

# Das Verschwinden des materiellen Prozesses

Eine vergleichende Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)  
der  
Philosophischen Fakultät  
der Universität Erfurt

vorgelegt von

Shiro Yukawa  
aus Nagasaki, Japan

Erfurt 2010

Erstes Gutachten: Prof. Dr. Michael Giesecke

Zweites Gutachten: Prof. Dr. Reinhard Zöllner

Tag der Disputation: 11. Juni 2008

Datum der Promotion: 4. März 2009

urn:nbn:de:gbv:547-201000039

## Zusammenfassung

Sowohl im Alltag als auch in der Geisteswissenschaft besitzt jene Perspektive gegenüber dem graphischen Informationsmedium ein epistemologisches Übergewicht, aus der das mediale Phänomen zwecks effizienter und effektiver Informationsverarbeitung und Kommunikation auf seine immaterielle Dimension, Zeichen und Bedeutung, reduziert begriffen wird. Aus einer solchen semiotisierenden bzw. psychologisierenden Sicht lässt sich nicht erkunden, wie sich diese epistemologische Einstellung über graphische Information, Schrift und Bild, historisch ausgestaltete. Ihre Ausgestaltung fand nicht nur in der menschlichen Psyche, sondern zuallererst in der Praxis statt, in welcher der Mensch mit seinen Händen Materialien in Kontakt bringt und sie dadurch zu einem Informationsmedium verarbeitet. Erst durch die Fokussierung auf diese ontologische Dimension der graphischen Information(-sverarbeitung) lässt sich ihre Geschichte beschreiben, wobei sie als Mediengeschichte, d.h. historischer (Um-) Gestaltungsprozess der menschlichen Produktionspraxen aufgefasst wird.

Das Vorhaben dieser Arbeit bestand darin, den medienhistorischen Umriss der japanischen Schreib- und Druckkultur aus der informations- und medientheoretischen Perspektive zu beschreiben. Dafür bediente sie sich des mehrschichtigen vergleichenden Ansatzes, um jede Vorbestimmtheit durch die Beschreibungssprache und das entsprechende Entwicklungsmodell zu umgehen und eine für die menschlichen Produktionspraxen adäquate Beschreibung zu erzielen. Ausgehend von der medienontologischen Feststellung über die Eigenheiten des Schreibens sowie des Druckens wurde beschrieben, wie die japanische graphische Kultur ihre Informations- und Kommunikationsmedien aus- und umgestaltete. Wie die epistemologische Einstellung, nach der die realisierte Schrift als Produkt der Handbewegung erlebt wird, medienhistorisch entstand, wie diese die verschiedenen Druckmedien in verschiedenen Zeiträumen bewirkte und wie die koevolutionäre Beziehung zwischen den artverschiedenen Medien die japanische Schreib- und Druckkultur (um-)gestaltete, sind die Leitfragen, deren Beantwortung die vorliegende Arbeit durch die Beschreibung der verschiedenen medienhistorischen Prozesse versuchte.

## Abstract

The humanities share the same predominant epistemology with everyday life on the basis of a preconception, that reduces the graphic information medium to its immaterial dimension (sign and meaning) justified by efficient and effective information processing ('communication' being its prevalent form). Such a semiotic perspective – and in some regards even psychologized perspective – does not allow us to understand how it developed itself through material graphic information like writing and images. The actual location of its development is not to be sought in the human psyche. First and foremost we ought to be aware of the fact that there is a certain 'praxis', in which man (and woman alike) bring different materials in contact by means of their own hands and process them to what we are used to call 'information medium'. Only by focussing on this ontological dimension of graphical information (and its processing) we are allowed to describe the history of said epistemological perspective. This history is to be understood as a 'history of media' i.e. a history that documents various deformations and reconfigurations when it comes to man's praxis (of producing graphic information).

The enterprise of this paper was to describe the culture of Japanese writing and printing from a mediatheoretic perspective. In order to achieve an adequate depiction of this human production-praxis a multilayered and comparative approach was taken, so that the threat of predetermination through the language of expression and the chosen paradigm of thought could be minimized. Throughout its course the paper then delineates – based on a mediaontological conclusion concerned with the singularity of writing and printing – how Japanese graphic culture shaped and reconfigured its information media. Three central questions are encountered along the way: First: how did it come to an epistemological attitude, that experienced realized writing as a product of gesture? Second: how did this epistemological attitude give rise to the various printing media throughout history? And third: how did the coevolutionary relationship between dissimilar media (re-)arrange Japanese writing and print culture? Via a report of the various media-historic processes involved the paper at hand aims to address these questions.

Schlagwörter:

Mediengeschichte  
Kommunikationsgeschichte  
Kultur- und Medienvergleich  
Japan  
China  
Ostasien  
Deutschland  
Europa  
Schreiben mit der Hand  
Kalligraphie  
Schrift und Bild  
Drucken  
Typographie  
Xylographie  
Galvanoplastik  
Buch  
Buchhandel  
Bildliteratur

Keywords:

media history  
communication history  
culture and media comparison study  
Japan  
China  
East Asia  
Germany  
Europe  
hand writing  
writing and images  
printing  
xylography  
typography  
electrotype  
book  
bookselling  
illustrated literatur

# DAS VERSCHWINDEN DES MATERIELLEN PROZESSES

EINE VERGLEICHENDE MEDIENGESCHICHTE DER  
JAPANISCHEN SCHREIB- UND DRUCKKULTUR

„Die Linie besteht aus einer unendlichen Zahl von Punkten;  
die Fläche aus einer unendlichen Zahl von Linien;  
das Volumen aus einer unendlichen Zahl von Flächen;  
das Hypervolumen aus einer unendlichen Zahl von Volumina ...  
Nein, gewiß ist diese Weise, meine Erzählung zu beginnen,  
more geometrico, nicht die beste.“  
Jorge Luis Borges, „Das Sandbuch“

„Information ist eine Eigenschaft der Materie;  
Kommunikation die Spur, die Energie hinterläßt.“  
Michael Giesecke, „Der Buchdruck in der frühen Neuzeit“

## Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	3
Abstract	4
Inhaltsverzeichnis	8
<b>Einleitung</b>	<b>15</b>
Informationsverarbeitung als materieller Prozess	15
Gieseckes Informationsbegriff	16
Mediengeschichte als Geschichte der menschlichen Praxis	17
Drei Geschichtlichkeiten des graphischen Informationsmediums	17
Veränderlichkeit der menschlichen Produktionspraxis	19
Prämierung der Medienontologie als Basis der vergleichenden Faktorenanalyse der Mediengeschichte	22
Ziel der Arbeit	23
Aufbau der Arbeit	24
Einige Hinweise zur Textgestalt	25
<b>ERSTER TEIL: SCHREIBKULTUR</b>	
<b>Kapitel 1 Das Schreiben</b>	<b>29</b>
1.1 Schreiben als mediales Phänomen	32
1.1.1 Besonderheit des Schreibens als visuelle Informationsverarbeitung	32
1.1.2 Besonderheit des Geschriebenen als visuelle Information	34
1.1.3 Automatisierung der Körperbewegung: Geschlossenheit des Schreibens	36
1.2 Das Visuelle und Motorische in der heutigen japanischen Schreibpraxis	38
1.2.1 Das Schreiben eines Schreibstrichs	38
<i>Die Typisierung der Strichelemente</i>	38
<i>Der Pinsel als normstiftendes Schreibwerkzeug</i>	41
<i>Der Duktus des Schreibens mit dem Pinsel</i>	42
<i>Die Rhythmik der Pinselführung</i>	42
<i>Der Strichteil als Speicher motorischer Information</i>	45

<i>Die vertikale Kraft und die Strichbreite</i>	45
<i>Die Schreibgeschwindigkeit und die Dichte der Tusche</i>	46
<i>Die im Geschriebenen gespeicherte Schreibbewegung</i>	47
1.2.2 Das Schreiben eines Schriftzeichens	48
<i>Der Schreibstrich als Basisbestandteil des Schriftzeichens</i>	49
<i>Die Vielfalt der Schreibstriche aus der visualisierenden Perspektive</i>	50
<i>Das Prinzip der Strich- und Schreibfolgen</i>	51
<i>Die Schreibprinzipien für die somatische Ökonomie des Schreibens</i>	52
<i>Die Schreibprinzipien für die Proportionalität der Zeichenkomposition und das Quadrat als Interface für den Schreiber</i>	56
1.2.3 Das Schreiben als somatische Tätigkeit	58
1.3 Das Schreiben und Geschriebene als emergentes Produkt von Medien, Schreibmotorik und Schriftzeichen	59
1.3.1 Schreiben als Zusammenwirkung unterschiedlicher Medien	60
1.3.2 Schreiben als Zusammenwirkung der Sinne	62
1.3.3 Lesen als Zusammenwirkung der Sinne	64
1.3.4 Schreiben und Geschriebenes als Produkt der kulturspezifischen Mediengeschichte	66
Kapitel 2 Historische Gestaltung des chinesischen Schreib- und Schriftcodes	69
2.1 Die drei Faktorendimensionen der Gestaltung des Schreib- und Schriftstils	70
2.2 Historischer Wandel der Schreib- und Schriftstile in China bis zum siebenten Jahrhundert	73
2.2.1 Schreiben in Knochen: Die Orakelknochenschrift	74
2.2.2 Schreiben in Metall: Die Metall- und Steinschrift	77
2.2.3 Das Schreiben in Stein: Die Normschrift	80
2.2.4 Das Schreiben auf Holz- und Bambusstreifen: Die Beamten-schrift	83
2.2.5 Das Schreiben auf Papier 1: Die Konzeptschrift	88
2.2.6 Das Schreiben auf Papier 2: Die Kanzleischrift	93
2.2.7 Die Entstehung der chinesischen Schreibpraxis: Die Vorbildschrift	95
2.3 Ahistorisierung der drei Schreib- und Schriftstile: Die Entstehung des kommunikativen, triadischen Schemas der Schreibcodes	97
Kapitel 3 Historische Gestaltung der japanischen Schreibpraxis	99
3.1 Die Verschriftlichung der japanischen Sprache nach dem chinesischen Schreibcode	100

3.1.1	Festlegung der semiotischen Verwendungsprinzipien der chinesischen Schriftzeichen für die japanische Sprache	101
3.1.2	Bewahrung der chinesischen Schriftgestalt	104
3.2	Die Ausdifferenzierung des Schreibens auf Japanisch	105
3.2.1	Festlegung des kommunikativen Status der japanischen Sprache in der Schreibpraxis	106
3.2.2	Die Konzeptschrift als fließende Schreibmotorik	107
3.2.3	Bruchstücke der chinesischen Schriftzeichen als fragmentarische Schreibmotorik	108
3.2.4	Reduktion des Schriftinventars als Voraussetzung für die Vereinfachung der Schriftgestalt	109
3.3	Vom Schreiben zum Schriftzeichen 1: Von der fragmentarischen Schreibmotorik zum <i>Katakana</i>	112
3.3.1	<i>Katakana</i> als Bezeichnung für die Bruchstücke der chinesischen Schriftzeichen	113
3.3.2	Reflexion über die japanischen Sprachlaute und deren tabellarische Systematisierung	115
3.3.3	Festlegung der bruchstückhaften Schriftgestalt als das <i>Katakana</i>	129
	<i>Selektion und Tradierung der Schriftgestalt in der historischen buddhistischen Schreibpraxis</i>	130
	<i>Visualisierung der japanischen Lesung des chinesischen Textes</i>	130
	<i>Die japanische Lesung als das Private und Provisorische: Schreibpraxis in der ersten und zweiten Epochen</i>	132
	<i>Weitergabe der japanischen Lesung</i>	136
	<i>Festlegung der Gestalt des Katakana</i>	142
3.3.4	Die schreibmotorische Eigenschaft des <i>Katakana</i> und sein Status in der Schreib- und Druckkultur	146
3.4	Vom Schreiben zur Schrift 2: Von der fließenden Schreibmotorik zum <i>On'nade</i>	148
3.4.1	Die Hand im Schreiben und Geschriebenen	148
3.4.2	Ökonomische Gestaltung des <i>On'nade</i>	151
3.4.3	Mannigfaltige Ausgestaltung des <i>On'nade</i>	156
3.4.4	Das <i>On'nade</i> in der Schrift- und der Kalligraphiegeschichte	158
3.4.5	Das <i>On'nade</i> als Standard des Schreibens auf Japanisch	159
3.4.6	Kommunikative Dimension des <i>On'nade</i>	162
3.4.7	Vom <i>On'nade</i> zum Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil: Das Verflüssigen des Schreibens und der Schriftzeichen im Spiegel des „ <i>Kôyagire</i> “	167
	<i>Epistemologische Kopplung zwischen dem Kana und dem Fortlaufenden Stil</i>	169
	<i>Schreiben als Materialisierung der Körperbewegung</i>	171
	<i>Schreiben als Visualisierung der Stimme</i>	174
3.4.8	Der schreibmotorische Sinn als Basis der Schreibpraxis des <i>On'nade</i>	180

Exkurs: Das Schreiben und Geschriebene als Katalysator eines kulturellen Identitätsbewusstseins Japans	182
Die chinesische Schriftsprache als Medium der Sinisierung	183
Einzug der chinesischen Schrift	185
Aufbau der Basis für die Schreibkultur auf dem Archipel	187
Schreiben auf Chinesisch und seine Bedeutung für das politische Identitätsbewusstsein	192
Schreiben in Japanisch für das kulturelle Identitätsbewusstsein	196

## ZWEITER TEIL: DRUCKKULTUR

Kapitel 4 Das Drucken	203
4.1 Medienontologie und -epistemologie des Druckmediums	205
4.1.1 Druck(-en) als flächendeckender Kontakt von Materialien	207
4.1.2 Druck(-en) als Vervielfältigung/Reproduktion der graphischen Information	218
<i>Druck(-en) als Vervielfältigung</i>	219
<i>Druck(-en) als Reproduktion</i>	220
4.2 Die fünf Epochen der japanischen Druckkultur	224
<i>Drei Dimensionen der Mediengeschichte des Druckens und Gedruckten</i>	225
4.3 Überblick über die historische Gestaltung der chinesischen Druckkultur bis zum elften Jahrhundert	228
<i>Siegelstempel</i>	229
<i>Siegelstempel als epistemologischer Bezugspunkt der chinesischen Druckkultur</i>	232
<i>Steinabklatschen</i>	233
<i>Reiberdruck und hölzerne Druckform</i>	236
<i>Abschreiben und Drucken als gewerbliche Tätigkeit</i>	236
<i>Druckpraxis bei der Akademie des Kaiserhofes Guozijian</i>	239
<i>Neues Konzept für die Informationsverbreitung</i>	240
<i>Mobilisierung der sozialen Schichten und Entstehung des Buchmarktes</i>	241
<i>Kulturvergleich zwischen der chinesischen und der japanischen Druckkultur in netzwerktheoretischer Dimension</i>	243
Kapitel 5 Das Drucken als Ritual	245
5.1 Das rituelle Vervielfältigen des „Dharani“	245
5.2 Das Vervielfältigen von Sutras und Buddha-Figuren als religiöse Handlung	251

5.2.1	Vervielfältigung von Sutras	252
5.2.2	Vervielfältigung bildlicher Darstellungen Buddhas	256
Kapitel 6 Das Drucken als Reproduktion der handgeschriebenen Bücher		260
6.1	Die sporadische Verbreitung der Xylographie	261
6.2	Die Xylographie als (Re-)Produktionsmedium	269
6.2.1	Projektion und Materialisierung der graphischen Information auf die xylographische Druckform	269
6.2.2	Von der Buchrolle zum Heft: Die Ausdifferenzierung der Produktionsreihenfolge der Xylographie vom Schreiben mit der Hand	272
6.3	Das Status des <i>Katakana</i> und des <i>On'nade</i> in der zweiten Epoche der japanischen Druckkultur	277
Kapitel 7 Das fortlaufend Geschriebene als druckgraphischer Code		281
	<i>Verschiedene Druckpraxen in der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert</i>	281
	<i>Terminologisches Problem der Beschreibung über sprach- und medienhistorisch fremde Druckkultur</i>	284
	<i>Historische Semantik der japanischen Druckkultur</i>	289
7.1	Die Verbreitung der neuen Druckmedien	294
7.1.1	Die Typographie der Jesuiten und die Schreibkultur der Einheimischen	294
	<i>Die Missionsstrategie der Gesellschaft Jesu</i>	294
	<i>Drucken und Gedrucktes als Medium der Missionierung</i>	297
	<i>Anpassung der Typographie an das japanische Geschriebene</i>	303
7.1.2	Der Schriftstempeldruck und die kommerzielle Buchproduktion	306
	<i>Schriftstempeldruck am Kaiserhof</i>	307
	<i>Schriftstempeldruck bei Tokugawa Ieyasu</i>	308
	<i>Schriftstempeldruck unter Buddhisten</i>	310
	<i>Schriftstempeldruck unter Ärzten</i>	314
	<i>Rasche Verbreitung des hölzernen Schriftstempeldrucks als Monogenese?</i>	317
	<i>Entstehung der gewerblichen Buchproduzenten</i>	319
	<i>Druckpraxis von Soan und Kōetsu</i>	321
	<i>Buchproduktion als neues Gewerbe</i>	324
7.2	Kultur- und Medienvergleich der Typographie und des Schriftstempeldrucks	327
7.2.1	Schriftstempel und Type	327
7.2.2	Das fortlaufende <i>On'nade</i> als druckgraphischer Code	340

7.2.3	Konstruktionsweise der Druckform	354
7.3	Erste Einführung der Typographie und die japanische Schreibkultur	358
<b>Kapitel 8 Die Xylographie und die kommerzielle Buchproduktion</b>		<b>363</b>
8.1	Vom hölzernen Schriftstempeldruck zur Xylographie	363
8.1.1	Ahistorisierung der Mediengeschichte durch Projektion und Vergleich	364
8.1.2	Umbalancierung der ökonomischen Konstellation als Faktor des Medienwandels vom hölzernen Schriftstempeldruck zur Xylographie	370
8.1.3	Monomedialisierung der gewerblichen Buchproduktion in die Xylographie	374
8.1.4	Historischer Wandel der Druckkultur als Erweiterung der Medienvielfalt	376
8.2	Der Verlagsbuchhändler und das xylographische Netzwerk	377
8.2.1	Das xylographische Buchproduktionssystem	380
8.2.2	Verbreitung der gewerblichen Buchproduktion in Ôsaka und Edo und die Entstehung der neuen druckgraphischen Gattungen	385
8.2.3	Buchläden, Hausierer und Leihbuchhändler	389
8.2.4	Besitz der Druckform, Besitz des Druckrechts <i>Hankabu</i>	393
8.2.5	Schutz der Privilegien und Regulierung der xylographischen Information	396
8.2.6	Überregionale Ausdehnung des xylographischen Netzes	398
8.3	Die xylographische Bildliteratur	399
8.3.1	Produktionspraxis der handgeschriebenen und -gemalten Bildliteratur	400
8.3.2	Das Bild in der Druckkultur bis zur dritten Epoche	404
8.3.3	Das xylographische Bilderbuch	405
8.3.4	Das xylographische Bilderbuch als Theateraufführung	407
8.3.5	Entstehung der xylographischen Bildliteratur	409
8.3.6	Die xylographische Bildliteratur als Zusammenwirkung von Text und Bild	411
8.3.7	Der Erlebnisraum des Theaters als Erzählform der xylographischen Bildliteratur	415
<b>Kapitel 9 Zweite Einführung der Typographie</b>		<b>419</b>
9.1	Die Etablierung der Typographie zum Leitmedium der Textproduktion	420
9.1.1	Typographie als Reproduktionsmedium	421
9.1.2	„Typographie“ als Produktionsmedium	426
9.1.3	Typenherstellung als ein Gewerbe	428
9.1.4	Die Administration als Über- und Umsetzer der diversen Druckmedien	436
9.1.5	Prämierung und Beschleunigung der Textproduktion und -rezeption: Periodika als typographische Gattung	440

9.1.6	Entkopplung der Verlagsbuchhändler von der öffentlichen Informationsregulation und der Gültigkeitsverlust des <i>Hankabu</i>	446
9.1.7	Wandel des Geschäftsmodells: Markterweiterung als Faktor zum Medienwandel	450
9.1.8	Die zweite Einführung der Typographie durch die Ausgestaltung des neuen Netzwerks	453
9.2	Die Galvanoplastik und die Matrizen für die chinesischen und japanischen Schriftzeichen	454
9.2.1	Reproduktionsversuche der Type	455
9.2.2	Die Typographien für chinesische Texte	461
9.2.3	Vom Einschlagen zum Galvanisieren: von der physisch-physikalischen zur elektrochemischen Materie- und Informationsverarbeitung	471
9.3	Die typographische Umgestaltung der epistemologischen Einstellung gegenüber der graphischen Information	481
9.3.1	Das typographische Schriftbild als imitierendes Reprodukt des japanischen Geschriebenen	481
9.3.2	Differenzierung von Text und Bild in der druckgraphischen Produktionspraxis	490
9.3.3	Beginnende Koevolution von der Typographie und dem Schreiben	498

## DRITTER TEIL: SCHREIB- UND DRUCKKULTUR

Kapitel 10	Vom Produkt zum Produktionsprozess	507
10.1	Verlangsamten und Stocken im Prozess: Reflexion für die adäquatere Beschreibung der Mediengeschichte	507
10.2	Das Verschwinden des materiellen Produktionsprozesses	519
Anhang (Abbildungen und Tabelle)		533
Abkürzungsverzeichnis		551
Tabellen- und Abbildungsverzeichnis mit Quellennachweis		552
Literaturverzeichnis		558
Ehrenwörtliche Erklärung		570
Lebenslauf		571
Danksagung		572

## Einleitung

### *Informationsverarbeitung als materieller Prozess*

Auf Bewegungen der Hand lassen sich alle menschlichen Produkte zurückführen, die graphische Information in sich speichern. Der Mensch bringt mit seinen Händen Materie in Kontakt, steuert diesen durch seine Körperbewegung und lässt graphische Information entstehen. Verarbeitet wird dabei aber nicht nur die graphische Information, welche der Produzent mit seiner Produktionspraxis intendiert hat. Während des Kontakts bleibt die graphische Information stets an Stoff und Körper gebunden und kann erst dadurch vom Menschen (be-)rührt und (be-)griffen werden. Die Materie ist Voraussetzung und Gegenstand der menschlichen Produktionspraxis der graphischen Information.

Informationsverarbeitung ist Materieverarbeitung, der materielle Prozess schlechthin. Was man in der Produktionspraxis verarbeiten kann, ist die Materie mit der graphischen Information, das graphische Informationsmedium. Die graphische Information existiert niemals an sich selbst und lässt sich nie allein produzieren.

Im durch die Erzeugung und Steuerung des materiellen Kontakts geschaffenen Informationsmedium ist nicht nur die graphische Information realisiert. Neben ihr sind darin verschiedenste Informationen, welche teils den beteiligten Materien immer schon innewohnen und teils erst durch den Kontakt zwischen ihnen entstehen. Die Information, die der Mensch als graphische Information anerkennt, ist nur ein Aspekt des stofflichen Kontakts und der dadurch veränderten Eigenschaft der Materie. Beim Kontakt werden zwischen den Materien verschiedene Informationen ausgetauscht, welche der menschlichen Psyche nicht immer als informativ bzw. bedeutend gelten, da Sinnesvermögen und Aufmerksamkeit stets beschränkt sind. Der materielle Prozess der Informationsverarbeitung bzw. das (Um-)Gestalten des Informationsmediums ist daher für den Menschen überkomplex. Was beim Kontakt zwischen den daran Beteiligten als Information ausgetauscht wird, d.h. wie die Materien miteinander kommunizieren, bestimmen diese selbst erst beim Kontakt. Diese Bestimmung prägt sich jeweils in ihren veränderten Eigenschaften aus. So sind jeder Materie verschiedene informative Valenzen eigen, welche erst durch den Kontakt mit anderen als Information auftauchen. Solche Informationen sind Spuren des materiellen Kontakts, informieren über den stattgefundenen materiellen Prozess, der die Beteiligten von einem zu dem anderen Zustand verändert hat.

### *Gieseckes Informationsbegriff*

Die Auffassung, dass die Produktion der graphischen Information der vom Menschen samt seines Körpers angeregte, materielle Kontakt zwischen Materien ist und dass das Informationsmedium stets über den vergangenen materiellen Produktionsprozess informiert, ist eine der theoretischen Prämisse, die ich bei meinem Unternehmen, die Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur zu beschreiben, annehme.<sup>1</sup> Sie legt – theoretisch wie historisch für die hiesige Arbeit – jener medienphilosophischen Perspektive über die Gemischtheit von Information und Materie zugrunde, die Michael Giesecke mit dem Buch „Der Buchdruck in der frühen Neuzeit“ 1991 vorgestellt hat und mit der ich im Jahr 1998 zum ersten Mal in Berührung gekommen bin. Meine eben formulierte Auffassung über die menschliche Produktionspraxis der graphischen Informationsmedien ist durch den Kontakt mit dem Informationsbegriff Gieseckes entstanden, den dieser wie folgt formuliert:

„Information ist eine Eigenschaft der Materie; Kommunikation die Spur, die Energie hinterläßt. Deshalb sind Information und Kommunikation in dem gleichen Sinne unzerstörbare und unerschaffbare Grundgegebenheiten unserer Welt wie Materie und Energie. Beim Aufeinandertreffen verändern die unterschiedlichen Materieteile ihre Form, die Bewegung der einen verwandelt die Bewegung der anderen und umgekehrt: (...) Diese Spiegelungen von Informationen unterschiedlicher Materien ineinander kann man als eine elementare Form eines Informationsaustauschs betrachten. Bei einer Berührung verändern die Eigenschaften, das sind die Informationen, der einen Materie die Eigenschaften der anderen. Sie bringen sich wechselseitig in eine andere Form, ›informieren‹ sich. Solche Verwandlungsprozesse laufen in unserer Welt unaufhörlich ab. Sie sind von Natur aus niemals einseitig und monokausal, sondern wechselseitig rückgekoppelt. Informationsaustausch ist ein Resonanzphänomen.“<sup>2</sup>

Diese von Giesecke aufgemachte Perspektive brachte die Untrennbarkeit der ontologischen und der epistemologischen Dimension des medialen Phänomens, der menschlichen Praxis, klar zutage und lenkte meine Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass die Information für den Menschen nie allein zu verarbeiten und nur als Materie(-kombination) zugänglich ist.

Nicht entweder mit Information oder Materie, sondern mit sowohl Information als auch Materie hat der Mensch in seiner Praxis der Informationsverarbeitung zu tun. Demnach liegt seine produktive Leistung hauptsächlich in der Erzeugung der Energie, welche die vorhandenen Materien in gegenseitigen Informationsaustausch, d.h. in Kommunikation versetzt. Dies verstehe ich als eine elementare Form der menschlichen Informationsverarbeitung.

---

<sup>1</sup> Auf die anderen Prämissen komme ich im Laufe dieser Arbeit in den einzelnen Kapiteln zu sprechen.

<sup>2</sup> Giesecke: Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.37.

Als allzu einseitig erscheint aus dieser Perspektive die heute gängige und tief verwurzelte epistemologische Einstellung, nach der für die menschliche Psyche informativ codierte Information bzw. Zeichen wie Sprache, Schrift, Zahl, Bild usw. so aufgefasst wird, als wenn diese für sich selbst bestehen würde. Diese Psychologisierung bzw. Semiotisierung des Informationsmediums ist nichts anderes als die Prämierung der epistemologischen Dimension des medialen Phänomens, was auf der anderen Seite allerdings die Verdeckung der ontologischen Dimension mit sich bringt. In der menschlichen Epistemologie sind die Materialität der Information und damit der materielle Prozess der Informationsverarbeitung geradezu verschwunden.

Dahingegen holt der Informationsbegriff Gieseckes den materiellen Prozess aus der Vergessenheit, indem er die „Spiegelungen von Informationen unterschiedlicher Materien ineinander“ „als eine elementare Form eines Informationsaustausch“ in den epistemologischen Vordergrund rückt.<sup>3</sup> Diese Verschiebung des Fokus auf die unvermeidliche Gemischtheit von Information und Materie tritt der Semiotisierung oder Psychologisierung des medialen Phänomens entgegen und bereichert seine Gestalt in der Epistemologie. Diese epistemologische Komplexitätssteigerung ermöglicht, die Informationsverarbeitung der Menschen nicht nur bis auf seine Psyche, sondern auch auf seinen Körper und dessen Kontakt mit äußeren Stoffen zurückzuführen. Dort erscheint sie nicht bloß als psychische Tätigkeit der Menschen, sondern in erster Linie als somatisch-materieller Akt, mittels Körperbewegung Materien in gegenseitige Berührung, in Resonanz zu bringen. Demnach emergiert die Information in einem Medium als Spur eines vom Menschen erregten Kontakts zwischen Materien.

#### *Mediengeschichte als Geschichte der menschlichen Praxis*

Damit wird die graphische Information in den Zusammenhang mit ihrem materiellen Produktionsprozess gesetzt, welcher vom Menschen praktiziert wird. Die realisierte Schrift wird zu einem Teilaspekt des Geschriebenen oder des Gedruckten, das die Praxis der Menschen, Schreiben oder Drucken, als Spur zurückließ. Die Geschichte der graphischen Information wird so zum Teilaspekt der graphischen Informationsmedien; Mediengeschichte ist damit die Geschichte der menschlichen Praxen, bei denen Materien in Kontakt gebracht und zum Informationsmedium verarbeitet werden.

#### *Drei Geschichtlichkeiten des graphischen Informationsmediums*

Dabei geht es um drei Geschichtlichkeiten des graphischen Informationsmediums. Zum einen gilt jedes Informationsmedium medienontologisch als Einzelding und speichert in sich Information über den jeweils geschehenen Materiekontakt. Jedes Handgeschriebene speichert in sich nicht nur die (schrift-)sprachliche Information,

---

<sup>3</sup> Ebd.

sondern informiert auch über die stattgefundene Schreibpraxis, konkrete Handbewegung, welche bestimmte Materien in einen bestimmten Informationsaustausch gebracht haben. Weil die dabei zusammenwirkenden Materien je nach der realisierten Praxis verschieden sind, kann das Schreiben als Materie- und Informationsverarbeitung – entsprechend ihrer ontologischen Überkomplexität – niemals wiederholt werden. In jedem Informationsmedium schlägt sich seine eigene Geschichte über den geschehenen, einmaligen und einzigartigen Materiekontakt nieder.

Zum zweiten wohnt dem graphischen Informationsmedium eine andere Geschichtlichkeit inne, welche auf das medienhistorische Profil des Produzenten zurückzuführen ist. Jede in dieser Arbeit thematisierte, graphische Produktionspraxis besitzt mehr oder weniger den Charakter einer Routine. Durch historisch nacheinander folgende Praxen, die subjektiv bzw. epistemologisch als ‚Wiederholung einer Tätigkeit‘ erlebt werden können, verinnerlicht jeder Praktizierende seine eigene Art und Weise, mit dem Körper Materien in Kontakt zu bringen und sie dadurch zu verformen. Durch die Wiederholung der identifizierten Praxen gestaltet er eine eigene Grundeinstellung über seine Praxis, welche als das in einer Person historisch ausgestaltete Programm für die Materie- und Informationsverarbeitung verstanden werden kann. (Vgl. 1.1.) Dieses Programm, das Produkt der individuellen Mediengeschichte, setzt eine bestimmte materielle Kondition voraus. Wenn ein Praktizierender schreiben will, sucht er eine ihm vertraute Materiekombination, d.h. Material und Werkzeug; Knochen-Dolch, Stein-Meißel, Bambusstreifen-Holzpinsel-Tusche, Tafel-Kleide, Papier-Tusche-Pinsel, Papier-Bleistift, Bildschirm-Rechner-Tastatur usw. Neben der Materie setzt er auch den Ort voraus, wo die Kombination in den dynamischen Prozess gesetzt wird: auf dem eigenen Schoß, draußen unter Sonnenlicht, auf hartem Boden, auf einem Tisch mit Stuhl und Beleuchtung etc. Bevor man schreibt, muss er eine materielle Kondition schaffen, welche sein Schreiben voraussetzt. Erst durch die Erzeugung einer solchen bestimmten Materiekombination und -kondition wird es dem Menschen überhaupt möglich, seine dynamische Berührung mit Materien zum eigenen ‚Schreiben‘ routinierend auszugestalten und somit ein eigenes ‚Schreibprogramm‘ zu gewinnen. Das individuelle Programm für die Materie- und Informationsverarbeitung ist samt der Materialität und Körperlichkeit des Schreibens beschaffen. In jedem Geschriebenen prägt sich deshalb jene Grundeinstellung aus, welche der Praktizierende für sein ‚Schreiben‘ historisch schon ausgestaltet hat.

Zum dritten ist die historische Gestaltung der individuellen Produktionspraxis des graphischen Informationsmediums abhängig von dem zeitspezifischen Zustand der kulturspezifischen Mediengeschichte, welche die Umwelt bedingt, in welcher der Praktizierende lebt und von welcher er ontologisch wie epistemologisch nicht völlig unabhängig ist. Der Prozess der individuellen Gestaltung einer Praxis kann und muss damit in Form des Kontakts bzw. der Zusammenwirkung mit seiner Umwelt stattfinden. Die Schriftgestalt, welche der Praktizierende in seinem Schreibprogramm verin-

nerlicht hat, basiert historisch auf Schriftgestalten bzw. graphische Informationen, welche als Folge der zahlreichen Schreib- oder Druckpraxen in seiner Umwelt, d.h. seiner gehörenden Schreib- und Druckkultur schon vorhanden waren. Indem man durch den Kontakt die vorhandenen Geschriebenen und Gedruckten in sich widerspiegelt und dadurch seine Produktionspraxis ausgestaltet, kann sein Produkt überhaupt als schriftliches Informations- bzw. Kommunikationsmedium für sich selbst und auch für die anderen Praktizierenden gelten. Jedes Geschriebene, d.h. jedes graphische Informationsmedium, verkörpert damit die geschehenen Praxen, welche ihrerseits die vom Praktizierenden erlebte, kulturspezifische Mediengeschichte der Schreib- und Druckkultur zum Ausdruck bringen.

In jedem realisierten Informationsmedium kommen so die drei Geschichtlichkeiten zum Ausdruck; die vom Medium als Einzelding, von der personenspezifischen Praxis und von der kulturspezifischen Mediengeschichte.

#### *Veränderlichkeit der menschlichen Produktionspraxis*

Diese drei Geschichtlichkeiten sind Spuren der Faktoren, welche die konkrete Ausführung der Produktionspraxis des graphischen Informationsmediums bedingten. Die menschliche Materie- und Informationsverarbeitung beruht auf den komplexen Wechselbeziehungen der verschiedenen Faktoren. Wegen dieser Multikausalität wird die beabsichtigte Ausführung der Praxis gehemmt. Dadurch bewirkt sie aber auch zugleich ein für die menschliche Praxis erschließbares Potential, sich umgestalten zu können. Dieser Zusammenhang sei im Folgenden gedankenspielerisch veranschaulicht:

Zum Beispiel gilt das von mir gerade praktizierte ‚Schreiben‘ mit der Tastatur, wodurch ich den Rechner so steuere, dass von mir intendierte Buchstaben als Sammlung der verschieden beleuchteten Segmente auf dem Flüssigkristallbildschirm anschaulich materialisiert werden, dem Praktizierenden in China des zwölften Jahrhunderts v. Chr. sicherlich nicht als ‚Schreiben‘, das für ihn im Einritzen einer Schrift mit dem Dolch in Tierknochen besteht. (Vgl. 2.2.1.)

Oder ich könnte wegen eines Stromausfalls in die prekäre Situation geraten, mit Haarpinsel, Tusche und sogenanntem ‚Japanpapier‘ diesen deutschen Text schreiben zu müssen, weil nur diese Materialien in meiner direkten Umgebung vorhanden sind. Die menschliche Produktionspraxis hängt von der materiellen wie kulturellen Ressource in der direkten Umgebung ab, wie auch das Beispiel der japanischen Praktizierenden im 17. Jahrhundert n. Chr. zeigt, welche statt Metall ausschließlich Holz für ihre Druckform verwendet haben. (Vgl. 7.1.2 und 7.2.)

Normalerweise schreibe ich aber mit Bleistift oder Füllfederhalter und maschinell hergestelltem Papier. Sie bilden zusammen diejenige Materiekombination, welche ich

gegenüber dem mit der Hand Schreiben auf Deutsch voraussetze. Die Kombination von Pinsel, Tusche und ‚Japanpapier‘ ist für dieses Schreiben zu weich und verhindert eine zügige Handbewegung, sodass ich die Schriftgestalt in meinem Schreibprogramm nur verzerrt bzw. ungenau materialisieren kann. Dabei findet eine Beeinflussung der Materialität auf die graphische Information(-sverarbeitung) statt. Würde aber diese schiefe Gestalt als solche anerkannt und demzufolge in der nachfolgenden Produktionspraxis reproduziert werden, so würde eine neue Schriftgestalt auf Basis dieser Materialkombination entstehen, so wie die chinesischen Schreiber durch mehrmaligen Medienwechseln ihre Schrift und Schreibbewegung ausgestalteten. (Vgl. Kapitel 2.)

Wenn ich mit der vorhandenen Materialkombination nicht mehr umgehen möchte, dann suche ich das mir vertraute Papier und die Schreibgeräte Bleistift oder Füllfederhalter. Ich stelle mir damit eine bestimmte Materialkombination für die vorausgesetzte Informationsverarbeitung zusammen, genauso wie die Bewohner auf dem japanischen Archipel wegen des chinesischen Schreibens den gesamten Medienkomplex und dessen Produktionstechnik aus China importierten, oder wie einige japanische Institutionen am Anfang des 19. Jahrhunderts wegen des Nachdrucks der niederländischen Bücher die Typographie einführen. (Vgl. 3.1.1, Exkurs und 9.1.)

Wenn mir aber nichts anderes übrig bleibt, als die vor mir liegende Material-Werkzeug-Kombination zu gebrauchen, da ich meine gewohnten Materien in meiner Umwelt nicht greifbar habe, werde ich wohl Mühe haben und mehr Zeit brauchen, um ein neues Schreiben zu gestalten. Denn ich muss meine Handbewegung für die fremden Materialien abstimmen, um das gewohnte Ergebnis zu erzielen. Diese Schwierigkeit hatten die Intellektuellen in der Edo-Zeit vermutlich nicht, als sie mit dem ihnen vertrauten Pinsel auf ihrem Papier das holländische Grammatikbuch mit der alphabetischen kursiven Handschrift zügig abschrieben. (Vgl. 9.2.) Anders als bei ihrer Situation sind diese Materialien wegen der Mediengeschichte der japanischen Schreibkultur für meine Hand aber fremd. Diese Fremdheit führt zunächst zu Hemmungen oder Stockungen im Schreibprozess, welche ich für das gewohnte Ergebnis zu überwinden habe. Zur Zeit der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert standen die Praktizierenden auf dem Archipel vor dem Problem, so wie ich mit fremden Materialien eine vertraute Schriftgestalt realisieren zu wollen. Sie begannen dafür das Drucken mit hölzernen Stempeln bzw. Bleitypen, um das mit Pinsel zügig Geschriebene zu imitieren. (Vgl. Kapitel 7.) Ähnlich auch der Fall aus dem 19. Jahrhundert, als die Japaner mit diversen Materialien die ‚Typographie‘ (re-)konstruierten. (Vgl. 9.2.)

Wiederum ein anderes Szenario wäre, wenn ich anstatt der Buchstaben die japanischen Silbenschriften verwende, um den deutschen Text zu visualisieren. Dafür gibt es ein Vorbild aus der Geschichte. Die japanischen Mönche schrieben die Laute der alten religiösen, chinesischen wie sanskritischen Texte mit ihrer eigenen phonetischen Schrift, welche zuerst für die Notation der japanischen Sprachlaute gestaltet wurde. In

dieser Schreibpraxis der Mönche entwickelte sich eines der japanischen Silbenschriftsysteme. (Vgl. 3.3.) Solche Fälle zeigen eine Anpassung der zu realisierenden Information an die historisch etablierte Materie- und Informationsverarbeitung, genauso wie die jesuitischen Praktizierenden des 15. und des 16. Jahrhunderts am Anfang ihrer Druckpraxis auf dem Archipel die japanische Sprache mit den typographischen Buchstaben realisierten. (Vgl. 7.1.)

Die menschliche Materie- und Informationsverarbeitung verändert sich nach verschiedenen Faktoren sehr leicht. In solchen Situationen ist die historische Kontinuität der Praxis gebrochen. Dort zeigt sich das Potential, die vorhandene Praxis zur einen neuen umzugestalten und damit den Verlauf der Mediengeschichte umzulenken.

Die Veränderlichkeit der menschlichen Produktionspraxis bezieht sich ausschließlich auf ihre ontologische Dimension. Weil der Materiekontakt dem Menschen überkomplex und ontologisch nicht wiederholbar ist, ist es unmöglich, eine gleiche Materie- und Informationsverarbeitung zu erzeugen. Deshalb bringt sie im Grunde jedes Mal ein anderes Informationsmedium als Einzelding zur Welt. Oder anders formuliert, auch wenn der Praktizierende seine Praxis als Wiederholung ausübt, besteht dort ein ontologischer Unterschied zwischen ‚wiederholten‘ Praxen, welche demzufolge verschiedene Produkte hinter sich lassen. In jeder Ausführung einer Produktionspraxis steckt somit auf ontologischer Weise das Potential, die historisch als solche etablierte Praxis zu verändern.

Die ontologische Verschiedenheit wird aber in der medienhistorisch als Reproduktionsobjekt etablierten Praxis unterdrückt. (Zum Begriff der ‚Reproduktion‘ vgl. 4.1.2.) Identifiziert werden die materiell immer verschiedenen Produktionspraxen als eine Produktionspraxis und damit die materiell unterschiedlichen Informationsmedien als ein gleiches Produkt. Jedoch verliert diese Identifikation ihre Kraft, wenn der ontologisch immer schon gegebene Unterschied epistemologisch in den Vordergrund gerückt und in der nachfolgenden Praxis widergespiegelt wird.

Nun tragen freilich nicht alle ontologischen Unterschiede in der Mediengeschichte zur Umgestaltung der Praxis bei. Es sind bestimmte Unterschiede, die vom Menschen als informativ wahrgenommen werden, denen die Praktizierenden also ihre Aufmerksamkeit schenken und so ‚bewusst‘ ihrer Praxis eine neue Gestalt geben; die Einführung eines neuen Beschreibstoffs ist ein solcher Fall. (Vgl. 2.2.) Erst wenn man über einen materiellen Unterschied nicht hinwegsieht, beginnt man, diese ontologische Verschiedenheit als Andersartigkeit anzuerkennen und sie wiederholt in seiner Praxis widerzuspiegeln – erst dann nimmt die menschliche Produktionspraxis des Informationsmediums einen anderen Weg. An solchen Biegungen taucht eine neue Art der menschlichen Materie- und Informationsverarbeitung auf, was in der Beschreibung der Mediengeschichte als eine Umlenkung des historischen Verlaufs darzustellen ist.

*Prämierung der Medienontologie als Basis der vergleichenden Faktorenanalyse  
der Mediengeschichte*

In der Beschreibung der Mediengeschichte gilt es, zu erkunden, wie und welche Faktoren zusammen wirkten, sodass vorhandene Produktionspraxen des graphischen Informationsmediums sich in andere gewandelt haben. Als Ausgangspunkt der Faktorenanalyse über das medienhistorische Phänomen habe ich mich für die ontologische Dimension des medialen Phänomens entschieden. Zu begreifen, was für ein Materiekontakt von den historischen Praktizierenden als Produktionspraxis des graphischen Informationsmediums ‚wiederholt‘ betrieben wurde, ist die Grundlage für die Analyse der anderen Aspekte des medienhistorischen Phänomens. Erst auf dieser Grundlage wird die alte und die neue Praxis vergleichbar und damit begreifbar, ob die Veränderung der menschlichen Praxis in welcher Dimension – ontologischer, epistemologischer, oder netzwerktheoretischer – stattgefunden hat.<sup>4</sup> Die Medienontologie gilt hier als Grundeinstellung, um die Leitdifferenz zwischen den objektivierten medialen Phänomenen zu stiften. Erst aufgrund dieser ontologischen Differenzierung können weitere Differenzierungen auf anderen Analysendimensionen durchgeführt werden.

Die Prämierung der Medienontologie dient auch dazu, die unreflektierte Semiotisierung und Psychologisierung des medialen Phänomens zu vermeiden. Entgegen der medienhistorisch verwurzelten Identifikation der menschlichen Praxen und Produkte, welche sich in der Alltags- wie auch in der Wissenschaftssprache ausprägt, wird in erster Linie versucht, die gegebene ontologische Verschiedenheit des medialen Phänomens mit hoher Auflösung zu beobachten, indem ich auf den Kontakt der Materialien fokussiere. (Vgl. Kapitel 1 und 4.1.)

Von Bedeutung ist dieser Ansatz besonders für mein Vorhaben, die Geschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur mit der ihr historisch wie kulturell völlig fremden, deutschen Sprache zu beschreiben. Die deutsche Sprache, der die deutsche bzw. europäische Mediengeschichte eigen ist, kann nicht ohne Vorbehalt zur Darstellung der japanischen bzw. ostasiatischen Mediengeschichte verwendet werden. Begriffsadaptionen aus der deutschen Mediengeschichte können dem japanischen medienhistorischen Phänomen eine leicht begreifbare Gestalt geben, aber es kann dadurch verzerrt werden.

Zum Beispiel lässt sich das Wort ‚Typographie‘ nicht ohne vergleichende Reflexion als kulturübergreifende Beschreibungssprache gebrauchen.<sup>5</sup> Die chinesische Druckpraxis im elften Jahrhundert und deren Derivative in Ostasien werden in zahl-

---

<sup>4</sup> Diese Einteilung der Analysenebene basiert auf Giesecke: *Mythen der Buchkultur*. 2002; Ders.: *Die Entdeckung der kommunikativen Welt*. 2007. Wie seine Theorie in meiner historischen Analyse zur Anwendung kommt, stelle ich im zweiten und vierten Kapitel dar. Vgl. 2.1 und 4.2.

<sup>5</sup> Vgl. Giesecke: *Die Entdeckung der kommunikativen Welt*. 2007, S.357-389 („Quellsprachen und Theoriesprache als Probleme des interkulturellen Vergleichs“).

reichen Geschichtsschreibungen als ‚Typographie‘ bzw. ‚beweglicher Letterndruck‘ dargestellt, obwohl sie von jener europäischen mit der Gutenbergschen Typographie medienhistorisch grundverschieden waren. Diese offensichtlich unadäquate Identifikation zwischen der chinesischen und der europäischen Druckpraxis führte zu der Vorstellung, wonach die Typographie zuerst in China oder Korea praktiziert worden wäre. Indem die Beschreibung mittels der für die europäische Druckkultur vertrauten Terminologie der ostasiatischen Mediengeschichte eine verständliche Figur verleiht, geht dort die Eigenständigkeit und -artigkeit der ostasiatischen Druckpraxis und auch im Gegenzug jener europäischen verloren. Kraft der terminologischen Identifikation spricht man in Analogie zur Typographie von der ostasiatischen Mediengeschichte. Hier ist zwar ein kultur- und zeitübergreifender Anachronismus zu sehen, der die Aufmerksamkeit von jener medienhistorischen und praxisnahen Sichtweise ablenkt, in der dagegen offensichtlich ist, dass die ostasiatischen Druckpraxen in der (Gegen-) Abhängigkeit zur dort maßgeblichen Xylographie gestaltet wurden. (Vgl. Kapitel 7.)

Die unreflektierte Begriffsadaption aus der deutschen Mediengeschichte für das Beschreiben der japanischen Schreib- und Druckkultur kann erhebliche Schwierigkeit verursachen. Um dies zu vermeiden, versuche ich, die ontologische Dimension des objektivierten medialen Phänomens möglichst genau zu begreifen. Diese medienontologische Feststellung der Verschiedenheit muss dazu beitragen, die japanische und die deutsche medienhistorische Semantik vergleichend zu reflektieren und darauf basierend die Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur für die historischen Produktionspraxen der graphischen Informationsmedien adäquat zu beschreiben. Die Beschreibungssprache muss im Hinblick auf die Medienontologie eingestellt werden und nicht umgekehrt; dass dabei das (Be-)Schreiben ins Stocken gerät, ich also oft inne halten muss, ist allerdings die Folge. Über diesen Prozess reflektiere ich im Abschnitt 10.1.

### *Ziel der Arbeit*

Das Ziel der Arbeit besteht darin, einen großen Umriss des historischen Verlaufs der japanischen Schreib- und Druckkultur darzustellen. Die menschliche Produktionspraxis des graphischen Informationsmediums ist dabei das Objekt, dessen historischer Gestaltungs- und Veränderungsprozess zu beschreiben gilt. Die historische (Dis-)Kontinuität der menschlichen Produktionspraxen ist dabei ein Leitfaden, nach welcher die Mediengeschichte(-beschreibung) epochal strukturiert wird. (Vgl. 2.1, Einleitung des Kapitel 3 und 4.2.)

Gemäß der genannten Zielsetzung, einen Umriss der Mediengeschichte zu zeichnen, musste oftmals auf detaillierte Analysen der Primärquellen verzichtet werden. Meine Forschungspraxis fußte in erster Linie auf jener Ressource, die aus zahlreichen Forschungen in den verschiedenen Disziplinen der japanischen Wissen- und Publikationskultur besteht. Ohne diese Wissensressource wäre mein Unternehmen undenk-

bar. Sie ist sowohl Sammlung der so genannten Sekundärliteratur, als auch jene der Selbstbeschreibung, welche die japanische Mediengeschichte hinter sich ließ. Meine Aufgabe bestand darin, solche Selbstbeschreibungen aus der informations- und medientheoretischen Perspektive zu bewerten, entlang des historischen Verlaufs der graphischen Medien zu ordnen und mit der deutschen, durch die Informations- und Medientheorie bedingten Sprache in eine Beschreibung zu bringen. Im gewissen Sinne ist diese Arbeit ein interkultureller Wissenstransfer.<sup>6</sup> Dafür bin ich Medium und Informationssystem. Als Folge meiner Informationsverarbeitung soll, so hoffe ich, eine Beschreibung entstehen, welche die deutsche Wissensressource erweitert und zur Vergleichbarkeit mit einer anderen Mediengeschichte wie etwa jener der europäischen verhilft, sodass sich Überlegungen zu einer graphischen Mediengeschichte verschiedener Kulturen anschließen könnten.<sup>7</sup>

### *Aufbau der Arbeit*<sup>8</sup>

Die vorliegende Arbeit besteht aus drei Teilen, „Schreibkultur“, „Druckkultur“ und „Schreib- und Druckkultur“. Der Grund dafür, warum ich das Schreiben und das Drucken in einen Zusammenhang gebracht habe, liegt in der Retrospektive, den historischen (Um-)Gestaltungsprozess der graphischen Informationsverarbeitungen und -medien zu konstruieren.

Im Vergleich zum Schreiben kam das Drucken relativ spät als Produktionspraxis der graphischen Information vor, wobei das letztere auf der Grundlage des ersteren aufbaute. Um die Druckkultur zu verstehen, muss man die vorhandene Schreibkultur in Betracht ziehen. Die (Gegen-)Abhängigkeit zwischen den beiden graphischen Kulturen kann nur aufgrund der Unterscheidung von beiden begriffen werden. Dafür ist es offensichtlich nicht genügend, wenn man das schriftliche Informationsmedium nur etwa auf Text, (schrift-)sprachliche Information, reduziert betrachtet. Dabei verschwindet der materielle Unterschied zwischen dem Schreiben und Geschriebenen einerseits und dem Drucken und Gedruckten andererseits; beide gehen gewissermaßen im Text unter. Nicht aufgrund einer solchen Vereinfachung, sondern im Gegenteil, aufgrund der radikalen Komplexitätssteigerung lassen sich adäquate Faktorendimensionen erzielen, mit denen der historische (Um-)Gestaltungsprozess des Druckens und dessen Rückwirkung auf das vorhandene Schreiben beschrieben werden kann.

Dementsprechend wird im ersten Teil „Schreibkultur“ die medienhistorisch ausgestaltete Schreibpraxis so zum Verständnis gebracht, dass das Schreiben und Ge-

---

<sup>6</sup> Aus diesem Grund habe ich auch diejenige Information zur Erläuterung gebracht, die für Kunst-, Buch-, Schrift-, Sprachhistoriker und besonders Japanologen zur selbstverständlichen Terminologie gehört.

<sup>7</sup> Den theoretischen Rahmen für eine solche kulturvergleichende Arbeit ist bereits von Giesecke vorgelegt worden. Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.246-304.

<sup>8</sup> Einen Überblick über die einzelnen Kapitel gebe ich jeweils in ihren Einleitungen.

schriebenen aus der medien- und informationstheoretischen Perspektive als emergentes Produkt von Medien, Schreibmotorik und Schriftzeichen begriffen werden kann. Erst in Rücksicht auf diese Faktorendimensionen lässt sich der historische Gestaltungsprozess der chinesischen Schreibpraxis und damit jener der darauf basierenden japanischen Schreibkultur beschreiben. Aufgrund der Feststellung der medienhistorischen Spezifika des Schreibens und Geschriebenen lässt sich die Mediengeschichte des Druckens und Gedruckten darstellen, wobei sein Gestaltungsprozess in der (Gegen-)Abhängigkeit von der durch die Schreibkultur ausgestalteten epistemologischen Einstellung gegenüber der graphischen Information gezeigt wird.

Die Beschreibung der Mediengeschichte des Druckens und Gedruckten findet somit im zweiten Teil „Druckkultur“ statt. Wenn das Drucken einmal in Gang gesetzt wird, besteht dort eine Auswirkung auf die Schreibkultur. Jedoch brachte das Druckmedium zuerst keine wesentliche Veränderung der vorhandenen epistemologischen Einstellung darüber, was Schrift ist, sondern verstärkte sie, in dem das Drucken das Handgeschriebene imitierend (re-)produzierte, vervielfältigte und mehreren Menschen zugänglich machte. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als die Typographie zum zweiten Mal in die japanische Druckkultur eingeführt wurde, begann eine Rückwirkung des Druckens auf das Schreiben.

Diesen medienhistorischen Zusammenhang zwischen dem Schreiben und Geschriebenen sowie dem Drucken und Gedruckten aus der langfristigen Perspektive zu zeichnen, macht sich der letzte Abschnitt des dritten Teils der „Schreib- und Druckkultur“ zur Aufgabe, wobei die Entwicklung der graphischen Informationsmedien als Prozess der Prämierung ihrer epistemologischen Dimension, d.h. der Unterdrückung ihrer ontologischen aufgefasst wird; „Das Verschwinden des materiellen Prozesses“ wird als Folge der Koevolution von dem Schreiben und Geschriebenen und dem Drucken und Gedruckten geschildert.

#### *Einige Hinweise zur Textgestalt*

Obwohl Buchstaben in der japanischen, ostasiatischen Schreib- und Druckkultur bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts als eine Art von Schrift gängig sind, bleiben sie den dortigen Praktizierenden fremd. Die alphabetische Transkription bzw. die sogenannte Romanisierung ist in ihren Augen nur ein provisorisches Erscheinungsbild der Wörter ihrer Sprache, das lediglich auf das eigentliche Schriftbild hinweist. Deswegen habe ich immer auch die Schriftzeichen dieser Kultur in meinem alphabetischen Text eingefügt. Die nicht-alphabetische Schrift bzw. die japanische und „chinesische Bildschrift“<sup>9</sup> ist das Erscheinungsbild, auf das die dortigen Praktizierenden ihre Mediengeschichte in der ihnen gewohnten Weise projizieren können.

---

<sup>9</sup> Schmidt-Künsemüller: Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen. 1951, S.48.

Der Romanisierung, d.h. der Informationstransformation ins Alphabet, liegt die epistemologische Reduktion des Japanischen und Chinesischen auf die akustische Informationsvalenz zugrunde. Dabei wird der Gehörsinn prämiert, der nicht naturwüchsig, sondern durch den von Außen herangetragenen, vorbestimmten Code eingestellt werden muss. (Zu einer solchen Einstellung des Gehörsinns durch den vorgegebenen Code und deren Folge vgl. 3.3.2.) Ein solcher Code für die Romanisierung ist das Hepburn-System für das Japanische und das Pinyin-System für das Chinesische, welche meinen Gehörsinn eingestellt haben. Diese Einstellung ist mir allerdings fremd, besonders im Fall des Japanischen. Erst durch den Vergleich mit der mental wie materiell anschaulichen Codetabelle konnte ich die ‚richtige‘ Romanisierung durchführen, wodurch die Wörter, die ich in Form der japanischen und chinesischen Schrift kenne, ein anderes Erscheinungsbild tragen und mich dadurch mitunter regelrecht befremden.

Dies betrifft auch die Personennamen. Man kann sich sehr gut vorstellen, wie befremdlich den in dieser Arbeit genannten historischen Praktizierenden ihre ins Alphabet codierten Namen erscheinen und deren Umkodierung in Laute klingen würde. Um diese Fremdheit ein wenig zu vermindern, schreibe ich ihre Personennamen nach der in ihrer Kultur gängigen Reihenfolge, also mit dem Nach- bzw. Familiennamen zuerst, so wie ich anstatt ‚Shiro Yukawa‘ dort 湯川史郎 Yukawa Shiro heiße.

Die anderen Fremdwörter wie die Eigennamen von Institutionen, Tempeln sowie religiösen Sekten, Kalligraphie- wie Druckterminologien usf. habe ich kursiv gesetzt, wobei ihr erster Buchstabe großgeschrieben wird, wenn sie zum wiederholten Mal und dann ohne ihrer Schrift auftauchen. Die kursive Auszeichnung verwende ich, um ihre Fremdheit zu veranschaulichen. Dadurch kann das Lesen auf Deutsch die Verwirrung zwischen Auge und Ohr, d.h. zwischen dem bekannten alphabetischen Erscheinungsbild und der fremden Lautkette vermeiden. Für die Hervorhebung dieser fremden Namen durch die Großschreibung ihrer ersten Buchstaben entschied ich mich aufgrund der Konvention der deutschen Schreibpraxis. Auch wenn diese ‚eingedeutschte‘ Schreibweise der romanisierten japanischen und chinesischen Wörter oft aus mehreren Gründen abgelehnt wird, erhalten sie hier angepasst an das Erscheinungsbild der hiesigen Beschreibungssprache einen großen Buchstaben am Wortanfang.

Die Markierung mit dem Anführungszeichen („“) ist für Stimme der Anderen, wie zum Beispiel für Zitate oder Buchtitel bestimmt, während das halbe Anführungszeichen (‘) für die Hervorhebung sowie den Vorbehalt gegenüber von Begrifflichkeiten eines Wortes eingesetzt wird. Sonstige Sonderzeichen wie verschiedene Klammern werden jeweils auf verschiedene Weise verwendet, welche jedoch im Kontext ersichtlich sein müsste.

An den Stellen, wo die Buchstaben nach der typographischen Tradition voneinander gesperrt sind, betone ich meine Rede. Ich erhoffe mir dort die

Aufmerksamkeit des Lesenden, indem der eine Aspekt des Lesens als Prozess der Schrifterkennung (nicht Worterkennung!) in den epistemologischen Vordergrund kommt und dadurch der Lesefluss verlangsamt wird. Damit schließe ich mich der Ansicht von 石川九楊 Ishikawa Kyûyô an, der für ein ‚kalligraphisches‘ Lesen plädiert, bei dem an solchen Stellen langsamer zu lesen wäre, sodass der Ton der (inneren) Stimme auf das Schriftbild abgestimmt wird; eine Informationstransformation von der Schrift zur Stimme (nicht aber direkt zur Sprache!) hätte hier Raum.<sup>10</sup> (Vgl. 3.4.7.)

---

<sup>10</sup> In der HTML-Version muss aufgrund technischer Einschränkungen stattdessen ein dickes Schriftgewicht verwendet werden. Es wäre beim Lesen durchaus sinnfälliger, wenn die dicke Auszeichnung in eine kräftige bzw. ‚dicke‘ Stimme transformiert wird.

ERSTER TEIL

SCHREIBKULTUR

# Kapitel 1

## Das Schreiben

Schreiben ist eine Tätigkeit des Menschen, die multisensuell und -medial durchgeführt wird. Beim Schreiben greift man ein Schreibwerkzeug und führt dieses mit seinen Körperteilen, um Material derart zu verarbeiten, dass intendierte Schriftzeichen verstofflicht werden. Für diese komplexen Bewegungsabläufe ist ein gewisses Maß an Körper- und Materialbeherrschung erforderlich, die auf dem multisensuellen Wahrnehmungs- und Handlungsvermögen des Menschen beruht. Dieses Vermögen erlaubt ihm, komplexe Handlungen als ein koordiniertes Zusammenspiel des Körpers mit den Materialien durchzuführen. Schreiben ist Material- und damit Informationsverarbeitung durch Körperbewegung. Demnach ist das Geschriebene die verarbeitete Eigenschaft des Materials, an der die motorische Information über die Körperbewegung wahrzunehmen ist.

Dieser grundlegende Aspekt des Schreibens und Geschriebenen wird jedoch in der alltäglichen Praxis für gewöhnlich nicht als informativ und kommunikativ behandelt. Die materielle und somatische Dimension des Geschriebenen kann sogar als Störfaktor gelten, der die flüssige schriftsprachliche Informationsverarbeitung und Kommunikation erschwert, was an der Klage über unleserliche Handschriften zu bemerken ist. Beim Lesen ist man bemüht, die materielle Komplexität des Geschriebenen epistemologisch zu reduzieren oder sogar zu ignorieren, um die Schriftzeichen herauszulesen. Nur so kann auf die (schrift-)sprachliche Information des Geschriebenen konzentriert werden.

Auf diese alltägliche epistemologische Reduktion des Geschriebenen ist zurückzuführen, dass das Schreiben in der Medien- und Kommunikationswissenschaft nach wie vor nur selten als materielle wie somatische Tätigkeit des Menschen behandelt wird. Der Aspekt des Schreibens als materieller und somatischer Prozess der Informationsverarbeitung ist eine Lücke in der medienwissenschaftlichen Theoriekonstruktion.

Als Grund dafür ist die epistemologische Reduktion des Schreibens und Geschriebenen zu nennen, hinter der die beiden Tendenzen Psychologisierung und Semiotisierung stehen. Aus der Psychologisierung des Schreibens resultiert das Verständnis des Schreibens als ein Ausdrücken des Gedachten, weshalb man das Schreiben mit Denken identifiziert. Dabei begreift man das Schreiben in erster Linie als einen auf Sprache basierenden, psychischen Informationsverarbei-

tungsprozess auf – aber nicht als einen materiellen wie somatischen. Entsprechend dieser Auffassung decken sich das Schreiben mit dem Denken und das Geschriebene mit dem Gedachten. Diese Gleichsetzung setzt latent oder explizit voraus, dass man dem materiellen Unterschied zwischen dem Gedachten und dem Geschriebenen keinen informativen Wert zuschreibt und sich allein auf die sprachliche Bedeutung konzentriert, welche freilich nur in der menschlichen Psyche entstehen kann.

Dass man das Schreiben als psychische, sprachliche Tätigkeit psychologisiert und so versteht, geht mit der Semiotisierung einher, nach welcher das Geschriebene bloß als Speicher der Schriftzeichen aufgefasst wird. Das Geschriebene wird trotz der Materialität epistemologisch auf einen bloß visuellen Zeichenkomplex reduziert. Diese epistemologische Monosensualisierung des Geschriebenen zu einem visuellen Zeichenkomplex ist Grundbedingung der Semiotisierung, was in den nächsten Abschnitten überprüft wird. Aufgrund dieser Semiotisierung und Monosensualisierung bestimmt man über das Signifikat der Schriftzeichen beim Phonogramm den Laut oder beim Logogramm das Wort und letztlich die sprachliche Bedeutung für die Psyche. Diese semiotische Bestimmung des Geschriebenen korrespondiert mit der alltäglichen sowie wissenschaftlichen Auffassung des Schreibens als ‚Verschriftlichung von etwas‘. Sie zwingt die Entmaterialisierung des Geschriebenen und damit seine sprachliche Interpretation auf und führt zur Frage, was dargestellt ist. Die medienontologische Frage, wie das Geschriebene materialisiert ist, bleibt dabei unbeachtet.

Zwar ermöglichen sowohl die Psychologisierung als auch die Semiotisierung den Praktizierenden die effiziente schriftsprachliche Informationsverarbeitung und Kommunikation, aber sie verursachen eine starke Vereinfachung, sodass die Beteiligung des menschlichen Körpers und der Materialien am Schreiben außer Acht gelassen wird.

Hinsichtlich der Mediengeschichtsschreibung spielt die Semiotisierung des medialen Phänomens eine entscheidende Rolle. Dies ist zum Beispiel im medienhistorischen Diskurs um Oralität und Literalität bzw. Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu erkennen. Um die historische Wandlung der mündlichen und der schriftlichen Medien zu beschreiben, bedient man sich oft des Zeichenvergleiches, etwa zwischen Ideogramm und Phonogramm, zwischen dem akustischen und dem visuellen Zeichen(-speicher) usf. So zum Beispiel gründet Walter J. Ong seine Bestimmung der kulturhistorischen Besonderheit des Alphabetsystems auf den ersten Vergleich; des zweiten Vergleiches bedient er sich bei der Schematisierung von „(primärer) Oralität und Literalität (sekundärer Oralität)“.<sup>11</sup>

Der Zeichenvergleich als Methode für die Mediengeschichtsschreibung regt die allgemeine epistemologische Tendenz an, nach der das mediale Phänomen, in diesem

---

<sup>11</sup> Ong: Oralität und Literalität. 1987, insbesondere S.88-94. Zum jüngeren Beispiel etwa vgl. Hörisch: Eine Geschichte der Medien. 2004, S.96-101.

Kapitel das Schreiben und Geschriebene, bloß als ein semiotisches wahrgenommen wird. Dabei bestimmt man das Informationsmedium in erster Linie als Zeichenspeicher bzw. -träger. Damit wird gerechtfertigt, anstelle des Informationsmediums, d.h. des Zeichens in seiner Materialität nur das Zeichen zu objektivieren.<sup>12</sup> Hier werde ich versuchen, einer solchen Semiotisierung bzw. semiotischen Auffassung des Mediums aus dem Weg zu gehen.

Die oben kurz angeführte Semiotisierung des medialen Phänomens gleicht der Monosensualisierung des Schreibens und Geschriebenen, welche eher dem Rezipienten-Blickwinkel als dem Produzenten-Blickwinkel entspricht. Der Leser, der vor allem die sprachliche Bedeutungsschöpfung aus einem Speichermedium zum Ziel hat, semiotisiert das Geschriebene zum Komplex des visuellen Zeichens, welches er nur mit seinen Augen wahrnimmt. Der Rezipienten-Blickwinkel bündelt die Beziehungen zwischen Geschriebenen und Menschen zu einem Fall von lediglich visueller Wahrnehmung, wobei die materiellen und somatischen Dimensionen des Informationsmediums und damit des medialen Erlebnisses unberücksichtigt bleiben.

Um das Schreiben entgegen der Entmaterialisierung aufgrund der Psychologisierung und der Semiotisierung zu analysieren und zu beschreiben, muss berücksichtigt werden, wie man die Schriftzeichen in einem Stoff verwirklicht und wie solche Schriftzeichen als Beschaffenheit des Stoffs wahrgenommen werden. Die Perspektive auf das Schreiben und Geschriebene als mediales Phänomen steht im Zentrum meiner Arbeit.

Im Folgenden wird zunächst das vereinfachte monosensuelle Modell ‚Schreiben als visuelle Informationsverarbeitung‘ erörtert, um zu zeigen, welche epistemologischen Prämissen in der gängigen semiotisierenden und psychologisierenden Sichtweise auf das Schreiben und Geschriebene enthalten sind. Damit soll verdeutlicht werden, dass die einfache Auffassung von realisierten Schriftzeichen als nur visuelle Information unzulänglich ist, um das Schreiben und Geschriebene zu beschreiben. (1.1) Im Abschnitt 1.2 stelle ich das heutige japanische Schreiben dar. Im Hinblick auf das gesamte Vorhaben der hiesigen Arbeit zeigt diese Darstellung eine Folge der Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur, welche ich in den fol-

---

<sup>12</sup> Beispielsweise setzt Helmut Schanze in seiner Mediengeschichte die Semiotisierung des medialen Phänomens voraus, sodass er in seiner Mediengeschichte letztendlich auf die Sprache die Rekurs nimmt: „Auf der sinnlichen [akustischen und visuellen, S.Y.] Basismedien Ton und Bild setzten die unsinnlichen Basismedien, die Zahl und die Buchstaben auf. Töne und Bilder werden ‚zur Sprache‘ gebracht. Organisiert wird der Übergang zur Rationalität. Kanon aller Medien ist Sprache im weiteren Sinn.“ Schanze: *Integrale Mediengeschichte*. 2001, S.211. Hier ist die für die Geisteswissenschaft typische Tendenz zur Semiotisierung und Versprachlichung des medialen Phänomens als Prämisse für die (literaturwissenschaftliche) Beschreibung der Mediengeschichte deutlich zu bemerken, welcher der materiellen sowie somatischen Dimension des medialen Phänomens keine oder nur sekundäre Bedeutung beimisst. Eine solche Vorstellung über Mediengeschichte bzw. -entwicklung wird in meiner Arbeit als Folge einer allgemeinen medienhistorischen epistemologischen Tendenz der Semiotisierung und Entmaterialisierung des medialen Phänomens beurteilt. Vgl. 10.2.

genden Kapiteln untersuche. Indem ich sozusagen vorwegnehmend das Schreiben von heute beschreibe, soll verdeutlicht werden, dass das Schreiben mit der Hand in erster Linie als eine somatische Tätigkeit der Menschen historisch ausgestaltet ist und dementsprechend noch heute so aufgefasst werden muss. (1.2) Aufgrund der geschilderten Komplexität des japanischen Schreibens versuche ich für die adäquatere bzw. praxisnahe Beschreibung des Schreibens und Geschriebenen, ein medien- und informationstheoretisches Modell des Schreibens und auch des Lesens aufzubauen. (1.3)

## 1.1 Schreiben als mediales Phänomen

Das Schreiben wird als eine spezifische Informationsverarbeitung praktiziert. Was für eine Eigenschaft das Schreiben in der epistemologischen Einstellung der Praktizierenden besitzt und auf welcher Grundlage diese Einstellung gehalten wird, muss erörtert werden, um die sowohl im Alltag als auch im medienwissenschaftlichen Diskurs gängige Auffassung über das Schreiben und Geschriebene zu reflektieren. Dafür beginne ich mit dem stark vereinfachten Verständnis des Schreibens als visuelle Informationsverarbeitung.

### 1.1.1 Besonderheit des Schreibens als visuelle Informationsverarbeitung

Das Schreiben ist – abgesehen von der lautsprachlichen, semantischen Dimension – eine Informationsverarbeitung, bei der die Schrift als visuelle Information verarbeitet wird. Diese Auffassung konstituiert die Grundlage für die Semiotisierung und Psychologisierung des Schreibens und Geschriebenen. Beim Schreiben materialisiert bzw. visualisiert man – so aus medienontologischer Perspektive – die Schriftzeichen, aber nicht den Klang der Wörter oder die Sprache. Die Auffassung Ongs über das Schreiben als „das Räumlichwerden des Wortes“, basiert auf der weiteren semiotischen Verknüpfung der Schriftzeichen an die Lautsprache, welche zur Informationsverarbeitung innen des Menschen gehört und somit psychischer Art ist.<sup>13</sup> Nur die Schriftzeichen materialisiert man in einem Medium und nimmt beim Lesen diese materialisierten Schriftzeichen mit den Augen wahr. In diesem Sinne kann das Schreiben als visueller Informationsverarbeitungsprozess modelliert werden.<sup>14</sup> (Vgl. Abbildung 1.)

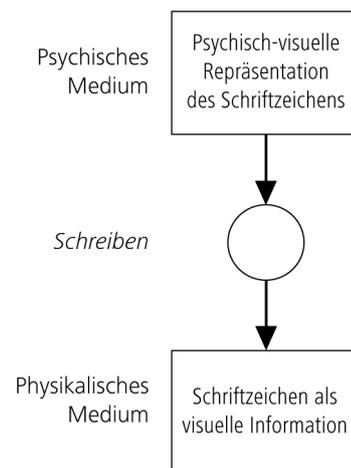


Abbildung 1: Schreiben als visuelle Informationsverarbeitung

<sup>13</sup> Ong: *Oralität und Literalität*. 1987, S.15.

<sup>14</sup> Die schematische Darstellung des Informationsverarbeitungsprozesses in dieser Arbeit basiert auf der Gieseck'schen informationstheoretischen Modellierungssprache. Giesecke: *Die Untersuchung institutioneller*

Im Modell des Schreibens als visuelle Informationsverarbeitung sind zwei Medien, das psychische und das physikalische Medium durch einen Prozessor verknüpft. Das erste Medium ist das psychische Informationsmedium, in dem die psychische Repräsentation der Schriftgestalt gespeichert ist. Diese psychisch-visuelle Information wird nach der Informationstransformation in ein materielles Medium eingegeben. Fokussiert man das Verhältnis zwischen den Medien, stellt sich das Schreiben als eine Spiegelung des informativen Musters zwischen dem psychischen und dem physischen Medium dar, in der das letztere das erstere widerspiegelt. Entsprechend der monosensuellen Modellierung des Schreibens werden die Informationen während des Prozesses vom Psychisch-Visuellen zum Physikalisch-Visuellen gewandelt; die verarbeitete Information beschränkt sich auf das Visuelle. Deshalb handelt es sich also um einen visuellen Informationsverarbeitungsprozess.

Im Gegensatz zu anderen visuellen Informationsverarbeitungen, wie dem Abzeichnen, liegt die Besonderheit des Schreibens darin, dass es in der Praxis unabhängig von seiner visuellen Umwelt durchgeführt werden kann und muss. Abgesehen vom Erlernen des Schreibens, realisiert man beim Schreiben üblicherweise die einzelnen Schriftzeichen ohne Vorlage. Anders als beim Abzeichnen braucht man beim Schreiben keine visuelle Information aus der Umwelt zu sammeln und in seinem psychischen Medium provisorisch zu speichern. Um den Buchstaben ‚a‘ zu schreiben, sucht man sich in seiner Umwelt kein visuelles Muster für ‚a‘. Der Schreiber realisiert mithilfe seines psychischen Informationsmediums automatisch die Schriftzeichen.

Freilich kann für jedes Schriftzeichen ein visuelles Vorbild zum Schreiben hinzugenommen werden; jedoch wird eine solche Tätigkeit nicht als Schreiben, sondern eben eher als Abzeichnen bezeichnet. In diesem Fall würde es sich um eine Schreibübung von Schülern oder Kalligraphen handeln.

Beim Schreiben braucht man also normalerweise kein visuelles Referenzobjekt in der Umwelt. Um diese visuelle Unabhängigkeit während des Schreibens aufrecht zu halten, muss man die Schriftzeichen derart im psychischen Informationsspeicher abgespeichert haben, dass beim Realisieren kein visuelles Muster benötigt wird. Als visueller Informationsverarbeitungsprozess hat das Schreiben die Geschlossenheit gegenüber der Umwelt als Besonderheit und Voraussetzung. Das ist die Grundlage der epistemologischen Einstellung gegenüber dem Schreiben und Geschriebenen.

Diese nach dem visuellen Modell des Schreibens formulierte Geschlossenheit besteht allerdings nur insofern, als das Geschriebene als ein bloß visueller Zeichenkom-

---

Kommunikation. 1988; ders.: Sinnenwandel Sprachwandel Kulturwandel 1992; ders.: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit 1994.

plex definiert ist; sie konstituiert so die erste Stufe der Semiotisierung. Dies führt zur weiteren Stufe der Semiotisierung bzw. ‚Versprachlichung‘ des Geschriebenen und damit zur Psychologisierung des Schreibens. Aufgrund der Besonderheit, dass das Schreiben visuell unabhängig von seiner Umwelt ist, scheint es, als ob ein geschlossener visueller Informationsverarbeitungsprozess vorläge. Man isoliert psychisch das Schreiben und sondert es von seiner materiellen Gegebenheit ab. Dadurch ist es möglich, das Schreiben als eine rein psychische und damit sprachliche Handlung zu beschreiben, so wie das gängige Verständnis des Schreibens dieser monosensuellen Epistemologie zugrunde liegt.

### *1.1.2 Besonderheit des Geschriebenen als visuelle Information*

Die visuelle Geschlossenheit des Schreibens steht im Verhältnis zur epistemologischen Einstellung der Praktizierenden, nach der die potentielle informative Polyvalenz des Geschriebenen reduziert wird. Erfahrungsgemäß realisiert man nicht Zug um Zug einzelne Schriftzeichen, sondern Worte oder Sätze, die im Allgemeinen akustisch, nicht visuell verarbeitet werden. Im Hinblick auf die Selbstreflexion des Schreibers über seine Praxis kann gedeutet werden, dass man seine (sprachlichen) Gedanken materiell fixiert. Der Schreiber berücksichtigt hauptsächlich die Folge der Schriftzeichen für das Wort und die Folge der Wörter in korrekter Reihenfolge, beziehungsweise die (schrift-)sprachliche Formulierung der Gedanken. Die Reihenfolge der Schriftzeichen bzw. deren Elemente wird (abgesehen von der konventionell als orthographische Regel festgelegten Abweichung) von der akustischen Struktur der Sprache bestimmt.<sup>15</sup> Was dabei durch das Schreiben materialisiert wird, ist – so glaubt man jedenfalls in der alltäglichen Schreibpraxis – eher eine akustische Information, die mit der gesprochenen Sprache zu identifizieren ist. Das heißt, für den Schreiber ist die Gestalt der realisierten Schriftzeichen sekundär. Die akustisch-sprachliche Informationsvalenz des Geschriebenen ist in der Praxis gegenüber der visuellen prämiert.

Die Zweitrangigkeit der visuellen Informationsvalenz des Geschriebenen ist beim Lesen noch deutlicher. Was beim Lesen vom Geschriebenen als informativ aufgenommen wird, bezieht sich nicht auf die Details der realisierten Schriftzeichengestalt. Redet man über einen Text, bezieht man sich zumeist ausschließlich auf den Inhalt, selten auf dessen Erscheinung. Man lenkt sein Augenmerk auf die akustische Informationsvalenz. Wird dagegen das Geschriebene aufmerksam in Augenschein genommen, nennt man diesen Prozess nicht ‚Lesen‘, sondern wohl eher ‚Betrachten‘ oder ‚Genie-

---

<sup>15</sup> Wie das Geschriebene die akustische Struktur der gesprochenen Sprache spiegelt, hängt von der Eigenschaft des Schriftsystems ab. Unabhängig davon gilt, dass das Zeichensystem, das als ‚Schrift‘ bezeichnet wird, jedenfalls zum Zweck der materiellen Fixierung der auf der Lautsprache basierenden Information historisch ausgestaltet und dazu verwendet wird.

ßen‘ bzw. ‚Kosten‘ im Sinne eines (ästhetischen) Betrachtens. Beim Lesen erkennt man freilich die Schriftzeichen visuell; doch die prämierte Informationsvalenz liegt nicht in der Schriftgestalt, sondern in der akustischen Information, die der Leser als Lautkette bzw. Sprache wahrnimmt.

Diese gewöhnliche und übliche Art des Lesens als eine ‚akustische Wahrnehmung mit den Augen‘ basiert medienepistemologisch auf der informativen Multivalenz des Geschriebenen. Je nach Perspektive kann das Geschriebene in unterschiedlichen Informationsvalenzen auftreten. Wenn man von der sprachlichen Bedeutung des Geschriebenen spricht, beachtet man seine akustische und damit sprachliche Valenz und bezieht daraus die Information. Das Geschriebene wird natürlich im Auge behalten, doch ‚hört‘ man durch die Schriftzeichen hindurch die klingende Sprache. Das Geschriebene ist trotz seiner visuellen Materialität in dem Sinne ‚transparent‘, dass seine Gestalt, d.h. seine visuelle Informationsvalenz, an sich nicht bewusst als informativ angesehen werden muss – zumindest, wenn das Lesen nicht durch ‚Unleserlichkeit‘ gestört ist. Denn dann wird die visuelle Valenz für informativ gehalten: die Gestalt eines nur schwer erkennbaren Schriftzeichens, wie so oft in einem handgeschriebenen Text, steht dann im Zentrum der Aufmerksamkeit des Lesenden. Die visuelle Valenz wird auch beachtet, wenn die Schriftzeichenfolge eines Wortes oder ein einzelnes Schriftzeichen nicht sofort und sozusagen ‚automatisch‘ präsent ist, so dass ein externer Informationsspeicher hinzugezogen werden muss. Solche Situationen sind jedoch besondere, weil hier die Informationsverarbeitung nicht effektiv abläuft und daher von der normalen Lesekonvention abweicht.

Dass die visuelle Informationsvalenz des Geschriebenen zweitrangig gegenüber der akustisch-sprachlichen und semantischen Valenz ist, gründet auf der visuellen Geschlossenheit des Schreibens. Im Grunde genommen muss die Gestalt, sowie die bestimmte Folge der Schriftzeichen im psychischen Informationsspeicher derart verinnerlicht sein, dass kein externes Informationsmedium (Schriftvorlage, Wörterbuch, Zeichenlexikon usw.) nötig ist. Dieser gängigen Auffassung nach, kann das Schreiben als geistige Tätigkeit psychologisierend verstanden werden, also ohne Körperlichkeit und Materialität zu berücksichtigen. Diese sprachbasierte Psychologisierung des Schreibens aufgrund seiner visuellen Geschlossenheit ist offensichtlich keine naturgegebene Fähigkeit des Menschen, sondern kann erst durch jahrelanges Üben erlernt werden. In Japan muss man beispielsweise während der sechsjährigen Grundschulausbildung 1.006 chinesische Schriftzeichen erlernen.<sup>16</sup> Durch das Erlernen speichert man die Gestalt der Schrift im psychischen Informationsspeicher für diejenige Handlungen ab, welche man allgemein hin ‚Schreiben‘ und ‚Lesen‘ nennt.

---

<sup>16</sup> In japanischen Schulbüchern dürfen keine Schriftzeichen stehen, die die Schüler noch nicht erlernt haben. So wird das Lesen und Schreiben der chinesischen Schriftzeichen im Lernprozess eng gekoppelt.

### *1.1.3 Automatisierung der Körperbewegung: Geschlossenheit des Schreibens*

Die durch das Lernen hergestellte Automatisierung des Schreibens ermöglicht die Geschlossenheit des Schreibens. Der Lern- und Automatisierungsprozess zielt auf das Abspeichern der Schriftgestalt ins psychische Informationsmedium ab. Obwohl das monosensuelle Modell des Schreibens auf die visuelle Information beschränkt ist, darf die schlichte monosensuelle Perspektive beim Thema Lernen nicht länger beibehalten werden. Der Lernprozess des Schreibens verläuft körperlich und materiell.<sup>17</sup> Denn das Abspeichern findet nicht allein visuell, sondern auch körpermotorisch statt und hängt vom biographischen Automatisierungsprozess der Schreibpraxis ab. Das automatisierte Schreiben jedes einzelnen Praktizierenden ist das Produkt seiner durch seine Biographie geprägten, individuellen Schreibpraxis, seiner personenspezifischen Mediengeschichte. Aufgrund der Abhängigkeit von der für jeden Schreiber eigentümlichen Umgangsweise ist das Schreiben als somatische Praxis sowie das im Geschriebenen realisierten Schriftzeichen als Speicher der schreibmotorischen Information je nach Individuum verschieden.

So fokussiert, wird das Geschriebene aus einer Perspektive beschrieben, die es nicht semiotisiert. Diese Perspektive bewertet die visuelle und motorische Valenz des Geschriebenen als das Informativ. Am Beispiel der Unterschrift wird die Abhängigkeit des Schreibens von der individuellen Automatisierung ersichtlich. Die Unterschrift dient in der Gesellschaft zur Identifikation des Individuums. Diese Merkmalfunktion setzt voraus, dass die Handschrift von Individuum zu Individuum verschieden ist. Wenn es Tausende mit demselben Namen gibt, dann müssen tausend unterschiedliche Gestalten der Unterschrift vorhanden sein. Darüber hinaus gelten alle Unterschriften von einer Person immer als Gemeinsames, damit man sie als Identifikationsmerkmal verwenden kann. Bei der Wahrnehmung der Unterschrift berücksichtigt man die schreibmotorische Informationsvalenz, die als den Personen individuell zugehörig gilt. Die visuelle Individualität der realisierten Unterschrift rührt somit von der Individualität des Schreibens als somatischer Tätigkeit her. Was man durch den Blick auf das Geschriebene informativ erkennt, ist seine visuelle und motorische Valenz und damit die Information über den Produktionsprozess, d.h. den Prozess des Schreibens.

Die gesellschaftliche Grundannahme der Unterschrift als Identifikationsmerkmal, die Unterschiedlichkeit zwischen den Individuen und die stete Gemeinsamkeit in

---

<sup>17</sup> In der pädagogischen Schreibforschung fokussiert man natürlicherweise die somatische Dimension des Schreibenlernens. Zum Beispiel vgl. Schorch: *Entwicklung des Handschreibens*. 2003. Schorch bestimmt „drei Basiskomponenten“ von „Schreibakt bzw. -vorgang“, welche in „Sinnkomponente“, „Formkomponente“ und „Bewegungskomponente“ unterteilt werden. Ebd., S.286. Auch in der Psychologie fokussiert man die somatische Dimension des Schreibens. Für einen Überblick über die psychologische Schreibforschung vgl. Teuling: *Bewegungssteuerung beim Schreiben*. 1994.

einem Individuum, kann nicht mit dem monosensuellen Modell des Schreibens als visuelle Informationsverarbeitung aufgefasst werden. Sie müssen letztlich auf individuelle Unterschiede des automatisierten Schreibens zurückgeführt werden, welches körperhaft, d.h. multisensuell und –medial, betrieben werden muss.

Man erlernt das Schreiben nicht nur durch passive visuelle Wahrnehmung, sondern auch durch die Wiederholung aktiver körperlicher Bewegung. Obwohl mit den gleichen Vorlagen erlernt, entwickelt jeder Schüler ein ihm eigenes Schreiben als somatische Tätigkeit. Diese Entwicklung, welche der medienhistorischen Ausgestaltung einer Schreibpraxis gleicht, lässt sich als Prozess verstehen, welcher aus dem Informationskreislauf durch die Wiederholung des Schreibens besteht. (Vgl. auch 2.1.) Im Kreislauf werden die, den verschiedenen menschlichen Sinnen entsprechenden Informationen aus den Schreiberlebnissen akkumuliert, ersetzt und reproduziert, und als ein automatisiertes, somatisches Schreibprogramm in den Menschen eingeschrieben. In diesem für das Individuum spezifischen Prozess ist das Schreiben durch das Spannungsverhältnis zwischen den drei Faktoren, der Schriftgestalt auf der Vorlage, den Schreibmaterialien und der Körpermotorik, geprägt. Beim Üben lernt man, diese drei Faktoren in seiner Schreibpraxis miteinander abzustimmen. Das so individuell abgestimmte Gleichgewicht zwischen den Faktoren stellt die Individualität des Schreibens mit der Hand her.

Nach der Etablierung und Verinnerlichung des eigenen Schreibens beginnt man seine Schreibtätigkeit latent oder explizit als die Reproduktionshandlung der sowohl visuell als auch körpermotorisch verinnerlichten Schriftzeichen zu definieren. (Ausführliche Darstellung siehe 1.3.) Erst durch diese Definition entsteht das Schreiben, das durch die routinierte Körperbewegung beliebig viele ähnliche, identifizierbare Schriftgestalten erzeugen kann.

Die Verschiedenheit der persönlichen Handschriften gründet nicht nur auf diese, durch die körperliche Eigenheit hergestellte Verschiedenheit der automatisierten Schreibmotorik, sondern auch auf der Kommunikationssituation. Man füllt ein amtliches Formular mit leicht lesbarer Blockschrift aus, während man eine Notiz für den eigenen Gebrauch in Schreibschrift bzw. ‚Laufschrift‘ nimmt. Die Schreibmotorik ist dem Adressaten angepasst. Diese Differenzierung je nach Kommunikationssituation steht im Spannungsverhältnis zwischen eigener Körpermotorik einerseits und gesellschaftlicher Norm der Schriftgestalt andererseits.

Bis hierhin soll nun klar geworden sein, dass die semiotische sowie psychische Geschlossenheit des Schreibens auf Grundlage der somatischen Automatisierung des Schreibens basiert. Das Schreiben und Geschriebene als mediales Phänomen steht auf der Basis körperlicher Praxis, wie im Folgenden am Beispiel der japanischen Schreibpraxis gezeigt werden soll.

## 1.2 Das Visuelle und Motorische in der heutigen japanischen Schreibpraxis

Die Gestalt der chinesischen Schrift und der beiden japanischen Silbenschriften von heute ist trotz oder wegen ihrer komplexen Visualität hochgradig visuell-motorisch, d.h. aufgrund der visuellen als auch motorischen Sinne normiert. Diese Norm entwickelte sich in der Geschichte der dortigen Schreibpraxis und spiegelt im hohen Maße die materielle Eigenschaft des im Alltag veralteten Schreibwerkzeugs, des Pinsels, und seiner medienspezifischen Spur bzw. Schriftgestalt wider. Im Folgenden wird als ein Beispiel für die Kopplung zwischen dem Visuellen und dem Motorischen beim Schreiben dargestellt, wie das Schreiben im gegenwärtigen Japan erlebt wird. (Zu seiner medienhistorischen Ausgestaltung vgl. Kapitel 2 und Kapitel 3 sowie 9.3.)

### 1.2.1 Das Schreiben eines Schreibstrichs

Die Schriftzeichen werden in der japanischen Schreibpraxis als Zusammensetzung von verschiedenartigen 画 *kaku* erlebt, das hier mit ‚Schreibstrich‘ übersetzt wird. (Vgl. 1.2.2 und 10.1.) Alle Schreibstriche lassen sich als Kombination verschiedener Arten von Elementen des Schreibstrichs (im Folgenden einfach ‚Strichelement‘ genannt) beschreiben, so wie es beim Schreibunterricht in der japanischen Grundschule von heute üblich ist.

#### *Die Typisierung der Strichelemente*

Die Typisierung der Strichelemente bezieht sich sowohl auf die Visualität des Schreibstrichs als auch auf die Motorik des Schreibens. Sie basiert auf der Dreiteilung eines Schreibstrichs in Anfang, Mitte und Ende. (Vgl. 1.2.2.) In Bezug auf den Anfangsteil des Schreibstrichs gibt es drei Typen. Das erste Strichelement ist der ‚Punkt‘ (点 *ten*), der aber nicht kreisförmig, sondern vielmehr ein kurzer Schreibstrich ist. Der Ansatz des Punktes soll oben links sein; die Spitze des Schreibwerkzeugs muss nun kurz schräg nach unten rechts oder unten links geführt werden. In der Kalligraphie kennt man *Ten* als einen komprimierten Schreibstrich. Die Begriffe ‚vertikaler Schreibstrich‘ (縦画 *tatekaku*) und ‚horizontaler Schreibstrich‘ (横画 *yokokaku*) bezeichnen die Strichführung vom Ansatz zur Mitte. Nach dem Ansatz verläuft der Strich entweder vertikal oder horizontal. Diese beiden Arten von Strichelementen drücken spezifisch die Vektoren des Ansatzes aus, nach denen man den Spitz des Schreibwerkzeugs vom Anfangspunkt zur Mitte führen soll. Der horizontale Schreibstrich, der immer von links nach rechts realisiert wird, ist jedoch nicht ganz horizontal, sondern er wird entsprechend der historisch gestalteten, somatischen Ökonomie leicht schräg nach rechts oben geführt.<sup>18</sup> (Vgl. 2.2.2.) Diese drei Strichelemente,

---

<sup>18</sup> Die Neigung des horizontalen Schreibstrichs entspricht dem Bewegungsraum der Hand- und Armgelenke und dessen Ökonomie. Die Bewegung in die exakt waagerechte Richtung braucht mehr genauere Steuerung der Kör-

Punkt, vertikaler und horizontaler Schreibstrich, sind die basalen Elemente, da alle Schreibstriche von diesen drei Vektorlenkungen aus beginnen, und sich danach je nach der Strichführung von der Mitte bis zum Ende unterscheiden.

Die Typisierung der Mitte des Strichs richtet sich nach der feinmotorischen Vektorablenkung. Den ersten Typ nennt man 曲れ *mage* (Biege), das seiner visuellen Form gemäß mit ‚Bogen‘ übersetzt werden kann. Läuft der Anfang des Schreibstrichs in vertikaler Richtung, biegt der Schreibende ihn im Laufe der Strichführung stumpfwinklig nach unten rechts oder unten links. Die spitzwinklige Vektorablenkung nennt man 折れ *ore* (Knick). Der Anfang des Knicks ist entweder vertikal oder horizontal. Der Schreibstrich wird danach um fast neunzig Grad abgelenkt. Beginnt der Schreibstrich vertikal, dann knickt er nach rechts ab. Wenn der Schreibstrich horizontal beginnt, leitet man ihn nach unten ab. Somit bekommt der realisierte Schreibstrich einen Winkel.

Diese Bezeichnungen der Strichführung beziehen sich eher auf die Motorik des Schreibens als auf die Visualität des realisierten Schriftzeichens. Quellsprachlich gesehen sind sie von Tätigkeitsverben abgeleitet. Das *Mage* ist die Ableitung vom Verb 曲げる *mageru*, das ‚biegen, krümmen, beugen, neigen‘ konnotiert. Dieses Verb drückt allgemein diejenige Tätigkeit aus, mit der man irgendeinen Gegenstand in eine kurvenförmige Gestalt bringt. Das andere Strichelement ist eine Ableitung vom Verb 折る *oru*, das je nach dem Kontext im Deutschen mit ‚brechen, abbrechen, knicken, falten‘ usw. übersetzt wird. In der mit diesem Verb angedeuteten Bewegung kommt die Kraft der plötzlichen und spitzwinkligen Vektor- bzw. Formänderung zum Ausdruck, wie man einen Zweig vom Ast abbricht. Daran wird deutlich, dass bei der medienhistorischen Herausarbeitung der Strichtypisierung die Perspektive des Schreibenden vor jener des Lesers bevorzugt wurde. Nicht was als Gestalt gesetzt wird, ist für die Bezeichnung maßgeblich, sondern wie die Gestalt zu verwirklichen ist, liegt diese Analyse und Typisierung des Schreibstrichs zugrunde.

Die drei Strichelemente des Schlussteils werden ebenfalls mit Begriffen bezeichnet, die erkennbar die Motorik ausdrücken. Der erste Typus ist 止め *tome* (Anhalten), mit dem man den deutlich betonten Endpunkt des Strichs beschreibt. Die Strichführung bekommt zum Schluss die Betonung der vertikalen Kraft gekennzeichnet, oder die Spitze des Schreibwerkzeugs hält den Kontakt mit dem Beschreibstoff deutlich bis zum Strichschluss, so dass der Schreibstrich scharf endet. Im Gegensatz zum betonten

---

per- und Kraftmanipulation, als die leicht nach rechts oben. Wenn man die eigene Körpermotorik als proportionalisierte normative Schriftgestalt bevorzugt, dann tauchen dort die schrägen Striche auf. Der schräge horizontale Schreibstrich sowie der entsprechende Schreibstil entstanden historisch mit dem Schreib- und Schriftstil ‚Beamtenchrift‘, bei dem die Körpermotorik im Vordergrund der Schreibpraxis stand. Vgl. 1.2.2 und 2.2.4.

Anhalten weisen die letzten zwei Typen auf ein auslaufendes Ende hin. Das erste nennt man 払い *harai* (Fegen), wobei das Verb 払う *harau* ‚fegen, bürsten, wischen‘ usw. bedeuten kann. Die so ausgedrückte Bewegung ist mit der Bewegung der Borsten des Besens beim Fegen vergleichbar, wobei einzelne Fasern sich flexibel nacheinander nach oben vom Boden heben. Der ‚gefegte‘ Schreibstrich läuft schmaler werdend aus, wobei kein plötzliches Aufheben der Spitze stattfindet. Er wird je nach der Richtung in 右払い *migi-harai* (Fegen nach rechts) und 左払い *hidari-harai* (Fegen nach links) unterscheiden; beide Bewegungen werden jeweils nach unten ausgeführt. Der letzte Typus wird durch die Kombination der plötzlichen Vektorablenkung und des kurzen Auslaufens am Schreibstrichschluss erzeugt, was man 撥ね *hane* (Sprung) nennt. Das *Hane* wird von seiner visuellen Gestalt her manchmal mit dem ‚Haken‘ der europäischen Kalligraphie gleichgesetzt. Wenn man aber die zugrundeliegende Motorik bei dem *Hane* und dem Haken vergleicht, zeigt sich ein großer Unterschied: Während der Haken mit seiner konturklaren viereckigen Gestalt durch den stabilen Kontakt zwischen der geraden Federspitze und dem Beschreibstoff gezeichnet ist, erzeugt man das *Hane* wortwörtlich durch einem ‚Sprung‘ der Spitze des Schreibwerkzeugs nach oben. Die dabei notwendige Motorik ist sowohl ein plötzlicher Richtungswechsel nach oben auf dem Papier, als auch zugleich ein sofortiges Hochheben der Werkzeugspitze vom Papier weg.

Diese Typisierung der Strichelemente zeigt deutlich die Untrennbarkeit der visuellen und motorischen Aspekte in der japanischen Schreibpraxis. Um die visuelle Gestalt zu beschreiben, verwendet man die von der Motorik abgeleiteten Begriffe, wie *Hane* (Sprung), *Harai* (Fegen) usw. In diesen Bezeichnungen wird die Fokussierung sowohl auf visuelle Eigenschaften des Strichs, als auch auf die differenzierte Motorik der Hand- und Armgelenke deutlich.

In der Betrachtung des Geschriebenen fallen Gestalt (Produkt) und Motorik (Produktionsprozess) zusammen, wodurch der äquivalente Zusammenhang zwischen der Schreibmotorik (Schreiben) und dem von ihr verwirklichten Strich (Geschriebene) im Praktizierenden entsteht. Das Geschriebene existiert somit für Schreiber und Leser als Speicher visuell-motorischer Information.

Bei der Schreibpraxis können deshalb die verschiedenen Strichelemente und deren Bezeichnungen als Befehl bzw. Code für die Bewegung fungieren. Beispielsweise kann der Lehrer im Schreibunterricht die Schreibweise des letzten, von dem Schnittpunkt der Schreibstriche nach rechts unten diagonal auslaufenden Schreibstrich des chinesischen Schriftzeichens 木 (Baum) so beschreiben: Man muss das Ende des letzten Schreibstrichs (nach rechts) ‚fegen‘. Ein solcher schreibmotorischer Code muss für das Erlernen des normativen Schreibens, d.h. der Produktion der normativen Schriftgestalt, manipuliert werden. Dieser Code gilt aber insofern nur für Teile der Schreibstriche, als sie auf der Basis der Einteilung eines Strichs beruhen. In der Realisierung

eines Schreibstrichs müssen sie je nach Stricharten und dem Schreibzug flüssig kombiniert werden. (Vgl. 1.2.2.)

### *Der Pinsel als normstiftendes Schreibwerkzeug*

Diese acht Typen von Strichelementen (*Ten*: Punkt, *Tatekaku*: vertikaler Schreibstrich, *Yokokaku*: horizontaler Schreibstrich, *Mage*: Biege, *Ore*: Knick, *Tome*: Anhalten, *Harai*: Fegen, *Hane*: Sprung) gelten als Basis der japanischen Schreibpraxis, bei der das Schreibwerkzeug mit der Hand geführt wird. An der seit Anfang des 20. Jahrhunderts üblich gewordenen Schreibpraxis mit Füllfederhalter oder Bleistift können die Eigenschaften der Strichelemente allerdings nicht anschaulich genug zum Ausdruck kommen, weil sie ursprünglich von anderen Schreibwerkzeugen abgeleitet worden sind. Es ist kein Zufall, dass in fast allen Lehrbüchern für das Japanische die elementaren Stricharten mit Pinselstrichen bzw. deren Imitationen dargestellt werden.<sup>19</sup> Die normative Strichgestalt setzt den im Alltag veralteten Pinsel als normstiftendes Basismedium voraus. Der Schreiber imitiert mit den neuen Schreibwerkzeugen, etwa Füllfederhalter und Bleistift, die als Norm geltende Strichgestalt, welche vom Pinsel medienhistorisch determiniert ist. Hierbei kann von der Transmedialität des informativen Musters bzw. der Zeichenstruktur gesprochen werden, welche in der historischen Entwicklung der Schreibpraxis eine wichtige Rolle spielt. In der ostasiatischen Mediengeschichte des Schreibens legte man mit dem Pinsel die normative Gestalt der Schreibstriche und damit die Schriftzeichengestalt fest, sodass die nachkommenden Generationen sie in ihrer Praxis weiter reproduzierten, auch wenn sie andere Medien in die Hand nahmen.

Die Imitation der für den Pinsel spezifischen Strichstruktur mit einem Stift bedeutet aber keineswegs, dass die Produktionsprozesse mit alten und neuen Medien gleichzusetzen wäre. Der materielle Unterschied der Medien zwingt den Benutzer stets zu unterschiedlichen Umgangsweisen. Die Imitation, die in der Gegenwart unbewusst betrieben wird, sollte daher nicht mit der Bewegung und Strichgestalt verwechselt werden, die für die Verwendung des flexiblen Rundpinsels typisch ist. Dennoch war und ist der Pinsel das normstiftende Schreibwerkzeug der japanischen Schreibpraxis, in der das Visuelle und das Motorische als untrennbare Aspekte des Geschriebenen vom Praktizierenden erlebt werden. Um die auf dem Pinsel basierende Schreibpraxis präziser zu betrachten, wird im Folgenden der kalligraphische Duktus erörtert, in dem sich der Prototyp der Typisierung des Schreibstrichs befindet.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Zum Beispiel vgl. Schmidt: Einführung in die Schrift und Aussprache des Japanischen. 1995, S.86f.; Schmidt: Einführung in die chinesische Schrift- und Zeichenkunde. 1996, S.21f.

<sup>20</sup> Hierbei ist die Kalligraphie nicht als ein Teilbereich der Kunst zu verstehen, der den ästhetischen Aspekt des Schreibens und Geschriebenen voranstellt. Die Ausdifferenzierung der Kalligraphie aus der alltäglichen Schreibpraxis geschah in der japanischen Schreibkultur erst seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Bis dahin gründet die Kalligraphie auf derselben medialen Basis wie die normale Schreibpraxis. Vgl. 3.4.5 sowie 10.2.

### *Der Duktus des Schreibens mit dem Pinsel*

Die materielle Eigenschaft des Pinsels liegt in der Flexibilität der Spitze und im darauf aufbauenden Ausmaß der vertikalen Kraftmanipulation. Während bei den heute üblich gewordenen Schreibwerkzeugen wie Feder, Kugelschreiber, Bleistift usw. durch die relativ harten Spitzen die Bewegung der Hand- und Armgelenke fast – aber nicht ganz – auf das Zweidimensionale beschränkt ist, bietet die Flexibilität der Pinselborsten dem Schreiber größeren dreidimensionalen Bewegungsraum. Aufgrund dieser materiellen Eigenschaft gestaltete der Pinsel den kalligraphischen Duktus aus, welcher die visuell-motorische Norm für die Strich- bzw. Pinselführung darstellt. Der Duktus variiert je nach Schrift- und Schreibstil und auch nach kalligraphischer Schule.<sup>21</sup> Der folgenden Darstellung des kalligraphischen Duktus liegt der Schreib- und Schriftstil 楷書 chin. *kaishu*, jap. *kaisho* (Vorbildschrift bzw. Standardschrift) zugrunde, der Mitte des siebenten Jahrhunderts in China entstand. (Vgl. 2.2.7.)

Der meist verbreitete kalligraphische Duktus ist 永字八法 *eiji happô* (acht Stricharten im Schriftzeichen 永 *ei*). Das *Eiji happô* beruht auf der Grundidee, dass das Schriftzeichen 永 symbolisch alle elementaren Stricharten enthält. Diese unterschiedlichen Stricharten repräsentieren gleichzeitig die unterschiedlichen Schreibtechniken, für die eine bestimmte Motorik notwendig ist. Das Schriftzeichen 永 wird konventionell mit fünf Schreibstrichen realisiert, wobei man acht verschiedene Schreibtechniken kombinieren muss. Anhand der Erklärung von 石川九楊 Ishikawa Kyûyô fasse ich den Duktus in der Tabelle auf der Abbildung 2 zusammen.<sup>22</sup> (Vgl. Abbildung 2.)

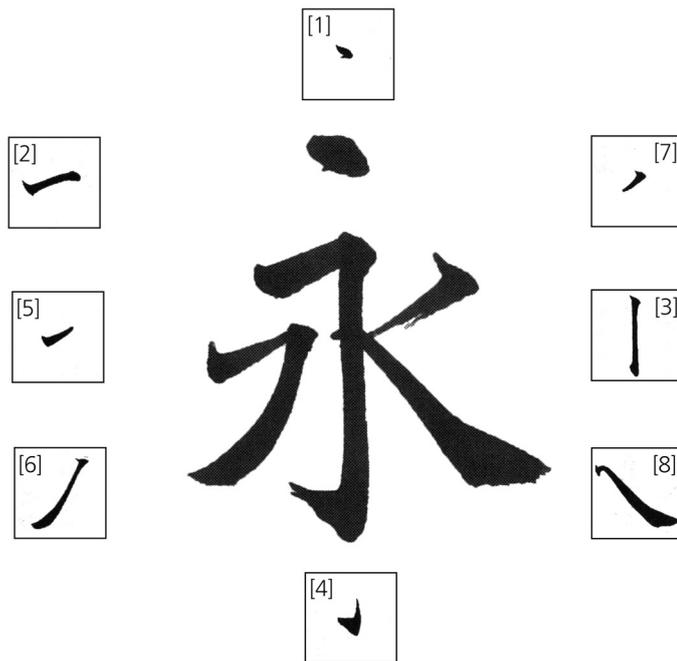
Die einzelnen Stricharten sind in diesem Duktus unterschiedlich benannt, wobei schon die oben genannten Bezeichnungen wie *Ten* (Punkt), *Harai* (Fegen), *Hane* (Springen) usw. in der Erklärung auftauchen. Im Unterschied zu den oben genannten acht Typen von Strichelementen betont die kalligraphische Lehre ausdrücklicher die Schreibmotorik, welche in den verschiedenen Aspekten wie Rhythmik, Geschwindigkeit, Kraftsteuerung, Reihenfolge unterteilt werden kann.

### *Die Rhythmik der Pinselführung*

Nach dem Duktus der Kalligraphie teilt man einen Pinselstrich in drei Teile, die terminologisch benannt werden. Den Anfang eines Schreibstriches nennt man 起筆部 *kihitsubu* (Teil des Pinselansatzes), die Mitte 送筆部 *sôhitsubu* (Teil des Pinselführens) und das Ende 収筆部 *shûhitsubu* (Teil des Pinselausgangs). Diese Dreiteilung des Strichs spiegelt die Rhythmik beim Schreiben eines Schreibstrichs wider, die aus drei Takten besteht. Diese Rhythmik nennt man 三折法 *sansetsuhô* (Duktus mit drei

<sup>21</sup> Es gibt mehrere verschiedene normative Duktus: Zum Beispiel 十字二法 *jûji nihô* (Duktus mit zwei Schreibstrichen des Zeichens 十 *jû*) usw.

<sup>22</sup> Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.4f.



	Schreibstrich	Name	Symbol für
[1]	1	側 <i>soku</i>	Punkt ( <i>Ten</i> )
[2]	2	勒 <i>roku</i>	Langen horizontalen Strich ( <i>Yokokaku</i> )
[3]		弩 <i>do</i>	Vertikalen Strich ( <i>Tatekaku</i> ) des Duktus mit drei Knicken
[4]		趯 <i>do</i>	Sprung ( <i>Hane</i> )
[5]	3	策 <i>saku</i>	Horizontalen Strich ( <i>Yokokaku</i> ) des Duktus mit zwei Knicken
[6]		掠 <i>ryaku</i>	Langes Fegen nach links unten ( <i>Hidari-harai</i> ) des Duktus mit drei Knicken
[7]	4	啄 <i>taku</i>	Kurzes Fegen nach links unten ( <i>Hidari-harai</i> ) des Duktus mit drei Knicken
[8]	5	磔 <i>taku</i>	Fegen nach rechts unten ( <i>Migi-harai</i> )

Abbildung 2: Duktus des Schreibens mit dem Pinsel, *Eiji happô* (mit Tabelle)

Knicken).<sup>23</sup> Der Ausdruck ‚Knick‘ in Bezug auf die Schreibrhythmik ist für den visuellen Sinn in soweit metaphorisch, als dieser Duktus wie in einem horizontalen Strich ohne große Vektorablenkung verwirklicht werden kann. Der Knick soll hier als diejenige Veränderung der An- und Entspannung der Kraft gelten, die der Schreibmotorik eines Schreibstrichs den Takt gibt.

<sup>23</sup> Kulturhistorisch entstand der Duktus 二折法 *nisetsubô* („Duktus mit zwei Knicken“) vor dem Duktus mit drei Knicken. Vgl. 2.2.4.

Diese motorische Taktierung bei einem Schreibstrich wird ersichtlich, wenn beispielsweise das kalligraphische Verständnis über die normative Produktionsweise des horizontalen Schreibstrichs (*Yokokaku*) näher betrachtet wird.<sup>24</sup> Beim Ansatzteil eines horizontalen Schreibstrichs betont man die vertikale Druckkraft. (Vgl. das *Roku*, das Symbol für den horizontalen Schreibstrich auf der Abbildung 2.) Diese vertikale Druckkraft ist wie beim Ansatzteil des *Ten* (Punkt) schräg von oben links nach rechts unten gerichtet, während die Spitze des Pinsels nach oben und die dicke Pinselmitte nach unten zeigt. Durch die Pinselführung wird die Gestalt des Ansatzteils, d.h. des Kontakts zwischen Pinselspitze und Beschreibstoff, wie ein Wassertropfen gestaltet, was im horizontalen Strich aber nur im linken Teil der Kontur zu sehen ist. Nach dem Ansatz wird die Pinselspitze durch die Ablenkung der Kräfte weiter geführt, die aus der vertikalen Ansatzkraft und den Gegenkräften des Beschreibstoffs bestehen. Bei diesem mittleren *Sôhitsubu* (Teil des Pinselführens) benutzt man eher die Trägheit der schon wirkenden Kräfte, anstatt erneut Spannung zu erzeugen. Folglich ist die Gestalt der Strichmitte in der Schreibrichtung schmaler. Beim Ausgang des Strichs, *Shûhitsubu*, drückt man wieder die Pinselborsten nach unten rechts, wodurch der dritte Takt der Strichführung entsteht. Der Ausgangsteil bekommt durch die Betonung der Kraft und das Anhalten der Pinselspitze eine konturklare und dicke Gestalt (*Tome*).

Wie beim Beispiel des horizontalen Strichs besteht die Rhythmik eines Schreibstrichs in der kalligraphischen Schreibpraxis aus drei Takten, die durch die dynamische Spannungsmanipulation von ‚Betonen – Flüssiglassen – Betonem‘ erzeugt werden. Diese Rhythmik wird bei allen Strichen berücksichtigt. So auch beim Schreiben des Punktes. Man begreift den Punkt als einen Strich, wobei man annimmt, dass die drei Takte im Punkt kondensiert sind.<sup>25</sup>

Diese Taktierung der Strichproduktion fungiert als synthetischer Code für die Kombination der Strichelemente. Zum Beispiel ist der zweite Schreibstrich des Zeichens 永 eine Kombination von vertikalem und horizontalem Strich (*Yokokaku* und *Tatekaku*) und Sprung (*Hane*). (Vgl. Abbildung 2.) Abgesehen vom Sprung können die ersten beiden Strichteile flüssig mit drei Takten geschrieben werden. Den Sprung behandelt man als Erweiterung des dritten Taktteils. Somit sind zwei motorische Einheiten in einem Schreibzug involviert. Die ersten zwei Strichteile werden durch ein *Ore* (Knick) verbunden. Diese Technik wird in der kalligraphischen Terminologie 転折 *tensetsu* (drehender Knick) genannt. An der Stelle des Knicks treffen die beiden motorischen Einheiten aufeinander, indem dort der dritte betonte Takt des horizontalen Strichs mit dem ersten betonten Takt des nach links unten gefegten Strichs

---

<sup>24</sup> Die folgende Beschreibung über das kalligraphische Schreiben des Schriftzeichens 一 basiert auf Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.3.

<sup>25</sup> Ebd., S.4.

überlappt.<sup>26</sup> Die Rhythmik dieses Strichzugs lässt sich als ‚Betonen – Flüssiglassen – Betonen – Flüssiglassen – Betonen‘ beschreiben. Aufgrund dieser Drei-Takt-Rhythmik werden durch die Verdoppelung der betonten Takte die verschiedenen Schreibstriche miteinander verbunden, ohne die flüssige Rhythmik durcheinander zu bringen. Mit der historischen Zwei-Takt-Rhythmik ‚Betonen – Flüssiglassen‘ bekommt man also die Schwierigkeit, Schreibstriche flüssig zusammenzusetzen, weil beispielsweise der kombinierte zweite Schreibstrich mit einem neuen betonten Takt beginnen muss.<sup>27</sup> Die Drei-Takt-Rhythmik ermöglichte darüber hinaus, die kleineren motorischen Einheiten zu einem größeren motorischen Fluss, d.h. zum Schreiben eines Schriftzeichen und sogar eines Wortes zu synthetisieren. (Vgl. 2.2 sowie 3.4.)

#### *Der Strichteil als Speicher motorischer Information*

Die Rhythmik ist von der Dreidimensionalität der Schreibmotorik abhängig, da die vertikale Kraftmanipulation das Merkmal des Takts ausmacht. Im betonten Taktteil drückt man den Pinsel nach unten, wobei die Gegenkraft durch den Kontakt mit dem Beschreibstoff zunimmt. Im Gegensatz zu dieser vertikalen Betonung hebt man im flüssig gelassenen Takt die Pinselspitze leicht an, womit auch die Geschwindigkeit der Pinselbewegung leicht gesteigert werden kann. Die Möglichkeit einer solchen dreidimensionalen Pinselführung und Taktierung ist durch die Flexibilität der Pinselspitze gegeben; bei anderen Schreibwerkzeugen ist dies nicht der Fall. Im Geschriebenen als Produkt der Schreibbewegung kann die dreidimensionale Schreibbewegung im realisierten Schreibstrich visuell wahrgenommen werden. Hierbei geht es um die motorische Informationsvalenz des Geschriebenen, welche im Folgenden Bezug nehmend auf die Breite und die Dichte des Pinselstrichs dargestellt wird.

#### *Die vertikale Kraft und die Strichbreite*

Die Flexibilität der Pinselborsten ermöglicht, das Ausmaß der Druckkraft visuell als Breite des Strichs darzustellen. Die Größe der Kontaktfläche zwischen Pinselspitze und Beschreibstoff variiert je nach Stärke der aufgewendeten vertikalen Kraft.<sup>28</sup> Wo die Druckkraft zunimmt, nimmt auch die Strichbreite zu. Wird diese Druckkraft vermindert, so wird die Strichgestalt schmaler. So gesehen, ist die Strichbreite nichts anderes als die visuelle Registrierung der vertikalen Kraftmanipulation des Schreibers.

---

<sup>26</sup> Vgl. Ishikawa: Chûgoku shoshi. 1996, S.31.

<sup>27</sup> Man kann auch mit der Zwei-Takt-Rhythmik zwei Schreibstriche nacheinander schreiben, wobei aber die Zusammensetzung bzw. Fusionierung der zwei Striche nur eine anorganische Verbindung ohne schreibmotorische Rhythmik realisiert werden muss. Ebd.

<sup>28</sup> Auch nach dem Winkelgrad zwischen der Oberfläche des Beschreibstoffes und dem Werkzeug verändert sich die Strichbreite. Wird der Winkelgrad kleiner, wird theoretisch die Strichbreite größer. Aber spielt dieser Faktor für die Strichbreite geringere Rolle als die vertikale Druckkraft.

Der Pinselstrich registriert analog die zeitliche Verschiebung der angewendeten Kraftmenge in der Schreibbewegung.

Im Schreibstrich ist neben der Information über die vertikale Motorik auch jene über die horizontale Hand- und Pinselführung gespeichert. Im Allgemein steigert sich die Geschwindigkeit der Pinselführung beim flüssig laufenden Takt, weil man die vertikale Kraftspannung in die horizontale Richtung ablenkt, indem man die Pinselspitze leicht anhebt. Dieses Abnehmen der vertikalen Kraft drückt sich in der Verschmälerung der Pinselbreite aus; zum Beispiel erhält der Schlussteil des Sprungstriches, der durch die plötzliche Ablenkung der Kraft nach oben hoch erzeugt wird, dadurch einen zugespitzten und schmaler werdenden Umriss. (Vgl. das *Teki*, das Symbol für den Sprungstrich auf der Abbildung 2.) Die Breite des Pinselstrichs impliziert sowohl die vertikale Kraft als auch die Geschwindigkeit der Pinselführung. Solche motorische Information wird erst gewonnen, wenn man aus der visuellen Wahrnehmung der Strichbreite die motorische Information herausliest.

#### *Die Schreibgeschwindigkeit und die Dichte der Tusche*

Auch die Tuschedichte spiegelt sowohl die vertikale Druckkraft als auch die Geschwindigkeit wieder, indem sie mit den Augen haptisch und demnach motorisch wahrgenommen werden kann. Am betonten Taktteil, an dem sich die Pinselführung wegen der Druckkraft etwas verlangsamt, bekommt der Pinselstrich eine ‚fette‘ oder ‚glatte‘ Tuschedichte. Dort im Strich, wo die Geschwindigkeit ansteigt, der Pinsel sozusagen über den Beschreibstoff hinwegfegt, ist die Kontaktfläche zwischen Pinselspitze und Beschreibstoff verengt. Dabei hinterlässt die Pinselspitze eine ‚raue‘ und sogar ‚krause‘ Tuschespur auf dem Beschreibstoff.

Die so in der Tuschespur wahrnehmbare Tuschedichte beruht zum einen auf der materiellen Eigenschaft des Pinsels. Die Pinselborsten bestehen traditionellerweise aus mehreren Tierhaaren, die spindelförmig zusammengebündelt sind. Diese Fasern bewegen sich, zur Pinselspitze gebündelt, einheitlich. Der Zustand dieser Einheit der Fasern hängt einerseits von der vertikalen Druckkraft sowie der Geschwindigkeit der Pinselführung und andererseits von der Menge der zwischen ihnen befindlichen Tusche ab. Wie bereits erwähnt, wird bei hoher Schreibgeschwindigkeit die Pinselspitze angehoben. Dabei lösen sich die Pinselhaaren mehr oder weniger voneinander, da sie sich je nach ihrer Position zu unterschiedlichen Zeitpunkten vom Beschreibstoff entfernen. Das zeitlich leicht differierende Anheben der Fasern vom Beschreibstoff ist als Rauheit der Tuschedichte im Strich gespeichert, ausgedrückt in dessen kratzender Kontur. (Vgl. etwa das *Taku*, das Symbol für kurzes Fegen ach links unten auf der Abbildung 2.)

Zum anderen ist die Menge der Tusche Ursache für die Rauheit der Tuschedichte. Die Tusche, die zwischen den einzelnen Pinselhaaren gebunden ist, fungiert nicht nur als Farbstoff, sondern auch als ein funktionales Teilelement des Schreibwerkzeuges.

Wenn die Pinselspitze eine große Menge von Tusche enthält, kleben die einzelnen Pinselhaare aneinander und hinterlassen eine satte bzw. glatte Tuschespur. Dagegen erzeugt die Pinselspitze, die nicht viel Tusche enthält, eine raue Tuschespur, denn die wenigen Haare der Spitze können sich aufgrund der geringen Flüssigkeitsmenge beliebig, d.h. uneinheitlich bewegen. Da die Menge der enthaltenen Tusche im Laufe des Schreibens abnimmt, wird die Tuschespur im Verlauf des Schreibens immer rauer. (Vgl. 3.4.)

Was in der Tuschedichte als Information gespeichert wird, ist die Art und Weise, wie die Pinselborsten die Oberfläche des Beschreibstoffs berührt bzw. ertastet haben. Es ist nicht Zufall, dass der Eindruck des Pinselstrichs wie rau, kratzend, fett, satt, glatt usw. mit dem menschlichen Tastsinn korrespondiert. Solche Qualitätsmerkmale sind eher haptisch als nur allein visuell. Es kann sein, dass die schlechte Qualität des Beschreibstoffes die Rauheit der Tuschedichte erzeugt. Ertastet man den Beschreibstoff, so kann man deutlich die Eigenschaft seiner Oberfläche als solche haptisch wahrnehmen. Doch, worauf es hier ankommt, auch ohne den Gegenstand zu berühren, wird durch die visuelle Wahrnehmung ein haptischer Eindruck gebildet, worauf man sich bezieht, wenn etwa die Rede vom Touch eines Ölgemäldes ist. Dabei schöpft man aus der visuellen Wahrnehmung die haptische Information. Anders gesagt, überträgt man die visuell wahrgenommene Information in die haptische Information.

Beim mit dem Pinsel Geschriebenen findet noch eine weitere Umsetzung der mit den Augen gewonnenen haptischen zur motorischen Information statt. Offensichtlich beruht die Bewegung der Pinselborsten auf der Schreibbewegung: Die Bewegung des Pinsels korrespondiert mit jener der Hand- und Armgelenke. Aufgrund dieser materiellen Bezogenheit zwischen Pinsel und Körper wird die intersensuelle Umsetzung der Information ermöglicht. Die fleckartige Tuschespur nimmt man mit den Augen wahr und interpretiert diese Wahrnehmung haptisch als ‚rau‘ und dann motorisch beispielsweise als ‚schnellen‘ Schreibzug. Hier ist der multisensuelle Aspekt der Strich-elemente zu sehen, der für die ostasiatische Schreibpraxis mit dem Pinsel grundlegend ist.

#### *Die im Geschriebenen gespeicherte Schreibbewegung*

So speichert der zweidimensionale Pinselstrich die dreidimensionale Dynamik des Schreibens als visuell-haptische bzw. -motorische Information. Dieser Aspekt des Geschriebenen wird in der ostasiatischen Schreibkultur historisch prämiert und beibehalten. Dort können alle visuellen Informationen im Hinblick auf die Schreibmotorik verstanden werden. Die intersensuelle Transformation der vom Geschriebenen wahrgenommenen Information geschieht nicht beliebig je nach der Lese- und Schreibpraxis, sondern nach der spezifischen Entsprechung zwischen der Visualität des Pinsel-

strichs und der Schreibmotorik. Die Tabelle 1 fasst diese verallgemeinerte Entsprechung zusammen. (Vgl. Tabelle 1.)

Tabelle 1: Die Entsprechung zwischen Schreibmotorik und Strichgestalt

Takt	Geschwindigkeit (horizontale Kraft)	Druckkraft (vertikale Kraft)	Strichbreite	Tuschequalität
betont	langsam / sicher	stark / schwer	dick	satt / glatt
flüssig lassen (unbetont)	schnell / eilend	schwach/leicht	schmal	Rau / kratzend

Die Entsprechung zwischen Schreibmotorik und visueller Qualität der Tusche-  
striche ist eine Folge des Pinselgebrauchs. Durch den Gebrauch des spezifischen  
Werkzeuges, Pinsel, ist die das Schreiben und Geschriebene prägende Kopplung von  
dem Visuellen und dem Motorischen entstanden.

Die Typisierung der Strichelemente ist sozusagen die Fokussierung auf der Mik-  
roebene des Schreibens und Geschriebenen. Einzelne Typen müssen in der Praxis als  
Begleiterscheinung der Tätigkeit erlebt werden: Sie sind für den Praktizierenden nur  
Teilaspekte des Schreibens und Geschriebenen, welche meistens unbewusst wahrge-  
nommen und genutzt werden sollen, wie beim Erkennen der Schriftzeichen. Einzelne  
Strichmerkmale können nicht unabhängig von ihrem medienontologischen Kontext,  
dem Schreiben als somatische Tätigkeit existieren. Beim Schreiben versucht  
man nicht, einzelne visuelle Merkmale des Strichs zu produzieren, son-  
dern man schreibt das ganze Schriftzeichen, wenn nicht sogar das ganze  
Wort. Für einen solchen motorischen Kontext, den man als Makroebene des  
Schreibens bezeichnen kann, entwickelte die ostasiatische Mediengeschichte mit Pin-  
sel und den chinesischen Schriftzeichen die Schreibreihenfolge als synthetischen  
Code des Schreibens.

### 1.2.2 Das Schreiben eines Schriftzeichens

Die Rhythmik des Schreibens, wie sie im kalligraphischen Duktus ersichtlich ist, fun-  
giert als ein synthetischer Code für die Kombination einzelner Strichelemente zu ei-  
nem Schreibstrich. Wie beim Beispiel des zweiten Schreibstriches vom Schriftzeichen  
永, bewirkt die Taktierung die flüssige Verknüpfung der Strichelemente. So eine flüs-  
sige Verknüpfung wird in einem Schreibzug verwirklicht, welcher die schreibmotori-  
sche Einheit darstellt. In der schreibmotorischen Einheit realisiert man mehrere  
Strichelemente nacheinander, ohne die Spitze des Schreibwerkzeuges vom Beschreib-

stoff anzuheben.<sup>29</sup> Diese schreibmotorische Einheit nennt man quellensprachlich 画 *kaku*. (S.u.) Das Schreiben eines Schriftzeichens wird durch die Reihenfolge von der Realisierung der Schreibstriche bestimmt, so dass diese Reihenfolge als visuell-motorische Norm des Schreibens als Schriftzeichenrealisation begriffen werden kann.

### *Der Schreibstrich als Basisbestandteil des Schriftzeichens*

Die ostasiatische Schreibpraxis geht davon aus, dass die chinesischen Schriftzeichen aus 画 *kaku* bestehen.<sup>30</sup> Das *Kaku* übersetze ich, wie schon angedeutet, in dieser Arbeit mit ‚Schreibstrich‘.<sup>31</sup> Dieser Begriff stellt denjenigen Strich dar, den man konventionell in einem Schreibzug realisiert und heute als normative Kombination der Strichelemente festgelegt ist. Der Schreibstrich entspricht daher einer schreibmotorischen Einheit.

Traditionell registriert man im Zeichenlexikon das Inventar des chinesischen Schriftsystems nach der Anzahl der Schreibstriche einzelner Zeichen. Dies belegt, dass die Schreibstrichfolge und damit die Information über den Produktionsprozess das Konstituierende des chinesischen und japanischen Schriftzeichensystems ist. Beispielsweise zählt man das Zeichen 口 (Mund) zur Klasse von ‚drei Schreibstrich‘, da man es mit drei Schreibstrichen realisiert.<sup>32</sup> Der erste Schreibstrich ist der linksseitige vertikale Strich. Der zweite ist der horizontale Strich von oben und dann über den Knick (*Ore*) zur rechtsseitigen Senkrechte. Zum Schluss schreibt man den horizontalen Strich von unten. Auch das Zeichen 弓 (Bogen) besteht aus drei Schreibstrichen und wird daher zur Klasse mit drei Schreibstrichen registriert. Rein visuell bzw. ‚formal‘ begriffen, würde man dieses Schriftzeichen mit ‚sechs Linien und einem Haken‘ oder ‚fünf Linien und einem Bogen mit Haken‘

---

<sup>29</sup> Die Kombination für einen Schreibzug ist konventionell normiert. Diese Norm ist keine festgelegte ‚Rechtschreibung‘ der chinesischen und japanischen Schriftzeichen, sondern sie kann je nach den Umständen, wie Schreibstil, Schreibwerkzeugen, vorgestellten Adressaten des Textes usf. variieren.

<sup>30</sup> Das Schriftzeichen für *Kaku* hat man an der Stelle von 画, das auch 筆画 *hitsukaku* (Pinselschreibstrich) oder 字画 *jikaku* (Schriftzeichenstrich) genannt wird, früher als 畫 oder 劃 dargestellt.

<sup>31</sup> Die Übersetzung von *Kaku* mit ‚Strich‘ ist weit verbreitet. Zum Beispiel vgl. Nanbara/Schinzinger/Yamamoto (Hrsg.): Wörterbuch der deutschen und japanischen Sprache. 2000, S.477. Diese Übersetzung soll allerdings in dieser Arbeit für die adäquate Beschreibung des Gegenstandes vermieden werden, da sie die medienepistemologische Komplexität des *Kaku* nur auf die visuelle Ebene reduziert. Obwohl der deutsche Begriff ‚Strich‘ etymologisch die Ableitung vom Verb ‚streichen‘ ist, wird er im heutigen Sprachgebrauch mit der Bedeutung von (kleiner) ‚Linie‘ fast gleichgesetzt. Dementsprechend könnte die Übersetzung mit ‚Strich‘ die medienhistorische Bezogenheit des Begriffs *Kaku* auf das Schreiben als somatische Tätigkeit epistemologisch unterdrücken. Im „Großen Japanisch-Deutschen Wörterbuch“ des Jahres 1952 steht die Übersetzung vom *Kaku* mit „Federstrich“, was als an der europäischen Mediengeschichte angepasste Übersetzung verstanden werden kann. Kimura: Großes Japanisch-Deutsches Wörterbuch. 1952, S.1008. Zu Problematik solcher begrifflichen Anpassung einer vergegenständlichten Mediengeschichte an die in der Beschreibungssprache immanente Mediengeschichte vgl. 10.1.

<sup>32</sup> Bevor der Schreibstrich entsteht, hat man dieses Zeichen auch mit vier Strichen geschrieben. Zur Entstehung des Schreibstrichs vgl. Kapitel 2.

beschreiben, und das Zeichen □ wohl als ‚Vierecke‘ oder ‚Quadrat‘. Das Verständnis, dass dieses Zeichen aus drei Bestandteilen, Schreibstrichen, besteht, spiegelt deutlich den Aspekt des Schreibers und damit der Schreibmotorik wider. Das Verständnis über das chinesische Schriftzeichen gründet auf der Produzentenperspektive, welche den Materialisierungsprozess der Schriftzeichen ins Geschriebene fokussiert.

*Die Vielfalt der Schreibstriche aus der visualisierenden Perspektive*

Die Kombination der Strichelemente in einen Schreibstrich ist in der Schreibpraxis vielfältig. Beispielsweise zählt Wolfgang G. A. Schmidt vierundzwanzig artverschiedene Schreibstriche, von denen zwölf Schreibstriche als „Grundstriche“ gelten.<sup>33</sup> Berthold Schmidt unterscheidet ebenfalls vierundzwanzig Schreibstriche, wobei er allerdings zwei von ihnen anders bestimmt als Bertold Schmidt.<sup>34</sup> Nach den beiden Studien lassen sich die Schreibstriche in Klassen von einem bis fünf Strichteilen bzw. Schreibvektoren eines Schreibzuges einteilen. Am häufigsten ist der Schreibzug mit zwei Strichteilen, die durch die Vektorablenkung von dem *Ore* (Knick) oder dem *Hane* (Springen) erzeugt werden. Der Schreibzug mit vier oder fünf Strichen kann als Extremfall der Kombination gelten.

Die Herausarbeitung der Grundtypen des Schreibstrichs ist ein typisches Erklärungsmuster im okzidentalen Lehrbuch für chinesische Schriftzeichen, wo es hauptsächlich nicht um das Schreiben, sondern um das Erkennen der Schriftzeichen geht. Dort findet man die Visualität, die visuelle Struktur der chinesischen Schriftzeichen als das hauptsächlich Informative und entwickelt dementsprechend eine visuelle Klassifikation der Schreibstriche.<sup>35</sup>

Im Vergleich zu den visuellen Klassifikationen bei W. G. A. Schmidt und B. Schmidt zählt der chinesische Linguist Zhenjiang Yan sehr wenige, nämlich lediglich sieben „Strichformen der chinesischen Schriftzeichen“.<sup>36</sup> Diese Strichformen bei Yan

---

<sup>33</sup> Schmidt, Wolfgang G. A.: Einführung in die chinesische Schrift- und Zeichenkunde. 1996, S.21f.

<sup>34</sup> Schmidt, Berthold: Einführung in die Schrift und Aussprache des Japanischen. 1995, S.86f.

<sup>35</sup> Diese Prämierung des Visuellen hängt offensichtlich mit einer linguistischen Teildisziplin zusammen, und zwar der Graphemik, welche sich mit der Beziehung zwischen der Form der Buchstaben (Graphem) und dem Laut (Phonem) bzw. der Bedeutung (Semantem) beschäftigt. Zum Versuch, diesen in der Voraussetzung des Alphabets entwickelten Ansatz auf das chinesische und das japanische Schriftzeichensystem anzuwenden, vgl. Stalph: Grundlagen einer Grammatik der sinojapanischen Schrift. 1989. Seine graphematische Analyse zeigt, wie das chinesische Schriftzeichen durch die auf der Form basierende Analyse kompliziert erscheinen kann. Solche graphematische Studien trugen sicherlich zur Entwicklung des elektronischen bzw. digitalen Scann- und Erkennungsprogramms für die chinesischen Schriftzeichen bei, aber nur wenig zur Erkundung, wie einer Mensch, Schreib- und Lesekundiger, die Schriftzeichen realisiert, erkennt und somit erlebt.

<sup>36</sup> Yan: Schriftsystem, Literalisierung, Literalität. 2000, S.178. Dass Yan wenigere wesentliche Schreibstriche herausarbeitet, bezieht sich wohl mit seiner Bildung, durch welche er das chinesische Schriftzeichen motorisch in sich verinnerlicht hat.

überlappen sich fast mit den acht, die ich oben vorgestellt hatte. Yan legt bei der Klassifikation der Strichform die schreibmotorische Typisierung der Schrift Elemente zugrunde. Was er ‚Strichform‘ nennt, bezieht sich somit eher auf die Schreibmotorik, weniger auf die augenscheinliche Struktur der Schriftzeichen.

Auch im japanischen Schulbuch für das Fach 書写 *shosha* (‚Abschreiben‘ im Sinne von ‚Erlernen des Schreibens‘) werden im Bezug auf die chinesischen Schriftzeichen zehn Arten von „画と点 *kaku to ten*“ (Schreibstriche und Punkt) dargestellt.<sup>37</sup> Dementsprechend lehrt man in der japanischen Grundschule das chinesische Schriftzeichen als Kombination der zehn Arten der Strichelemente, während die japanischen Silbenschriften als Kombination der sieben Arten der Strichelemente geschildert werden.

Der Unterschied zwischen W. G. A. Schmidts und B. Schmidts Klassifikation einerseits und Yans sowie der des japanischen Schulbuchs andererseits liegt darin, welchen Sinn man bei der Analyse der chinesischen Schriftzeichen prämiert. Die erste Klassifikation prämiert die visuelle Valenz der realisierten Schriftzeichen und somit das Endprodukt des Schreibens. Dabei geht es hauptsächlich darum, wie man die Schriftzeichen im Geschriebenen visuell zu erkennen hat. Dagegen beziehen sich die letzten beiden Systematisierungen auf die schreibmotorische Valenz der realisierten Schriftzeichen, wo der Produktionsprozess an sich als das Informative verarbeitet wird. Diese unterschiedliche Gewichtung der epistemologischen Prämierung zwischen dem Visuellen und dem Motorischen kommt als Unterschied in der Anzahl der Grundelemente der chinesischen Schriftzeichen zum Ausdruck. Während die visualisierende Rezipientenperspektive die über zwanzig Grundstriche herausanalysiert hat, zählt die schreibmotorische Produzentenperspektive weit weniger Schreibstriche. Für den Augensinn erscheinen die chinesischen Schriftzeichen derart kompliziert; für den produzierenden Körper dagegen einfacher.

Die Prämierung der schreibmotorischen Produzentenperspektive spiegelnd, hielt die ostasiatische Schreibpraxis die bestimmte Reihenfolge der Strichrealisation für wichtig. Statt der visuellen Klassifikation der Basisstriche zu entwickeln, bestimmte man konventionell die Strichfolge 筆順 *hitsu jun* (Pinsel­folge) bzw. 書き順 *kakijun* (Schreibfolge), welche für die Kombination der Strichelemente zu einem Schriftzeichen steht. Die Schreib- und Strichfolge fungiert als synthetischer Code für die Schreibmotorik eines Schriftzeichens, wie im folgenden Abschnitt geschildert wird.

#### *Das Prinzip der Strich- und Schreibfolgen*

Die Schreibstriche bei der Realisierung eines Schriftzeichens haben eine normative Abfolge. Diese Abfolge entwickelte sich konventionell und fasst man heute besonders

---

<sup>37</sup> Kaneko (u.a.): *Shosha ichinen*. 2005, S.16.

unter dem Einfluss der Institutionalisierung der Schulbildung als Prinzip zusammen. Dieses Prinzip wird 1958 vom japanischen Kultusministerium als „筆順指導の手引き *Hitsujun shidô no tebiki*“ (Richtlinien für die Beratung der Strichfolge) schriftlich sowie graphisch verfasst und gilt als normativ, sodass es besonders beim schulischen Schreibunterricht maßgeblich ist. Das vom Kultusministerium proklamierte Prinzip ist als Zusammenfassung der verschiedenen Schreibkonventionen zu verstehen, weil die Meinungen über die Schreib- und Strichfolge der nicht wenigen Schriftzeichen immer noch geteilt sind. Es ist keine Rechtschreibung im Sinne der Orthographie. Und bei der Kalligraphie ist die normative Strich- und Schreibfolge anders, da dabei die Schreibfolge nach dem Schreib- und Schriftstil variiert werden muss.

Die normative Strich- und Schreibfolge basiert auf zwei Hauptprinzipien und neun weiteren Prinzipien, die in der folgenden Tabelle dargestellt werden. (Vgl. Abbildung 3.) Die auf der Abbildung 3 dargestellten Prinzipien gelten als schriftliche sowie graphische Zusammenfassung der Schreibkonventionen, welche medienhistorisches Produkt der historisch-kollektiven Schreibpraxis sind. Dabei sind bestimmte Faktoren ersichtlich, welche die konventionelle Bestimmung der Schreib- und Strichfolge bewirkt haben soll. Im Folgenden schildere ich solche Tendenzen der Reihenfolgebestimmung in Bezug auf zwei, mir wichtig scheinenden Punkten. Der eine Faktor ist das Motorische, die somatische Ökonomie des Schreibens, der andere das Visuelle, das proportionale Realisieren der Schriftgestalt.

Zuvor muss betont werden, dass die folgende Schilderung keineswegs alle Prinzipien erklären kann. Es gibt mehrere Beispiele, die sich widersprechen. Beispielsweise lässt sich beim Prinzip P-9 und seinen untergeordneten Punkten nicht theoretisch untermauern, warum man diese Differenz als das Normative akzeptiert hat. In solchen Prinzipien kann man gut bemerken, dass die normative Schreib- und Strichfolge aus der Konvention in der Schreibpraxis resultiert, welche sich, genauso wie die Verinnerlichung des Schreibprogramms beim einzelnen Schreiber, durch die in der historischen Kette der Schreibpraxen weiter tradierte Gewohnheit ausgestaltete. Die Schreibpraxis stand und steht im Spannungsverhältnis mehrerer Faktoren, sodass in der Praxis je nach dem Schreiber – trotz Vorhandenseins von der normativen Schreibstrichfolge – unterschiedliche Schreibfolge verinnerlicht werden können.

#### *Die Schreibprinzipien für die somatische Ökonomie des Schreibens*

Die oben dargestellten Prinzipien der Schreib- und Strichfolge fungieren beim Schreiben als Programm für die Handbewegung. Im Allgemeinen wird die Schreibmotorik so reguliert, dass die Spitze des Schreibwerkzeuges die kürzeste Bewegungsbahn nimmt, wie es zum Beispiel im Prinzip P-8 ersichtlich ist. Medienhistorisch gesehen entstand das Prinzip der Schreib- und Strichfolge aus der Geschichte der Schreibpraxis, die sich unter jeweiliger Bedingung der medialen Umstände an der somatischen Ökonomie orientiert. Die somatische Ökonomie bedeutet hierbei die effiziente und



Die beiden Hauptprinzipien, H-1 und H-2, basieren auf der somatischen Ökonomie des Schreibens, welche von der materiellen Eigenschaft des Körpers, des Schreibwerkzeugs und des Beschreibstoffs herrührt. Beim rechtshändigen Schreiber lassen sich die Hand- und Armgelenke in die Richtungen von oben nach unten und von links nach rechts leicht steuern. Dagegen werden die umgekehrten Schreibrichtungen, d.h. von unten nach oben und von rechts nach links, abgesehen von flüssig laufendem U-Formen (*Mage*) und Knick (*Ore*), durch die Bevorzugung der beiden Hauptprinzipien in der Praxis vermieden. Die wesentliche Differenz in der Steuerbarkeit der Hand sowie des Schreibwerkzeugs liegt darin, ob man die Werkzeugspitze zieht oder schiebt. Das heißt, in Richtung des Drehpunkts, der bei der vertikalen Bewegung der Körper und bei der horizontalen Bewegung die Handfläche ist, bewegt sich die Werkzeugspitze gewandter. Die ziehende Bewegung kann man leichter kontrollieren, da der Spitze des Schreibwerkzeugs weniger Reibungswiderstand durch den Beschreibstoff entgegenwirkt. Im Gegensatz dazu ist bei der schiebenden Bewegung, welche in die Gegenrichtung von den vertikalen sowie horizontalen Drehpunkten läuft, der Reibungswiderstand zu stark, sodass eine flüssige Schreibmotorik verhindert wird. Der Schaft des Schreibwerkzeugs wie Feder und Stift liegt immer leicht schräg in der Hand gerichtet, wodurch der Reibungswiderstand vermindert werden kann, besonders bei einem Schreibwerkzeug mit harter Spitze. Beim Pinsel hebt man dagegen den Arm vom Tisch ab, wodurch der Schaft senkrecht steht. Trotzdem hat man wegen der Flexibilität der Spitze Schwierigkeiten, von unten nach oben zu schreiben, weil sich die Pinselhaare dabei leicht verdrehen. Im Gegensatz zur ziehenden Bewegung steigert sich der Reibungswiderstand bei solcher Bewegung, wobei die Pinselhaare den Beschreibstoff kratzend berühren.

Der Unterschied zwischen dem Ziehen und dem Schieben verdeutlicht den Aspekt des Schreibens als Materialverarbeitung durch den physisch-physikalischen Kontakt. Der Unterschied rührt von der Beschaffenheit des medialen Kontaktraums her, wo die Reibungskraft zwischen der Pinselspitze und dem Beschreibstoff entsteht. Durch diese Reibungskraft kann man überhaupt das Schreiben als Materialverarbeitung durchführen. Wenn die Reibungskraft zu gering ist, kann man kaum schreiben. – Als wenn man das Schreibpapier nicht auf einen Tisch auflegen, sondern nur in die Luft halten würde. Ist sie dagegen zu stark, muss man seine Bewegung mehrmals unterbrechen und die intendierte Schriftgestalt kann nur stockend verwirklicht werden. Die somatische Ökonomie steht somit für die Erzeugung des angemessenen Reibungswiderstands im medialen Kontaktraum.

Die ökonomischen Bewegungsrichtungen nach unten und nach rechts sind zudem vorteilhaft für die visuelle Wahrnehmung beim Schreiben. Weil die das Schreibwerkzeug haltende rechte Hand nach links unten räumlich offen ist, kann man im Laufe des Schreibens sehen, was man gerade realisiert hat. (Vgl. Abbildung 4.) So

kommt das visuelle Feedback zustande, mit dem der Praktizierende seine Schreibmotorik optimieren kann. Die anderen, eher ungünstigen Richtungen bringen dagegen einen blinden Fleck mit sich, der es dem Schreiber unmöglich macht, seine Bewegung visuell zu optimieren und damit proportionale Schriftgestalt und -zeilen zu produzieren.

Einige Prinzipien der Strich- und Schreibfolge orientieren sich mehr an der ökonomischen Bewegungsbahn der Werkzeugspitze und an der Komposition der realisierten Schriftgestalt. Nach dem P-1 soll man den waagerechten Schreibstrich zuerst schreiben, bevor der überkreuzende senkrechte Schreibstrich realisiert wird. Um diese Be-

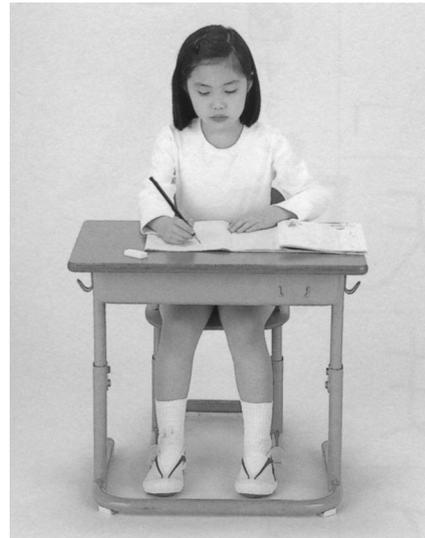


Abbildung 4: Normative Körperhaltung beim Schreiben aus dem japanischen Schulbuch

wegungsregeln zu erklären, muss man die unsichtbare Bewegungsbahn berücksichtigen.<sup>38</sup> Das Schriftzeichen  $\text{十}$  hat prinzipiell zwei mögliche Schreibfolgen, die sich hinsichtlich der Handbewegung zwischen den Stricheinheiten unterscheiden. Der visuell auszumachende Unterschied der beiden Schreibstriche liegt im Strichschluss. Der waagerechte Schreibstrich hat einen anhaltenden Strichausgang (*Tome*); genau an diesem Punkt soll man die Handbewegung abbrechen. Das *Tome* lässt sich demnach als Ende der Schreibmotorik für das Schriftzeichen interpretieren. Im Gegensatz dazu hat der senkrechte Schreibstrich einen ‚fegenden‘ Strichausgang (*Harai*), bei dem man die Werkzeugspitze nach oben abhebt. Der Bewegungsspielraum für das Strichelement des Strichschlusses ist beim waagerechten Strich geringer als beim senkrechten. Das heißt, die Schreibfolge ist nach dem ersten Prinzip ökonomischer als bei dem anderen.<sup>39</sup> So bevorzugt die Schreibkonvention die kürzeste Bewegungsbahn, wie bei der Reihenfolge vom zweiten zum dritten Schreibstrich des Schriftzeichens  $\text{又}$  beim Beispiel des Prinzips P-5 auf der Tabelle der Abbildung 3 ersichtlich ist. Hätte man anstatt dieser Reihenfolge nach dem zweiten, horizontalen Schreibstrich den Fegestrich nach rechts unten realisiert, dann hätte man die Hand unökonomisch weit bewegen müssen. Wenn man wie bei P-3 zuerst den vertikalen Schreibstrich realisiert, erhält der am Strichausgang einen Sprung (*Hane*), wobei sich die Bewegungsbahn am nächsten Strichansatz orientiert. Solche Prinzipien berücksichtigen konsequent die Schreibmotorik und deren Ökonomie.

<sup>38</sup> Bei dem bestimmten Schreib- und Schriftstil wird diese Bewegungsbahn anschaulich realisiert. Eine solche ‚Bewegungspur‘ hat beim Lesen bestimmte Funktion. Vgl. 1.3, 2.2 und 3.4.

<sup>39</sup> Aus der historischen Perspektive kann man anders argumentieren, dass die Schlussteile der beiden Schreibstriche wegen dieser Schreibfolge so ausgestaltet wurden.

Die somatische Ökonomie ist aber in dem Maße beschränkt, wie die Struktur des Schriftzeichens proportional verwirklicht wird. Wenn die Ökonomie der Schreibmotorik und/oder ihre Geschwindigkeit bevorzugt werden/wird, entstehen jene Schriften, die flüssiger, d.h. in erster Linie schneller, geschrieben werden und die allerdings von der normativen Schriftgestalt weit entfernt sind. (Vgl. Kapitel 2.)

*Die Schreibprinzipien für die Proportionalität der Zeichenkomposition und das Quadrat als Interface für den Schreiber*

Andere Prinzipien für die Strich- und Schreibfolge, stehen für die proportionale Komposition der Schriftzeichen. Nach dem Prinzip P-4 schreibt man beispielsweise beim Schriftzeichen 田 zuerst seinen Rahmen mit zwei Schreibzügen. Die dadurch realisierten Schreibstriche in Form des Rahmens stellen eine visuelle Raumbegrenzung auf der Beschreibstoffoberfläche dar. Diese Begrenzung fungiert als Orientierungsmerkmal für die weitere Schreibbewegung und ermöglicht somit das proportionale Konstruieren des inneren Raumes mit zwei horizontalen Schreibstrichen und des unteren Schlussstrichs. Wenn man dagegen mit zwei inneren Schreibstrichen beginnt, muss man sorgfältig den Rahmen zeichnen, um das Auslaufen der beiden inneren Striche aus dem Rahmen oder umgekehrt eine zu geringe Größe zu vermeiden. Die Proportionalität der Zeichenkomposition fungiert als unübersehbarer Faktor für die Schreibmotorik, wie es bei P-3 und P-6 erkennbar ist. Die beiden Prinzipien, bei welchen der erste Schreibstrich als Raumbegrenzung fungiert, verhelfen dem Schreibenden die proportionale Zusammensetzung der Schreibstriche zu einem Schriftzeichen.

Für die proportionale Realisierung des Schriftzeichens bietet die geometrische Oberflächenkonstruktion des Beschreibstoffs die Orientierungsbasis der Schreibbewegung. Die chinesischen Schriftzeichen werden „zu einem theoretisch gleich großen quadratischen Block gestaltet“.<sup>40</sup> Historisch gestaltete sich das quadratische Interface in der Mediengeschichte der chinesischen Schreibpraxis aus, worauf ich im Abschnitt 2.2 näher zu sprechen komme, und spielte auch in Bezug auf die Ausgestaltung der Typographie für die chinesische Schrift eine große Rolle. (Vgl. 9.2.) In der Schreibpraxis auf Japanisch wurde dieses Interface erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich als normativ anerkannt. (Vgl. 3.3, 3.4 und 9.3.) In der heutigen japanischen Schule verwendet man für die ersten Schreibstunden ein Heft, worauf Quadrate gleicher Größe mit gegebenenfalls zwei senkrechten und waagerechten Mittellinien über das ganze Blatt angeordnet sind. (Vgl. Abbildung 5.) Der Schreibanfänger versucht, Schriftzeichen nach Vorlagen in dem viereckigen Feld zu realisieren. Die Bewegungsbahn der Werkzeugspitze bleibt theoretisch bei einem Schriftzeichen auf einem Quadrat. Sie verlässt erst nach dem Schreiben eines Schriftzeichens das eine Feld und geht zum nächsten, unteren Feld. Das Quadrat fungiert als eine Raumbegrenzung, in

---

<sup>40</sup> Yan: Schriftsystem, Literalisierung, Literalität. 2000, S.175f.

der die schreibmotorische Einheit eines Schriftzeichens durchgeführt wird. Diese schreibmotorische Einheit entspricht epistemologisch der Selbstdefinition des Schreibers über seine Tätigkeit, dass er Schriftzeichen schreibt. Würde er seine Tätigkeit als ein Wort-Schreiben definieren, so wäre eine andere Einheit maßgeblich, wie es bei der Interpunktion der alphabetischen Rechtschreibung sowie es auch beim flüssigen Schreib- und Schriftstil in Japan der Fall ist. (Vgl. 3.4 und 9.3.)

Die schreibmotorische Einheit für ein Schriftzeichen wird, wie oben schon gezeigt, durch die normative Schreib- und Strichfolge reguliert. Beim Erlernen des Schreibens muss der Schreibanfänger der normativen Abfolge des Schreibstrichs genau nachfolgen, so dass er die normative Schreibmotorik als eigenes psychisches wie auch physisches Schreibprogramm verinnerlichen kann. Dabei muss er mithilfe des in sich vierteiligen Quadrates die Schreibstriche proportional verwirklichen, wodurch den realisierten Schriftzeichen die vorbildhafte Proportionalität erhalten bleibt. Die Lage der Schreibstriche wird durch diese quadratisch proportionalisierte Gesamtkomposition eines Schriftzeichens bestimmt. Das quadratisierte Feld fungiert so als visuelle Orientierung für den Schreiber. Nach dieser normativen Oberflächenkonstruktion optimiert der Praktizierende visuell je nach Schriftzeichen seine Schreibmotorik, die ihrerseits nach den an der Proportionalität orientierten Prinzipien ökonomisch konfiguriert ist. In diesem Sinne wirken Quadrat und Schreib- und Strichfolge als visuell-motorisches Grundprogramm des Schreibens als somatische Informationsverarbeitung zusammen.

Das vorgezeichnete Quadrat ist allerdings nur dem Schreibanfänger eine Orientierungshilfe. Wenn der Schreibanfänger sich mehr oder weniger an die normative Schreibmotorik gewöhnt hat, beginnt er auf dem weißen Papier zu schreiben. Man schreibt nun, als ob das viereckige Feld dastünde. So optimiert man seine Schreibmotorik hinsichtlich der gesamten Komposition eines Schriftzeichens. Man projiziert dabei das Quadrat auf die Oberfläche und schafft somit ein Interface, an welches die Schreibmotorik orientiert. Somit ist es dem Schreiber möglich, die Komposition eines Textes zu proportionalisieren.

Das verinnerlichte Quadrat ist ein psychischer Apparat, mit dem die Oberfläche des Beschreibstoffs geometrisch eingeteilt ist – unabhängig von der materiellen Beschaffenheit des Beschreibstoffs und des Schreibwerkzeugs. Inwiefern dieses psychi-

	が	せ	ニ	カ	
一	り	な	本	を	た
年	ま	が	の	入	こ
	し	ら	足	れ	あ
石	た		を	て	げ
田	。	空	ひ	糸	を
つ		た	ら	を	し
と		か	ひ	ひ	ま
む		く	ら	く	し
		あ	さ	と	た。

Abbildung 5: Quadratische Gestaltung der Papieroberfläche als Norm für Schreibanfänger

sche Quadrat als normative Raumkonstruktion wirkt, hängt jedoch von der kommunikativen Situation des Schreibens ab, was im nächsten Kapitel medienhistorisch trachtet wird. In Bezug auf die heutige Schreibpraxis kann verallgemeinernd gesagt werden, dass sich die Orientierung an der geometrischen Oberflächenkonstruktion bei der Schreibpraxis in Fällen öffentlicher bzw. formaler Kommunikationssituation verstärkt. Dem gegenüber steht die individuelle, zum kursiven Stil neigende Schreibmotorik als Abweichung; die Orientierung auf das Quadrat bei der normativen Schreibmotorik unterdrückt diese Tendenz.

### *1.2.3 Das Schreiben als somatische Tätigkeit*

Anhand der Beispiele aus der heutigen japanischen Schreibpraxis soll verdeutlicht werden, dass das Schreiben eine somatische Tätigkeit des Menschen ist. Das Schreiben im Sinne der Verstofflichung bzw. Produktion der Schriftzeichen ist mehrschichtig konventionell normiert, indem das Schriftzeichen in Strichelemente, Schreibstrich und Schreib- und Strichfolge analytisch unterschieden wird. Diese Unterteilung der Schriftzeichen und deren Produktion rühren von der bestimmten Perspektive her, welche nicht nur die visuelle Informationsvalenz des Geschriebenen, sondern auch seine motorische Valenz ins Zentrum der epistemologischen Einstellung setzt. Das Handgeschriebene kann vom Praktizierenden als Speicher sowohl der visuellen als auch der motorischen Information erlebt werden. So wird bei jeder analytischen Schicht nicht nur die Visualität der Schriftzeichen, sondern auch die Schreibmotorik als orientierungsrelevant behandelt, so dass man für jede Schicht die entsprechende motorische Einheit bzw. deren Merkmale herausarbeitet. Die so festgelegten Basiselemente des Schriftzeichens sind sozusagen der Code, mit dem der Praktizierende den Bewegungskomplex, das Schreiben, betreibt und damit das Geschriebene produziert. Beim Schreiben mit der Hand involviert der Schreibcode den Schriftcode, oder umgekehrt: Die Schrift und die Schreibbewegung sind zwei verschiedene Aspekte des einen Schreibens mit der Hand bzw. des einen Handgeschriebenen.

Diese Perspektive auf das Geschriebene und damit das Schriftzeichen steht jenseits der semiotisierenden und psychologisierenden Perspektive auf das Geschriebene. Solch eine Kopplung zwischen dem Visuellen und dem Motorischen stellt diejenige Sicht auf das Schreiben in den Vordergrund, die den Schreibprozess als einen körperlichen und materiellen Prozess sichtbar macht. Das Schreiben und das Geschriebene als mediales Phänomen muss mit einem anderen, komplexeren Modell behandelt werden, als dem Modell Schreiben als visuelle Informationsverarbeitung.

### 1.3 Das Schreiben und Geschriebene als emergentes Produkt von Medien, Schreibmotorik und Schriftzeichen

Die Auffassung des Schreibens und Geschriebenen in der heutigen japanischen Schreibpraxis zeigt ein anderes Maß an Komplexität, als es das im Abschnitt 1.1 geschilderte Modell der visuellen bzw. schriftsprachlichen Informationsverarbeitung darstellt. (Vgl. Abbildung 1.) Was in der konventionellen bzw. normativen japanischen Schreibpraxis zum Ausdruck kommt, ist die epistemologische Orientierung am motorischen Prozess des Schreibens und dementsprechend an der im Geschriebenen gespeicherten schreibmotorischen Information.

Diese Prämierung des Produktionsprozesses beruht auf der Komplexität des Schreibens als ein mediales Phänomen. Aufgrund des vom Menschen psychisch sowie physisch gesteuerten Kontakts zwischen den verschiedenen Materialien ‚verstofflicht‘ das Schreiben die Schriftzeichen. Das Schreiben verändert sich je nach den medialen sowie kommunikativen Umständen, wobei mehrere Faktoren auf komplexer Weise gegen- und zueinander wirken. Die materielle Eigenschaft des Schreibgerätes zwingt den Menschen zu einer angemessenen Bewegung. Die Schreibmotorik wird auch von der Vorstellung des Praktizierenden bedingt, was für eine Gestalt des Schriftzeichens er latent oder explizit realisieren will. Darüber hinaus variiert solche psychische sowie physische Repräsentation der Schriftgestalt je nach den Adressaten.

Der Akt des Schreibens lässt sich nie exakt wiederholen. Das Schreiben und Geschriebene ist das emergente Produkt des Zusammenwirkens zwischen dem menschlichen Körper und der Materie. Der Mensch kann durch das Schreiben mit der Hand die abstrakte Zeichenketten reproduzieren und vervielfältigen, aber nicht das Geschriebene, d.h. das Schriftzeichen mit seiner Materialität und Körperlichkeit. (Vgl. 4.1.2.)

Die Komplexität des Schreibens als das mediale Phänomen, bei dem der Praktizierende durch die eigene Körperbewegung Material verarbeitet, möchte ich hier als auf drei Faktorendimensionen reduziert: Medien, Schreibmotorik und Schriftzeichen beschreiben.<sup>41</sup> Das Schreiben als emergentes Produkt beruht auf der Zusammenwirkung dieser drei Faktoren, die sich je nach der medialen sowie kommunikativen Situation verändern. Die Medien, die in Beschreibstoff, Schreibwerkzeug, Farbstoff und menschlichem Körper unterteilt werden können, begrenzen die

---

<sup>41</sup> Diese drei Faktorendimensionen habe ich für die folgende Beschreibung der Mediengeschichte der chinesischen und japanischen Schreibpraxis gewählt. Zu demselben Gegenstand Schreiben können andere Dimensionen in einem anderen Kontext ausgewählt werden. Giesecke begreift das Schreiben und Lesen mit dem triadischen Modell aus der taktilen (kinästhetischen), der visuellen, und der akustischen Informationsverarbeitung, um die deutsche und die japanische graphische Kommunikationsgeschichte in Bezug auf die kulturspezifische Prämierung der Sinne und Medien vergleichend zu beschreiben. Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.362f.

Schreibmotorik. Ebenfalls begrenzt wird die Motorik durch das vorgestellte, ideale Schriftzeichen mit seiner normativen Gestalt und der normierten Schreib- und Strichfolge, Schreibstriche, Strichelemente. Durch die Schreibbewegung gestaltet man mithilfe des Werkzeugs und/oder Farbstoff den Beschreibstoff ins skriptographische Informationsmedium um. Die ideale Schriftgestalt, welche man als ‚Schriftzeichen‘ transmedial versteht, verwirklicht sich nie bloß als solche durch das Schreiben; sie wird stets auch nach den Begrenzungen durch die Medien und Schreibmotorik gestaltet.

Die Komplexität des Schreibens und Geschriebenen als emergentes Produkt verweigert eine monokausale Modellierung, wie zum Beispiel beim ‚Text‘ als fixierter sprachlicher Gedanke. Statt des monokausalen Ansatzes möchte ich das Schreiben im Folgenden besonders von zwei, ontologischen und epistemologischen Aspekten modellierend betrachten.<sup>42</sup>

### *1.3.1 Schreiben als Zusammenwirkung unterschiedlicher Medien*

Das Schreiben als Materialisierungsprozess der Schriftzeichen beruht auf dem Zusammenwirken artverschiedener Medien mit spezifischer Information. Im Prozess des Schreibens verändert sich die Information im Hinblick auf den „ontologischspiegelungstheoretischen Parameter“<sup>43</sup> je nach den Prozessstufen und je nach den Medien. Es handelt sich hierbei um das Schreiben als „Transformationsprozess“<sup>44</sup> der Information, in dem „die unterschiedlichen Emergenzniveaus auseinander zu halten“<sup>45</sup> sind. Das Schreiben lässt sich als Informationstransformationsprozess aus vier artverschiedenen Medien modellieren, wie im Folgenden beschrieben wird. (Vgl. Abbildung 6.)

Das Modell des Schreibens als visuelle Informationsverarbeitung hat den Charakter, von der visuellen Umwelt abgeschlossen zu sein, da die Schriftzeichen schon im psychischen und physischen Informationsspeicher vorliegen. Diese im leiblichen Medium gespeicherten Schriftzeichengestalten unterscheiden sich in die visuelle Information einerseits und in die motorische Information andererseits. Die visuelle Information wird im Prozess des Schreibens mit der rein visuellen Repräsentation der Schriftzeichen verglichen. Beim Schreibanfänger, der noch kein autonomes Schreibprogramm beherrscht, fungiert stattdessen die Schriftvorlage als ein externer Informationsspeicher. Die psychomotorische Information entspricht der routinierten Schreib-

---

<sup>42</sup> Die hiesige Bestimmung dieser zwei, ontologischen und epistemologischen Aspekte basiert auf der triadischen Auffassung Gieseckes über die kommunikative Welt, welche neben den hier genannten zwei Dimensionen, noch eine topologische bzw. netzwerktheoretische kennt. Giesecke: Die Mythen der Buchkultur. 2002, S.20-26. Vgl. auch 2.1 sowie 4.2.

<sup>43</sup> Ebd., S.22.

<sup>44</sup> Ders.: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.656.

<sup>45</sup> Ders.: Von den Mythen der Buchkultur. 2002, S.24.

motorik, wie sie in der normativen Schreib- und Strichfolge der japanischen Schreibpraxis ersichtlich ist. Die verinnerlichte Schreibmotorik fungiert sozusagen als autonomes Programm, das durch die Sprache bzw. den Sprachklang aktiviert wird. Die Sprache, welche als Befehl für das Schreibprogramm betrachtet werden kann, steht jedoch außerhalb des medienontologischen Modells. Es wird beim Schreiben automatisch und unbewusst aktiv, wodurch der Schreiber sich mehr auf die Sprache bzw. den Gedanken konzentrieren kann, als über die Schreibmotorik oder die Visualität der zu realisierenden Schriftzeichen.

Jedoch ist dem Praktizierenden die Trennung zwischen der visuellen und der motorischen Information kaum bewusst. In der Schreibpraxis sind die beiden artverschiedenen Informationen nur diffus auseinander gehalten. Durch das Erlernen werden sie mit- und ineinander zu einer Praxis, dem Schreiben, verschmolzen. Dennoch stehen die beiden artverschiedenen Informationen über die Schriftgestalt in einem Spannungsverhältnis, sodass die Schriftzeichen nach der kommunikativen Situation unterschiedlich gestaltet werden können.

Die Information im leiblichen Medium wird beim Schreiben zur kinästhetischen Information des leiblichen bzw. physischen Mediums transformiert. Dadurch kann sich der Körper beim Schreiben entsprechend der psychischen Information bewegen. Dabei wird die Kinästhesie bzw. die Bewegung je nach Material und vorgestellten Adressaten verschieden optimiert. (Vgl. 1.3.2.)

Die Bewegung der Hand- und Armgelenke wird dem Schreibwerkzeug in der Hand vermittelt. Das Schreibwerkzeug gilt dabei als ein Medium, in welchem die durch die Körperbewegung erzeugte Energie gespeichert wird, sodass die kinästheti-

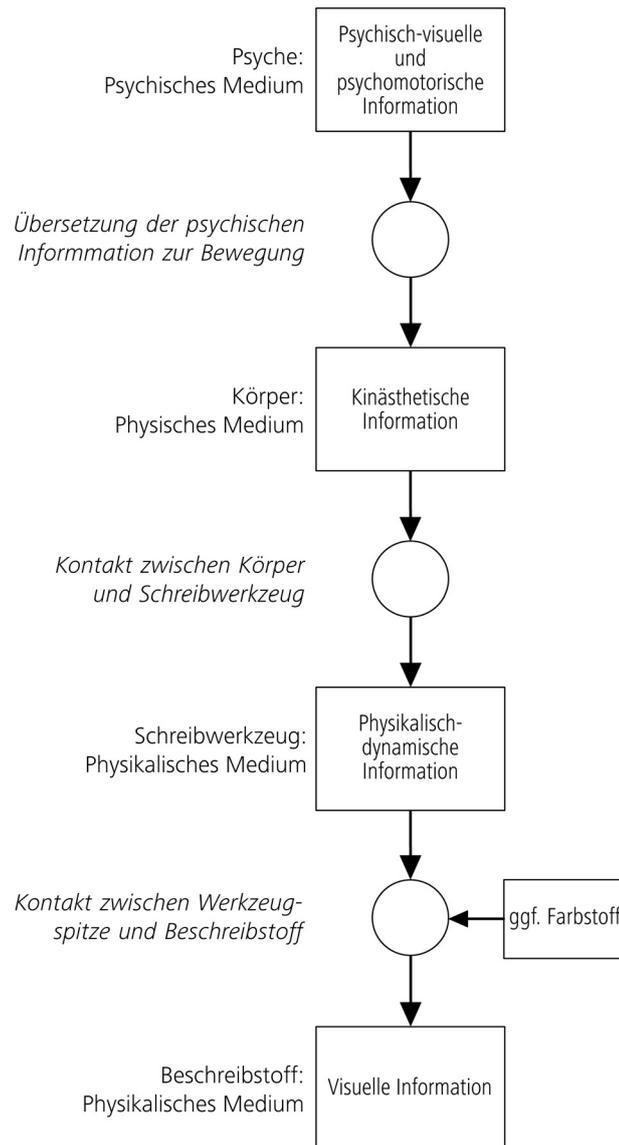


Abbildung 6: Medienontologische Dimension des Schreibens

sche bzw. physikalische Information zur physischen und dynamischen Information im Medium, dem Schreibwerkzeug transformiert wird.

Berührt die Werkzeugspitze die Oberfläche des Beschreibstoffs, entsteht dort eine weitere Informationstransformation. Die dreidimensionale Dynamik des Schreibwerkzeugs wird durch den materiellen Kontakt auf die nahezu zweidimensionale Dynamik verwandelt. Durch diesen Kontakt zwischen den Medien kann der Stoff umgestaltet werden. So emergieren die Schriftzeichen als veränderte Eigenschaft des Materials, welche für den Menschen visuell wahrnehmbar ist. Das Schreibwerkzeug vermittelt so zwischen dem Körper mit physikalischer Information und dem Beschreibstoff mit visueller Information.

Die Informationstransformation ins Visuelle verläuft je nach der Eigenschaft des Kontaktraums zwischen der Werkzeugspitze und der Beschreibstoffoberfläche. Bei einem Bleistift z.B., wird das Grafit der Mine durch den Reibungswiderstand abgerieben und auf dem Beschreibstoff fixiert. Anders beim Meißel, mit dem man Zeichen in den Stein schlägt, wobei die getroffenen Teile des Steines gelöst werden. Im Gegensatz zu Stift und Meißel, bleiben bei Feder und Pinsel Beschreibstoff und Schreibwerkzeug materiell nur so gering verformt, dass man die Umwandlung mit dem Tastsinn kaum wahrnehmen kann. Stattdessen verwendet man flüssige Farbstoffe, die die zweidimensionale Dynamik der Werkzeugspitze auf dem Beschreibstoff als Spur hinterlässt. Solche Verwendung des flüssigen Farbstoffs setzt die Saugfähigkeit des Beschreibstoffs voraus, sodass die Pigmente des Farbstoffs in die Fasern des Beschreibstoffs hinein dringen und nach dem Trocknen fixiert werden. (Auch vgl. 4.1.)

Durch dieses ontologisch-spiegelungstheoretische Modell kommt zum Vorschein, dass die Medien beim Schreiben mit der Hand auf komplexer Weise nacheinander geschaltet sind und somit zusammenwirken. Es handelt sich hierbei genauer um einen Spiegelungsprozess, bei dem die psychischen Informationen über verschiedene Emergenzniveaus zur visuellen Information transformiert werden. Jeder Prozessor, der die Information transformierend vermittelt, beeinflusst letztendlich die Materialisierung der Schriftzeichen. Solches Zusammenwirken der Medien ist derart komplex, dass der exakt gleiche Prozessanteil der Zusammenwirkenden nie verwirklicht werden kann.

### *1.3.2 Schreiben als Zusammenwirkung der Sinne*

Die medienontologische Komplexität des Schreibens entspricht der „epistemologisch-informationstheoretischen“ Dimension.<sup>46</sup> Das Schreiben als somatische Tätigkeit wird multimedial und -sensuell durchgeführt. Im Prozess, der als Schreibbewegung bezeichnet wird, kooperieren die verschiedenen Sinnesorgane miteinander. Durch die Koordination der Sinne optimiert man seine Schreibmotorik je nach dem Medienkomplex und je nach Kommunikationssituation. Der Anteil der Sinne lässt sich wie in

---

<sup>46</sup> Ebd., S.22-23.

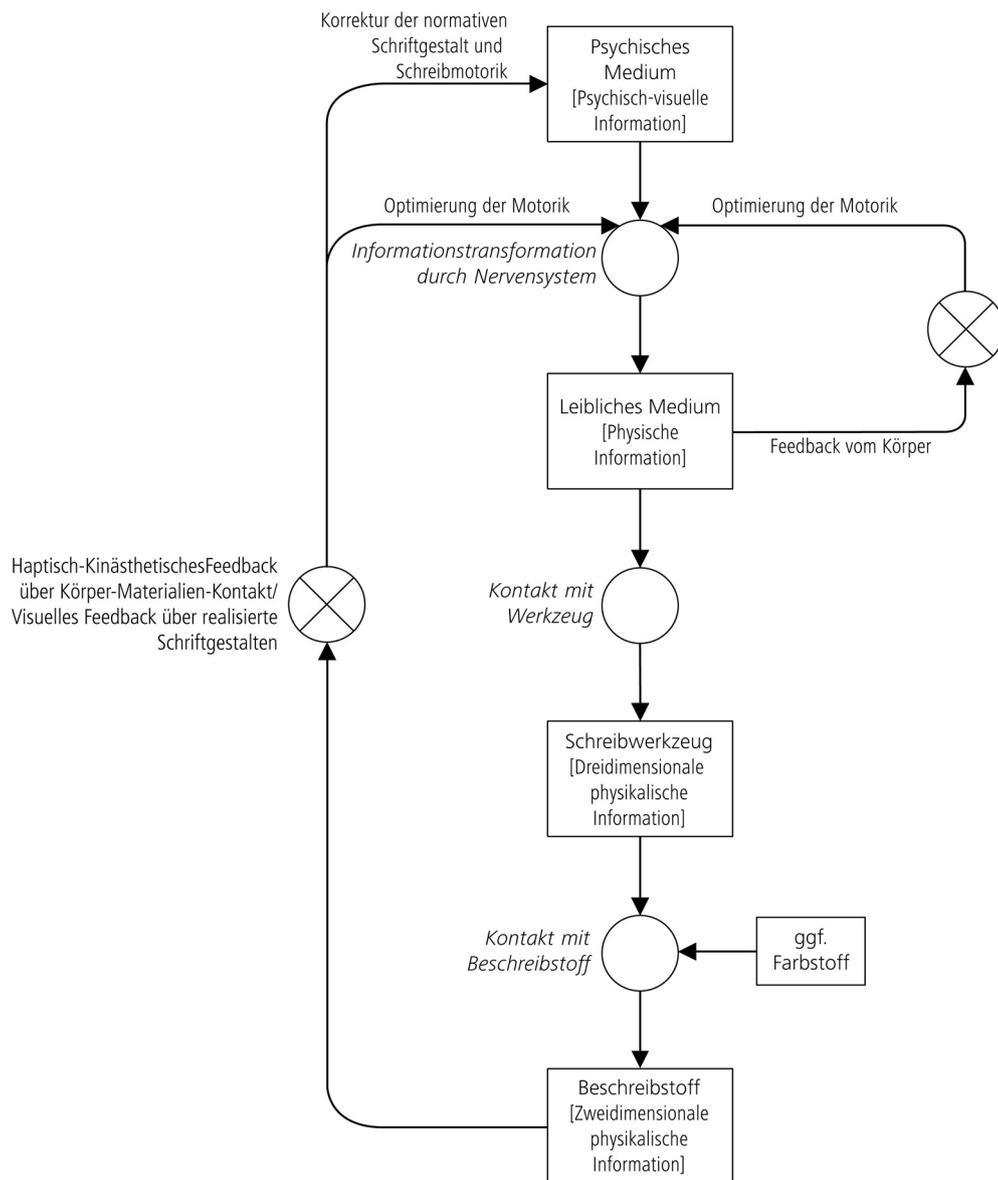


Abbildung 7: Optimierung der Schreibmotorik durch die Feedbacks

der Abbildung 7 modellieren. (Vgl. Abbildung 7.)

Bei diesem Modell ist die Rückkopplung zwischen der Wahrnehmung und der Motorik wichtig. Während des Schreibens sammelt der Mensch die Information auf jeder Prozessstufe bewusst oder unbewusst, wodurch die eigene Schreibmotorik an die medialen und kommunikativen Gegebenheiten angepasst werden kann. Mithilfe solcher perzeptiven Feedbacks kann der Schreiber seine Körperbewegung optimieren.

Die Feedbacks werden nicht nur vom visuellen Sinn, sondern auch vom haptischen und kinästhetischen Sinn erzeugt. Beim Schreiben wird eine bestimmte Körperhaltung benötigt, worauf die kalligraphische Lehre sowie der Schreibunterricht oft hinweisen. (Vgl. 1.2.2.) Der Hinweis auf die Körperhaltung zielt darauf ab, die

Schwierigkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit bei der Optimierung der Schreibmotorik zu verringern, um den vom Schreibwerkzeug vermittelten Kontakt zwischen Körper und Beschreibstoff in der vorausgesetzten Weise zu steuern. Sind jedoch Schreibtisch und/oder Stuhl anders als gewohnt positioniert, muss der Schreiber seine Körperhaltung entsprechend anpassen. Folglich verändert sich die Distanz zwischen Beschreibstoff und Arm, sowie zwischen Arm und Körper. An die verschiedenen Körperhaltungen muss die Kraftmanipulation angepasst werden, und zwar dadurch, dass man sich über die eigene Körper- und Armposition selbstperzeptiv informiert. Bei der japanischen bzw. chinesischen Kalligraphie verändert man die Position der Hand je nach Pinselgröße, welche entsprechend der intendierten Größe der Schriftgestalt gewählt wird. Bei einem großen Pinsel greift man für gewöhnlich die Mitte oder das Ende des Schaftes, während man bei kleineren und schmalen Pinseln kurz über der Borste den Pinsel hält. Diese verschiedenen Positionen der Hand am Schaft spiegeln sich in der Schreibmotorik wider.

Auch das Ausmaß des Reibungswiderstandes zwischen Werkzeugspitze und Beschreibstoff ist für eine angemessene Motorik relevant. Ist die Oberfläche des Beschreibstoffs rau, muss der Schreibende seine vertikale Kraftmanipulation vermindern, um eine zügige Bewegung zu ermöglichen. Solch ein Feedback von dem Kontaktraum zwischen Schreibwerkzeug und Beschreibstoff ist eher haptisch und/oder kinästhetisch als visuell.

Die visuelle Rückkopplung informiert über die Folge der Schreibtätigkeit und ermöglicht somit, die Proportionalität der verwirklichten Gestalt zu kontrollieren. Wenn man falsch geschrieben hat, bemerkt man dies durch das visuelle Feedback. Beim Erlernen des Schreibens verwendet man die visuelle Wahrnehmung für die Verinnerlichung der normativen Schriftgestalt. Dabei vergleicht der Lernende die vom ihm geschriebenen Schriftzeichen mit dem Vorbild und korrigiert dadurch seine psychische Repräsentation der Schriftzeichen.

### *1.3.3 Lesen als Zusammenwirkung der Sinne*

Insofern man das Geschriebene beim Lesen nur mit den Augen wahrnimmt, fungieren diese allein als Sensor für das Lesen. Doch was man unter ‚Lesen‘ allgemein hin versteht, ist die Tätigkeit, aus dem Geschriebenen diejenige Information zu schöpfen, die nicht nur für den optischen Sinn bestimmt ist. Hier handelt es sich um die potentielle informative Polyvalenz des Geschriebenen und damit um die intersensuelle Transformation der Information vom Gesichtssinn zu den anderen Sinnen im psychischen Informationsverarbeitungssystem. Das Lesen des Handgeschriebenen funktioniert nicht monosensuell, d.h. nicht nur visuell, sondern aufgrund des Zusammenwirkens verschiedener Sinne und entsprechender Informationen.

Die Bestimmung des Geschriebenen als visuell fixierte Sprache setzt die psychische Möglichkeit voraus, das visuell Wahrgenommene in den sprachlichen Klang für

die (inneren) Ohren zu transformieren. Diese psychisch-akustische Information wird beim Vorlesen wiederum in die kinästhetische transformiert, sodass Laute in einer bestimmten Reihenfolge mit dem Sprechorgan erzeugt werden. Diese Reihenfolge ist nichts anders als jene, die ursprünglich im Geschriebenen visuell gespeichert war. Der Vorlesende schöpft aus dem Geschriebenen die akustische Information. Auf diese intersensuelle Informationstransformation vom Visuellen zum Akustischen ist das alltägliche Verständnis von Schriftzeichen als Speicher der akustischen Information bezogen.

Neben der akustischen Information prämiert die japanische Schreibpraxis die motorische Informationsvalenz des Geschriebenen, sodass man die realisierten Schriftzeichen entsprechend der informativen Äquivalenz zwischen Gestalt und Schreibmotorik zu erkennen hat.

Das Geschriebene speichert potentiell in sich verschiedene Informationen, die visuell, akustisch, haptisch und motorisch wahrgenommen bzw. interpretiert werden können. In der Lesepraxis findet man aber alle diese Informationsvalenzen des Geschriebenen nicht als gleichwertige Informationen vor, sondern selektiv. Der Praktizierende reguliert je nach seiner Intention des Lesens bewusst oder unbewusst den Anteil seiner Sinne am Leseprozess. (Vgl. Abbildung 8: Zusammenwirkung der Sinne beim Lesen.)

Beim Lesen im alltäglichen Sinne prämiert man allein die akustische und damit sprachliche Information. Die haptischen und motorischen Informationen werden dabei nur latent wahrgenommen. Einzelne Strichelemente der Schriftgestalt werden dementsprechend selten bewusst berücksichtigt. Wenn die Gestalt der realisierten Schriftzeichen allerdings stark von der Norm abweicht, wie es zum Beispiel bei einem in Eile handgeschriebenen Schriftzug der Fall ist, unterstützt das konzentrierte Nachvollziehen der Schreibbewegung das Lesen. Das Handgeschriebene verlangt vom Lesenden mehr oder weniger, die schreibmotorische Informationsvalenz des Geschrie-

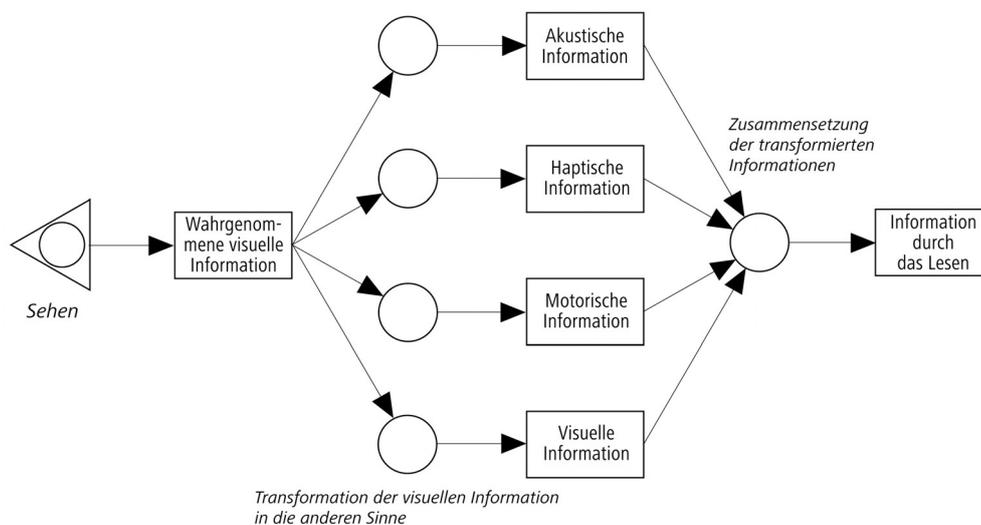


Abbildung 8: Zusammenwirkung der Sinne beim Lesen

benen zu beachten. In der kalligraphischen Praxis wird diese motorische Information gezielt prämiert. Dabei richtet man seine Wahrnehmung auf die motorische Informationsvalenz des Geschriebenen, verarbeitet diese also bevorzugt. Diese Fokussierung auf die Schreibmotorik ist besonders beim Abschreiben von großer Bedeutung. In der chinesischen und japanischen Kalligraphie umfasst das Abschreiben des Geschriebenen nicht bloß den Inhalt, sondern vor allem das Nachahmen des Schreib- und Schriftstils. (Vgl. Exkurs.) Ein solches Schreiben als imitierende Reproduktion des Geschriebenen kommt erst dadurch zustande, dass man von der Vorlage die Schreibmotorik, d.h. den materiellen Produktionsprozess rekonstruiert. Diese Prämierung der motorischen Informationsvalenz des Geschriebenen spielte in der historischen Ausgestaltung der japanischen Schreibpraxis eine entscheidende Rolle. (Vgl. Kapitel 3.)

#### *1.3.4 Schreiben und Geschriebenes als Produkt der kulturspezifischen Mediengeschichte*

Welchen Sinn man beim Schreiben und Lesen prämiert, auf welcher Balance der Sinne die (normative) Schreibpraxis fußt, ist je nach dem Medienkomplex und damit je nach der epistemologischen Einstellung gegenüber dem Schreiben und Geschriebenen verschieden. Diese medialen wie epistemologischen Faktoren sind je nach dem Zeitpunkt der jeweils kulturspezifischen Mediengeschichte verschieden. Für das in Europa entwickelte Schreiben mit dem Alphabet optimiert man seine Sinne und damit seine Schreibpraxis anders als in der japanischen Schreibpraxis mit den chinesischen und japanischen Schriftzeichen. Die im Abschnitt 1.1.2 dargestellte Praxis im heutigen Japan ist das Produkt der dortigen Medien- und Kommunikationsgeschichte. Welche informative Valenz des Geschriebenen prämiert wurde und wird, hängt somit vom Verlauf der kulturspezifischen Mediengeschichte ab.

Zu diesem Thema äußert Zimmer eine „anekdotische Beobachtung“ über diese Abhängigkeit des Schreibens und Geschriebenen von der kulturspezifischen Mediengeschichte:

„Die Bedeutung der Hinweise auf zugrunde liegende motorische Prozesse und ihre Abhängigkeit von kulturellen Standards [für die Entzifferung der Schriftzeichen, S.Y.] wird aus der eher anekdotischen Beobachtung deutlich, dass nämlich Japaner Schwierigkeiten haben, Kanji-Schriftzeichen [die chinesischen Schriftzeichen, S.Y.] zu lesen, die von Europäern nach Vorlagen gezeichnet worden sind, wobei sie sich nicht an die übliche Strichfolge gehalten haben. Dies trifft offenkundig selbst für Muster zu, die von Europäern, die nicht des Japanischen mächtig sind, nicht von den Vorlagen unterschieden werden können.“<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Zimmer: Argumente für die Bedeutung der impliziten Dynamik beim Lesen handgeschriebener Texte. 1999, S.460.

Diese Episode lässt sich an einem typographischen Druckerzeugnis aus dem 18. Jahrhundert veranschaulichen. Auf der Abbildung 9 steht ein Auszug aus dem Druckmuster für den chinesischen Schriftsatz „Exemplum typographiae Sinicae figuris characterum e typis mobilibus compositum“ von der Druckwerkstatt des Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794). (Vgl. Abbildung 9.) Der Entwerfer bzw. Hersteller dieser chinesischen Schriftzeichen besaß sehr wahrscheinlich mangelhafte Erfahrung mit dem chinesischen Schreiben und Geschriebenen. Dies macht sich z.B. beim Schriftzeichen oben links in der Abbildung bemerkbar. Diese Figur besteht aus drei senkrechten und vier waagerechten Linien und stellt ein Viereck mit einem Kreuz in der Mitte dar. Für den Entwerfer dieser typographischen Schrift bestand dieses chinesische Schriftzeichen aus Linien. Diese Auffassung basiert allein auf der visuellen bzw. formorientierten Wahrnehmung. Aber eben weil er bloß monosensuell, d.h. nur aufgrund des Gesichtssinns das ‚geschriebene‘ Schriftzeichen ins Druckmedium übersetzte, stellt diese Figur keine normative Schriftgestalt und Schreibmotorik dar und damit ist sie für den Schreib- und Lesekundigen der chinesischen Schrift kein ‚richtiges‘ Schriftzeichen. Das Schriftzeichen 田 muss mit den fünf Schreibstrichen geschrieben werden; das Viereck besteht genauso wie das oben erwähnte Schriftzeichen □ aus drei, nicht aus vier Schreibstrichen, das Kreuz mit den zwei vertikalen und horizontalen Strichen. Daher sollten die obere und die rechte senkrechte Linie bei der Figur in der Abbildung an der Ecke gebunden werden, sodass die beiden zusammen einen Schreibstrich darstellen können. Und auch sollten die zwei mittleren waagerechten Linien nicht separat, sondern an der mittleren senkrechten Linie angeschlossen werden, wodurch sie als ein waagerechter Strich erscheinen könnten. Der Produzent bediente sich beim Entwerfen der Figur eines rein visuellen und deshalb ‚falschen‘ Programms für die Informationstransformation vom Geschriebenen zum Gedruckten.<sup>48</sup> (Vgl. 7.2, 8.2, 9.2 und 9.3.)

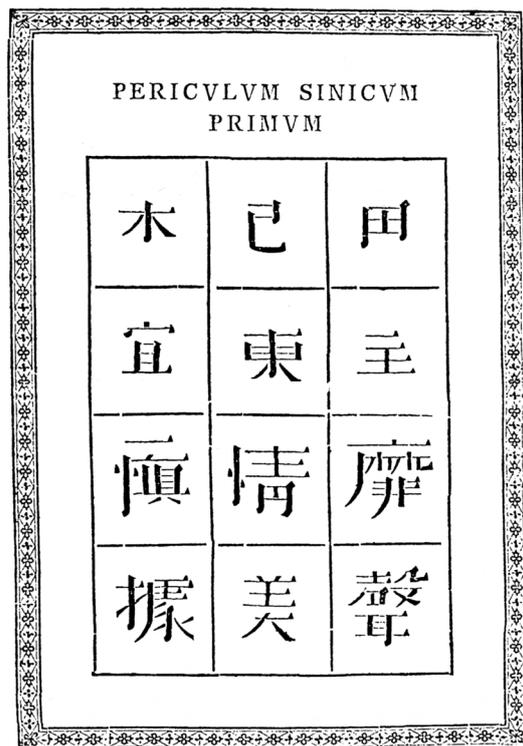


Abbildung 9: Der Musterdruck des chinesischen Typensatzes, „Exemplum typographiae Sinicae figuris characterum e typis mobilibus compositum“ 1789 von Breitkopf

<sup>48</sup> Es kann auch sein, dass eine solche schiefe Realisation der chinesischen Schriftzeichen vom medienontologischen Faktor, wie zum Beispiel durch die fertig ausgestalteten, unflexiblen Werkzeuge (Punzen) herrührt. Doch

Sowohl das Episode Zimmers als auch das Druckmuster des chinesischen Typensatzes aus der Druckwerkstatt Breitkopfs zeigen, dass die schreibmotorische Information des Geschriebenen eine bestimmte Funktion für die Erkennung der Schriftzeichen übernimmt. Die Schriftzeichen, welche nicht nach der konventionellen Schreib- und Strichfolge realisiert werden oder keine entsprechende Gestalt besitzen, speichert auch die Information über die Schreibmotorik in sich. Eine solche unkonventionelle schreibmotorische Information weicht allerdings stark von der Information über die normative Schreibbewegung ab und bringt das Erkennen der Schriftzeichen beim Leser, welcher die normative Schreibmotorik im Geschriebenen herauslesen will, zum Stocken. Daraus folgt als weitere Konsequenz, dass das Lesen auf der verinnerlichten Schreibmotorik gründet. Mit anderen Worten: Wer schreiben kann, kann das Geschriebene flüssig lesen. Das psychische Programm für das Schreiben, das man durch das Erlernen in sich konstituiert hat, bietet auch beim Lesen ein Muster für das Entziffern der geschriebenen Schriftzeichen. Man liest hierbei also sowohl mit den Augen, als auch mit der Hand, in dem man die Schreibbewegung anhand der visuell-motorischen Information erkennt und somit nachvollzieht. Die Information über den materiellen Prozess, in dem man die Schriftzeichen realisiert hat, ist für den Leser mit Erfahrung der chinesischen und japanischen Schreibpraxis das Wesentliche.

Das parallele Phänomen kann man natürlich in der Schreib- und Lesepraxis des handschriftlichen Mediums aus einem anderen Schreibkulturkreis wie zum Beispiel Europa finden. Das Spezifikum der chinesischen und japanischen Schreibkultur liegt jedoch darin, dass die Schreibmotorik wesentlichen, d.h. diakritischen Teil des dortigen Schriftsystems konstituiert. Deshalb konnten und können die Praktizierenden in der chinesischen und der japanischen Schreib- und Druckkultur auf die schreibmotorische Informationsvalenz nicht verzichten. (Vgl. 10.2.) Die Gestalt der chinesischen und japanischen Schriftzeichen ist durch Schreibstriche und die Schreib- und Strichfolge bestimmt – und dies auch dann, wenn sie für Typographie entworfen werden. (Vgl. 9.3.) Demnach sind in der epistemologischen Einstellung über das chinesische sowie das japanische Schriftzeichen das Visuelle und das Motorische eng gekoppelt, oder, anders formuliert, sind die beiden epistemologisch nicht ausdifferenziert. Ohne schreibmotorische Information gespeichert zu haben, gilt keine Figur als Schrift. Denn diese epistemologische Einstellung über die Schrift ist das Produkt der kulturspezifischen Medien- und Kommunikationsgeschichte, wie in den folgenden zwei Kapiteln dargestellt wird.

---

auch wenn dies der Fall gewesen wäre, hätte der Praktizierende diese medienontologische Beschränkung überwinden können, wenn er die schreibmotorische Information, den Schreibstrich, für bedeutend gehalten und zum Objekt seiner Produktionspraxis gemacht hätte. Vgl. 7.2.

## Kapitel 2

### Historische Gestaltung des chinesischen Schreib- und Schriftcodes

Die japanische Schreibpraxis der Gegenwart lässt sich auf die Mediengeschichte Chinas zurückführen. Auf dem japanischen Archipel übernahm man das Schreiben samt der Medien im Zuge des Kontakts mit dem Festland und praktizierte es, zwar abgewandelt, seit etwa dem fünften Jahrhundert. (Vgl. Exkurs.) Die japanische Schreibpraxis konnte sich erst auf der Grundlage der chinesischen Schreibpraxis ausgestalten. Indem das Chinesische nicht nur als Code für die Verschriftlichung der Sprache, sondern als Code für das Schreiben als somatische Tätigkeit fungierte, entfaltete sich dort eine eigentümliche Schreibpraxis für die japanische Sprache, worauf ich im dritten Kapitel zu sprechen komme. In diesem zweiten Kapitel gehe ich auf die Geschichte der chinesischen Schreibpraxis als Vorgeschichte der japanischen näher ein.<sup>49</sup>

Die Geschichte des Schreibens und Geschriebenen Chinas wird üblicherweise zum einen aus Interesse an der Schriftgeschichte und zum anderen kunstgeschichtlich behandelt. Die erste Perspektive basiert auf der Semiotisierung des historischen Geschriebenen. Dabei fokussiert man hauptsächlich auf die Schriftgestalt, die visuelle Informationsvalenz des Geschriebenen, aber nicht explizit die motorische. Durch die alleinige Beachtung der Schriftgestalt rekonstruiert man den historischen Entwicklungsvorgang der Schriftzeichen. So redet Müller-Yokota zum Beispiel über „die Entwicklung der chinesischen Schriftzeichen und ihrer Formen“, wobei das Geschriebene auf semiotische, sprachebezogene Funktionsweise („Schriftzeichen“) und auf historische Gestalt („Formen“) reduzierend behandelt wird.<sup>50</sup> Das Geschriebene wird in erster Linie als Speicher von Schriftzeichen, sprachbezogenem Zeichen, betrachtet. Dabei sucht man sozusagen die ‚Protoform‘ der schon bekannten und als Objekt vorbestimmten Schriftzeichengestalt im historischen Geschriebenen, wozu in Kauf genommen werden muss, dass Materialität und Körperlichkeit der materialisierten Schriftzeichen nicht beachtet werden können. (Vgl. insbesondere 3.4 und auch 10.1.)

---

<sup>49</sup> Die folgende Beschreibung über die chinesische Mediengeschichte beschränkt sich auf den Aspekt des Schreibens als somatische und materielle Tätigkeit der Menschen, um zu klären, wie der im ersten Kapitel geschilderte somatische Code und sein Elemente für die Realisation der Schriftzeichen wie Strichelemente, Schreibstriche, Schreibreihenfolge usw. entstanden ist. Die Sprachbezogenheit der Schriftentwicklung und ihr Wirkung auf Mediengeschichte des Schreibens wird in Bezug auf China nicht behandelt.

<sup>50</sup> Müller-Yokota: Die chinesische Schrift. 1994, S.349.

Die andere Blickrichtung wird zur Geschichte der Kalligraphie ausgeführt.<sup>51</sup> Im Gegensatz zur Semiotisierung berührt die kunsthistorische Perspektive den Aspekt des Geschriebenen als Produkt somatischer Tätigkeit, weil das Schreiben bzw. das Verstofflichen der Schrift an sich als Ausdruck eines Künstlers angesehen wird. Dabei wird auch die Materialität und Körperlichkeit bzw. der materielle und somatische Produktionsprozess des Geschriebenen Gegenstand des Interesses. Doch diese kunsthistorische Perspektive, „der ästhetische Aspekt der Schrift“<sup>52</sup>, verursacht hinsichtlich der Schreibpraxis im Allgemeinen eine epistemologische Trennung in das ‚künstlerische‘ bzw. ‚ästhetische‘ einerseits und das ‚ordinäre‘ Schreiben andererseits. Eine solche Unterscheidung, welche auf derselben medialen Basis nur diffus vorhanden war, setzte sich in Japan erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts und später auch in China<sup>53</sup> endgültig durch, indem sich durch die Einführung des europäischen Kunstbegriffs und -systems die alltägliche Schreibpraxis medial mit neuen Schreibwerkzeugen wie Feder und Bleistift von der künstlerischen Schreibpraxis ausdifferenzierte.<sup>54</sup>

Im Unterschied zu der üblichen Unterscheidung zwischen den beiden, semiotischen und kunsthistorischen Perspektiven wird in dieser Arbeit das Schreiben und Geschriebene im Zusammenhang mit den jeweiligen medialen sowie kommunikativen Umständen behandelt. Das Schreiben und das Geschriebene als mediales Phänomen, als emergentes Produkt von Medien, Schreibmotorik und Schriftzeichen, ist die Perspektive, die hier zur Anwendung kommen wird.

Hierzu wird im nächsten Abschnitt mit einer theoretischen Überlegung zur Entwicklung der Schreibpraxis kurz eingeführt.

## 2.1 Die drei Faktorendimensionen der Gestaltung des Schreib- und Schriftstils

Die Schrift steht in enger Verbindung mit ihrem Produktionsprozess, durch den sie ins Geschriebene materialisiert wurde. Die Kopplung der Schriftgestalt mit der Schreibmotorik kommt im quellsprachlichen Schlüsselbegriff 書体 chin. *shiti*, jap. *shotai* zum Ausdruck, der als Merkmal für die Periodisierung der chinesischen Schriftgeschichte genutzt wird. Gewöhnlich wird dieser Begriff mit ‚Schriftstil‘ übersetzt, was die übliche Prämierung der visualisierenden Rezipientenperspektive deutlich werden lässt. Der Begriff besteht aus zwei chinesischen Schriftzeichen. Während das letztere

<sup>51</sup> Zum Beispiel vgl. Klopfenstein-Arii: Schrift und Schriftkunst in China und Japan. 1992.

<sup>52</sup> Scheffer: Kalligraphie. 1994, S.228.

<sup>53</sup> „In China gehörte es bis ins 20. Jahrhundert zur Staatsprüfung von Beamten, ein schönes Schriftstück mit dem Pinsel anzufertigen.“ Ebd., S.252.

<sup>54</sup> Bei der Adaption des Kunstbegriffs brach ein Aufsatz vom westliche Malerei studierte Maler, 小山正太郎 Koyama Shōtarō (1857-1916) „書は美術ならず *Sbo wa bijutsu narazu* (*sbo* [Kalligraphie, S.Y.] ist keine Kunst)“ einen bekannten Disput mit 岡倉天心 Okakura Tenshin (1863-1913) um die Kunstwertigkeit des Schreibens und Geschriebenen.

‚Körper‘, ‚Lage‘ und damit ‚Stil‘ konnotiert, kann das erstere ‚Geschriebene‘ sowie ‚Schreiben‘ bedeuten. Hier in dieser Arbeit will ich diesen Begriff mit ‚Schreib- und Schriftstil‘ übersetzen.<sup>55</sup> Mit ‚Schreib- und Schriftstil‘ soll diejenige, jeweils zeitspezifische Ausbalancierung der medialen und kommunikativen Faktoren verstanden werden, welche in einem gewissen Zeitraum in der Schreibpraxis reproduziert und damit weiter in der Praxis tradiert wird. In einem historischen Phänomen, das man als ‚Reproduktion von etwas‘ betrachten kann, kommt stets auch die epistemologische Grundeinstellung der Praktizierenden über ihre Tätigkeit zum Ausdruck. (Vgl. 4.2.) In der Praxis (an-)erkennt der Schreiber ein Geschriebenes als vorbildhaft bzw. normativ und imitiert daher dessen Schriftgestalt mit seiner Schreibmotorik. Bei dieser Tätigkeit, die man als ‚Imitation‘ bezeichnen kann, definiert der Produzent sein Schreiben implizit oder explizit als Reproduktion der visuell-motorischen Information.

So zeigt der Schreib- und Schriftstil als das Produkt einer historischen Abfolge imitierender Schreibpraxen, was für eine Schriftgestalt und die damit zusammenhängenden Medien sowie die erforderliche Schreibmotorik die Praktizierenden epistemologisch als normativ für die schriftliche Informationsverarbeitung festgelegt hatten. (Auch vgl. 3.3.3.) In dieser Hinsicht lässt sich der Schrift- und Schreibstil als Code verstehen, der in einem gewissen Zeitraum für die schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation verwendet wird.

Der Status des normativen Stils bzw. Codes schwindet in der kommunikativen Gemeinschaft allerdings, wenn eine Veränderung der Faktoren, wie zum Beispiel das Aufkommen eines neuen Mediums, geschieht und sich eine neue Balance zwischen den Faktoren einstellt und schließlich durchsetzt. So zum Beispiel wechselte das dominante Speichermedium in der Geschichte der chinesischen Schreibpraxis mehrmals, und somit auch das Schreibwerkzeug. Damit korrespondierend veränderte sich auch das Verhältnis der Sinne beim Schreiben und Lesen. Solche medialen sowie sinnlichen Umwälzungen ziehen auch den Wechsel der normativen Schriftgestalt nach sich.

Ein solcher historischer Prozess, wo die Entstehung, Umgestaltung und/oder das Verschwinden eines Schreib- und Schriftstils bzw. einer Schreibpraxis stattfand, lässt sich in Anlehnung an der Theorie Gieseckes, die den dynamischen Aspekt der Kulturgeschichte in den Vordergrund rückt, als ein Bündel „kultureller Prozesse“<sup>56</sup> auffassen, in dem „drei Prozesstypen“ von „Substitution (Vernichten und Ersetzen), Akkumulation (Verstärken oder Vermindern) und Reproduktion (Bewahren und Wiederholen)“<sup>57</sup> angenommen werden. Damit erscheint die Geschichte der Schreib-

---

<sup>55</sup> Der Begriff erlebt durch die Veränderung der Schriftproduktionstechnik ihre semantische Erweiterung zur Bedeutung der sogenannten ‚Schriftart‘, welche sich nicht nur auf das Handschreiben, sondern auch auf die drucktechnischen Realisation der Schriftzeichen bezogen ist.

<sup>56</sup> Giesecke: Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. 2002, S.163.

<sup>57</sup> Ebd., S.163f. und auch S.32-35.

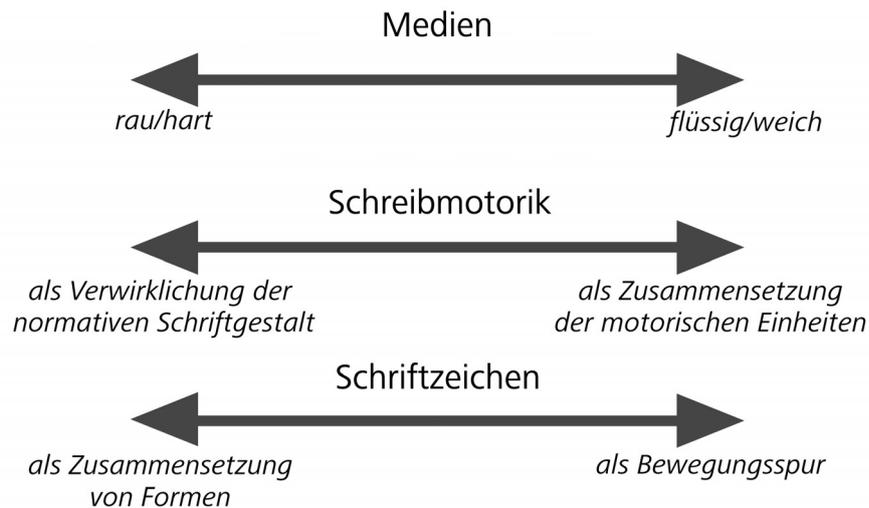


Abbildung 10: Drei Faktorendimensionen der Gestaltung des Schreibens und Geschriebenen

und Schriftstile bzw. der Schreibpraxis nicht als eine lineare Entwicklungsgeschichte, welche einen einzigen roten Faden zu einem vom Beschreibenden gezielten Entwicklungsstand darstellt, sondern eher als Ort mehrerer Prozesse, welche mehreren Aspekten einer Schreibpraxis entsprechen und in einer Schreibkultur parallel verlaufen.

Solche eher synchronen Aspekte der Schreibpraxis können, gemäß der Auffassung des Schreibens und Geschriebenen als emergentes Produkt, mit drei Faktorendimensionen – Medien, Schreibmotorik und Schriftgestalt – aufgefasst werden. Die Zusammenwirkung dieser drei theoretisch synchronen Faktoren gestaltet jeweils die zeit-spezifische Schreibpraxis aus. (Vgl. Abbildung 10.)

Unter der Faktorendimension ‚Medien‘ wird unter anderem die Eigenschaft des Kontaktraums der Medien berücksichtigt. In diesem Raum treffen zum einen die unterschiedlichen Medien aufeinander und zum anderen findet dort die Spiegelung bzw. Transformation der Information statt. In der Entsprechung der menschlichen Bewegung geschieht die Materialisierung des Schriftzeichens, d.h. dort findet die Material- und Informationsverarbeitung statt. (Vgl. 4.1.) Die Eigenschaft des materiellen Kontakts wird sowohl durch die Körpermotorik als auch durch die normative Gestalt der Schriftzeichen begrenzt.

Mit der Dimension ‚Schreibmotorik‘ ist das Verhältnis der menschlichen Sinne aufgenommen, wie zum Beispiel der Anteil des visuellen Sinnes gegenüber der Schreibmotorik in der Schreibpraxis. Im Zuge der Veränderungen der Bestimmung über die schriftliche Informationsverarbeitung und -kommunikation und deren normativen Schriftzeichen und je nach der Kombination der Medien wandelt sich die Hierarchisierung der menschlichen Sinne beim Schreiben als eine somatische Tätigkeit.

Die dritte Dimension ‚Schriftzeichen‘ bezieht sich eher auf das Schreiben als kommunikative Handlung, nicht auf das Schreiben als bloße Zeichenrealisation. Sofern man die Schriftzeichen als Mittel für den raum- und zeitversetzten Austausch von Informationen verwendet, erhält die Schriftgestalt einen intersubjektiven Charakter, der sich als normative und konventionalisierte Gestalt der Schriftzeichen zeigt. Für diesen kommunikativen Aspekt fand die Schreibpraxis in China und Japan synchronische Begriffspaare, 正書体 chin. *zhengshuti*, jap. *seishotai* und 通行体 chin. *tongxingti*, jap. *tsûgyôtai*.<sup>58</sup> Das *Seishotai*, das wortgetreu ‚den richtige Schreib- und Schriftstil‘ bezeichnet, umfasst die ‚formellen‘ Schreib- und Schriftstile, die als normativer Code für die formelle bzw. öffentliche Kommunikation gelten. Diese normative Stilklasse wurde in China medienhistorisch in relativ harten Medien wie Metall und Stein gespeichert, wodurch das Schriftzeichen materiell sicherer bewahrt und über die Generationen tradiert werden konnte.<sup>59</sup> Heute unterscheidet man in der kalligraphischen Geschichte vier *Seishotai*, ‚Orakelknochenschrift‘, ‚Normschrift‘, ‚Beamtenchrift‘ und ‚Vorbildschrift‘.<sup>60</sup> Bei allen vier Stilen handelt es sich um sogenannte Blockschriften, welche voneinander klar getrennt realisiert werden. Im Gegensatz zu diesen formellen Schreib- und Schriftstilen nennt man den informellen und kursiven Stil *Tsûgyôtai*. Der Begriff 通行 *tsûgyô* bedeutet hierbei ‚in der Gesellschaft gängig‘.<sup>61</sup> Dies bezieht sich auf die alltägliche Schreibpraxis, wobei die Ökonomie des Schreibens als somatische Tätigkeit, besonders die Geschwindigkeit, höhere Priorität hat, als es bei der offiziellen und normativen Schriftgestalt der Fall ist. Die Schriftzeichen sind entsprechend eines Spannungsverhältnisses zwischen dem Formellen und dem Privaten gestaltet, bzw. ihre Gestalt ist der jeweiligen kommunikativen Situation angepasst. Auf der Basis der Ausbalancierung zwischen diesen drei Faktorendimensionen emergiert der Schreib- und Schriftstil.

## 2.2 Historischer Wandel der Schreib- und Schriftstile in China bis zum siebenten Jahrhundert

Als Vorgeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur wird die historische Gestaltung der chinesischen Schreibpraxis folgendermaßen dargestellt: Die historischen Schreib- und Schriftstile lassen sich traditionell grob in sechs Hauptstile unterteilen. Die Kriterien für die Unterscheidung basieren auch auf den oben genannten

<sup>58</sup> Terminologisch nennt man das *Seishotai* auch 正体 jap. *seitai*, was ‚richtiger (Schrift-) Stil‘ bedeutet. Vgl. Shimura: Kanji no hattatsu. 1988, S.42.

<sup>59</sup> Ishikawa: Daremo moji nado kaite wa inai. 2001, S.60f.

<sup>60</sup> Ishikawa: Chûgoku shoshi. 1996, S.53-56.

<sup>61</sup> Unter dem Terminus *Tsûgyôtai* werden hier mehrere Varianten der Schrift- und Schreibstile verstanden, die von der normativen Gestalt abweichen. Solche Varianten der Schriften lassen sich in fünf weitere Varianten unterteilen. Vgl. ebd. und auch Müller-Yokota: Die chinesische Schrift. 1994, S.371-377.

drei Faktorendimensionen – Medien, Schreibmotorik und Schriftzeichen – obgleich sie üblicherweise in der Geschichtsschreibung nicht derart klar unterschieden als solche zum Ausdruck gekommen sind. Die chronologischen Zusammenhänge werden im Schema anschaulich zusammengefasst. (Vgl. Abbildung 80 im Anhang.)

Die Darstellung der chinesischen Schreibpraxis wird in dieser Arbeit bis zur Ahistorisierung des Schreib- und Schriftstils nach dem siebten Jahrhundert verfolgt. Denn durch die damalige Praxis ist die Basis der im ersten Kapitel geschilderten Schreibpraxis samt jener engen Kopplung zwischen dem Visuellen und dem Motorischen etabliert, die bis in die Gegenwart auf das Schreiben und Geschriebene, sowohl in der Kalligraphie als auch in der alltäglichen Schreibpraxis, normativ wirkt.

### 2.2.1 Schreiben in Knochen: Die Orakelknochenschrift

Die Geschichte der chinesischen Schreibpraxis lässt sich nach sicheren archäologischen Befunden<sup>62</sup> bis zu der Orakelknochenschrift<sup>63</sup> ca. 1400 v. Chr. (商 Shang-Dynastie, von ca. 17. Jh. v. Chr. bis 11. Jh. v. Chr.) zurückführen. Die Bezeichnung 甲骨卜辭 chin. *jiagubuci*, jap. *kôkotsubokuji* (Orakeltext auf Schildkrötenpanzer und Knochen, d.h. ‚Orakelknochenschrift‘) ist sowohl von den Speichermedien dieser Schriftzeichen als auch von ihrem kommunikativen Zweck abgeleitet, während die andere Bezeichnung 甲骨文 chin. *jiaguwen*, jap. *kôkotsubun* (Text auf Schildkrötenpanzern und Knochen) nur die Medien thematisiert, nämlich Großtierknochen wie Schulterblatt oder Rippe des Rinds oder eben Schildkrötenpanzer.<sup>64</sup>

Die Schriften stehen in einem engen Zusammenhang mit dem Ritual des Orakels. Einerseits wurde es vor dem eigentlichen Ritual eingeritzt, worüber das Orakel Auskunft geben sollte; andererseits wurden die Ergebnisse des Orakels, also die Vorhersagen als Inschrift festgehalten.<sup>65</sup> Die Kommunikation bei Orakelknochenschriften fand zwischen der Gottheit und dem Menschen statt. Im Beispiel von der Abbildung 11 ritzte man in den Schildkrötenbauchpanzer links von der Mittellinie<sup>66</sup> die Bejahung des Orakelsatzes und auf der rechten Seite seine Verneinung ein. Dieser Orakelsatz sagte die Ernte des Jahres voraus. (Vgl. Abbildung 11.) Das Layout der Oberfläche orientierte sich an der natürlich gegebenen Konstruktion mit der mittleren Linie, wel-

---

<sup>62</sup> „Die Legende berichtet, dass auch in China den Quipu der Inkas vergleichbare Schnüre 結繩 *jiesheng* verwendet worden seien.“ Müller-Yokota: Die chinesische Schrift. 1994, S.351.

<sup>63</sup> Die Orakelknocheninschrift wird erst 1899 entdeckt bzw. als solche anerkannt. Vgl. ebd. und präziser Shirakawa: *Kôkotsubun no sekai*. 1972, S.9.

<sup>64</sup> Meistens wird der Bauchpanzer verwendet, seltener das Rückenschild. Ebd., S.18f.

<sup>65</sup> Die Schriften für die Registrierung der Ergebnisse behandeln nach Shirakawa meistens nur die positiven Folgen der Vorhersage. Das heißt, sie stellen dabei den Erfolg des Orakelns dar, das vom König als Schamane vollführt worden ist. Solche Schriften wurden manchmal unter Verwendung roter Farbe gemalt. Den Zweck solcher Schriften bildet wohl „die Sicherung der Autorität des Königs als Schamane“. Shirakawa: *Kanji*. 1970, S.14.

<sup>66</sup> Diese mittlere Linien bezeichnet man als 天理路 *tenriro* ‚Weg zur himmlischen bzw. natürlichen Vernunft‘.

che der Schreiber als Symmetrieachse für die Einordnung der Schriftzeichen verwendete. Deshalb sieht man auf der Abbildung ein und dasselbe Schriftzeichen in verschiedenen Ausführungen, wobei die eine gegenüber der anderen spiegelverkehrt ist. Die horizontale Konstruktion wechselte je nach der Seite; die Zeilenrichtung von rechts nach links war noch nicht festgelegt. Dies zeigt, dass die Perspektive des Praktizierenden, nach der die Oberfläche des Beschreibstoffs für das Schreiben bzw. Einritzen konstruiert wurde, noch nicht festgelegt war. Die vertikale Oberflächekonstruktion blieb schon bei derselben Richtung, von oben nach unten, sodass die Schriftzeichen nicht auf dem Kopf stehen. Dies gleicht der heute noch in Japan üblichen Schreibrichtung von oben nach unten.

Die Orakelknochenschrift ist nach dem piktographischen Prinzip, das Abzeichnen des Gegenstandes in der Umwelt, gestaltet. Die Schrift ist jedoch nicht nur „einfache Schriftzeichen, die durch Abbildung der äußeren Form von Objekten entstanden sind“.<sup>67</sup> Sondern die Komplexität ihrer visuellen Struktur entspricht vielmehr jener des dargestellten Gegenstandes. In diesem Sinne spiegelt die Orakelknochenschrift die Gegenstände in ihrer Umwelt wider – und dies auf verschiedene Weise: Bei den Orakelknochenschriften sind die zwei Abbildungsweise zu erkennen. Einerseits orientiert sich der Schreiber an den Umrisslinien des Gegenstandes; andererseits entspricht die Abbildung der „Kernlinien“<sup>68</sup> des Naturobjekts. So folgen die Schriften von ‚Sonne‘ und ‚Berg‘ der Kontur, wogegen Zeichen wie jene für ‚Mensch‘ und ‚Baum‘ an den inneren Linien der Gegenstände orientiert sind. (Vgl. Abbildung 12.) Bei zunehmender Komplexität des



Abbildung 11: Orakelknochenschrift auf dem Schildkrötenbauchpanzer

				
Sonne	Berg	Mensch	Baum	Pferd

Abbildung 12: Verschiedene Orakelknochenschriften

<sup>67</sup> Yan: Schriftsystem, Literalisierung, Literalität. 2000, S.164.

<sup>68</sup> Shirakawa: Kanji no sekai. 1976, S.12.

Gegenstandes ist seine Abbildung nach beiden Methoden konstruiert. Beim Zeichen ‚Pferd‘ bestehen Kopf- und Körperteil aus Konturlinien, die Glieder aber aus Kernlinien.

Die Gestalt der chinesischen Schriftzeichen tendiert in ihrer Entwicklung dazu, die beiden ursprünglich artverschiedenen Linien zusammenzusetzen. (Vgl. Abbildung 13.) Das Zusammensetzen der Linien muss im Hinblick auf die folgende Entwicklung der Schriftgestalt beachtet werden. Denn man zeichnet nun nicht mehr den darzustellenden Gegenstand direkt ab, sondern zeichnet das realisierte Schriftzeichen ab – man reproduziert mehr oder weniger imitierend die Schriftgestalt. Dass diese imitierende Reproduktion der vorhandenen Schriftgestalt mit der Hand nur unvollkommen durchzuführen ist, enthält zwangsläufig das mediale Potential, dass die Schriftgestalt – unabhängig von der Intention des Praktizierenden – modifiziert, d.h. nie exakt reproduziert wird. Aufgrund dieses medialen Potentials führte die Mischung der beiden Linienarten zu einer zunehmenden Vereinfachung der Schriftgestalt.

			
Orakelknochenschrift	Metallschrift	Metallschrift	Normschrift

Abbildung 13: Historischer Wandel des Schriftzeichens für ‚Vogel‘

Die Praxis der Schriftzeichenrealisation war nun nicht mehr, den konkreten Gegenstand abzuzeichnen, sondern die vorhandene Schriftgestalt zu reproduzieren. Die Abkopplung des Schreibens vom Abzeichnen bereitete jene epistemologische Einstellung vor, das den (Schreib-)Strich als konstitutives Element des Schriftzeichens behandeln wird. Somit differenzierte sich die Schrift vom (Ab-)Bild und dementsprechend auch das Schreiben vom (Ab-)Bilden. Die Orakelknochenschriften waren jedoch noch nicht so weit vereinfacht; es existierten mehrere Schriftzeichen mit differierender Gestalt für dieselbe Bedeutung, weil ein und derselbe Gegenstand verschieden abgezeichnet werden kann. (Vgl. Abbildung 14.) Ein sprachlich bzw. semiotisch ‚einzig‘er Gegenstand ist informativ polyvalent und wird deshalb bei den Praktizierenden – auf verschiedene Weise – in bestimmte Informationsvalenzen reduziert und so wahrgenommen. Dieser individuelle Unterschied der Informationsaufnahme verursacht die Verschiedenheit des Outputs und damit jene der Schriftgestalten, welche einem einzigen Gegenstand entsprechen.



Abbildung 14: Verschiedene Gestalten des Schriftzeichens für ‚Fischen‘

Für die Vereinfachung der Schriftgestalt war die flüssige Schreibmotorik notwendig. Die einzelnen Linien der Orakelknochenschriften besitzen aber unterschiedliche Linienstärken. Und „die äußere Form der Zeichen mit ihrer gewissen Wackeligkeit steht in unmittelbarem Zusammenhang mit Schreibwerkzeug und Beschreibstoff, auf dem beim Einritzen der Zeichen Rundungen nur schwer zu gestalten waren“.<sup>69</sup> Der Kontaktraum zwischen Knochen und Dolch bzw. Meißel besitzt einen derart großen Reibungswiderstand, dass die feine Körpermotorik, die etwa für Kurven nötig wäre, nicht im Knochen gespiegelt werden kann. Der Medienkomplex erlaubte dem Schreiber keine flüssige Handführung wie beim Schreiben mit Pinsel auf Papier. Die Handführung wird bei jeweiliger Vektorablenkung der Kraft gehemmt, sodass nur schwer eine gleichmäßige Linie verwirklicht werden kann. In diesem medialen Kontaktraum war der Mensch deswegen nicht imstande, das auf der flüssigen Handbewegung basierende Schriftelement, den Schreibstrich, herauszuarbeiten.

Dass die Orakelknochenschrift hinsichtlich ihrer Verstofflichung nicht in dieses Teilelement zerlegt wurde, hängt epistemologisch wohl auch mit ihrem ursprünglich piktographischen Charakter zusammen. Die einzelne Schriftgestalt stellt als Ganzes den Gegenstand bzw. den Begriff dar und ist deshalb mit Rücksicht auf die Semantik nicht zerlegbar. Das heißt, Orakelknochenschrift wurde ganzheitlich wahrgenommen; eine einzelne Schrift galt auch epistemologisch als eine unzerlegbare Einheit.

Auch die kommunikative Situation des Orakelns erschwerte die Normierung bzw. Homogenisierung der Schriftgestalt. Das Orakel konnte nur durch den König oder die Priester durchgeführt werden. Der Zugriff auf dieses Kommunikationsmedium war also nur bestimmten gesellschaftlichen Gruppen vorbehalten. Da das Wissen über den Gebrauch der Schriften nur in Eliten bewahrt wurde, war es nicht nötig, die Schrift zu normieren, um sie weiten Kreisen der Bevölkerung zugänglich zu machen.

Im Hinblick auf die drei Faktorendimensionen war bei den Orakelknochenschriften die menschliche Schreibmotorik durch die Eigenschaften der Medien Knochen und Meißel stark eingeschränkt. Daher lassen sich die folgende Entwicklungen als ein Versuch deuten, die Materialien, d. h. die Medien, der Körpermotorik unterzuordnen. Zu den nächsten Schreib- und Schriftstilen bzw. Medienzusammensetzungen wurde die visuelle Information bzw. Struktur, Schriftgestalt sowie Schreibrichtung der Orakelknochenschriften von oben nach unten, transmedial tradiert und erhalten.

### 2.2.2 Schreiben in Metall: Die Metall- und Steinschrift

Die Bezeichnung 金石文 chin. *jinshiwen*, jap. *kinsekibun*, Metall- und Steinschriften, benennt den Schreib- und Schriftstil, der von der 安陽 Anyan-Zeit der 商 Shan- bzw.

---

<sup>69</sup> Müller-Yokota: Die chinesische Schrift. 1994, S.352.

殷 Yin-Dynastie bis zur Zeit der 周 Zhou-Dynastie (ca. 11. Jh. – 221 v. Chr.) verbreitet war. Anfangs wurden Bronzegefäße, später auch Stein<sup>70</sup> als Speichermedium für die Schriftzeichen verwendet. Also fand ein Medienwandel vom Tierknochen zu Metall und Stein statt.

Die Schriftzeichen wurden in fertig gegossene, bronzene Gefäße eingeritzt oder schon in die Gießformen spiegelverkehrt eingeschrieben und in Metall gegossen. Die mit Schriften versehenen Gefäße waren nicht für den alltäglichen Gebrauch, sondern für kultische Rituale bestimmt.<sup>71</sup> In den längeren Schriften aus der Zhou-Dynastie wird beispielsweise über den Ablauf eines Rituals berichtet, bei dem ein solches Behältnis verwendet wurde. (Vgl. Abbildung 15.) Das Gefäß konnte auch zum Andenken an einen Sieg hergestellt werden; darüber informierten die Schriften ebenso wie über den Stifter des Gefäßes. (Vgl. das rechte Bild auf der Abbildung 15.)

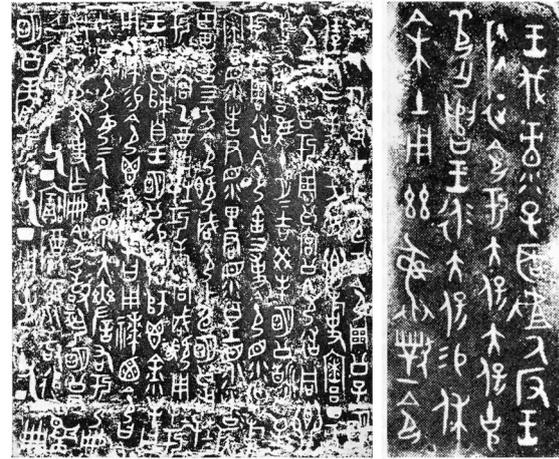


Abbildung 15: Metallschrift, Abklatsche von Metallgefäßen aus der Zeit der Westlichen Zhou-Dynastie, 11. Jahrhundert - 771 v. Chr.

In diesen Schriften aus der Shang-Dynastie und dem Beginn der Zhou-Dynastie bleibt die Schriftgestalt der Orakelknochenschriften strukturell noch deutlich erhalten. Der Unterschied liegt in der Konstruktion der medialen Oberfläche. Die Größe der Schriften ist regelmäßiger als bei den Orakelknochenschriften, bei denen sich die Schriftzeichen zum Teil sehr stark in der Größe unterschieden. Die Zeilen richten sich nun stärker an die senkrechten, unsichtbaren Linien aus und auch die Zwischenräume der Schriften sind nun regelmäßiger. Diese relativ gleichmäßig proportionierte Konstruktion der medialen Oberfläche gründet also einerseits auf der Orientierung an der Senkrechten und andererseits auf der von den Orakelknochenschriften herrührenden Quadratisierung der Zeichengestalt. Die Linearisierung der Zeilen lässt sich als eine Tendenz betrachten, die mediale Oberfläche unabhängig von den materiellen Eigenschaften der Medien zu gestalten; die Medien werden dabei an die Schriftzeichen sowie die menschliche Wahrnehmung anzupassen versucht, wodurch die Schriften leichter visuell zu entziffern sind. Man erhält nun eine relativ fixierte Perspektive auf die mediale Oberfläche, der ein immaterielles Ordnungsprinzip inneohnt. Anders als bei den Orakelknochenschriften, bei denen einzelne Schriften wie

In diesen Schriften aus der Shang-Dynastie und dem Beginn der Zhou-Dynastie bleibt die Schriftgestalt der Orakelknochenschriften strukturell noch deutlich erhalten. Der Unterschied liegt in der Konstruktion der medialen Oberfläche. Die Größe der Schriften ist regelmäßiger als bei den Orakelknochenschriften, bei denen sich die Schriftzeichen zum Teil sehr stark in der Größe unterschieden. Die Zeilen richten sich nun stärker an die senkrechten, unsichtbaren Linien aus und auch die Zwischenräume der Schriften sind nun regelmäßiger. Diese relativ gleichmäßig proportionierte Konstruktion der medialen Oberfläche gründet also einerseits auf der Orientierung an der Senkrechten und andererseits auf der von den Orakelknochenschriften herrührenden Quadratisierung der Zeichengestalt. Die Linearisierung der Zeilen lässt sich als eine Tendenz betrachten, die mediale Oberfläche unabhängig von den materiellen Eigenschaften der Medien zu gestalten; die Medien werden dabei an die Schriftzeichen sowie die menschliche Wahrnehmung anzupassen versucht, wodurch die Schriften leichter visuell zu entziffern sind. Man erhält nun eine relativ fixierte Perspektive auf die mediale Oberfläche, der ein immaterielles Ordnungsprinzip inneohnt. Anders als bei den Orakelknochenschriften, bei denen einzelne Schriften wie

<sup>70</sup> Als älteste Steinschriften gilt das sogenannte 石鼓文 chin. *shiguwen*, jap. *sekkobun* (Steintrommelschrift) in der 戦国 Zhanguo-Periode (481-221 v. Chr.). Vgl. 2.2.3.

<sup>71</sup> Die früheren Bronzegefäße wurden „ursprünglich als Gebrauchsgefäße verwendet, die dem Eigentümer dann mit ins Grab gegeben wurden“. Müller-Yokota: Die chinesische Schrift. 1994, S.352.

natürliche Gegenstände in beliebiger Richtung ausgerichtet sind, orientieren sich die Metallschriften einheitlich nach oben. Deuten lässt sich dies als Tendenz zur Unabhängigkeit des Schriftzeichens von seiner abbildhaften Natur; Schriftzeichen und Abbildung unterscheiden sich nun deutlicher.

Diese Veränderung der Schrift gründet auf dem Medienwechsel vom Knochen zum Metall. Das Einritzen mit dem Meißel ist beim Metall leichter zu kontrollieren als beim Knochen. Man konnte an dem Metall die eigene Motorik gewandter als Schriftgestalt fixieren. Der Kontakt zwischen den Medien ist bei den Metallschriften gewissermaßen flüssiger geworden als bei den Orakelknochenschriften. Der Kontakt- raum wurde jedoch noch nicht so weit verändert, dass es möglich wurde, die flüssige Schreibmotorik zu realisieren und daran entsprechend die schreibmotorischen Basis- elemente herauszuarbeiten.

Die Metallschriften bestehen bereits aus relativ gleichmäßigen Linien. Doch sie können noch nicht als Zusammensetzung von Teilelementen verstanden werden. Die Schriften nimmt man nach wie vor als ein Ganzes wahr, nicht als Zusammensetzung von Elementen wie zum Beispiel den Schreibstrich.<sup>72</sup> Die Reihenfolge der Schrift- realisation wurde noch nicht als für infor- mativ aufgefasst; es war wohl gleichgültig, nach welcher Reihenfolge einzelne Linien einer Schrift verwirklicht wurden, sofern das Schriftzeichen als Ganzes zu realisieren war. Die Reihenfolge der Strichrealisation, d.h. die Schreibmotorik, wurde der normativen Schriftgestalt sowie der präzisen Material- verarbeitung untergeordnet, weshalb sie sicher- lich je nach Schreibenden verschieden war.

In der Zeit der Streitenden Staaten (Zhanguo-Periode, 481-221 v. Chr.) tau- chen in den einzelnen Staaten mehrere Vari- anten der Metallschriften auf. Es entwickelte sich eine andere Norm als die der vertikalen Orientierung. Die Schriften wurden statt- dessen an ein Viereck (nicht aber in ein Quadrat) angepasst. (Vgl. Abbildung 16.) Diese Schriften gelten als eine Vorstufe für die Herausarbeitung der Basiselemente. Die



Abbildung 16: Spätere Metallschrift, Abklatsch vom Metallgefäß des Königs Cuo (344-310 v. Chr., reg. 327-310) vom Land Zhongshan

<sup>72</sup> Ishikawa: Chûgoku shoshi. 1996, S.11.

Orakelknocheninschrift			
Metallschrift			
Spätere Metallschrift			
Normschrift			

Abbildung 17: Historische Umgestaltung des Schriftzeichens für ‚König‘

Linien der Schriften sind nun in immer gleicher Breite gestaltet, die von der Meißelspitze herrührt. Die Gestalt der Linie spiegelt die Dynamik des Meißels wieder, weshalb Ansatz und Schluss der Linien schmal geformt sind. Die Gestalt der Linien rührt also von der materiellen Eigenschaft des medialen Kontaktraums her. Die Schriften mit solchen Meißellinien haben keinen sehr stark ausgeprägten pikto-graphischen Charakter wie etwa die Metallschriften aus der früheren Zeit. Im Vergleich mit den nachfolgenden Schreib- und Schriftstilen wirken diese späteren Metallschriften recht dekorativ.

Die Linien der Orakelknochenschriften besaßen eine Nuance, die vom abgezeichneten Gegenstand herrührte. Doch wurde diese Nuance bei der späteren Metallschrift durch gleichmäßige Linien ersetzt, die durch die Meißelspitze bestimmt wurden. Diese Veränderung der Linien macht die Gestaltänderung des Schriftzeichens 王 für ‚König‘ deutlich.<sup>73</sup> (Vgl. Abbildung 17.) Das Schriftzeichen stellte ursprünglich die Axt dar, die als Symbol für den König galt. Bei den Orakelknochenschriften und den früheren Metallschriften ist die Nuancierung der unteren Linie zu bemerken, die der Klinge einer Axt entspricht. Aber diese vom dargestellten Naturgegenstand herrührende Nuance der Linie ist bei späteren Metallschriften verschwunden.

### 2.2.3 Das Schreiben in Stein: Die Normschrift

Die Streitenden Staaten in China wurden 221 v. Chr. vom König (王 *wang*) von Qin vereinigt, der danach als 秦始皇帝 Qin Shi Huangdi (Erster Kaiser von Qin) gerühmt wird. Unter seinem Befehl wurde die Schrift genormt, deren Stil man heute als 篆書 chin. *zhuan-shu*, jap. *tensho* bezeichnet, womit man noch heute diesen Schreib-

<sup>73</sup> Das Beispiel vom Zeichen für ‚König‘ wird bei Ishikawa genannt und auch anderswo oft genutzt. Vgl. beispielsweise Ishikawa: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.47.

Orakelknocheninschrift				
Metallschrift				
Große Normschrift				
Normschrift				

Abbildung 18: Vereinfachende Normierung der Schriftgestalt am Beispiel des Schriftzeichens für ‚Wagen‘

und Schriftstil meint. Weil dieser Schreib- und Schriftstil durch die politische Macht als Norm festgelegt war, wird in dieser Arbeit von ihm als ‚Normschrift‘ gesprochen.

Die Normschrift aus Qin ist ursprünglich eine der lokalen Varianten desjenigen Schreib- und Schriftstils gewesen, den man schrifthistorisch als 大篆 chin. *dazhuan* jap. *daiten* (Große Normschrift) bezeichnet. Aufgrund der politischen Vorherrschaft Qins stammte die Normschrift aus dem lokalen *Dazhuan*. So besaß diese Normschrift von Anfang an einen politisch-profanen Charakter, während die Orakelknochen-schrift und die Metallschrift als rituelles und kultisches Kommunikationsmedium zwischen Menschen und Gottheit verwendet wurden. Nun aber fand das Schreiben in neuen, durch die Politik geschaffenen Kommunikationssituationen zwischen den Menschen statt.

Die Schriftnormierung wurde durch den Ersten Kaiser als „eine umfassende Schriftreform“ durchgeführt, nach der man um der ökonomischen amtlichen Dokumentverarbeitung willen „die Schriftzeichen auf das Wesentliche beschränkte“, wie es an der Vereinfachung des Zeichens ‚Wagen‘ ersichtlich ist.<sup>74</sup> (Vgl. Abbildung 18.) Mit dieser Normschrift kommt die gleichmäßige Linie als Basisbestandteil der chinesischen Schriftzeichen auf. Die Schriftzeichen sind „aus den Einheiten einer homogenen Linie“ konstruiert.<sup>75</sup> Auf dieser Basis sollte erstmals das sequenzierende analytische Verständnis von der strukturellen Beziehung „Linien-Radikal-Schriftzeichen in der Geschichte der Kalligraphie [im Sinne von Schreiben, S.Y.]“ entstehen.<sup>76</sup> Einzelne Linien der Normschrift sind in der Breite gleichmäßig

<sup>74</sup> Müller-Yokota: Die chinesische Schrift. 1994, S.355.

<sup>75</sup> Ishikawa: Chûgoku shoshi. 1996, S.14.

<sup>76</sup> Ebd. Hinter dieser Veränderung versteckt aber sich die alltägliche Schreibpraxis auf dem Holz- und Bambusstreifen, über welcher in der Geschichte der traditionellen Kalligraphie kaum geredet wird. Die analytische Sicht entstand wohl früher als die Normschrift. Diese alltägliche Schreibpraxis wurde erst von der Amtsschrift als Schreib- und Schriftstil übernommen. Vgl. 2.2.4.

gestaltet, wodurch die von dem abgezeichneten Gegenstand stammende Nuance der Zeichenlinien verschwand. Die Spiegelung der materiellen Eigenschaft des Meißels ist ebenfalls weggefallen. Das Schriftzeichen für ‚König‘ besteht nun nicht mehr aus einer Einheit (die Axt als Symbol für den König), sondern aus vier gleichmäßigen Linien. (Vgl. Abbildung 17.)

Die Schriftgestalt ist nun völlig von der Gestalt seines ursprünglichen Referenzobjekts entkoppelt und zu einem unter vielen anderen Schriftzeichen geworden. Parallel zur Entstehung der gleichmäßigen Linie als homogenes Basiselement der Schriftzeichen wurde die Raumbegrenzung eines Schriftzeichens quadratisiert. So wurde die mediale Oberfläche unabhängig von der materiellen Eigenschaft der Speichermedien als ein epistemologisch homogener Raum erschlossen.

In dieser Zeit trat der Stein anstelle des Metalls als dominantes Speichermedium hervor; damit geht ein Funktionswandel des Beschrifteten einher. Bis zu den Metallschriften verwendete man Speichermedien wie Orakelknochen und Metallgefäß für den kultisch-rituellen Zweck. Das Metallgefäß musste beweglich sein, so dass man es beim Ritual an einen beliebigen Platz stellen konnte. Die Metallschriften waren dabei auf das Gefäß und das Ritual bezogen und wurden nicht dazu benutzt, den Mitgliedern der Gemeinschaft profan etwas mitzuteilen. Werden die Schriften aber politisch verwendet, dann gehören sie zur zwischenmenschlichen Kommunikation, nicht zur rituellen zwischen Gottheit und Mensch.

Die Schrift im Stein wurde nun zum Zweck des kollektiven Erinnerns produziert, um Informationen über politische Ereignisse zu speichern und den späteren Generationen mitzuteilen bzw. zu zeigen. Der erste Kaiser des Qin-Reiches reiste zwischen 219 - 210 v. Chr. durch sein Land und ließ Steinmonumente (石碑 jap. *sekihi*) an sieben Orten aufstellen, um das kaiserliche Prestige (秦德 chin. *qinde*) zu festigen.<sup>77</sup> Die Abbildung 19 ist der Steinabklatsch eines dieser Gedenksteine, der auf dem Berg 泰山 Taishan errichtet wurde. (Vgl. Abbildung 19.)

Die Schriften wurden nun in den Stein eingeritzt und im freien Raum als Monument aufgestellt. Innerhalb dieser politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ersetzt der Stein das

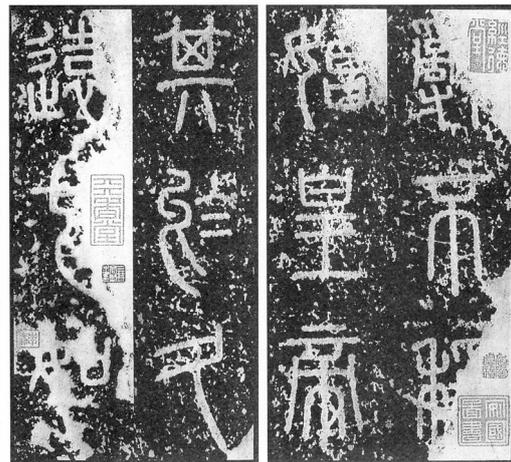


Abbildung 19: Normschrift, Abklatsche vom Steinmonument auf dem Berg Taishan (210-219 v. Chr.)

<sup>77</sup> Bis heute sind die zwei von den Gedenksteinen des Ersten Kaisers Qin erhalten, obwohl sie nur Fragmente sind. Die Steinabklatsche aller Gedenksteine werden bis in die Gegenwart tradiert.

Metall als dominantes Speichermedium der Schrift. Während der Stein relativ unempfindlich gegen natürliche Kräfte wie Regen, Hitze, Wind usw. die Schriftgestalt bewahrt, verliert das Metall aufgrund von Erosion und Oxidation seine Form. Seit diesem Funktionswandel nahm der Stein in der Geschichte der Kalligraphie einen dominanten Platz als Speicher der normativen Schriftgestalt und kanonischer Texte ein, indem das Geschriebene in den Stein durch das Steinabklatschen vervielfältigt und verbreitet werden konnte. (Vgl. 4.3.)

Die Normschrift entstand somit aufgrund des Wandels der kommunikativen Situation vom Ritualen zum Politischen und damit korrespondierend aufgrund des Medienwandels vom Metall zum Stein. In der Schreibpraxis wurde die Oberfläche des Beschreibstoffs durch die gleich großen Quadrate zu einem Interface ausgebildet, das von der Beschaffenheit des Materials unabhängig ist. In diesem immateriellen Interface realisierten die Praktizierenden die Schrift, welche epistemologisch wie ontologisch aus gleichmäßigen Linien besteht. Die Entmaterialisierung des Geschriebenen fand hinsichtlich sowohl auf die Epistemologie als auch auf die Schriftgestalt statt. Den realisierten Schriftzeichen wurde mehr als bei den früheren Schreib- und Schriftstilen der semiotische, d. h. abstrakte Charakter zugeschrieben. Um die Linien in der Breite gleichmäßig zu halten, muss der Schreibende seine Bewegung stabil und sicher steuern, indem er die Körpermotorik an den materiellen Eigenschaften der Medien Meißel und Stein anpasst. Zudem erfordern die an den senkrechten und waagerechten Geraden orientierten Linien der Schriftzeichen, natürliche Bewegungen der Körpergelenke zu unterdrücken. So wurde die Schreibmotorik bei der Normschrift von Medien und normativer Schriftgestalt aus gleichmäßigen Linien unterdrückt.

#### 2.2.4 Das Schreiben auf Holz- und Bambusstreifen: Die Beamtschrift

In der Han-Dynastie (206. v. Chr. – 220 n. Chr.) kam ein neuer Schreib- und Schriftstil auf, 隸書 chin. *lishu*, jap. *reisho* (Beamtschrift). Die Bezeichnung *lishu* wurde von der damaligen Amtsstelle 隸人 chin. *liren*, jap. *reijin* abgeleitet, die sich mit der Dokumentverarbeitung beschäftigte.<sup>78</sup> Der Unterschied zur Normschrift ist die breiter gewordene Schriftgestalt und die bereicherte Nuancierung der Strichbreite. (Vgl. Abbildung 20.) Dieses Merkmal der Beamtschrift rührt von der Schreibpraxis mit Holz- und Bambusstreifen sowie Pinsel her. In die Beamtschrift flossen die bis dahin getrennt praktizierten Schreiben zusammen, indem die Schriftzeichen im Stein den Schreib- und Schriftstil auf dem Holz- und Bambusstreifen widerspiegelten.

---

<sup>78</sup> Nach der Überlieferung legte ein Beamte 程邈 Cheng Miao (jap. Tei Baku) in der Qin-Dynastie die Normschrift für die alltägliche bzw. bürokratische Schreibpraxis fest. Vgl. Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.94ff. Fujieda hält es allerdings für „unmöglich, dass allein ein Mensch diesen Stil erfand.“ Ebd.

Schon vor der Entstehung der Beamten-schrift verwendete man Holz und Bambus als Beschreibstoff, Pinsel als Schreibwerkzeug und Tusche als Farbstoff. Archäologische Befunde beweisen die Verwendung dieser pflanzlichen Speichermedien schon seit ca. 1000 v. Chr.<sup>79</sup> Ihre Etablierung als Beschreibstoff fand in der Zhanguo-Periode statt, als Schreiben und Lesen in der Stadt üblich wurde.<sup>80</sup> Damals stellte man aus zusammengebundenen Holz- und Bambusstreifen die so genannte ‚Buchrolle‘ her.<sup>81</sup> Auf den Streifen realisierte man mit Pinsel und Tusche die Schriftzeichen vertikal untereinander.<sup>82</sup>

Das Schreibwerkzeug Pinsel erlebte in dieser Zeit eine wesentliche Veränderung: Die zuvor breite und dünne Pinselspitze in der Qin-Dynastie ist nun abgerundet.<sup>83</sup> Dies ist daher, weil man die Methode zur Befestigung der Haare an den Schaft änderte. Nach alter Methode zur Befestigung der Haare an den Schaft klemmte man das Pinselhaar ins einmal gespaltete Holz; seit der Zhanguo-Zeit wurde der Schaft aus Bambus zwei Mal gespalten und die Haare in den beiden, kreuzenden Spalten befestigt, sodass sich die Borsten in alle vier Richtungen auseinander spreizten.



Abbildung 20: Beamten-schrift auf dem Stein, Abklatsch vom Steinmonument „曹全碑“ chin. *Cao Quan bei*, jap. *Sō Zen hi*, 185 n. Chr.

<sup>79</sup> Vgl. Komiya: Chikukan to mokkan. 2001.

<sup>80</sup> Inoue: Chûgoku shuppan bunkashi. 2002, S. 2-12. Zu dieser Zeit der sogenannten ‚Hundert Schulen der Philosophien‘ (諸子百家 *zhuzibaijia*) kamen viele klassische Philosophen wie z. B. 孔子 Kongzi (Konfuzius) vor.

<sup>81</sup> Die Visualität dieser Buchrolle blieb bis zum späteren xylographischen Buch erhalten, worauf man nicht nur die Schriftzeichen sondern auch die Zeilenspalten mit Linien druckte. Vgl. 6.2.2.

<sup>82</sup> Seit wann man die Tusche verwendet, ist nicht klar. Weiss weist auf die Verwendung des Lacks zum Malen und Schreiben schon 2000 v. Chr. in China hin. Weiss: Zeittafel zur Papiergeschichte. 1983, S.9. Shô Heiwa deutet nach der philologischen Studie die Verwendung der flüssigen bzw. weichen Lacktusche zum Schreiben auf dem Holz- und Bambusstreifen in der 春秋 Chunquin-Periode (Frühling und Herbst, 770 - 476. v. Chr.) an. In der Zeit der 漢 Han-Dynastie wurde die weiche Tusche erfunden, die aus einer Mischung von pflanzlichem Ruß und Lack besteht. Die heute übliche harte Tusche, die man beim Schreiben auf dem Reibstein in Wasser löst, verbreitete sich parallel zur gesellschaftlichen Durchdringung des Papiers als alltäglicher Beschreibstoff in der Zeit vom Staat 晉 Jin (265-419 n. Chr.). Shô: Chûgoku shakai fûzokushi. 1969, S.227f.

<sup>83</sup> Fujieda: Moji no bunkashi. 1999, S.97-100. Nach Shô wurde der Bambus- und Holzpinsel in der Chunquin- und Zhanguo-Periode (770-221 v. Chr.) als dominantes Schreibwerkzeug auf dem Holz- und Bambusstreifen verwendet, wobei man den Schreibfehler mit dem Dolch aus- und damit wegschnittzte. Shô: Chûgoku shakai fûzokushi. 1969, S.226f.

So tauchte der Haarpinsel, der mit dem Heutigen einigermaßen vergleichbar ist, etwas später auf und wurde allmählich zum dominanten Schreibwerkzeug.

Zurück zum Beschreibstoff. Bevor sich die Beamtenschrift entwickelt hatte, betrieb man die Schreibpraxis mit dem pflanzlichen Beschreibstoff getrennt von jener auf Stein. Die pflanzlichen Materialien wurden eher in der alltäglichen sowie bürokratischen Schreibpraxis gebraucht. Die Schriftgestalt auf dem pflanzlichen Beschreibstoff bewirkte kaum die Gestaltung eines Schreib- und Schriftstils, der als kalligraphischer Duktus bis heute tradiert sein würde. Diese Beziehung zwischen den medial unterschiedlichen Schreibpraxen veränderte sich, indem das Schreiben auf dem Papier geläufiger wurde und damit einhergehend die für dieses Medium spezifische Schriftgestalt jene auf dem Stein vorgab: Die beiden, kommunikativ unterschiedlichen Schreibpraxen flossen nun in den Schreib- und Schriftstil der Beamtenschrift zusammen, indem die Schriftzeichen auf dem Stein den Schreib- und Schriftstil auf dem Holz- und Bambusstreifen widerspiegelten.

Der Medienkomplex, Holz- und Bambusstreifen, Tusche und Haarpinsel ermöglicht dem Schreiber mit einer flüssigen Schreibmotorik die Schriftzeichen zu realisieren. Die Schreibmotorik wurde dank des Haarpinsels dreidimensional: man konnte bei der Schriftrealisation auch die vertikale Kraft betonen. Dies ermöglichte, Taktierung und Rhythmik in der Schreibbewegung zu erzeugen und in der Schriftgestalt widerzuspiegeln. Dementsprechend konnte der Praktizierende diese vertikale Kraft in der Tuschenspur als schreibmotorische Information optisch wahrnehmen. So emergierte der Schreibstrich. (Vgl. 1.2.)

Darum kann man im auf Holzstreifen Geschriebenen deutlich die schreibmotorische Information wahrnehmen. Die Holzstreifen von damals zeigen deutlich die Schreibbewegung. (Vgl. Abbildung 21.) Auffällig an den Schriftgestalten auf dem Holzstreifen ist ihre waagrecht gedehnte Gestalt mit den horizontalen Schreibstichen, die sehr breit auslaufen. Ihre Linienbreite lässt sich auf die materielle Eigenschaft der Medien zurückführen.<sup>84</sup> Der Holz- und Bambusstreifen hat im Allgemein eine Breite von ca. einem Zentimeter und die Länge von ca. zwanzig Zentimetern. Die pflanzlichen Fasern verlaufen längs. Somit ist die senkrechte Pinselführung erschwert, der Pinsel gleitet leicht ab, da kein ausreichender Reibungswiderstand vorhanden ist. Die Schreibbewegung in der Horizontalen ist leichter zu vollführen. Um das unkontrollierte Ausbrechen der Pinsel- bzw. Tuschenspur zu vermeiden, musste man die vertikalen Schreibstrichen mit weniger Kraft schreiben. Eine Ausnahme ist derjenige Strichschluss, der mit dem späteren Fegestrich gleichgesetzt werden kann.<sup>85</sup> Bei diesem

---

<sup>84</sup> Ishikawa: Chûgoku shoshi. 1996, S.72-75.

<sup>85</sup> Diesen Fegestrich nennt man in der Kalligraphie terminologisch 波磔 *bataku*, das mit dem achten Symbol vom *Eiji happô* gleichgesetzt wird. Vgl. 1.2.



Abbildung 21: Schreiben auf Holzstreifen aus der Zeit von der früheren Han-Dynastie.  
Die linken vier Streifen stellen Schreibübung dar.

Strichschluss drückt man die Haarspitze nach unten, um die schwer zu steuernde vertikale Bewegung zu sichern. Im Gegensatz zum vertikalen Schreibstrich verstärkt der horizontale Strich seine Nuance. Die horizontale Pinselführung, die quer zur Faserichtung geht, erhält einen günstigen Reibungswiderstand vom Beschreibstoff, durch den die Schreibmotorik in horizontaler Richtung sicherer gesteuert werden kann. Das ist der Grund dafür, dass die Schriftgestalt dieses Schreib- und Schriftstils in die Breite geht.

Die Holz- und Bambusstreifen dokumentieren die Einübung des Schreibens beim Fegen nach unten rechts. (Vgl. den linken schmalen Streifen auf der Abbildung 21.) Das Üben des gefegten Schreibstrichs weist auf die Selbstreflexion des Schreibers über seine Tätigkeit hin, dass er ein Schriftzeichen in mehrere Teilelemente zerlegt. Der Schreiber war sich seiner Körpermotorik sowie der Pinselbewegung bewusst, was durch die neuen Medien ermöglicht wurde. Er erlernte hier die Eigenschaft des Kontaktraums zwischen leiblichem Medium, Pinsel, Tusche sowie Holz- und Bambusstreifen. Durch die Übung versucht der Schreiber eine bestimmte Ausbalancierung zwischen der Schreibmotorik, der Strichgestalt und den Medien zu verinnerlichen. Man brauchte nun nicht mehr den Beschreibstoff mit größerer Kraft umzuformen; dank der Tusche genügte es, die Oberfläche mit dem Pinsel lediglich zu berühren. Mit diesem flüssigen Kontakt der Materialien

erweiterte sich der Bewegungsspielraum des Schreibers und es entstand dort die Taktierung der Schreibebewegungen mit zwei Taktteilen.

Durch den Medienwandel zum Holz- und Bambusstreifen und zum Haarpinsel mit Tusche entwickelte sich die enge Kopplung zwischen dem Motorischen und dem Visuellen. Die Reflexion über die Schreibmotorik wurde durch die visuelle Eigenschaft des Pinselstrichs verstärkt, weil der Pinselstrich die Schreibmotorik direkter und feiner widerspiegelt. So wurde der Schreiber sensibel für seine Feinmotorik, da seine Kraftmanipulation und Bewegung offensichtlich direkter materialisiert wird und als Feedback visuell wahrnehmbar ist. Auf dieser Basis entstand der Schreibstrich, der auf der äquivalenten Beziehung zwischen Bewegung und Form in der Wahrnehmung der Praktizierenden basiert. Diese Schreibpraxis, die mit der heutigen durchaus vergleichbar ist, lässt sich so deutlich im historischen Schreiben mit Pinsel und Tusche auf Holz- und Bambusstreifen wieder erkennen.

Der Wandel auf der medialen Faktorendimension führte zu einer Veränderung die epistemologische Einstellung über das Schriftzeichen. Bei der Normschrift ist die gleichmäßige Linie der Basisbestandteil. Deren Breite wurde unabhängig von den Medien und der Schreibmotorik stabil gehalten. Beim Schreiben auf Holz- und Bambusstreifen dagegen betrachtet man die Schriftzeichen als aus einzelnen Pinselstrichen zusammengesetzt. Wie bei der Übung des Fegestrichs zu sehen, werden die verschiedenartigen Strichteile von der ganzen Zeichenkomposition getrennt behandelt. Der mit der Hand geschriebene Strich gilt nun als Basiselement der chinesischen Schriftzeichen. Die Schriftzeichen sind nun aus dem homogenen Basiselement Schreibstrich zusammengesetzt.

Darüber hinaus zerlegt man die chinesischen Schriftzeichen in Teilkomponenten, die man im Grunde genommen als kleinste semantische Einheit betrachten kann. Auf der Mitte des linken Holzstreifens in der Abbildung 21 übt der Schreiber das Schriftzeichen 易 und kurz danach das andere Schriftzeichen 陽. Er identifiziert hierbei die Gestalt von ‚易‘ in den zwei verschiedenen Schriftzeichen. Er nimmt das Schriftzeichen nicht als eine unzerlegbare Einheit wahr, sondern sequenziert die Schriftzeichen in kleinere Komponenten. Anders als die Normschrift, stehen die Schriftzeichen nunmehr auf einer anderen Abstraktionsebene.

Zurück zur Beamtschrift. Gegenüber der Normschrift ist die Strichnuance bei der Beamtschrift reicher. Dies zeigt, dass man die Schriftgestalt auf dem pflanzlichen Streifen, welche spezifisch für die Schreibpraxis mit den Medien, Holz- und Bambusstreifen, Pinsel und Tusche war, für die als normativ geltende Schriftgestalt auf dem Stein übernahm; man imitierte also mit dem Meißel die für den Pinsel spezifische Schriftgestalt. Das Beispiel auf der Abbildung 21 stellt eine solche in Stein eingritzte Beamtschrift dar. Die für den Medienkomplex aus pflanzlichem Beschreibstoff, Pinsel und Tusche spezifische visuelle Information wird transmedial in den

Stein imitierend übertragen. Das Einritzen der Pinselspur wurde zur Metapher für das Schreiben mit dem Pinsel. Diese Spiegelung des Pinselstrichs in den Meißelstrich lässt die mediale Oberfläche Stein immateriell und abstrakt werden, da darauf die materielle Eigenschaft anderes Mediums wiedergegeben wird. Doch wird die über das Quadrat übergehende Motorik des Pinsels als solche auf dem Stein insofern nicht verwirklicht, als die einzelnen Schriftzeichen in exakten Vierecken stehen. Die mediale Oberfläche sowie die darin eingeritzten Striche gewinnen so einen neuen ‚transmedialen‘ Charakter. Durch diesen idealen Charakter der Beamtenschrift auf dem Stein wurden die alltägliche Schreibpraxis auf dem Holz- und Bambusstreifen und die gesellschaftlich normativen Schriftzeichen, die historisch der in den Stein eingeritzten Normschrift entspringen, verbunden. Mit der Beamtenschrift entstand so auf dem Stein das von den ursprünglichen Medien entkoppelte Schriftzeichen, das durch die Schreibpraxis in verschiedenen Speichermedien transmedial reproduziert wird.



Abbildung 22: Die frühere Konzeptschrift auf Holzstreifen aus der Zeit der Han-Dynastie

### 2.2.5 Das Schreiben auf Papier 1: Die Konzeptschrift

Als sich die Beamtenschrift auf dem Stein etablierte, entwickelte sich die Schreibpraxis mit dem pflanzlichen Beschreibstoff weiter und brachte wohl am Anfang der Han-Dynastie den Prototyp eines neuen Schreib- und Schriftstils, den man heute 草書 chin. *caoshu*, jap. *sōsho* ‚Konzeptschrift‘ nennt.<sup>86</sup> Anders als die bisherigen Schreib- und Schriftstile, die Orakelknochenschriften, die Metall- und Steinschriften sowie die Beamtenschriften, gilt die Konzeptschrift nicht als *Seishotai*, also nicht als ein offizieller, normativer Schreib- und Schriftstil. Dies liegt an der besonderen Schriftzeichengestalt, welche durch die Prämierung der Schreibmotorik stark von der normativen Gestalt abwich. Dies geschah zuerst auf dem alten Medium, dem Holz- und Bambusstreifen. (Vgl. Abbildung 22.) Jedoch setzte sich die Konzeptschrift auf einem neuen Beschreibstoff, dem Papier, durch.

<sup>86</sup> Man meint, dass der Name 草 chin. *cao*, jap. *sō* oder *kusa*, das wortwörtlich ‚Gras‘ bedeutet, von der Bedeutung ‚jung bzw. unvollkommen‘ abgeleitet sei, wie sie bei 草稿 chin. *caogao*, jap. *sōkō* (Manuskript oder Konzept) oder 草創 chin. *caochuang*, jap. *sōsō* (Gründung) zu sehen ist. Eine solche schrifthistorische Interpretation ist schon im 105 n. Chr. von 許慎 Xu Shen (58?-147?) zusammengefassten Zeichenlexikon zu sehen. Xu erwähnt auch, dass die Konzeptschrift in der Han-Dynastie entstand.

Papierähnlicher Beschreibstoff war bereits seit ca. 200 v. Chr. verwendet worden.<sup>87</sup> Die Verbreitung des Papiers fand erst nach der Verbesserung durch das Produktionsverfahren von 蔡倫 Cai Lun (?-107?) im Jahr 105 n. Chr. statt. Er „hat die vor ihm bekannte Technik verfeinert und dazu benutzt, das so gewonnene Produkt als überall einfach herzustellendes, kostengünstiges, sehr anwenderfreundliches Schreibmaterial mit kaiserlicher Unterstützung einzuführen.“<sup>88</sup> Cai „ergänzte die in nur beschränkter Menge zur Verfügung stehenden, zuvor üblichen Frischfasern aus dem Rindenbast des Papiermaulbeerbaums durch Recycling-Fasern aus Textilabfällen sowie aufgeschlagenen, aus Hanf gefertigten Seil- und Fischnetzresten. Damit tete er die Rohmaterialbasis und ermöglichte so eine Produktionssteigerung und damit die weitere Verbreitung des Papiers.“<sup>89</sup> Diese Erweiterung der Rohstoffauswahl war ökonomisch effizient, solange der Vorrat der nicht mehr zu gebrauchenden Artefakte (Textilien) ausreicht. Diese Ressourcenerweiterung förderte die Verwendung des Papiers, sodass dieses bald Hauptmedium der alltäglichen wie bürokratischen Schreibpraxis wurde. Jedoch verursachte diese Verbreitung bald andere Problem bei der Knappheit der Ressource: „Da offenbar Textilabfälle (Hadern) nicht in beliebiger Menge vorhanden sind, muss zur Deckung des Papierbedarfs auf den Einsatz anderer, frischer Fasern gegriffen werden. Durchgesetzt hat sich die Verwendung von Bambusfasern, die in einem aufwendigen Verfahren gewonnen werden. Später wird nach einem ähnlichen Aufbereitungsverfahren Weizen- und Reisstroh für bestimmte Papiere

---

<sup>87</sup> Tschudin erklärt die stufenweise Gestaltung des Produktionsverfahrens für das sogenannte ‚Siebpapier‘ aus der vorgängigen Tapa- und Filzherstellung folgendermaßen: „Die Papiermacherei dürfte aus dem Versuch entstanden sein, nach der Tapatechnik aufbereitete pflanzliche Fasern anstelle tierischer Fasern einzusetzen, um – ähnlich einem Filz, im Anschluss an die Herstellung von Seiden- oder Baumwollwatte – auf einem Sieb ein dünnes Vlies zu erhalten. Das Textil- oder Haarsieb ist aus verschiedensten Anwendungsarten (z. B. in der Mehlobereitung) als Ersatz für Flechtwerk-Gebilde bestens bekannt. So lässt sich die Ableitung der Eingieß-Technik in ein fest montiertes, der ursprünglichen Funktion entsprechendes Textilsieb zwanglos erklären. Als Raffinesse tritt die aus der praktischen Anwendung und Beobachtung erklärbare Technikstufe hinzu, zu Beginn des Eingießens den Wasserspiegel im Sieb künstlich zu erhöhen, um die Verteilung der Fasern über das Sieb zu erleichtern. Als nächste Stufe ist die Verwendung des Siebs als «schwimmendes Sieb» in einem natürlichen oder künstlichen angelegten Becken oder Teich zu sehen. Der Erfindungsort des Papiers muss demnach in einer Region gesucht werden, wo Tapa- und Filzherstellung mit der Verwendung von Textilfasern wie Seide, Baumwolle und Hanf zusammentreffen. Dies entspricht etwa dem Grenzgebiet zwischen Mittel- und Südchina.“ Tschudin: Grundzüge der Papiergeschichte. 2002, S.69. „Die bisher ältesten chinesischen Papierfunde scheinen eine Entwicklung von einem filzartigen Stoff aus Textilpflanzenfasern zum eigentlichen Papier nahezulegen. [...] Aber auch chinesische Quellen verlegen die Einführung der Papiermacherei in die vorchristliche Zeit. Zwingend muss demnach die Herstellung von «Proto-Papier» nach einem Nassvlies-Verfahren zumindest für die Zeit der Qin- oder Handynastie postuliert werden.“ Ebd., S.71. Daraus, dass Papier aus der Praxis der Textilerstellung und -bearbeitung entstand, ist zu vermuten, dass die Praktizierenden eine billigere Version der damals als Beschreibstoff verwendeten, aber teureren Seide anerkannt haben.

<sup>88</sup> Ebd., S.74.

<sup>89</sup> Ebd.

verwendet.“<sup>90</sup> Erst diese Rückkehr vom Artefakt zum natürlichen Rohstoff ermöglichte die weitere Verbreitung dieses Beschreibstoffs in andere Gebiete wie zum Beispiel auf die koreanischen Halbinsel und das japanische Archipel, wo Textilien eine relativ hohe Bedeutung besaßen. Später wurde dort das Papier aus Bast von Papiermaulbeerbaums oder anderen einheimischen, reich vorhandenen Baumarten bevorzugt hergestellt. (Vgl. 3.1 sowie 6.2.)

Zurück zur Schrift. Einhergehend mit dem Medienwandel zum Papier emergierte die neue Schreibpraxis und damit der neue Schreib- und Schriftstil – die Konzeptschrift –.

Dieser Medienwandel vom Holz- und Bambusstreifen zum Siebpapier fand in der alltäglich-bürokratischen Schreibpraxis statt, während das Speichermedium für die normative Schriftgestalt nach wie vor der Stein war. In der Geschichte der Kalligraphie gilt das Geschriebene von 王羲之 Wang Xizhi (307-365? n. Chr.), als prototypischer Duktus der Konzeptschrift.<sup>91</sup> (Vgl. Abbildung 23.) Die meisten bis heute als Handschrift Wangs überlieferten Schriften sind Auszüge aus seinen Briefen. Daraus

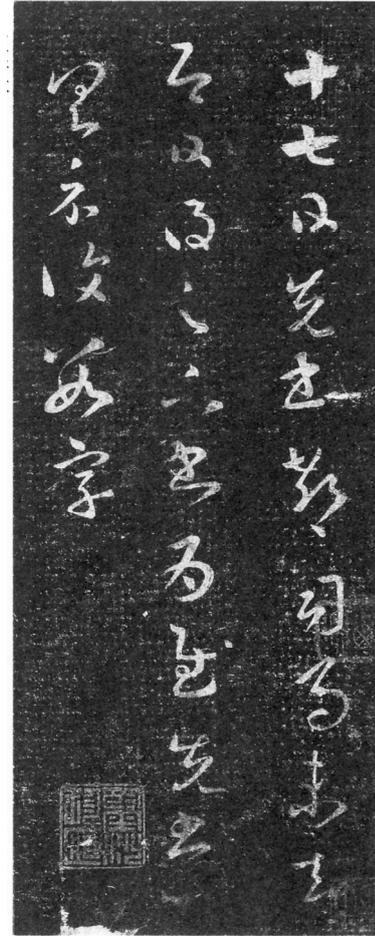


Abbildung 23: Konzeptschrift von Wang Xizhi

lässt sich folgern, dass die Konzeptschrift eher für die private, als für die gesellschaftlich-bürokratische Kommunikation verwendet wurde.<sup>92</sup> Die Konzeptschrift entwickelte sich also in einer anderen kommunikativen Sphäre als die Beamtenschrift.

Die Prämierung der Schreibmotorik bot die Basis für die Konzeptschrift. Auf der schreibmotorischen Faktorendimension stellte der Praktizierende die somatische Ökonomie in den Vordergrund, wodurch die normative Schriftgestalt mit der proportionalen Komposition vernachlässigt wurde. Dies folgt aber nicht aus einer Wegnahme der Schreibstriche, denn die normative Gestalt der Striche blieb auch dabei weiter erhalten. Die Prämierung der Schreibmotorik führte stattdessen zur Erhöhung der Schreibgeschwindigkeit, wobei die normative Gestalt der Schriftzeichen und auch der Schreibstriche ‚verflüssigt‘ wurde. (Auch vgl. 2.2.) Wegen der hohen Geschwindigkeit

<sup>90</sup> Ebd., S.76.

<sup>91</sup> Wang Xizhi gilt als ‚der heilige Kalligraph‘. Seine Originalmanuskripte sind heute nicht mehr erhalten. Sein Schreib- und Schriftstil wird durch seine nachgeritzten Steine als vorbildhafter Duktus tradiert. Das Beispielbild ist eines von ihnen.

<sup>92</sup> Ishikawa: Chûgoku shoshi. 1996, S.132.

wurde die Schriftgestalt gewandelt: Die Abweichung der Schriftgestalt ist für den Praktizierenden eine Begleiterscheinung des schnellen Schreibens. Ishikawa zeigt ein extremes Beispiel anhand des Schriftzeichens 下, das auch im Handgeschriebenen von Wang Xizhi auf der Abbildung 23 zu sehen ist.<sup>93</sup> (Vgl. das von oben fünfte Schriftzeichen auf der zweiten Zeile von rechts auf der Abbildung 23.) Hier wird das Zeichen auf drei Punkte reduziert. So ist es freilich nicht mehr möglich, allein von der Gestalt her das ursprüngliche, normentsprechende Schriftzeichen zu erkennen. Für den Schreiber sollten diese drei Punkte nichts anders als das Zeichen 下 sein; es ist also extrem individuell und privat. Diese Individualität rührt von der Eigenart seiner Schreibmotorik her, und damit von seiner persönlichen Mediengeschichte. So verdeutlicht das Geschriebene, das unter der Prämierung der Schreibmotorik realisiert wird, die Abhängigkeit des Schreibens und des Geschriebenen von der persönlichen Geschichte der Schreibpraxis. In diesem Sinne ist das Geschriebene Spiegel der Person und ihrer Geschichte. Die drei Punkte des Wangschen 下 informieren nur noch über die normalerweise im Geschriebenen unsichtbare Handdynamik des Schreibers. Was man aus diesem Geschriebenen als Information schöpfen kann, ist so keine normative Schrift- und Strichgestalt, sondern die Spur der Bewegung, in welcher der Schreiber dieses Schriftzeichen geschrieben hatte.

Daraus folgt für den Rezipienten eine weitere Konsequenz: Das Lesen der Konzeptschrift muss aufgrund des Nachvollziehens der Schreibbewegung, d.h. der Rekonstruktion des Produktionsprozesses, stattfinden, ansonsten kann das Schriftzeichen nicht erkannt werden. Dieser Zusammenhang beruht im Grunde auf jener epistemologischen Einstellung, nach der man die motorische und die visuelle Informationsvalenz als untrennbar im Geschriebenen wahrnimmt. Bei diesem Schreib- und Schriftstil geschah ein „Umsturz, aufgrund dessen der Strich der Schrift (字画 *jikaku*) nicht unbedingt notwendig ist, wenn Pinselberührung (筆触 *hisshoku*) und Schriftstrich äquivalent sind.“<sup>94</sup> Die schreibmotorische Information im Geschriebenen übernimmt die dominante Rolle für die Repräsentation der Schriftzeichen. Die epistemologische Einstellung gegenüber dem Schreiben und Geschriebenen fußt in erster Linie auf dem schreibmotorischen Sinn.

Im Falle der Konzeptschrift, welche durch die extreme Betonung der für das Individuum spezifischen Schreibmotorik emergiert, repräsentiert hauptsächlich die schreibmotorische Informationsvalenz des Geschriebenen die Schriftzeichen, nicht die visuelle Valenz. Man materialisiert durch das Schreiben seine Schreibmotorik, welche die Schriftzeichen impliziert. Somit ‚verflüssigt‘ sich die Schriftgestalt.

---

<sup>93</sup> Ders.: *Dare mo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.52f.

<sup>94</sup> Ders.: *Chûgoku shoshi*. 1996, S.19.

Die durch den schreibmotorischen Fluss ermöglichte Verflüssigung der Schriftgestalt war jedoch anfangs auf ein Schriftzeichen beschränkt. Das heißt, man realisierte sehr selten zwei oder mehrere Schriftzeichen in einem Schreibzug. Laut Ishikawa hängt dies mit der damaligen, dominanten Rhythmik des Schreibens zusammen, die aus zwei Taktteilen bestand.<sup>95</sup> Diese Rhythmik hat zwei Varianten: Erstere besteht aus dem betonten Ansatz und dem auslaufenden Schluss. Die andere hat die umgekehrte Betonung. „Der Knick wird fließend geschrieben“, so dass der Knick nicht deutlich ein solcher in dreieckiger Form ist, wie bei der Rhythmik mit drei Taktteilen.<sup>96</sup> Bei der Verwirklichung der Konzeptschrift neigte der Praktizierende dazu, selten zwei oder mehrere Schriftzeichen in einem Schreibzug zu realisieren; diese Tendenz gründet ebenfalls auf der Zwei-Takt-Rhythmik.<sup>97</sup> Um die Schreibstriche sowie die Schriftzeichen gebunden fortzusetzen, ist die Rhythmik mit drei Takten angebracht, die jedoch in dieser Zeit noch nicht etabliert war.

Die Prämierung der Körperbewegung brachte wesentliche Veränderung des horizontalen Schreibstrichs. Bis zur Beamtschrift schrieb man den horizontalen Schreibstrich extrem waagrecht, sodass er fast parallel zu den oberen und unteren Linien des Quadrates verläuft. Nun aber wird der horizontale Schreibstrich der Konzeptschrift schräg nach oben rechts realisiert. Dieser waagrechte, etwas nach oben verlaufende Strich spiegelt die somatisch-anatomische Ökonomie der Körpergelenke wider. (Vgl. 1.2.2.) Die materielle Eigenschaft des leiblichen Mediums determiniert die Gestalt der Schriftzeichen. Diese Neigung, d. h. die Prämierung der somatischen Ökonomie, wurde von den nachfolgend entstandenen Schreib- und Schriftstilen als das Normative übernommen.

Die Prämierung des motorischen Sinnes als Grundlage für die Emergenz der Konzeptschrift, welche sich in mehreren Hinsichten von den früheren Schreib- und Schriftstilen unterscheidet, basiert auf dem neuen medialen Kontaktraum zwischen Haarpinsel, Tusche und Papier. Dieser Medienkomplex ermöglichte dem Schreiber, seine eigene Schreibmotorik zu reflektieren. Beim Holz- und Bambusstreifen war die Schreibmotorik noch durch die Fasern und die schmale Breite begrenzt. Die Pinselstriche der Beamtschrift breiten sich nach unten, aber kaum nach rechts aus. Doch die Konzeptschrift entstand ausschließlich auf dem neuen Medium Papier. Die enge Kopplung an einem bestimmten Medium verhinderte, dass die Konzeptschrift selbst zur offiziellen bzw. normativen Schrift *Seishotai* würde. Das Papier war nach wie vor kein gesellschaftlich vertrautes Speichermedium. Jedoch wurde dieser Schreib- und Schriftstil zu einem der drei basalen Duktus der heutigen Kalligraphie, indem die historischen Schreib- und Schriftstile in der alltäglichen Schreibpraxis ahistorisiert

---

<sup>95</sup> Ders.: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.62f.

<sup>96</sup> Ebd., S.63.

<sup>97</sup> Ders.: *Chûgoku shoshi*. 1996, S.125.

wurden. (Vgl. 2.3.) Auch die Wangsche Konzeptschrift ist deshalb bis heute erhalten, weil sie als normatives Schreib- und Schriftvorbild für die Konzeptschrift mehrmals in Stein eingeritzt und als Abzüge (Steinabklatschen) vom Stein vervielfältigt wurde. (Zum Steinabklatschen als Druckmedium vgl. „Steinabklatschen“ in 4.3.)

#### 2.2.6 Das Schreiben auf Papier 2: Die Kanzleischrift

Als Synthese aus Konzeptschrift und Beamtenschrift entstand die ‚Kanzleischrift‘, 行書 chin. *xingshu*, jap. *gyōsho*, die oft auch als ‚Halbkursive‘ bezeichnet wird. Dieser Schreib- und Schriftstil wurde wohl mehr in der bürokratisch-öffentlichen, weniger in der privaten Kommunikation gepflegt. Bei dieser bürokratischen Schreibpraxis wirkte nach wie vor das Spannungsverhältnis zwischen der Produktivität und der Normativität. Der Schreiber hatte die Dokumente schnell anzufertigen, wozu die Schreibgeschwindigkeit erhöht werden musste. Jedoch andererseits bedurfte es einer an die Norm angepassten Schriftgestalt, damit jeder Teilnehmer der bürokratischen Schriftkommunikation das Geschriebene lesen kann. In dieser Kommunikation konnte und durfte die Schriftgestalt nicht derart unterdrückt werden, wie es bei der Konzeptschrift der Fall war. So erhält die Kanzleischrift trotz der zu erkennenden somatischen Ökonomie auch die normative bzw. für die Augen leicht unterscheidbare Schriftgestalt. Die Schrift in der Abbildung 24, dem sogenannten „元楨墓誌銘 chin. *Yuan Zehn muzhi ming*, jap. *Gen Tei boshi mei*“ (Inschriften des Grabsteins von Yuan Zehn) aus dem Jahr 496 n. Chr., die auch die Kalligraphie der Gegenwart als die normative Kanzleischrift ansieht, erhalten deutlich einerseits den waagerechten Fegestrich, der ein Merkmal der Beamtenschrift ist, und andererseits den schräg nach rechts oben laufenden Strich, der Folge der Prämierung der Schreibmotorik bei der Konzeptschrift ist. (Vgl. Abbildung 24.) So sind sowohl die für die Beamtenschrift spezifische Schriftgestalt, als auch die für die Konzeptschrift spezifische Gestalt in diesem Schreib- und Schriftstil wahrzunehmen: Die beiden vorigen Schreib- und Schriftstile werden in der Kanzleischrift als typische Struktur übernommen.

Nicht nur durch die Synthese der beiden älteren Schreib- und Schriftstile, sondern auch durch die Darstellungsstrategie des Pinselstrichs als Meißelstrich erhielt die Kanzleischrift ihre spezifische Schriftgestalt. Mit der Beamtenschrift begann man die vom Pinsel stammenden Schreibstriche in Stein wiederzugeben. Eine solche transmediale Übernahme



Abbildung 24: Kanzleischrift, Abklatsch der Steininschrift, „chin. *Yuan Zehn muzhi ming*, jap. *Gen Tei boshi mei*“ (496)

der für den Pinsel spezifischen Schriftgestalt tauchte immer häufiger auf, sodass mehrere Varianten des Meißelns zu sehen sind.<sup>98</sup> Allgemein veränderte sich die Schriftgestalt auf dem Stein in Richtung der Bereicherung der Strichnuance, der für den Pinselstrich typisch war. Man bemühte sich, den Schreibstich, der für den Medienkomplex Pinsel-Papier-Tusche spezifisch ist, auch auf dem Stein darzustellen. Dies zeigt eine epistemologische Einstellung, in der die Schriftgestalt an das Schreiben mit dem Haarpinsel eng gekoppelt ist: Der Pinsel wurde allmählich zum normstiftenden Schreibwerkzeug, das es heute noch ist. (Vgl. 1.2.)

In der 六朝 Liuchao-Zeit (Sechs-Dynastien, 221-589 n. Chr.) entwickelte sich das normative ‚Einritzen‘ der mit Pinsel realisierten Schriftgestalt.<sup>99</sup> Die Besonderheit des normativen Meißelstrichs sind die dreieckigen Ansatz- und Schlussteile der Striche. Der horizontale Strich des ersten Schriftzeichens 一 in der zweiten Zeile von rechts auf der Abbildung 25 hat

derartige Dreiecke bei den Ansatz- und Ausgangsteilen des ‚Schreibstrichs‘.<sup>100</sup> (Vgl. Abbildung 25.) Diese markanten Dreiecke sind weder der Beamten- noch der Konzeptschrift eigen. Sie tauchten erst in der Geschichte der chinesischen Schreibpraxis beim Einritzen der Kanzleischrift auf. Mit der Beamtschrift etablierte sich zwar die Betonung der senkrechten Kraft, was noch der Zwei-Takt-Rhythmik entsprach, weshalb ein Strich nur einen betonten Strichteil enthielt. Im Gegensatz dazu bekommt nun der Meißelstrich der Kanzleischrift zwei betonte Strichteile, wie im oben genannten Schriftzeichen 一 ersichtlich. Sofern man den Pinsel mit der Hand greift und die Schriftzeichen materialisiert, erhält das Geschriebene automatisch die schreibmotorische Informationsvalenz. Jedoch muss man sich beim Meißeln besonders darum bemühen, wenn die für das Schreiben mit dem Pinsel spezifische, visuell-motorische Informationsvalenz in die Schriftgestalt wiedergeben werden soll. Der ‚Schreiber‘ mit dem Meißel definiert nun seine Tätigkeit als Einritzen der mit dem Pinsel geschriebenen Schriftgestalt in den Stein. Um diesen Zweck effektiv zu erfüllen,



Abbildung 25: Imitierendes Einritzen der Pinselstrich in Stein, Abklatsch aus dem Steinmonument „牛橛造像記 chin. *Niujuezhao xiangji*, jap. *Gyūketsuzō zōki*“ (495)

<sup>98</sup> Vgl. zur Überlegung und Typisierung mit Photodokumentationen Ishikawa: *Chūgoku shoshi*. 1996, S.134-139.

<sup>99</sup> Ishikawa: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.66.

<sup>100</sup> Ishikawa: *Chūgoku shoshi*. 2001, S.135-138.

entwickelte man die Dreiecke an den beiden Strichenden als eine spezifische Darstellungstechnik. Diese ist ein Programm der intermedialen Informationstransformation, das die schreibmotorische Informationsvalenz des mit dem Pinsel Geschriebenen zur visuellen Valenz des Meißelstrichs übersetzt. Mit den dreieckigen Abschlüssen stellte man die für die Pinselführung spezifische dreidimensionale Kraftmanipulation auf markante Weise dar: Die Dreiecke stellen diejenige Gestalt dar, die bisher kaum im Geschriebenen visualisiert war. Durch die Hinzufügung des Dreieckes zum Ausgangsteil kann die schreibmotorische Einheit – der Schreibstrich – betont bzw. übertrieben und deshalb effektiv dargestellt werden. Somit waren diese Dreiecke ursprünglich die Darstellungsstrategie der Kanzleischrift auf dem Stein gewesen. Jedoch bewirkte diese Visualisierung der schreibmotorischen Information in dem Meißelstrich die neue Rhythmik in der Schreibpraxis mit der Hand – die Drei-Takt-Rhythmik –, indem die nachfolgenden Praktizierenden den Meißelstrich wiederum mit dem Komplex Pinsel-Papier-Tusche imitierten.

### 2.2.7 Die Entstehung der chinesischen Schreibpraxis: Die Vorbildschrift

Die Gestalt des für die Kanzleischrift typischen Meißelstrichs wird in der Schreibpraxis mit dem Werkzeug Pinsel auf dem Papier übernommen, indem man die Drei-Takt-Rhythmik der Schreibebeziehung dafür entdeckt. Aufgrund der Drei-Takt-Rhythmik emergiert im siebenten Jahrhundert ein neuer Schreib- und Schriftstil, der 楷書 chin. *kaishu*, jap. *kaisho* bezeichnet wird. Während diese Bezeichnung von der ahistorisierenden Perspektive oft als ‚Normschrift‘, ‚Standard-schrift‘ und von der Gestalt her ‚Blockschrift‘ in Gegenüberstellung zu ‚kursiv‘ oder ‚halbkursiv‘ übersetzt wird, übersetze ich die Bezeichnung in ‚Vorbildschrift‘, um ihn als historischen Stil zu kennzeichnen. (Vgl. auch 2.3.) Diese Übersetzung gründet auf der historischen Bedeutung des ersten Schriftzeichens 楷 als ‚Vorbild‘ bzw. ‚konventioneller Norm‘ und zum Beispiel in der schriftlichen Zusammenfassung der Rituale, „礼記 chin. *Liji*, jap. *Raiki*“ aus der Zeit der Han-Dynastie steht.

Mit der Vorbildschrift begann der Schreiber nun, mit der die Senkrechte betonenden Pinselführung die Dreiecke am Strichanfang und -ende zu erzeugen: Mit dem Pinsel imitiert er den Meißelstrich. Diese Übertragung der eigentlich für das Meißeln spezifischen Strich- und Schriftgestalt war für das Schreiben mit dem Pinsel eine Rückübersetzung, weil der normative Meißelstrich bei der Kanzleischrift nichts anders als die visuelle Interpretation der Pinsel- und Handbewegung war. (Vgl. 2.2.6.) Der Pinselstrich ist nun die Nachahmung des Meißelstrichs. Durch die transmediale Imitation, die Rückübersetzung der Schreibmotorik, entstand die Drei-Takt-Rhythmik ‚Betont–Flüssig-lassen–Betont‘ für die Pinsel- und Handbewegung, worauf heute die chinesische und japanische Schreibpraxis fußt. (Vgl. 1.2.)

Die Schreibmotorik mit der Drei-Takt-Rhythmik und die dafür spezifische Strichgestalt konstituierten die Vorbildschrift. (Vgl. Abbildung 26.) Nach Ishikawa

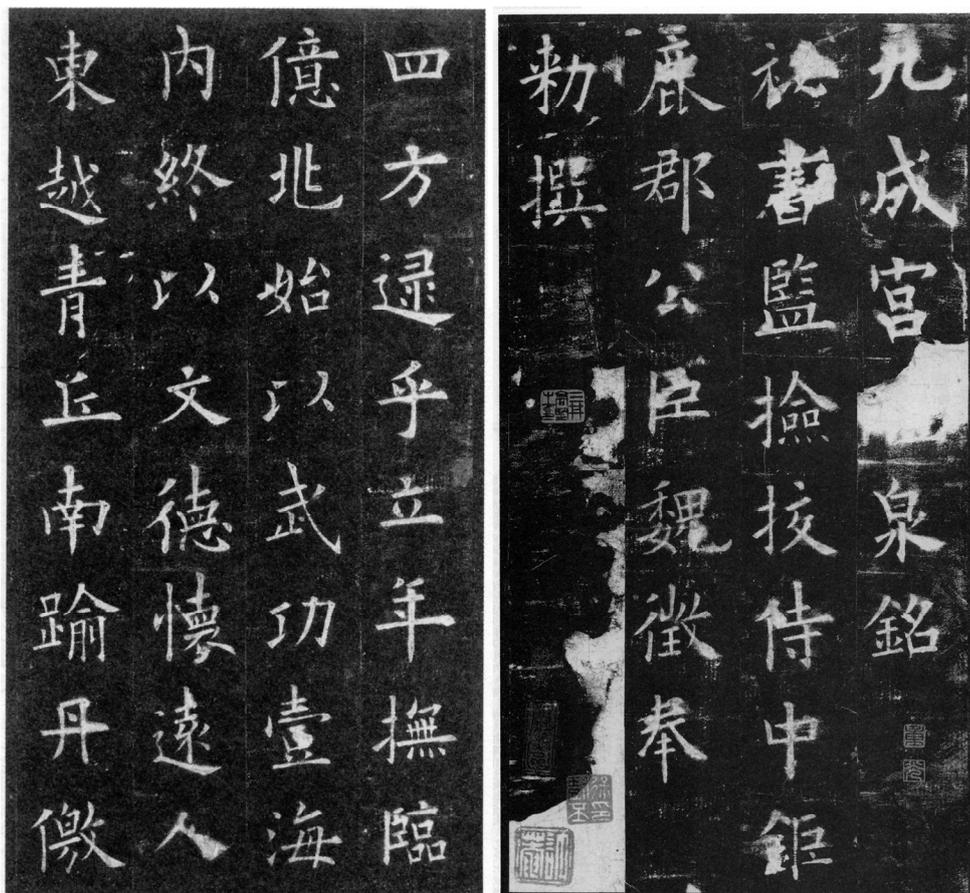


Abbildung 26: Vorbildschrift, Abklatsch vom „九成宮醴泉銘“ chin. *Jiuchenggong liquan ming* jap. *Kyūseiikyū reisen mei*“ von 歐陽詢 chin. Ouyuang Xun, jap. Oōyō Jun (557-641) aus dem Jahr 632

besteht die Vorbildschrift „auf der feinen Ausbalancierung zwischen dem besten Schreibstil [im Sinne des ‚Schreibens mit dem Pinsel‘, S.Y.] und dem besten Gravierstil“. <sup>101</sup> In der Vorbildschrift kann man sowohl die schrägen horizontalen Schreibstriche von der Konzeptschrift, als auch die Dreiecke und Knicke des Meißelns bei der Kanzleischrift wieder erkennen. Somit wird der Schreibstrich in der realisierten Vorbildschrift derart deutlich, dass keiner von den bisherigen Schrift- und Schreibstilen so klar den epistemologisch äquivalenten Zusammenhang zwischen der Schreibmotorik und der Schriftgestalt darstellen konnte.

Die für die Vorbildschrift spezifische Gestalt weist nun nicht einen bestimmten Faktorenkomplex, sondern mehrere zeitspezifische Komplexe auf. Die Vorbildschrift besteht als Folge der historischen selektiven Akkumulation der für den jeweiligen Schreib- und Schriftstile spezifischen Schriftgestalten, welche – wie oben beschrieben – als Ausdruck jeweiliger zeit- und medienspezifischen Ausbalancierung der Faktoren des Schreibens und Geschriebenen gelten kann. Die Medien selbst wurden zwar ersetzt, aber ihre Eigenschaften, die in der Gestalt des Zeichens gespeichert sind, kön-

<sup>101</sup> Ishikawa: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.70.

nen in der folgenden Schreibpraxis erhalten bleiben. Dazu trägt nicht zuletzt die epistemologische Einstellung des Schreibers über das Schriftzeichen bei: die Informationsvalenz des Geschriebenen, welche weiter in der Schreibpraxis transmedial reproduziert wird, muss von den Praktizierenden als wesentlicher Bestandteil der Schrift bewertet werden.

Solche medienhistorischen selektiven Akkumulation der eigentlich an bestimmten Medien gebundenen Schrift- und Strichgestalten verursachte jene epistemologische Einstellung über die Schrift, nach der die Schriftzeichen als solche unabhängig von der materiellen Beschaffenheit der Speichermedien existieren. Während sich die Unabhängigkeit von den Materialien durchsetzte, wurde in der epistemologischen Grundeinstellung der Praktizierenden nie auf die schreibmotorische Informationsvalenz der realisierten Schriftzeichen verzichtet. Die Schrift blieb ontologisch wie epistemologisch an der menschlichen Hand und deren Bewegung gebunden.

Mit der Vorbildschrift festigte sich in der Schreib- und Lesepraxis die Epistemologie darüber, dass die Schrift unabhängig von den Speichermedien eine konsistente Gestalt besitzt. Dies scheint ein Grund dafür zu sein, dass, nachdem die Vorbildschrift verbreitet war, kein neuer Schreib- und Schriftstil auftauchte. Die historische Gestaltung der Schrift stagnierte mit der Vorbildschrift. Damit fand in der Schreibpraxis der kommenden Generationen die Ahistorisierung der historischen Schreib- und Schriftstile statt.

### **2.3 Ahistorisierung der drei Schreib- und Schriftstile: Die Entstehung des kommunikativen, triadischen Schemas der Schreibcodes**

Nachdem die Vorbildschrift etabliert war, fand in der Schreibpraxis Ahistorisierung der Schreib- und Schriftstile statt. Die Vorbildschrift wurde nun als normative Schriftgestalt gegenüber allen anderen Schreib- und Schriftstilen bevorzugt. Sie gewann einen meta-normativen Charakter als ‚Standardschrift‘, welche die ‚richtige‘ Schriftgestalt (*Seishotai*) transzendental verkörpern soll. Aufgrund oder parallel zu dieser Festlegung der epistemologischen Einstellung über die normative Schriftgestalt geschah ein epistemologischer Umsturz bei den Praktizierenden in ihrer Auffassung über die Schreib- und Schriftstile, in dessen Folge die medienhistorische diachrone Kette der Schreib- und Schriftstilen durch ihre praxisorientierte synchrone Interpretation ersetzt wurde.

Die Geschichtlichkeit der Schreib- und Schriftstile wird ahistorisiert. Das heißt, es wurden die historisch nacheinander folgenden Schreib- und Schriftstile in Bezug auf ihre kommunikative Funktion in der synchronen Schreibpraxis parallelisiert. Die beiden Stile, die Konzeptschrift und die Kanzleischrift, wurden

dabei hinsichtlich der Schriftgestalt neu bewertet.<sup>102</sup> Die Konzeptschrift gilt nun als ‚vollkursive‘ Variante der Standardschrift, die Kanzleischrift als ‚halbkursive‘. Die Praktizierenden verstehen die beiden Schreib- und Schriftstile im Hinblick auf die Abweichung von der normativen Gestalt der Standardschrift. Man arbeitete das triadische Schema des Schreib- und Schriftstils heraus, das sich aus der Standardschrift (Vorbildschrift), der Halbkursive (Kanzleischrift) und der Vollkursive (Konzeptschrift) zusammensetzt. Dieses Schema gilt gleichzeitig als kommunikatives Funktionsschema der drei Stile. Die Skala des Schemas, die Abweichung der Gestalt von der Standardschrift, wurde kommunikativ umgedeutet: Die Standardschrift gilt als diejenige Schriftgestalt, die in der ‚formellen‘ bzw. ‚offiziellen‘ Kommunikationssituation im Gebrauch ist. Die als Vollkursive aufgefasste Konzeptschrift gilt dagegen als Schreib- und Schriftstil für die ‚persönliche‘ bzw. ‚private‘ Schriftkommunikation. Der Gebrauch dieses Stils wird als Ausdruck der Intimität zwischenmenschlicher Beziehung interpretiert, charakteristisch etwa für den privaten Briefwechsel. Zwischen den beiden Polen, zwischen der Standardschrift und der Konzeptschrift, ist die Kanzleischrift als Halbkursive positioniert, welche als pragmatischer Schreib- und Schriftstil sowohl in der öffentlichen Kommunikation, wie etwa im bürokratischen Dokument, als auch in der privaten Sphäre gebraucht wird. Dieses triadische Schema des Schreib- und Schriftstils ist bis heute erhalten, obgleich die Beherrschung der drei Stile durch Wechseln von Beschreibstoff und Schreibwerkzeug schwerer geworden ist und oft als ‚künstlerisch‘ angesehen wird.

Parallel zur Festlegung der kommunikativen Funktion jedes Schreib- und Schriftstils wurden die Gestalten aller drei Stile maßgeblich festgelegt. Nicht nur die Vorbildschrift/Standardschrift, sondern auch die Beamtenchrift/Halbkursive und die Konzeptschrift/Vollkursive erhielten den Status eines Duktus in der Schreibpraxis. Hinsichtlich der schriftlichen Kommunikation kann man zugunsten der individuellen Schreibmotorik im Prinzip nicht mehr beliebig von den normativen Stilen abweichend die Schriftgestalt realisieren. Und zwar inwiefern die Schreibmotorik prämiert werden und in die Schriftgestalt gespiegelt werden darf, ist nun – wie im triadischen Schema veranschaulicht wird – fixiert. Eine weitere Entwicklung der Schreib- und Schriftstile wird in der chinesischen Schreibpraxis ausgeschlossen, abgesehen vom Stilwandel durch die Druckpraxis. (Vgl. 4.3.)

---

<sup>102</sup> Die Normschrift wird nicht in der alltäglichen Schreibpraxis, sondern weiter als Schreib- und Schriftstil für Siegelstempel benutzt, sodass man die Normschrift (*Tensho*) oft in ‚Siegelschrift‘ übersetzt. Die Beamtenchrift (*Reisho*) ist dagegen oft im Schalwörter sowie Titel der öffentlichen Dokumenten zu sehen, wie die Schrift auf den japanischen Banknoten immer noch mit der Beamtenchrift gedruckt ist.

## Kapitel 3

### Historische Gestaltung der japanischen Schreibpraxis

Die chinesische Schreibpraxis mit ihrer Schrift und den drei kommunikativen Schreib- und Schriftstilen war im achten Jahrhundert auf dem japanischen Archipel in vollem Gange. Das schriftliche Informations- und Kommunikationsmedium war für die Bewohner des Archipels eine fremde kulturelle Praxis, die, wohl seit dem fünften Jahrhundert, aufgrund des politisch-kulturellen Kontakts mit dem Festland zusammen mit der chinesischen (Schrift-)Sprache sowie den Medien – Pinsel, Tusche und Holz- und Bambusstreifen sowie Papier usf. – adaptiert werden musste. Parallel zur kulturellen Übernahme begann man bald mit der Anwendung des chinesischen Schreibens für die bis dato schriftlose japanische Sprache, die keine Verwandtschaft zur chinesischen Sprache besaß und besitzt.<sup>103</sup> Diese Anwendung der chinesischen Schrift für die japanischen Sprachlaute verursachte später eine sprachliche Symbiose, in der das Japanische und das Chinesische neben- und ineinander als zwei funktional verschiedene Codes der schriftlichen Informationsverarbeitung koexistierten. Dabei hatte das Chinesische einen offiziellen bzw. formalen Status inne und galt somit ebenso wie die anderen Kulturstücke aus China als soziokultureller Normstifter – besonders in den höfischen sowie religiösen Kreisen. Neben dem Chinesischen gewann das Japanische die Funktion als Code für die inoffizielle somit private Informationsverarbeitung und Kommunikation. (Vgl. Exkurs.)

Dass sich die Schreibkultur im Laufe der Übernahme und Verwendung der chinesischen Schreibpraxis zweisprachig konstituierte, führte im achten und neunten Jahrhundert eine Ausdifferenzierung des Schreibens auf Japanisch vom Schreiben auf Chinesisch herbei. Der Unterschied des sprachlichen Codes wurde durch die lokale Interpretation und Verschiebung des triadischen kommunikativen Schemas der chinesischen Schreibcodes deutlich visuell-motorisch repräsentiert. In dieser und durch diese Ausdifferenzierung des Schreibens auf Japanisch emergierten die neuen Schriften, welche heute allgemein 仮名文字 *kana moji* (wortwörtlich ‚ausgeliehene bzw. provisorische Schriftzeichen‘), also japanische Silbenschriften, gegenüber 漢字 *kanji* (wortwörtlich ‚Schriftzeichen der Han-Dynastie‘ im Sinne von ‚chinesischem Schriftzeichen‘) genannt werden.

---

<sup>103</sup> Zur sprachhistorischen Erläuterung z. B. vgl. Miller: Die japanische Sprache. 1993, insbesondere S.94.

In diesem dritten Kapitel wird die historische Gestaltung der japanischen Schreibpraxis unter dem Aspekt des Schreibens und Geschriebenen als mediales Phänomen – als emergentes Produkt von Medien, Schreibmotorik und Schriftgestalt – dargestellt. Betrachtet werden die historischen Schreibpraxen in den jeweiligen medialen sowie kommunikativen Umständen, um den Anteil der materiellen Eigenschaft der Medien, der Körperlichkeit sowie der Sinnesbeschaffenheit des Praktizierenden und der Schriftgestalt bei der Aus- und Umgestaltung der Schreibpraxis auf dem japanischen Archipel zu untersuchen. Im Kontrast zu den bisherigen verschiedenen schriftshistorischen Ansätzen<sup>104</sup>, lege ich in der folgenden Beschreibung die Annahme zugrunde, dass die Wandlung der Schreibpraxis immer vor der Emergenz des neuen Schreib- und Schriftstils oder des Schriftsystems stattgefunden haben muss. Diese Behauptung wird in den Abschnitten 3.3 und 3.4 herausgestellt werden, in denen die Emergenz der neuen zwei unterschiedlichen Schrift- und Schreibsysteme thematisiert wird. Daher teile ich nun unter dem oben genannten Gesichtspunkt den historischen Gestaltungsprozess der japanischen Schreibpraxis in drei Epochen ein, um den sehr komplexen Ausdifferenzierungsprozess der Schreibpraxis auf Japanisch von der auf Chinesisch und damit die Ausgestaltung der japanischen Schreibpraxis übersichtlich darzustellen.

### 3.1 Die Verschriftlichung der japanischen Sprache nach dem chinesischen Schreibcode

In der ersten Epoche der japanischen Schreibpraxis begann man, die chinesische Schrift für die schriftlose japanische Sprache zu gebrauchen. Man bediente sich dabei zweier Strategien, welche ich unter der Bezeichnung ‚semiotisches Verwendungsprinzip‘ zusammenfasse. Beide Strategien basierten im Wesentlichen auf einer Methode: die Ersetzung der ursprünglichen Informationsvalenz des chinesischen Schriftzeichens. Die realisierten chinesischen Schriftzeichen bestehen epistemologisch-informationstheoretisch aus den drei verschiedenen Informationsvalenzen, welche im Einzelnen die psychische bzw. semantische, die akustische bzw. phonetische und die visuell-motorische bzw. graphische Informationsvalenz sind.<sup>105</sup> Als Basisme-

---

<sup>104</sup> Der schriftshistorische Ansatz zu den japanischen Silbenschriften setzt meistens die idealtypisierten Schriftzeichen(-gestalten), die als solche epistemologisch auf die typographische Schriftgestalt seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts fußt. Vgl. 9.3. Aus solcher Perspektive sucht man in der historischen Schreibpraxis den Prototyp bzw. ‚Original‘ der Silbenschrift von heute, was einen unreflektierten Anachronismus verursacht, wie zum Beispiel beim Rede ‚*Hiragana*‘ im elften Jahrhundert der Fall ist. Beispielsweise vgl. Müller-Yokota: Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan. 1987. Solches Suche nach dem Original erschwert die Bedeutung der Medien sowie des Schreibens als somatische Tätigkeit in der Geschichtsbeschreibung zu reflektieren. Auch vgl. 3.3 und 3.4.

<sup>105</sup> Natürlich können je nach Untersuchungsinteresse unterschiedliche Bezüge der Informationsvalenzen bestimmt werden. In China werden traditionell drei Komponenten der Schrift, als 形 chin. *xing*, jap. *kei* (Gestalt), 音 chin. *yin*, jap. *on* (Laut), 義 chin. *yi*, jap. *gi* (Bedeutung) bestimmt. Bei der Linguistik gibt es beispielsweise andere

thode zum Schreiben der japanischen Sprache wurde eine der Informationsvalenzen des chinesischen Schriftzeichens durch die neue Informationsvalenz ersetzt, während die anderen beibehalten wurden. Von diesem Verlust der ursprünglichen Informationsvalenz der Schriftzeichen leitet man später die Bezeichnung 仮名 *kana* bzw. *karina* als ‚ausgeliehene bzw. provisorische Schrift‘ ab.<sup>106</sup>

In der ersten Epoche blieb die visuelle und motorische Informationsvalenz, d.h. die Schriftgestalt, zunächst aber unverändert, sodass man die japanische Sprache in demselben Schreib- und Schriftstil wie die chinesische Sprache realisierte. Das Geschriebene als Produkt der Körperbewegung zeigte somit in seiner visuell-motorischen Informationsvalenz keinen klar visuell wahrnehmbaren Unterschied der sprachlichen Codes. Das Schreiben auf Japanisch war so nur akustisch und semantisch in der psychischen Informationsverarbeitung von jenem auf Chinesisch ausdifferenziert. Daher müssen die zwei Verwendungsprinzipien als ‚semiotisch‘ in dem Sinne aufgefasst werden, dass sie sich nur auf die Wahrnehmung der realisierten Schriftzeichen bezogen.

### *3.1.1 Festlegung der semiotischen Verwendungsprinzipien der chinesischen Schriftzeichen für die japanische Sprache*

Die Verwendung der chinesischen Schriftzeichen begann wohl mit der Verschriftlichung der japanischen Eigennamen, wie Personennamen und Ortsnamen. (Vgl. Exkurs.) Dabei wurde nur die akustische Valenz der chinesischen Schriftzeichen für informativ gehalten, sodass das Geschriebene schlicht den Klang der nur mündlich existierenden japanischen Sprache darstellte. Eine solche sogenannte ‚phonetische Entlehnung‘ der chinesischen Schriftzeichen kam informationstheoretisch dadurch zustande, dass die akustische Informationsvalenz bewahrt wurde, während der Praktizierende die semantische Informationsvalenz ignorierte. Dieser Verzicht auf die ursprüngliche, chinesische semantische Informationsvalenz konstituierte eines der zwei

---

Bestimmung; Müller-Yokota stellt fest, dass das chinesische Schriftzeichen als „piktographisch-ideographisch-rebusartige Logogramme“ aus vier Komponenten, „Graphem als geschriebenes Schriftzeichen“, „Semantem als ihm innewohnende, manchmal sehr entwicklungsfähige Bedeutung“, „Phonem als ihm anhaftende, in engen Grenzen abwandelbare Lautung und Aussprache“ und „Tonem als ihm inhärenter, ebenfalls nur in engen Grenzen wandlungsfähiger Tonverlauf“. Müller-Yokota: *Die chinesische Schrift*. 1994, S.348. Diese sprachwissenschaftliche Bestimmung ist offensichtlich nicht geeignet für die Beschreibung der Mediengeschichte vom Schreiben und Geschriebenen, weil das Graphem, die visuelle und motorische Valenz des realisierten Schriftzeichens, bloß als visuelle Zeichen definiert wird, als ob sie in materiell verschiedenen Geschriebenen unveränderlich gehalten würden. Dabei tritt die materielle sowie somatische Dimension der realisierten Schrift in der durch die vorbestimmten ‚Schriftzeichen‘ geprägten Wahrnehmung des Forschers zurück. Vgl. Kapitel 1.

<sup>106</sup> Das erste Wort von diesem Kompositum *Kari* ist die Substantivierung des Verbs かる *karu*. Nach Shirakawa stellte das Wort die Bedeutung von „Gebrauch der ausgeliehenen Sachen“ und oder „etwas provisorisch in einen Zustand zu setzen“. Shirakawa: *Jikun*. 2003, S.260. Das zweite Wort ‚*Na*‘ bedeutete ‚Schrift‘ und auch ‚Name‘.

grundlegenden semiotischen Verwendungsprinzipien in der japanischen Schreibpraxis: das Vernichten der chinesischen semantischen Valenz. Die so verwendeten chinesischen Schriftzeichen, das allgemein als 仮名 *kana* bzw. *karina* (ausgeliehen bzw. provisorische Schrift) in der Abgrenzung zum 真名 *mana* (echte Schrift im Sinne von der chinesischen Schrift mit semantischer Valenz) genannt war, bezeichnet man heute als 音仮名 *ongana* (*Kana* aufgrund der chinesischen Lesart).

Das andere semiotische Verwendungsprinzip bestand dagegen im Bewahren der semantischen Informationsvalenz, indem das chinesische Schriftzeichen und eine neue akustische Valenz aufgrund der semantisch äquivalenten japanischen Wörter gekoppelt wurde: Das Ersetzen der chinesischen akustischen Informationsvalenz durch die neue. Eine solche Lesung der chinesischen Schriftzeichen bezeichnet man heute als 訓読み *kunyomi* (japanische Lesung) bzw. 和訓 *wakun* (japanische Lesart) der chinesischen Schriftzeichen.<sup>107</sup> Später tauchte noch eine weitere Art der akustischen Verwendung auf, die auf dieser japanischen Lesart basiert, was als eine zeitversetzte Zusammenfügung des zweiten Prinzips mit dem ersten gilt und heute als 訓仮名 *kungana* (*Kana* aufgrund der japanischen Lesart) bezeichnet wird.

Die zwei semiotischen Verwendungsprinzipien der chinesischen Schriftzeichen ermöglichten die materielle und damit visuelle Fixierung der japanischen Sprachlaute. Die beiden Prinzipien konstituierten eine epistemologische Grundlage für das Schreiben auf Japanisch und bestimmten die Entwicklungsrichtung der japanischen Schreibpraxis.

Der lautsprachliche Unterschied zwischen Chinesisch und Japanisch war in dieser ersten Epoche noch nicht visualisiert. Man realisierte die den japanischen Laut darstellenden Schriftzeichen im selben Schreib- und Schriftstil wie das Chinesische. Eine solche Materialisierung der als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen nennt man heute 真仮名 *magana* oder 万葉仮名 *manyôgana*. Die erste Bezeichnung stammt wohl aus der Zeit kurz nach der Ausdifferenzierung des Schreibens auf Japanisch, und lautet demzufolge *Magana*, also ‚provisorische bzw. unechte Schrift in der richtigen Schriftgestalt (Standardschrift und Kanzleischrift)‘; davon unterschieden wird die Schriftgestalt, die von den normativen Schreib- und Schriftstilen abweicht. (Vgl. 3.2.) Die andere Bezeichnung *Manyôgana*, die eher eine heutige wissenschaftliche Bezeichnung ist, leitet man von einer um 782 bzw. 783 verfassten japanischen Gedichtanthologie „万葉集 *Manyôshû*“ ab, in der 4516 japanische Gedichte nach den oben genannten zwei semiotischen Verwendungsprinzipien schriftlich fixiert worden sind.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Dieses zweite Verwendungsprinzip verursachte die Funktion der chinesischen Schriftzeichen als Speicher der semantischen Valenzen weiter in der historischen Schreibpraxis Japans, wie es heute noch so ist.

<sup>108</sup> In dieser Gedichtsammlung spiegeln nur die Verschriftlichung der Gedichte die japanische Sprache, während die anderen paratextuellen Teilen wie Erklärung der Situation des Dichtens auf Chinesisch geschrieben sind.

Wie durch das „*Manyôshû*“ belegt, erweiterte sich im Laufe des siebenten und des achten Jahrhunderts der Verwendungsbereich der chinesischen Schriftzeichen vom Eigennamen zu anderen Wortarten der japanischen Sprache. So kam es, dass die japanische Sprache nicht mehr als Fremdkörper innerhalb der chinesischen Texte auftauchte, sondern nun auch Gedichte, ganze Sinneinheiten wie im „古事記 *Kojiki* bzw. *Furukotobumi*“ verschriftet werden konnten. (Vgl. Exkurs.)

Jedoch war die Art und Weise des Schreibens auf Japanisch noch nicht standardisiert, sodass das Inventar der für das Japanische gebrauchten chinesischen Schriftzeichen je nach dem Geschriebenen und dem Schreiber differierte. Exemplarisch sind in der Tabelle derartige akustisch angewandte Schriftzeichen für den Laut ‚*shi*‘ in drei Werken aus dem achten Jahrhundert zusammengefasst.<sup>109</sup> (Vgl. Tabelle 2.)

Tabelle 2: Die chinesischen Schriftzeichen für den japanischen Laut ‚*shi*‘ in der ersten Epoche

	Die chinesischen Schriftzeichen für den Laut ‚ <i>shi</i> ‘	Anzahl
„ <i>Kojiki</i> “ (712)	斯 志 芝 色 士	5
„ <i>Nihonshoki</i> “ (720)	志 之 旨 指 芝 繩 矢 詩 始 師 尸 試 時 子 資 茲 斯 伺 璽 思 辭 嗣 施 泊 司	25
„ <i>Manyôshû</i> “ Bd.5 (782/3)	之 志 子 斯 紫 慈 自 時 思 士	10
„ <i>Manyôshû</i> “ Bd. 19. (782/3)	志 之 思 斯 四 自 時	7

Veranschaulicht ist damit die Vielfalt der Schriftzeichen, die alle mit einer einzigen akustischen Valenz gekoppelt wurden. Im „*Kojiki*“ werden sechs Schriftzeichen für diesen Laut gebraucht, während im „日本書紀 *Nihonshoki*“ 25 Schriftzeichen und im „*Manyôshû*“ zehn Schriftzeichen verwendet werden. In der gesamten Tabelle stehen 31 verschiedene Schriftzeichen, von denen acht Schriftzeichen in mehr als zwei Werken gleichermaßen zur Anwendung kommen. Die zwei Schriftzeichen, 志 und 斯, werden in drei Werken benutzt.

Eine solche Vielfalt der Zeichenauswahl für den Laut ‚*shi*‘ spiegelt den damaligen Entwicklungsgrad der Schreibpraxis in der japanischen Sprache wider: Nur die semiotischen Verwendungsprinzipien waren diffus vorhanden und ihre Pragmatik, die Auswahl der chinesischen Schriftzeichen für den japanischen Laut, hing mehr oder weniger vom individuellen Praktizierenden ab. Welches chinesische Schriftzeichen für den japanischen Klang gewählt wurde, stand in einer engen Beziehung zur akustischen Wahrnehmung des Schreibers über

<sup>109</sup> Den Lautwert (akustische bzw. phonetische Valenz) der Schriftzeichen stelle ich zwischen halben Anführungszeichen (‘,’) mit kursiven Buchstaben dar. Die Verschriftlichung des Lautwertes basiert auf der Romanisierung der japanischen Lauttabelle und entspricht nicht dem phonetischen Zeichen. Zur Lautabelle vgl. 3.3.2.

Japanisch einerseits und seiner Kenntnis über die chinesische Schriftsprache und -zeichen andererseits.

### *3.1.2 Bewahrung der chinesischen Schriftgestalt*

Dass der Praktizierende in der ersten Epoche sowohl das Chinesische als auch das Japanische in demselben Schreib- und Schriftstil (Standardschrift oder Kanzleischrift) realisierte, kann als ein Bewahren der visuellen und motorischen Informationsvalenz der Schriftzeichen interpretiert werden. Der Schreiber realisierte die Schriftzeichen, die den Klang der japanischen Sprache darstellen sollten, ebenso, wie er Chinesisch schrieb. Man visualisierte bzw. materialisierte das Japanische nach dem normativen chinesischen Schreibcode. Unter dem Aspekt des Schreibens als somatische Tätigkeit betrachtet, spiegelte der Schreiber den epistemologischen Unterschied der Sprachen nicht in seiner Schreibmotorik wider. Es gab keine besondere Schreibmotorik für die japanische Sprache. Nur durch die Wahrnehmung der visuellen sowie motorischen Information im Geschriebenen konnte der Leser den sprachlichen Unterschied kaum unterscheiden. Ob an einer Stelle gerade Chinesisch oder Japanisch geschrieben steht, ist erst zu bemerken, wenn der Leser das Geschriebene sprachlich zu entziffern versucht. Das Lesen hing somit, genau wie das Schreiben, sehr stark von den Kenntnissen des Praktizierenden ab.

Dieses Bewahren der normativen chinesischen Schriftgestalt und Schreibmotorik basierte ontologisch auf der Einführung der in China entwickelten Medien. Der Pinsel sollte schon im vierten und fünften Jahrhundert aus dem Kontinent herübergebracht worden sein. Der höfisch offiziellen Geschichtsschreibung „Nihonshoki“ nach, seien die Herstellungsverfahren für Papier und Tusche durch den von der koreanischen Halbinsel stammenden Mönch 曇徽 chin. Tan Zheng, jap. Donchô (?-?) im Jahr 610 auf das japanische Archipel gebracht wurden, was allerdings eher als eine legendäre Anekdote verstanden werden sollte. Der Transport kultureller Techniken aus dem Kontinent musste auf mehreren Kanälen über einen längeren Zeitraum stattgefunden haben. (Vgl. Exkurs.) Auf jeden Fall ist die Herstellung von den für das Schreiben benötigten Materialien spätestens im achten Jahrhundert in vollem Gang gewesen. Aufgrund dieser medientechnischen Produktionsfähigkeit kam es dazu, dass die Bewohner auf dem Archipel die chinesische Schrift samt der für sie spezifischen Schreibmotorik als eigene Schreibpraxis erlernten und durchführten. Das Erlernen sollte einen längeren Zeitraum gebraucht haben, bis diese kulturelle Technik schließlich völlig in die eigene Kultur eingebettet war, wenn auch diese Einbettung auf die Bereiche des Religiösen und Höfisch-Politischen beschränkt war.

Als eine Methode zum Erlernen der chinesischen Schreibpraxis fungierte das Abschreiben der chinesischen Schriften. Das Abschreiben vergegenständlichte im siebenten und achten Jahrhundert hauptsächlich die in Chinesisch übersetzten buddhisti-

schen Sutras, was man 写経 *shakyô* (Abschreiben der buddhistischen Sutras) nennt.<sup>110</sup> Dies wurde durch den Hof besonders befördert. Kaiser 聖武 Shômu (701-756, reg. 724-749) ließ in den Tempeln 国分寺 *Kokubun-ji* Schreibstuben, *Shakyô*-Abteilungen (写経所 *shakyô-jo*) einrichten. Beim *Shakyô* handelt es sich nicht nur um die Vervielfältigung des Textinhaltes. Sondern man imitierte beim Abschreiben auch die visuell-motorische Informationsvalenz des originalen Geschriebenen, was durch das Nachvollziehen der Schreibmotorik ermöglicht wird. Beispielsweise stellen die Kalligraphiehistoriker fest, dass der älteste, datierte Befund des *Shakyô*, „金剛場陀羅尼經 *Kongôjô darani-kyô*“ aus dem Jahr 686 die deutlich imitierende Abschrift des chinesischen Duktus enthält.<sup>111</sup> Die imitierende Reproduktion trug erheblich zum Bewahren der chinesischen Schriftgestalt bei. Die Schreibpraxis in dieser Zeit betrachtet Ishikawa daher als „Lernphase“<sup>112</sup>, genauso wie der Schreibanfänger vorbildgetreu die Schreibbewegung übt. Aufbauend auf dieser durch die erste Schreibphase verinnerlichten normativen Schreibmotorik bildete dann die japanische Schreibkultur ihre eigene Schreibmotorik aus.

Hätte man die hauptsächliche Schreibpraxis auf dem Abschreiben der chinesischen Geschriebenen beschränkt oder die japanische Sprache nach dem normativen chinesischen Schreibcode weiter visualisiert, hätte die eigene Schreibmotorik und damit die japanischen Silbenschriften nicht emergieren können. Die Modifizierung des somatischen Schreibprogramms nach den japanischen Bedingungen teile ich in die zweite Epoche ein. Dabei war das Japanische als eine selbständige Sprache für das Schreiben und Geschriebene einigermaßen anerkannt und seine kommunikative Funktion gegenüber der chinesischen Schriftsprache festgelegt. Diese neue epistemologische Einstellung über die beiden verschiedenen Sprachen begannen die Praktizierenden in ihrer Schreibpraxis widerzuspiegeln.

### 3.2 Die Ausdifferenzierung des Schreibens auf Japanisch

Die zweite Epoche lässt sich von der ersten dadurch unterscheiden, dass der Praktizierende allmählich begann, den Unterschied der Sprachen in die Schriftgestalt und somit in die Schreibmotorik umzusetzen. Das geschriebene Japanisch bzw. das akustisch angewandte chinesische Schriftzeichen wurde in einer anderen Schriftgestalt verwirklicht als das rein Chinesische mit den drei Informationsvalenzen. Man vereinfachte die Schriftgestalt, d.h. vernachlässigte die visuelle Informationsvalenz des zu realisierenden chinesischen Schriftzeichens. Dazu bedienten sich die Praktizierenden zweier

---

<sup>110</sup> Vgl. Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.60f.

<sup>111</sup> So gilt der Schreibstil dieses Sutras als Imitation vom chinesischen Kalligraph aus der Tang-Zeit 歐陽詢 chin. Ouyuang Xun, jap. Ouyô Jun (557-641). Haruna: *Nihon shodô shin shi*. 2001, S.44. Zur präzisen Analyse vgl. Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.56-63.

<sup>112</sup> Ebd., S.60f.

verschiedener Schreibmotorik: der fließenden und der fragmentarischen. Dass die normative Schriftgestalt in der Schreibpraxis auf Japanisch vernachlässigt werden konnte, ist zum einen auf die einigermaßen festgelegten kommunikativen Funktionen des Japanischen in der zweisprachigen Schreibpraxis zurückzuführen; medienepistemologisch gründet es zum anderen auf die Prämierung der akustischen Valenz des Schriftzeichens.

### *3.2.1 Festlegung des kommunikativen Status der japanischen Sprache in der Schreibpraxis*

Aufgrund der Akkumulation und Ausbreitung des Geschriebenen, welche einerseits durch die importierten chinesischen Bücher und andererseits durch die (Ab-)Schreibpraxis auf dem Archipel bedingt war, gestaltete sich die institutionell-schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation immer deutlicher zweisprachig. Diese zweisprachige Ausgestaltung ging mit der Festlegung der kommunikativen Funktionsbereiche der beiden Codes, Chinesisch und Japanisch, einher. Die chinesische Schriftsprache übernahm nach wie vor in der formalen und offiziellen Kommunikation die dominante Funktion, was dem Prestige der chinesischen Kultur als soziokultureller Normstifter entsprach. Während dessen wurde das Japanische als Code für die schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation in den informellen Sphären entwickelt.

Die Bevölkerung auf dem Archipel verzichtete in der Schreibpraxis nicht auf die schriftlose eigene Sprache, welche in den informellen und auch zum Teil formellen Lebenssphären der dominante Code für die mündliche Informationsverarbeitung und Kommunikation gewesen sein soll. Sondern sie verwendete mehr und mehr das Japanische in der eigenen Schreibpraxis. Hätte sich die japanische Bevölkerung stattdessen nur für den importierten, normativen Code, die chinesische (Schrift-)Sprache, entschieden, wäre das Japanische weiter ein Fremdkörper im auf chinesisch Geschriebenen geblieben, wie es in der ersten Epoche der Fall war. Die japanische Sprache war nach wie vor keine Schriftsprache mit festgelegter Codestruktur, jedoch konnte sie bei den Praktizierenden als ‚Schreibsprache‘ fungieren, deren Codestruktur je nach Praktizierendem differierte. Eine solche japanische Schreibsprache kam immer mehr in der privaten Schreibpraxis der Aristokraten und deren Angehörigen in Gebrauch, so wenn sie Briefe und Gedichte verfassten. In der formalen, institutionellen Informationsverarbeitung nutzten die Praktizierenden die japanische Sprache als Subcode gegenüber dem Chinesischen, das in der öffentlichen Schreibpraxis wie im Falle bürokratischen Dokumentverkehrs Hauptcode blieb.

Der kommunikativ-funktionelle Status der beiden Codes, Chinesisch und Japanisch, basierte medienontologisch darauf, dass man den semiotischen Unterschied der beiden Sprachen im Schreiben als somatische Tätigkeit widerzuspiegeln begann. Diese Differenzierung der Schreibpraxis gestaltete das Japanische als Schreibcode für die

schriftliche Informationsverarbeitung aus. Die japanische Sprache nahm allmählich eine andere Gestalt an: Den ursprünglich chinesischen Schriftzeichen, die zur Darstellung japanischer Laute dienten, wurden eine neue visuell-motorische Informationsvalenz beigemessen. Die Art und Weise der Umgestaltung des Schriftzeichens wurde durch den privaten und institutionell provisorischen Status der japanischen Sprache einerseits und durch den Gebrauch als *Kana* andererseits geprägt.

### *3.2.2 Die Konzeptschrift als fließende Schreibmotorik*

Das triadische Funktionsschema des chinesischen Schreib- und Schriftstils, das die Abweichung der Schriftgestalt von der normativen als Skala hat, stellt die kommunikativ-funktionelle Differenz zwischen den drei Stilen dar; die Standardschrift (Vorbildschrift) steht für die formelle und offizielle, die Kanzleischrift als Gebrauchsschrift für die bürokratische sowie private und die Konzeptschrift ausschließlich für die private Kommunikation. (Vgl. 2.3.) In seinem Ursprungsland setzte dieses Schema die schriftliche Kommunikation im Grunde nur mit einem sprachlichen Code, dem Chinesischen, voraus.<sup>113</sup> Von dieser ursprünglichen Voraussetzung wurde das Schema entkoppelt, als es auf dem Archipel adaptiert wurde. Und bei seiner Einbettung in die neue kommunikative Welt mit zwei Sprachen wurde es neue Bedeutung beigemessen. Die Praktizierenden auf dem Archipel modifizierten die ursprüngliche kommunikativ-funktionelle Skala des Schemas zu einer sprachlichen: die Differenz ‚formell oder privat‘ wurde durch die Differenz ‚chinesisch oder japanisch‘ ersetzt. Dies korrespondierte mit dem allmählichen Durchdringen der japanischen Sprache als Schreibsprache in die Schreibpraxis und der Festlegung ihres Funktionsbereichs, worüber im Abschnitt 3.4 ausgeführt wurde. Durch diese Verschiebung der Skala des triadischen Funktionsschemas, begann man nun Chinesisch ausschließlich in der Standardschrift oder der Kanzleischrift zu schreiben, sodass sein Prestige als Sprache in der öffentlichen und formellen Kommunikation kraft dieser beiden, vor allem die visuelle Klarheit des Geschriebenen bevorzugenden Schreib- und Schriftstile repräsentiert werden konnte. Im Gegensatz dazu wurde das Schreiben auf Japanisch in der Konzeptschrift durchgeführt, um den Status als Sprache für die provisorische und private Kommunikation hervorzuheben. Anders als die beiden ‚strengen‘ Schriftstile bevorzugt die Konzeptschrift die Schreibbewegung des Praktizierenden und damit die motorische Informationsvalenz des Geschriebenen. Es kam zu einer kommunikativ-funktionellen Spezialisierung der ‚lockeren‘ Konzeptschrift, welche ursprünglich ein informeller und deshalb privater Schreib- und Schriftstil in China war; nun, in der neuen Schreibkultur Japans, ist die Konzeptschrift Schreib- und Schriftstil für das Japanische. (Vgl. Abbildung 27.)

---

<sup>113</sup> Auch hat man mit den chinesischen Schriftzeichen die fremde Sprache wie Japanisch niedergeschrieben bzw. dokumentiert. S.u.

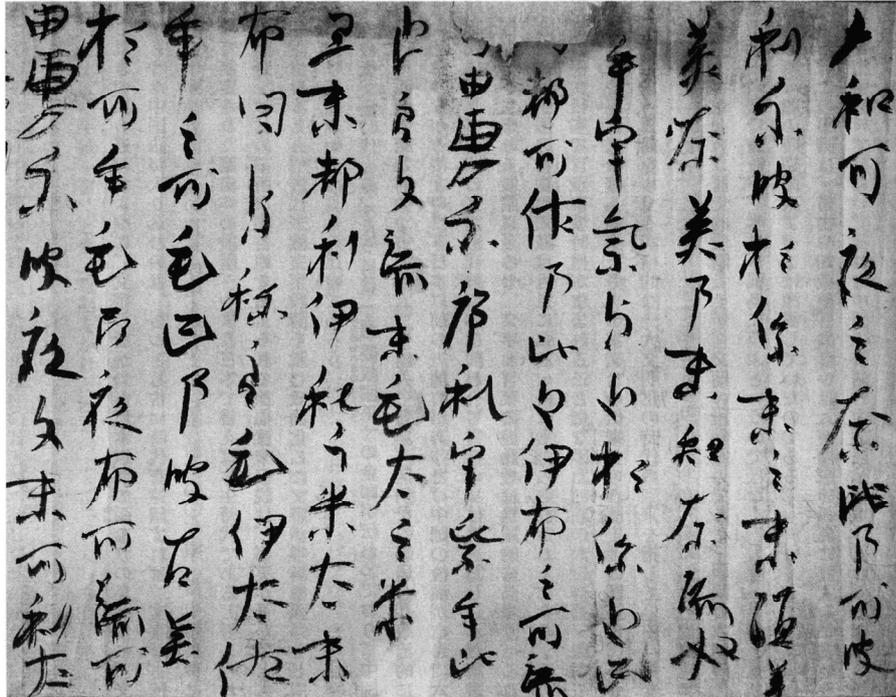


Abbildung 27: Das *Manyōgana* in der Konzeptschrift, sogenanntes „万葉仮名文書 *Manyōgana monjo*“ aus den 760er Jahren

Die Verwendung der Konzeptschrift lässt sich als erste Schreibmotorik für das Japanische verstehen, die ich im Kontrast zur zweiten Schreibmotorik als fließende Schreibmotorik bezeichnen will. Durch die Betonung der Schreibgeschwindigkeit, welche medienhistorisch als die entscheidende Eigenschaft der Konzeptschrift zu verstehen ist, schreibt man zwar die Schriftzeichen ‚fließend‘, wobei die einzelnen Schreibstriche eines Schriftzeichens im Prozess der Materialisierung fortlaufend mit- und nacheinander verschmelzen. (Zur Konzeptschrift vgl. 2.2.5.) Folglich werden die fließend geschriebenen Schriftzeichen ‚kursiv‘, also in einer von der blockschriftartigen Norm abweichenden Gestalt realisiert. Hier handelt es sich um die sogenannte 草仮名 *sōgana*, was ‚Kana in dem *Sōshotai* bzw. der Konzeptschrift‘ bedeutet. Das *Sōgana* bewahrt die in China entwickelte normative Schreibpraxis in dem Sinne, dass es bei der normativen Gestalt und Motorik der Konzeptschrift geblieben ist. Gleichwohl ist die in dieser zweiten Epoche vollzogene Spezialisierung der Konzeptschrift zur fließenden Schreibmotorik, und damit zum Schreibcode für die japanische Sprache in der Geschichte der Schreibkultur von großer Bedeutung, da sie die weitere Entfaltung vorlegte. (Vgl. 3.4.)

### 3.2.3 Bruchstücke der chinesischen Schriftzeichen als fragmentarische Schreibmotorik

Als zweite, für das Japanische spezifische Schreibmotorik begann man die chinesischen Schriftzeichen nur bruchstückhaft, also ‚fragmentarisch‘ zu verwirklichen. Dieser Umgang mit den Schriftzeichen war bereits in China bekannt und wurde als

pragmatische Schreibweise außerhalb der drei Schreib- und Schriftstile gebraucht und kann als eine Art von ‚Stenographie‘ verstanden werden. Im Unterschied zur Prämiierung der Schreibgeschwindigkeit bei der fließenden Schreibmotorik basiert diese Schreibweise eher auf Abkürzung und Abbruch der eigentlichen Schreibmotorik eines Schriftzeichens in der Standardschrift oder der Kanzleischrift. Die einzelnen Schreibstriche eines Schriftzeichens werden nicht nacheinander vollständig geschrieben, sondern es werden nur einige Schreibstriche gezeichnet, die genügen, um das intendierte Schriftzeichen zu repräsentieren. Solche Realisierung der Schriftzeichen mit abgekürzter Schreibmotorik nenne ich fragmentarische Schreibmotorik.

Die fragmentarische Schreibmotorik für das Japanische tauchte wohl hauptsächlich in der buddhistisch-religiösen Schreibpraxis auf; die Mönche stellten mithilfe der akustischen Anwendung der chinesischen Schriftzeichen die Lesart der auf Chinesisch verfassten Schriften dar. Für eine solche Lesehilfe stand nur ein geringer Platz zwischen den Zeilen der chinesischen Haupttexte zur Verfügung. In dem so knapp bemessenen Raum war es kaum möglich, die Schreibmotorik zu betonen. Der eingeschränkte Raum zum Schreiben hindert eine freie, flüssige Entfaltung der Schreibbewegung. Betont man dennoch die Schreibmotorik, entsteht dort die kleine, kursive Schriftgestalt, welche schwer zu lesen sein soll. Die Einschränkung des Raums verursacht beim Praktizierenden die Bevorzugung solcher Schriftgestalt, die unkomplizierter Struktur sind und sich darum einfacher verwirklichen lassen als andere Schriftgestalt mit vielen Schreibstrichen. Auch beim Lesen sind die einfachen Gestalten aus wenigen Schreibstrichen vorteilhaft, weil sie leichter zu erkennen sind. Die räumliche Einschränkung bedurfte also eine zweite, fragmentarische Schreibmotorik, indem die Fragmente der Schriftzeichen ‚blockschriftartig‘ deutlich verwirklicht werden konnten und zudem die räumliche Beschränkung als Störfaktor nicht mehr so stark ins Gewicht fiel. ‚Blockschriftartig‘ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die normative visuelle Valenz der einzelnen Schreibstriche in dem Maße bewahrt wird, dass sie als Teile der im normativen Schreib- und Schriftstil geschriebenen vollständigen Schriftzeichen fungieren können. In diesem Sinne erhielt die fragmentarische Schreibmotorik bzw. die bruchstückhafte Schriftgestalt genauso, wie bei der fließenden Schreibmotorik, die Normativität, welche vom normativen chinesischen Schreib- und Schriftstile herkam.

#### *3.2.4 Reduktion des Schriftinventars als Voraussetzung für die Vereinfachung der Schriftgestalt*

Dass die beiden für das Japanische festgelegten Schreibmotorik gemeinsam auf der Vernachlässigung der Schriftzeichengestalt beruhen, lässt sich nicht allein als Folge des inoffiziellen Status des Japanischen gegenüber dem Chinesischen auffassen. Die Vereinfachung der Schriftgestalt ging mit der Beschränkung des Schriftin-

ventars einher, das beim Schreiben auf Japanisch akustisch angewandt, d.h. als *Kana* gebraucht wurde. Nach dem ersten semiotischen Anwendungsprinzip der chinesischen Schriftzeichen hielt der Praktizierende nur ihre akustische Valenz für informativ und ignorierte ihre semantische Valenz. Die Praktizierenden gebrauchten das chinesische Schriftzeichen als ein phonetisches Schriftzeichen und monosensualisierten sie zum akustischen Zeichen. Diese Monosensualisierung brachte eine radikale Einschränkung des Inventars mit sich, weil bei solchem Schreiben eine geringe Anzahl von Schriftzeichen genügt – nur so viele, wie die Praktizierende die Sprachlaute im Japanischen epistemologisch differenziert. Die Radikalität solcher Reduktion des Schriftinventars durch die akustische Verwendung wird veranschaulicht, wenn man sich die 216 chinesischen Schriftzeichen für den Laut ‚*shi*‘ im heutigen, in Japan publizierten Schriftzeichenlexikon vor Augen hält – und dabei vom zeitlichen Unterschied von etwa 1200 Jahren absieht.<sup>114</sup> Diese 216 Schriftzeichen, die nichts als 216 unterschiedliche visuell-motorische Valenzen sind, stehen im Prinzip für 216 unterschiedliche semantische Valenzen.<sup>115</sup> Diese Differenzierung, welche von der Eigenschaft der chinesischen Schriftzeichen als Speicher der drei verschiedenen, visuell-motorischen, akustischen und semantischen Informationsvalenzen herrührt, bedürfte das Schreiben auf Japanisch mit der akustischen Anwendung theoretisch nicht mehr, sodass die 216 Schriftzeichen auf ein einziges reduziert werden können. Für eine akustische Informationsvalenz braucht man eigentlich nur ein Schriftzeichen, und die anderen 215 Schriftzeichen sind nicht mehr nötig.

Die tatsächliche Entwicklung der japanischen Schreibpraxis verlief wegen diverser Faktoren selbstverständlich nicht derart linear bzw. rational wie diese vereinfachte Erklärung, worauf später noch eingegangen wird. Jedenfalls bestand so die Möglichkeit, das Inventar der chinesischen Schriftzeichen beim Schreiben des Japanischen allein gemäß der akustischen Wahrnehmung selektierend zu beschränken, was dem schreibökonomischen Anspruch an das Schriftzeichensystem als Differenzsystem entspricht. Einer solchen Ökonomie kommen diejenigen Schriftzeichen entgegen, welche in Japan nach dem ersten Anwendungsprinzip gebraucht wurden. Die in Tabelle 2 aufgenommene Anzahl der Schriftzeichen für einen einzigen Laut ‚*shi*‘ in der ersten Epoche lässt sich bereits als Folge der Selektion der Schriftzeichen erkennen.<sup>116</sup> Diese Auslese der akustisch anzuwendenden Schriftzeichen setzte sich in der zweiten Epoche

---

<sup>114</sup> Kamata/Yoneyama: Kangorin. 1991, S.50.

<sup>115</sup> Diese 216 effizienten Differenzierungen im heutigen Zeichenlexikon rühren vom historischen Bewahren der semantischen Valenzen der chinesischen Schriftzeichen her und sind in der alltäglichen Textproduktion nicht alle im Gebrauch.

<sup>116</sup> Für die Erklärung über die Selektivität der früheren Anwendung in der ersten Epoche weist Müller-Yokota die Einfluss der koreanischen bzw. chinesischen Ansiedler hin, welche mit der Notationsmethode der nicht-chinesischen Sprache mithilfe der chinesischen Schriftzeichen vertraut sein sollten. Müller-Yokota: Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan. 1987, S.4f.

weiter durch und somit wurde das Inventar der Schriftzeichen für die japanische Schreibpraxis weitgehend konventionell festgelegt. Diese Beschränkung und Festlegung der akustisch brauchbaren chinesischen Schriftzeichen brachte die bereits erwähnte Konsequenz mit sich, dass die Schriftgestalt in der Schreibpraxis auf Japanisch nicht allzu hoch bewertet werden muss. Sofern man die chinesischen Schriftzeichen nur in Bezug auf ihre akustische Valenz erkennt und als Folge daraus die Anzahl der benötigten Schriftzeichen reduziert, braucht man die visuelle Valenz nicht mehr genau nach Norm bis ins Detail der einzelnen Schreibstriche zu verwirklichen. So kam es zustande, dass die Schriftgestalt für das Japanische fließend bzw. fragmentarisch geschrieben wurde. Die Bevorzugung der akustischen Valenz der Schriftzeichen besaß ein Potential zur Vereinfachung des ursprünglich chinesischen Schriftzeichensystems in seiner Eigenschaft als semantisch-visuelles Differenzsystem. Die akustische Verwendung der chinesischen Schriftzeichen ist medienhistorisch nicht nur als bloße Anwendung, sondern als ein Anlass zur Emergenz einer neuen Schreibpraxis und damit eines neuen Schriftsystems zu verstehen, obgleich die einzelnen Elemente aus den chinesischen Schriftzeichen gebildet worden sind.

In der zweiten Epoche der japanischen Schreibpraxis ist es häufig der Fall, dass beide Schreibmotorik in einem Text nebeneinander verwendet werden. (Vgl. Abbildung 28.) Welche Vereinfachung, entweder die fragmentarische oder die fließende Schreibmotorik, man bei der Materialisierung der japanischen Sprachlaute verwendete, war noch nicht klar differenziert und daher immer noch stark vom Schreibenden abhängig. Die Differenzierung dieser beiden Schreibprogramme fand erst in der nächsten Epoche statt.

Die dritte Epoche der Schreibpraxis auf Japanisch ist durch die epistemologische Umorientierung der Praktizierenden von der Schreibmotorik zur Schriftgestalt, d.h. vom Schreiben zur Schrift gekennzeichnet. Die Praktizierenden vereinfachten nicht mehr die Schriftgestalt nach der beliebigen Auswahl der Schreibmotorik, fragmentarisch oder fließend. Sondern begannen die Schreiber, die vereinfachten Schriftgestalt als solche imitieren

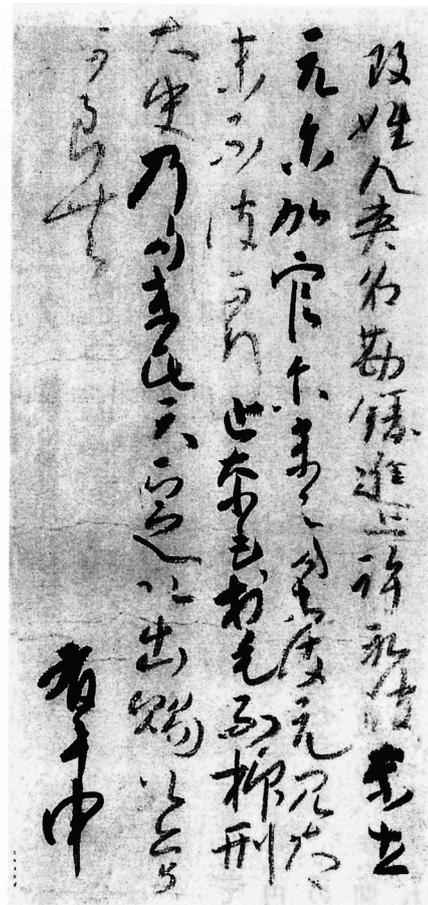


Abbildung 28: Die Koexistenz der verschiedenen Schreibmotorik in einem Schreiber, sogenanntes „藤原有年申文 *Fujiwara no Aritoshi* (?-?) *môshibumi*“ des Jahres 867

rend zu reproduzieren. Solche epistemologische Umorientierung basiert auf der Festlegung der visuell-motorischen Valenz der Japanisch darstellenden Schriftzeichen als die normative Schriftgestalt. Man begann die Andersartigkeit der für die japanische Sprache spezifische zwei Schreibmotorik gegenüber der Standardschrift (Vorbildschrift), der Kanzleischrift und der Konzeptschrift Chinas als die ‚japanische‘ Schrift gegenüber der chinesischen Schrift zu begreifen.

Die Bezeichnung *Kana* konnotiert nun die japanische Schrift.

Hier handelt es sich um die Entstehung der neuen, zwei verschiedenen Schreib- und Schriftsysteme, von denen die heutigen japanischen Silbenschriftsystemen, das 片仮名 *katakana* und das 平仮名 *hiragana*, herrühren. Das erstere entwickelte sich von der Basis der fragmentarischen Schreibmotorik, das letztere von der der fließenden. Die historischen Gestaltungsprozesse der beiden Schreibmotorik zu den phonetischen Schriften für die japanischen Sprachlaute waren wegen der unterschiedlichen medialen sowie kommunikativen Bedingungen anders und somit wurden sie unterschiedliche Hierarchisierung der Sinne für das Schreiben und Geschriebenen beigemessen. Daher thematisiert die folgende Beschreibung die historischen Verläufe der beiden Schreibmotorik, die fragmentarische und die fließende Schreibmotorik, getrennt.

### 3.3 Vom Schreiben zum Schriftzeichen 1: Von der fragmentarischen Schreibmotorik zum *Katakana*

Seit der zweiten Epoche wurde die fragmentarische Schreibmotorik in den buddhistischen Tempeln und auch am kaiserlichen Hof gepflegt. Dort erhielt die chinesische Kulturtechnik das Prestige eines kulturellen Normstifters. Noch während der dritten Epoche behielt das Chinesische diese Stellung, sodass die chinesische Schriftsprache die Funktion eines dominanten Codes in der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation innehatte. Der chinesischen Schriftsprache war die japanische Sprache untergeordnet; sie hatte den Status eines Subcodes, der dem Entziffern des primären Codes, der chinesischen Schriftsprache, diente: die als *Kana* verwendeten Schriftzeichen stellten die Lautierung der chinesischen Sprache dar. Dazu kamen auch die anderen, einfachen Zeichen zum Gebrauch, welche als Hinweise zur Umcodierung der chinesischen in die japanische Syntax fungierten. (S.u.)

Die als *Kana* gebrachten Schriftzeichen dieses Subcodes wurden, wie bereits im Abschnitt 3.2 erwähnt, meistens durch die fragmentarische Schreibmotorik realisiert. Diese Tendenz, die bruchstückhafte Schriftgestalt den anderen Varianten des *Kana*, wie *Magana* (*Kana* in der Standardschrift oder der Kanzleischrift) oder *Sôgana* (*Kana* in der Konzeptschrift), vorzuziehen, setzte sich weiter durch und führte schließlich zur Absonderung der bruchstückhaften von den anderen fließenden Schriftgestalten. Die Produktion der als *Kana* gebrachten Schriftzeichen wurde durch die fragmentarische Schreibmotorik vereinheitlicht. Bei dieser Vereinheit-

lichung wurde auch die fließend vereinfachte Schriftgestalt (*Sôgana*) in die bruchstückhaft wirkende Gestalt transformiert. (Vgl. 3.3.3.) Hier ist hervorzuheben, dass dabei auch die visuelle Polyvalenz der japanischen Lautelemente abgeschafft wurde, denn die nun vereinfachte Schriftgestalt war als solche endlich epistemologisch fixiert. Die Festlegung der Schreibmotorik und damit der Schriftgestalt wurde von der sinnlichen Umorientierung bei den Praktizierenden von der Schreibmotorik zur Schriftgestalt begleitet, welche man als ‚*Kata-kana*‘ bezeichnet. Kraft der Prämierung der visuellen Informationsvalenz des Geschriebenen normierte man das Schreiben.

Die Fixierung der fragmentarischen Schreibmotorik – und damit natürlich auch der entsprechenden bruchstückhaft wirkenden Schriftgestalt – lässt sich als ein Teilprozess der Ausgestaltung des *Katakana*-Silbenschriftsystems betrachten. Ein anderer Teilprozess ist die Selektion des Inventars gemäß den von den Praktizierenden wahrgenommenen Lautelementen in der japanischen Sprache. Durch die Reflexion über die japanischen Sprachlaute für die und während der Schreib- und Lesepraxis konnte man die Vielzahl der Schriftzeichen, die einen Laut repräsentierten, durch die Kopplung zwischen einer einzigen Schriftgestalt und einem Laut beseitigen. Dabei wurden – in einer Richtung – die visuelle Polyvalenz eines Lautes und – in anderer Richtung – die akustische Polyvalenz einer Schriftgestalt durch die Kopplung einer visuell-motorischen Valenz mit einer akustischen abgeschafft. Diese Reduzierung der Kopplungsmöglichkeiten – in beiden Richtungen: zwischen Laut und Schriftgestalt sowie Schriftgestalt und Laut – bewirkte die semiotisch-ökonomische Ausgestaltung des *Katakana*-Schriftsystems, welche ich als ‚akustische Systematisierung‘ des *Katakana* bezeichne.

In der folgenden Darstellung teile ich die Gestaltung der fragmentarischen Schreibmotorik zum *Katakana*, die sich in der Schreib- und Lesepraxis entfaltete, in ihre drei Aspekte, das Aufkommen der neuen Bezeichnung (3.3.1), die Reflexion über die japanischen Lautelemente (3.3.2) und die Festlegung der visuell-motorischen Valenzen des Schriftzeichens (3.3.3).

### 3.3.1 *Katakana* als Bezeichnung für die Bruchstücke der chinesischen Schriftzeichen

Im Laufe des zehnten Jahrhunderts begann man, die durch die fragmentarische Schreibmotorik realisierten Schriftzeichen als 片仮名 *katakana* zu begreifen.<sup>117</sup> Das erste Wort dieses Kompositums *Kata*, das als Substantiv ‚eins von einem Paar‘, ‚Teil‘ bzw. ‚Bruchstück‘ und daher auch als Adjektiv ‚unvollkommen‘ bedeutet, steht für den Verlust der visuell-motorischen Informationsvalenz der chinesischen Schrift-

---

<sup>117</sup> Das *Katakana* wurde in dieser Zeit auch 片仮名 *katakan'na* genannt. Vgl. Tsukishima: *Kana*. 1981, S.115.

zeichen bei der bruchstückhaften Realisation.<sup>118</sup> Die Bezeichnung *Katakana* kann daher als ‚unvollkommene Variante des *Kana*‘ interpretiert werden. Hält man sich vor Augen, dass die Bezeichnung ‚*Kana*‘ auf den Verlust der akustischen oder der semantischen Informationsvalenz der ursprünglichen chinesischen Schriftzeichen bezogen ist, dann kann man an der Bezeichnung *Katakana* die Verschiebung der epistemologischen Grundeinstellung herauslesen, die für die Reflexion des Praktizierenden über sein Schreiben auf Japanisch entscheidend ist. In der ersten Epoche, wo die Bezeichnung *Kana* aufkam, fungierten die chinesischen Schriftzeichen, *Mana* (echtes Schriftzeichen), als epistemologischer Bezugspunkt, sodass die Praktizierenden die Japanisch darstellenden Schriftzeichen als vom normativen Chinesischen abweichend, also als *Kana* (provisorisches bzw. unechtes Schriftzeichen) bezeichneten. (Vgl. 3.1.1) Nun aber, in der dritten Epoche, bot das *Kana* den epistemologischen Bezugspunkt. Das *Kana* war als Grundlage der japanischen Schreibpraxis anerkannt – und von dieser Verschiebung der epistemologischen Grundeinstellung ausgehend galt das *Katakana* als eine ‚unvollkommene‘ Variante des *Kana* und wurde entsprechend sprachlich differenziert: ‚*Kata-kana*‘. Die Verwendung der chinesischen Schriftzeichen in der Weise des *Kana* legte die epistemologische Grundeinstellung fest, unter der die Schreibpraxis auf Japanisch vollzogen wurde.

Würde man – ausgehend von der heutigen Bezeichnung *Katakana* und vom entsprechenden Silbenschriftsystem – behaupten, dass sich schon im zehnten Jahrhundert das *Katakana* als Zeichensystem mit einem bestimmten Inventar etabliert hätte, wäre das allerdings übereilt. Zunächst besaß das *Katakana* weder die festgelegte Gestalt noch das rational selektierte Inventar, das quasi aus der idealen Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen dem Sprachlaut bzw. der akustischen Valenz und der Schriftgestalt bzw. der visuell-motorischen Valenz besteht, wie es heute der Fall ist. Erst im zwölften Jahrhundert gestaltete sich das *Katakana* mit jenem selektierten Inventar, das mit dem heutigen in vielerlei Hinsicht verglichen werden kann, was in dieser Arbeit später auch unternommen wird.

Irreführend erscheint zunächst, dass die Bezeichnung *Katakana* schon vor der eigentlichen Ausgestaltung zu einem eigenständigen Schrift- und Schreibsystem aufkam.<sup>119</sup> Bereits in der zweiten Epoche gab es die bruchstückhafte Schriftgestalt, doch

---

<sup>118</sup> Miller: Die japanische Sprache. 1993, S.131.

<sup>119</sup> Setzt man die Gleichzeitigkeit zwischen der Entstehung der Bezeichnung und der des Bezeichneten voraus, dann könnte man wie Müller-Yokota diesen Schluss ziehen: „Anders als bei der Hiragana tritt die Bezeichnung dieser [*Katakana*-, S.Y.] Schrift bereits im 3. Drittel des 10. Jh. in der Literatur auf, so dass man wohl annehmen kann, dass ihr Name gleichzeitig mit ihrer Entstehung aufgekommen war.“ Müller-Yokota: Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan. 1987, S.23. Dass die historische Bezeichnung, die sprachbasierte Epistemologie der Praktizierenden, nicht immer zeitlich wie inhaltlich treffender Ausdruck der eigentlichen Komplexität des vom Forscher objektivierten Phänomens ist, sei hier anhand des Beispiels vom *Katakana* betont. Die Ungleichzeitigkeit von Epistemologie und Ontologie des medialen Phänomens ist ein wesentlicher Aspekt der Mediengeschichte, auf den ich mich in dieser Arbeit fokussiere. Vgl. Kapitel 7, Kapitel 9 und Kapitel 10.

wurde diese nur als eine etwas ausgefallene Variante der Schreibmotorik erlebt; als ‚neue Schrift‘ in Abgrenzung zu den ursprünglichen chinesischen Schriftzeichen galten sie aber nicht. Nun, in der dritten Epoche, gingen die Praktizierenden dazu über, die Andersartigkeit der Schreibmotorik als die Andersartigkeit der Schrift(-gestalt) wahrzunehmen, woraufhin die oben genannte Verschiebung der epistemologischen Grundeinstellung einsetzte. Die Benennung als *Katakana* ist die sprachliche Begleiterscheinung der epistemologischen Umorientierung bei den Praktizierenden, vom Schreiben zum Geschriebenen, d.h. von der Schreibmotorik zur Schriftgestalt verstehen.<sup>120</sup> Mit der Umorientierung rückt das Produkt (die realisierte Schriftgestalt) ins Zentrum der Reflexion über die Schriftproduktion und -rezeption, wohingegen der Produktionsprozess, das Schreiben, in den Hintergrund tritt.

Diese neue epistemologische Grundeinstellung gegenüber dem Schreiben und Geschriebenen setzte sich unter den Praktizierenden zusammen mit der Verbreitung der Bezeichnung *Katakana* durch. Mit der Bezeichnung *Katakana* wurde der einzelne Praktizierende auf die neuen Schriftzeichen aufmerksam, was dazu beitrug, den epistemologisch begründeten Wandel der normativen Schreibpraxis zu beschleunigen. Aufgrund der somit in den sprachlichen Ausdruck gehobenen epistemologischen Umorientierung konnte die bruchstückhafte Schriftgestalt nun als ein ‚anderes‘ und deshalb ‚neues‘ Schriftzeichen explizit begriffen werden. Epistemologisch ist die bruchstückhafte Schriftgestalt nicht mehr auf eine abweichende Schreibmotorik, sondern allein ‚visuell‘ auf die Schriftgestalt zurückzuführen. So ist es durch die Prämierung des Visuellen zu einer Standardisierung der fragmentarischen Schreibmotorik gekommen, indem die visuell-motorische Valenz der bruchstückhaft realisierten Schriftgestalt als *Katakana* fixiert wurde. Die zuvor nur als Abweichung von der Norm verstandene fragmentarische Schreibmotorik anerkannte man nunmehr als die spezielle Schreibmotorik für die Produktion des *Katakana*.

### 3.3.2 Reflexion über die japanischen Sprachlaute und deren tabellarische Systematisierung

Die Systematisierung des *Katakana* basiert auf der Reflexion über die japanischen Sprachlaute, die mit der Schreibpraxis auf Japanisch einherging. Zu dieser Reflexion waren die Praktizierenden in der ersten Epoche gezwungen, wenn sie die japanische Sprache mit den als *Kana* gebrauchten chinesischen Schriftzeichen darstellten. Vor der Einführung des Schreibens war es für die Bevölkerung wohl weder notwendig noch durchführbar, die akustische Wahrnehmung der Stimme, d.h. der gesprochenen Sprache, bewusst zu reflektieren und in einzelne Laute zu separieren. Doch um des

---

<sup>120</sup> Dies bedeutet aber nicht, dass die realisierten Schriftzeichen die Kopplung zwischen dem Motorischen und dem Visuellen verloren hätten. Insofern der Schreiber mit der Hand schreibt, bleibt beides im realisierten Schriftzeichen ontologisch wie epistemologisch miteinander gekoppelt.

Verschriftlichens der japanischen Sprache willen musste der Schreiber notwendigerweise die japanischen Wörter in einzelne Sprachlaute zerlegen.<sup>121</sup> Die akustische Information des Gesprochenen bzw. des Gehörten wurde nun vom Schreiber in Bezug auf die andere Strukturebene der gesprochenen Sprache, die der Sprachlaute, begriffen.

Sicherlich erst durch den Schriftgebrauch konnte es zu dieser Informationstransformation der Stimme bzw. des Gesprochenen in die Reihenfolge der Laute kommen. Denn die Praktizierenden mussten die Laute als akustische Informationsvalenz an die Schriftzeichen epistemologisch koppeln. Nur dadurch konnte der Schreiber eine adäquate Wiedergabe der japanischen Sprache mittels der chinesischen Schriftzeichen produzieren. Dabei griff der Praktizierende auf die den chinesischen Schriftzeichen bereits innewohnenden Kopplung zwischen akustischer und visuell-motorischer Informationsvalenz zurück. Beim Schreiben auf Japanisch bediente sich der Schreiber desjenigen chinesischen Schriftzeichens, das eine dem japanischen Sprachlaut ähnliche chinesische Lesung besitzt. Die chinesische Lesung wurde zu Beginn der Schreibpraxis auf dem Archipel durch das leibliche Medium, dem Menschen aus dem Kontinent, mündlich überliefert. Dieser Abgleich des eigenen, japanischen Gehörs mit der tradierten, akustischen Informationsvalenz der chinesischen Schriftzeichen ist die Voraussetzung der Schreibpraxis auf Japanisch und förderte latent oder explizit die Reflexion über die Lautstruktur und deren Elemente der japanischen Sprache. Den dazu notwendigen Vergleich zwischen den japanischen Lauten und den Lesungen der chinesischen Schriftzeichen betrieben die buddhistischen Mönche bewusst in ihrer religiösen Schreib- und Lesepraxis, wovon später die Rede sein wird.

Als Begleiterscheinung einer solchen, durch das Schreiben geförderten Reflexion über die japanischen Lautelemente sind wohl die beiden Merkverse „あめつちの歌 *Ametsuchi no uta*“ (*Ametsuchi*-Gedicht) und „たおにの歌 *Taini no uta*“ (*Taini*-Gedicht) aus dem zehnten Jahrhundert zu verstehen.<sup>122</sup> Beim ersten werden 48 Lautelemente jeweils nur einmal verwendet, beim anderen ist ein Laut weniger gezählt. Die beiden schriftlichen Realisationen in der Art des *Manyōgana* (mit *Kana* in der Standardschrift oder der Kanzleischrift) blieben auf jenem historischen Stand, bei dem sich das Schreiben auf Japanisch visuell-motorisch noch nicht vom Schreiben auf Chinesisch abgegrenzt hatte.<sup>123</sup> Dennoch weisen solche Merkverse bereits darauf hin, dass das allmählich an Festigkeit gewinnende Verständnis über die japanische Sprache 48 bzw. 47 Lautelemente herausgearbeitet hat. Der Merkvers als Form, in der sich diese anfängliche Reflexion niederschlug, verzichtet dabei nicht auf die semantische

---

<sup>121</sup> Eine solche Operation brauchte man aber nicht, wenn er die semantische Valenz des chinesischen Schriftzeichens bewahrte und dazu das semantisch äquivalente japanische Wort als Lesung gekoppelt hatte. Vgl. 3.1.1.

<sup>122</sup> Müller-Yokota: Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan. 1987, S.36f. Miller: Die japanische Sprache. 1993, S.132.

<sup>123</sup> Yamaguchi (u.a.): *Nihongo no rekishi*. 1997, S.43f.

Valenz des Geschriebenen, sondern verwendet die Lautelemente als zusammengehörige Teile sinnvoller Wörter.<sup>124</sup> Die Lautelemente sind also nicht von ihrem sprachlichen Kontext abgekoppelt worden.<sup>125</sup> Darin, beim Bewahren der sprachlichen Bedeutung, unterscheiden sich diese beiden Merkwörter von der aus der buddhistischen Lese- und Schreibpraxis stammenden Lauttabelle, die eine reine Aufzählung der einzelnen Laute – unabhängig ihrer Verwendung – ist. Solche Tabellen hingen eng mit der fragmentarischen Schreibmotorik zusammen.

Die Auflistung der Sprachlaute in Form einer Tabelle ist eine besondere Art der Reflexion oder Analyse der eigenen Sprache; sie kam im zehnten Jahrhundert in der buddhistischen Sphäre auf. Es handelt sich dabei um eine visuelle Einordnung der japanischen Lautelemente in einer Lauttabelle, die nach der Unterscheidung zwischen Vokal und Konsonant aufgebaut ist. Nicht nur aus dem Umgang mit den in Chinesisch verfassten religiösen Schriften entwickelte man diese analytische Unterscheidung der japanischen Sprachlaute, sondern auch anhand jener Schriften, die in Sanskrit verfasst sind. Die Lauttabelle der japanischen Sprachlaute ist sozusagen ein Nebenprodukt der schwierigen Lektüre zweier artverschiedener Schriften, worüber ich im Folgenden ausführe.

Die Lehre über Schrift und Laut des Sanskrits, der Sprache Buddhas, wurde zuerst um 736 von einem aus dem heutigen Vietnam stammenden Mönch, 仏哲 *chi. Fozhe*, jap. Buttetsu (?-?), nach Japan überliefert.<sup>126</sup> Diese Lehre über das Sanskrit nennt man allgemein hin 悉曇 *shittan*, das im engeren Sinne als ‚Tabelle der sanskritischen Schriftzeichen‘ in Abgrenzung zu 悉曇学 *shittan gaku* (Forschung über das Sanskrit) interpretiert wird. Die Erforschung des Sanskrits wurde damals aus religiösen Gründen für besonders wichtig erachtet und stand im Zusammenhang mit dem Aufschwung des esoterischen Buddhismus. In den entsprechenden Schulen war die rituelle Rezitation der Mantras (真言 *shingon*), die als Worte Buddhas bzw. seiner Schüler verstanden wurden, von großer Bedeutung. Dabei mussten die Mantras in den ursprünglichen, sanskritischen Lauten möglichst korrekt wiedergegeben werden, um ihre religiös-rituelle Wirkung nicht zu verfehlen.<sup>127</sup>

Diese religiöse Forderung nach korrekter Rezitation des Sanskrits förderte die Einführung und Erforschung des *Shittan* durch die im Festland ausgebildeten japani-

---

<sup>124</sup> An dieser Konservierung der als elementar bestimmten Lautelemente kann man auch die Eigenschaft der mündlichen Informationsverarbeitung und damit der oralen Kultur bemerken, welche sich zum Zweck des effizienten, nicht von der Schrift unterstützten Erinnerns typischerweise des Verses als Informationsform bediente. So betrachtet, gilt die folgende tabellarische Systematisierung dagegen als ein typisch schriftkulturelles Phänomen. Vgl. Ong: *Oralität und Literalität*. 1987.

<sup>125</sup> Auf diesen Punkt gehe ich näher im Abschnitt 3.4 ein.

<sup>126</sup> Koike: *Nihongo wa ikani tsukuraretaka*. 1995, S.127; Miller: *Die japanische Sprache*. 1993 S.133ff.

<sup>127</sup> Koike: *Nihongo wa ikani tsukuraretaka*. 2001, S.125.

schen Mönche. Als der erste solcher Mönche kam 空海 Kūkai (774-835) nach dem Aufenthalt in China von 804 bis 806 mit chinesischen Büchern über Sanskrit nach Japan zurück und tradierte die sanskritische Aussprache aus Mittelindien.<sup>128</sup> Kūkai überließ im Jahr 814 dem kaiserlichen Hof das von ihm auf Chinesisch verfasste Buch über das *Shittan*, „梵字悉曇字母并釈義 *Bonji shittan jimo narabini shakugi*“ (Deutung mit Kommentar von Schrift und Aussprache des Sanskrits).<sup>129</sup>

Der zweite Mönch, der zur Einführung des *Shittans* im japanischen Buddhismus beitrug, ist wohl 円仁 En'nin (794-864) gewesen, der zwischen 838 und 847 die Aussprache des Sanskrits in Südindien und Nordindien erlernte.<sup>130</sup> In seinem Werk „在唐記 *Zaitōki*“ (Notiz des Aufenthalts in 唐 Tang) schrieb er die dort gelernten, sanskritischen Laute mit den chinesischen Schriftzeichen, wobei er sowohl der japanischen als auch der chinesischen Lesung folgte.<sup>131</sup> (S.u.)

Die von beiden Mönchen tradierten und formulierten Kenntnisse über die sanskritischen Sprachlaute flossen bei 安然 An'nin (841-915) in seinem Buch „悉曇藏 *Shittanzō*“ (*Shittan* in seiner Ganzheit) als Zusammenfassung des damaligen *Shittangaku* ein.<sup>132</sup> Bei diesem Buch handelt es sich in erster Linie um die philologische Zusammenfassung der phonologischen Forschung auf dem Stand der damaligen Zeit; An'nin selbst war nie auf das Festland gereist. Seine Leistung fußte somit auf der Grundlage des schriftlich akkumulierten Wissens über das Sanskrit und bestand in der philologischen Rekonstruktion der sanskritischen Laute.

So wurde das *Shittan* – zusammenfallend mit dem Aufkommen des esoterischen Buddhismus – seit der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts für etwa 300 Jahren das wichtigste Gebiet buddhistischer Forschung.<sup>133</sup> Die Einführung und Formulierung des *Shittan* führte die japanischen Mönche nicht nur zum Erlernen der fremden (Schrift-)Sprachen, sondern auch zu einem triadischen Sprachvergleich, der wiederum zu einer Analyse der eigenen Sprachlaute anregte. Bei der Bewertung von En'nins Werk kommt 小池清治 Koike Kiyoji zu dem Schluss: „Zwar dokumentiert das „*Zaitōki*“ die Aussprache des Sanskrits; doch sieht man es aus einer anderen Perspektive, ist es zugleich die eigene Dokumentation über die damalige japanische Aussprache im Spiegel des Sanskrits und des Chinesischen.“<sup>134</sup>

---

<sup>128</sup> Mabuchi: *Gojūonzu no hanashi*. 2003, S.45.

<sup>129</sup> Koike: *Nihongo wa ikani tsukuraretaka*. 2001, S.127f.

<sup>130</sup> Ebd., S.125; Mabuchi: *Gojūonzu no hanashi*. 2003, S.45.

<sup>131</sup> Koike: *Nihongo wa ikani tsukuraretaka*. 2001, S.124f.

<sup>132</sup> Mabuchi: *Gojūonzu no hanashi*. 2003, S.45.

<sup>133</sup> Shinkawa: *Kanjibunka no naritachi to tenkai*. 2002, S.14.

<sup>134</sup> Koike: *Nihongo wa ikani tsukuraretaka*. 2001, S.125.

Die Beziehungen zwischen den drei Sprachen, Sanskrit, Chinesisch und Japanisch, waren von den japanischen Mönchen nicht gleichwertig anerkannt, sondern die Mönche begriffen das Sanskrit zuallererst in der Gegenüberstellung gegenüber den chinesischen Schriftzeichen und Sprachlauten; die japanische Sprache war im buddhistischen Wissenschaftsbetrieb nach wie vor eine (Beschreibungs-)Sprache zweiten Ranges. Die japanischen Mönche adaptierten die Lehre über das Sanskrit nicht unmittelbar aus Indien, sondern kamen in erster Linie durch die Forschungen der chinesischen Buddhisten in Berührung mit dem Sanskrit. In China erforschte man die Aussprache des Sanskrits mithilfe der phonologischen Lehre, welche ursprünglich für die analytische Darstellung der Laute der chinesischen Schriftzeichen entwickelt wurde. Diese Anwendung der chinesischen Phonologie als Beschreibungssprache der sanskritischen Schriftzeichen und Laute nahmen die japanischen Mönchen zum Vorbild für ihre eigene Forschung. Dabei verwendeten die japanischen Mönche die schon schriftlich vorhandenen Kenntnisse über die chinesische Phonologie, mit welcher sich die Japaner um der chinesischen (Schrift-)Sprache willen schon seit dem Anfang ihrer Schreibpraxis auseinandersetzen. So konnte An'en in Japan jene beiden Sprachen, Sanskrit und Chinesisch, studieren und arbeitete den Unterschied zwischen den sanskritischen und den chinesischen Schriftzeichen sowie den Lauten heraus.<sup>135</sup> Der Vergleich mit Chinesisch war die Basismethode für das Erlernen des Sanskrits. Als sprachlicher Ausdruck dieses Vergleiches wurden seit der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts die Bezeichnungen 漢字 *kanji*, Schriftzeichen der Han-Dynastie, im Sinne der chinesischen Schriftzeichen, und – in Abgrenzung dazu – 梵字 *bonji*, der sanskritischen Schriftzeichen, immer gebräuchlicher.<sup>136</sup>

Zu dieser Gegenüberstellung zwischen Sanskrit und Chinesisch kam die japanische Sprache hinzu, indem die japanischen Mönche, wie z.B. En'nin, die Aussprache der beiden fremden Sprachen auch mit dem als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen darstellten. Das *Kana* verbreitete sich allmählich als Darstellungsweise der sanskritischen Aussprache anstelle der chinesischen Schriftzeichen in der buddhistischen Schreib- und Lesepraxis auf dem japanischen Archipel. Die japanischen Mönche bedienten sich so immer mehr des *Kana* als alternatives Zeichen für die Darstellung der Laute der fremden Schriften und Sprachen.

Diese Veränderung der Notationsweise des sanskritischen Lautes brachte eine neue Phase des *Shittan* mit sich. Bei der ersten Generation der japanischen *Shittan*-Forschung wurde die akustische Informationsvalenz der sanskritischen Schriftzeichen mündlich tradiert bzw. mit dem Gehörsinn wahrgenommen. Diese akustische Information transformierte der Praktizierende in die schriftliche, wie es bei Kūkai und

---

<sup>135</sup> Shinkawa: Kanjibunka no naritachi to tenkai. Tōkyō 2002, S.11f.

<sup>136</sup> Ebd.

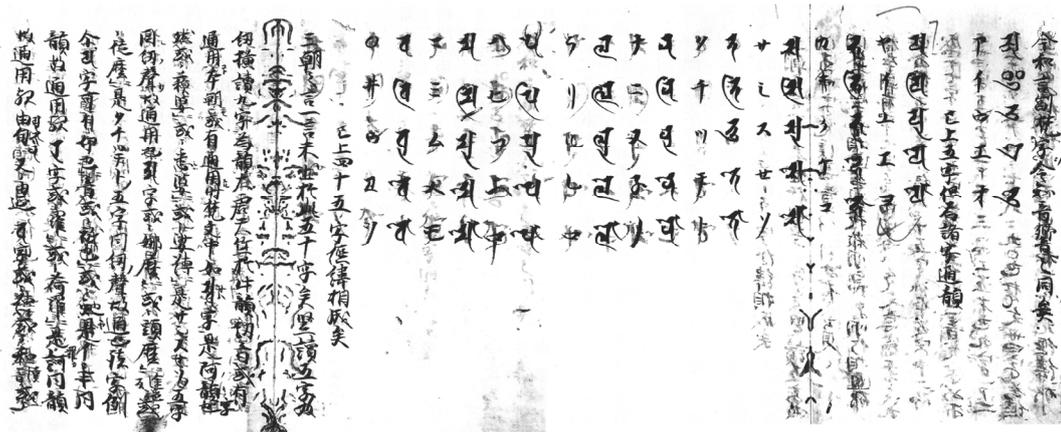


Abbildung 29: Nebeneinander von *Katakana* und Sanskritschrift im „悉曇要決 *Shittan yōketsu*“ von Myōkaku (Abschrift aus dem Jahr 1234)

En'nin in China der Fall war. Bei der nachfolgenden Generation fand der Wechsel des Mediums vom mündlichen zum schriftlichen und damit vom rein akustischen zum visuell-akustischen in der Forschungspraxis der buddhistischen Mönche statt.

Die Aufgabe dieser zweiten Generation lag damit darin, die Laute der sanskritischen Schriftzeichen hauptsächlich aufgrund der schriftlichen Information zu (re-)konstruieren. Dabei übernahm das *Kana* nun die Rolle, die Laute der sanskritischen Schriftzeichen darzustellen. Das heißt, die akustische Valenz der sanskritischen Sprache wurde mithilfe der schon bekannten Schriftzeichen und deren festgelegten Lautwerten bestimmt. In solcher auf dem schriftlichen Medium basierten Forschungspraxis gingen die eigentlichen sanskritischen Laute, die bei der ersten Generation nur akustisch und mündlich tradiert werden konnte, verloren und stattdessen kamen die schriftlich gespeicherten und (re-)konstruierten Laute des Sanskrits als Forschungsgegenstand des *Shittan*. Diese (Re-)Konstruktion der sanskritischen Laute lag nun die als *Kana* gebrachten Schriftzeichen und damit den entsprechenden japanischen Gehörsinn zugrunde. (Vgl. Abbildung 29.)

So zum Beispiel bevorzugte 明覚 Myōkaku (1056-?) in seinem Werk „梵字形音義 *Bonji gyō on gi*“ (Gestalt, Laut und Bedeutung der sanskritischen Schrift) des Jahres 1098 die als *Kana* gebrachten Schriftzeichen für die schriftliche Darstellung der Sprachlaute. Er erachtete sowohl die sanskritischen als auch die chinesischen Schriftzeichen als ungeeignet für die klare Darstellung der Sprachlaute, weil die Aussprache der chinesischen wie der sanskritischen Schriftzeichen für die japanischen Mönche nicht eindeutig festgelegt sei.<sup>137</sup> Die Laute der sanskritischen Schriftzeichen unterschieden sich in dem mittelindischen und dem südindischen Dialekt. Auch bei den chinesischen Schriftzeichen muss unterschieden werden zwischen zwei Lesungen, 漢音 *kanon* (*Kan*-Laute, Lesung aus der Zeit der Han-Dynastie, 206 v. Chr. – 220 n. Chr.) und 吳音 *goon* (*Go*-Laute, Lesung aus der Zeit der 吳 Wu (jap. Go)-Dynastie,

<sup>137</sup> Shinkawa: *Kanjibunka no naritachi to tenkai*. 2002, S.14.

222-280 n. Chr.). Daher entschied Myōkaku sich für das *Kana*, d.h. für das *Katakana*, um die Laute der sanskritischen Schriftzeichen darzustellen. (S.u.)

Diese Entscheidung Myōkakus spiegelt ungefähr den damaligen Stand der Ausgestaltung des *Katakana* wider. Zu diesem Zeitpunkt, im elften Jahrhundert sollte für ihn und seine Schreibpraxis das *Katakana* ein selektiertes Inventar und eine regelmäßige Schriftgestalt haben. (Vgl. 3.3.3.) Das *Katakana* verankerte sich in der epistemologischen Grundeinstellung Myōkakus und sicherlich auch in den anderen Praktizierenden als festes Gebilde, d.h. als Basiscode für die schriftsprachliche Informationsverarbeitung. Wäre das *Kana* in den Praktizierenden wie in den ersten und zweiten Epochen nur diffus vorhanden, hätte Myōkaku das *Kana* nicht als Zeichen für die Darstellung der Sprachlaute wählen können.

Die epistemologische Gestalt des *Katakana* als ein Schreib- und Schriftsystem war Folge der hier thematisierten, akustischen Systematisierung der japanischen Lautelemente, welche in den sprachen- und schriftvergleichenden Schreib- und Lesepraxis der buddhistischen Mönchen auf besondere Weise stattfand. Bei ihrer Lektüre und Erforschung der sanskritischen Schriftzeichen verwendeten sie das *Kana* immer häufiger als Zeichen für die Lautnotation der fremden Sprachen und Schriftzeichen. Das *Kana* war ursprünglich für das Schreiben der japanischen Sprachlaute entwickelt; nun aber sollte es auch die Laute der fremden, chinesischen und sanskritischen Schriftzeichen darstellen. Die buddhistischen Mönche begannen das *Kana* als phonologisches Zeichen zu verwenden.

Diese Verwendung des *Kana* als phonologisches Zeichen(-system) für die fremden Sprachen und Schriftzeichen förderte bei den Praktizierenden eine neue Art der Reflexion über die im *Katakana* gespeicherten Lautelemente, welche ursprünglich die Laute der japanischen Sprache waren. In dieser Reflexion kam die akustische Valenz des *Kana* als primär-informativ vor und musste in der Schreibpraxis fixiert werden, um die Laute der fremden Sprachen und Schriftzeichen konsistent zu notieren. Bei der Notation der fremden Sprachlaute mit dem *Kana* mussten die Praktizierenden die japanischen Laute mit den anderen vergleichen, wenn auch diese fremden Sprachlaute nur die philologische Konstruktion nach dem japanischen Gehörsinn waren. Die Bestimmung der fremden Laute mithilfe des *Kana* hieß somit die Bestimmung der akustischen Informationsvalenz der als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen im Spiegel der fremden Sprachen. So stellt Koike fest; „die bewusste Anerkennung des japanischen Lautsystems konnte durch den Vergleich mit dem Sanskrit, der altindischen Sprache, gewonnen werden.“<sup>138</sup>

Diese Anerkennung der japanischen Lautelemente wurde in besonderer Weise visualisiert; das *Kana* wurde in Tabelle systematisiert, wobei die durch das *Shittan* erzeugte Tabelle der sanskritischen Schriftzeichen und Laute als Vorbild fungierte. Als

---

<sup>138</sup> Koike: *Nihongo wa ikani tsukuraretaka*. 2001, S.134.

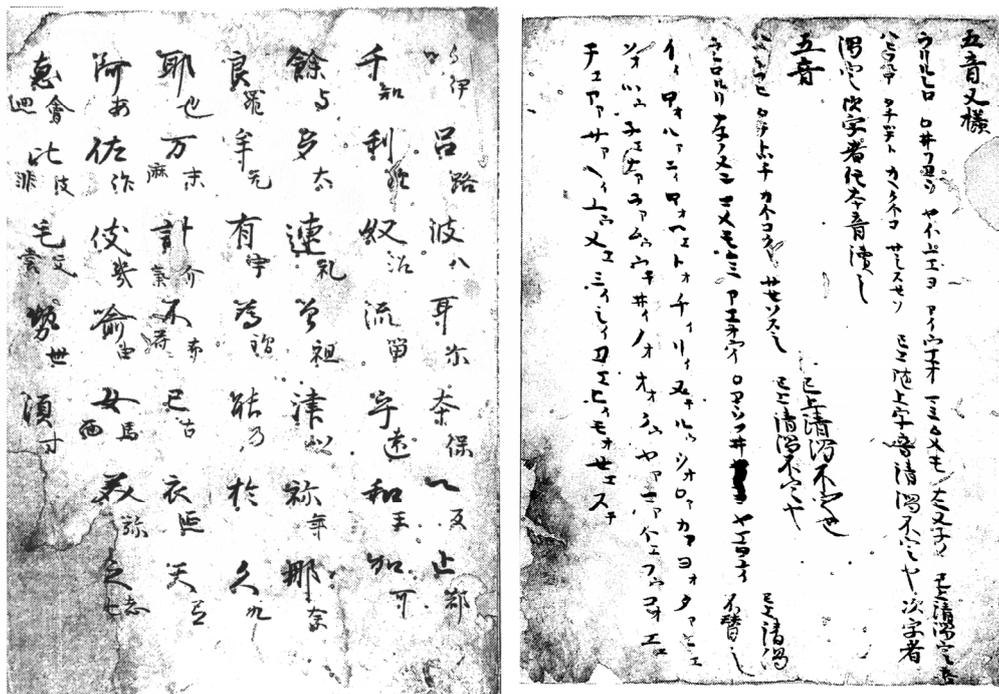


Abbildung 30: Verschiedene Lautauflistungen in „*Konkomyōsaishō-kyō on gi*“ (1079)  
 Das rechte Abbild stellt von rechts nach links „五音又様 *goinyūyō*“, „五音 *goin*“ und „いろは歌 *iroha-uta*“ mit der fragmentarischen Schreibmotorik bzw. in der prototypischen *Katakana*-Gestalt dar.  
 Das linke Abbild zeigt „*Iroha-uta*“, in dem in der Kanzleischrift oder Konzeptschrift dargestellten Manyōgana mit der kleiner realisierten Alternative.

Prototyp einer solchen Lauttabelle gilt die Auflistung im „孔雀經音義 *Kujaku-kyō on gi*“ (Laut und Bedeutung [der Schriftzeichen, S.Y.] des *Kujaku*-Sutras) vom Anfang des elften Jahrhunderts, in der 39 Laute mit der fragmentarischen Schreibmotorik notiert sind.<sup>139</sup> Das 1079 verfasste Kommentarwerk eines Sutras, „金光明最勝王經音義 *Konkomyōsaishō-kyō on gi*“ (Laut und Bedeutung [der schwer zu verstehenden Schriftzeichen, S.Y.] im Sutra „*Konkomyōsaishō-kyō*“), enthielt neben dem später zu erwähnenden „いろは歌 *Irohauta*“ (*Iroha*-Gedicht), das 47 Laute darstellt, zwei Aufzählungen von Lautelementen mit je 50 bruchstückhaft realisierten Schriftzeichen.<sup>140</sup> (Vgl. Abbildung 30.)

Der Unterschied zwischen den beiden Auflistungen ist, vereinfacht gesehen, jene Reihenfolge von Vokalen, die von der fremden Sprachen bzw. ihrer Erforschung bestimmt wurde. Die eine wird als „五音又様 *Goinyūyō*“ (fünf Laute in Verwandlung) bezeichnet und ist unter dem Einfluss des Sanskrits nach der heutigen Reihenfolge der Vokalen, ‚a‘, ‚i‘, ‚u‘, ‚e‘ und ‚o‘ geordnet.<sup>141</sup> Die andere Auflistung, „五音 *Goin*“ (fünf

<sup>139</sup> Tsukishima: *Rekishiteki kanazukai*. 1986, S.14f.

<sup>140</sup> Ebd., S.15ff. Doch tatsächlich stellen die beiden Auflistungen lediglich 47 Laute dar. S.u.

<sup>141</sup> Mabuchi: *Gojyūonzu no hanashi*. 2003, S.167f.

Laute), gründet auf der chinesischen Phonologie und ist nach der Reihenfolge der Vokale ,a', ,e', ,o', ,u' und ,i' geordnet.<sup>142</sup>

In solchen Auflistungen wird auf die semantische Valenz der Schriftzeichen und damit auf deren Bedeutung völlig verzichtet. Die Reihenfolge der Laute wird nicht anhand der Struktur des Gesprochenen (Wort), sondern durch die Differenzen der akustischen Informationen (Vokal und Konsonant) im Spiegel der fremden Sprachen bestimmt. Die japanischen Laute und ihre Beziehungen untereinander werden hier als die hauptsächliche ‚Bedeutung‘ der Auflistung hervorgehoben. Diese Auflistungen, die also nicht ohne Grund als Prototyp der Lauttabelle genannt werden, lassen sich daher als eine Folge der starken Fokussierung auf die akustische Valenz der Schriftzeichen interpretieren. Daher schaffte die Auflistung der Lautelemente („*Goinyūyō*“ und „*Goin*“) die visuelle Polyvalenz eines Lautelementes anders als bei dem *Iroha*-Gedicht auf dem linken Bild der Abbildung 30 völlig ab. In der Lauttabelle spielte die visuell-motorische Polyvalenz keine kommunikative Rolle mehr. (Vgl. 3.4.) Ein Laut ist nun an ein Zeichen gekoppelt; andere Varianten der Notation eines Lautes wurden getilgt.

Die einfache Aufzählung der Lautelemente in der Frühphase kristallisierte sich bei Myōkaku in einer Tabelle mit zwei Spalten: Vokal und Konsonant. Die Tabelle stellt nur die Binnenbeziehung der Laute dar. Wie erwähnt, bevorzugte er das *Kana* als Notationsweise der sanskritischen sowie chinesischen Sprachlaute. Dabei sah er das *Kana* und seine Tabelle nicht als Auflistung der japanischen Laute an, sondern als eine ‚allgemeiner‘ Sprachlaute.<sup>143</sup> Myōkaku fasste in seinem Buch „*悉曇要決 Shittan yōketsu*“ des Jahres 1101 eine Tabelle zusammen, auf der die fragmentarisch realisierten, als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen neben den sanskritischen Schriftzeichen als entsprechende Lesung dargestellt sind. (Vgl. Abbildung 29.) Direkt vor dieser Tabelle bringt er folgenderweise seine Grundannahme zum Ausdruck:

„In Japan gibt es 47 字 *ji* [Schrift im Sinne der ‚Laute‘, S.Y.], die Ursprung aller *Ji* sind. Nachdem ich über diese 47 *Ji* nachdachte, wobei ich den Sinn des Sanskrits [der Phonologie des Sanskrits, S.Y.] beachtete, fiel mir auf, dass sie neun *Ji* als ihre Zeile (徑 *kei*) und fünf *Ji* als ihre Spalte (緯 *i*) besitzen. Die beiden Fäden verbinden somit 45 *Ji*. Durch die Hinzufügung von zwei *Ji*, die aus den fünf ursprünglichen *Ji* stammen, bildet sich die Anzahl von 47 *Ji*. Die fünf *Ji* [als Spalte, S.Y.] stehen den zwölf sanskritischen Lauten [Vokalen, S.Y.] wie zum Beispiel ア ,a' gegenüber. Die neun Schriftzeichen [als Zeile, S.Y.] sind mit den 34 *Ji* des Tons [des Konsonanten, S.Y.] wie zum Beispiel カ ,ka' zu vergleichen. Die fünf *Ji* sind das erste ア ,a', das zweite イ ,i', das dritte ウ ,u', das vierte エ ,e' und das fünfte オ ,o'. Die neun *Ji* sind das erste ア ,a', das zweite カ ,ka', das dritte サ ,sa', das vierte タ ,ta', das fünfte ナ ,na', das sechste ラ ,ra', das siebte ハ ,ha', das

<sup>142</sup> Ebd. Das *goin*, die fünf Laute, sind 喉音 chin. *bouyin*, jap. *kōon* (Kehllaut), 牙音 chin. *yayin*, jap. *gaon* (Backenzahnlaut), 舌音 chin. *shēyin*, jap. *zetsuon* (Zungenlaut), 齒音 chin. *chīyin*, jap. *shion* (Zahnlaut), 唇音 chin. *chūnyin*, jap. *shinon* (Lippenlaut).

<sup>143</sup> Ebd., S.143ff.

achte ㄨ ,*ma*‘; das neunte ㄨ ,*wa*‘. Beim Sanskrit sind die 34 *Ji* auf seiner Zeile [als Konsonant, S.Y.] und die zwölf *Ji* auf seiner Spalte [Vokalen, S.Y.] verteilt und verbindet somit die 408 *Ji*. Warum besitzt die japanische Sprache weder Spalte noch Zeile? Nun wird die Gleichheit der Klänge [zwischen den beiden Sprachen und Schriftzeichen, S.Y.] gezeigt, indem die japanische Sprache mit der Begleitung der entsprechenden sanskritischen Schriftzeichen dargestellt wird.“<sup>144</sup>

Zu dieser Beschreibung ist zunächst einmal anzumerken, dass Myōkaku die Laute und die Schriftzeichen sprachlich nicht klar differenziert; so benutzt er den Begriff 字 *ji* ‚Schriftzeichen‘ auch für ‚Laute‘. Dabei ist es zu vermuten, dass er die Verschiedenheit der japanischen und der sanskritischen Lautelemente nicht erkannte. Dies verwundert nicht, bedenkt man, dass seine Untersuchung dem *Kana*-Gebrauch der chinesischen Schriftzeichen zugrunde lag, bei dem ihre semantische Informationsvalenz vernachlässigt ist. Für ihn war das *Kana* nichts anderes als ein System phonetischer Schriftzeichen, welches mit dem Sanskrit verglichen werden kann.

Nun ist bei der Deutung des obigen Zitats als nächstes festzuhalten, dass es Myōkaku mit dieser Analogie möglich war, eine Gegenüberstellung zu konstruieren, die er schließlich in tabellarische Form brachte: Die Laute und Schriftzeichen des Sanskrit verglich er mit den japanischen Lauten und den *Kana*-Schriftzeichen, obwohl die Laute des Sanskrits eine Konstruktion aufgrund der schriftlichen Information und deshalb von den eigentlichen Lauten verschieden war. Vorbild war dabei die sanskritische Phonologie, die Myōkaku in Form der Tabelle mit den 408 sanskritischen Schriftzeichen, welche durch die zwei Skalen von zwölf Vokalen und 34 Konsonanten strukturiert sind, auffasste. In Analogie zur sanskritischen Phonologie wurden so die japanischen Lautelemente in einer Tabelle systematisiert.

Myōkaku begriff allerdings die japanischen Laute als allgemeine Lautelemente: „die Laute aller drei Sprachen [Sanskrit, Chinesisch und Japanisch, S.Y.] bleiben innerhalb dieser 50 Schriftzeichen [im Sinne der Laute, S.Y.]“.<sup>145</sup> Hierbei ist ein epistemologischer Umsturz festzustellen: Denn obwohl er basierend auf der Analogie zum im japanischen *Shittan* konstruierten ‚Sanskrit‘ die als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen und damit deren akustische Informationsvalenz herausarbeitete und systematisierte, glaubte er nun, dass ein solches *Kana* die Sprachlaute des Sanskrits und des Chinesischen umfassen könne. Nach 馬淵和夫 Mabuchi Kazuo gründet diese Behauptung Myōkakus mit „der Vergessenheit der ursprünglichen chinesischen sowie sanskritischen Sprachlaute“, sodass nun „alle [Sprachenlaute, S.Y.] auf Japanisch [im Sinne von ‚nach den japanischen Lautelementen‘, S.Y.] gedacht werden“.<sup>146</sup> Diese Vergessenheit der eigentlichen, chinesischen sowie sanskritischen Sprachlaute rührt

---

<sup>144</sup> Zitiert nach Ebd.

<sup>145</sup> Zitiert nach ebd., S.143.

<sup>146</sup> Ebd., S.147.

wohl von der Eigenschaft des schriftlichen Informationsmediums her: Wie andere Mönche auch, lernte bzw. erforschte Myōkaku die Sprachlaute des Sanskrits sowie des Chinesischen in erster Linie anhand des Geschriebenen, das ihnen überliefert war. Hauptsächlich aufgrund des durch die Muttersprache geprägten akustischen Wahrnehmungsmusters fand eine solche klösterliche Lektüre statt, welche daher unvermeidlich durch die japanischen Sprachlaute (re-)konstruiert war. Dabei zerlegte man wie seit der ersten Epoche die im Japanischen fehlenden Laute gemäß seiner akustischen Wahrnehmung. Solche eigentlich fremden Laute werden gemäß dem japanischen Gehörsinn durch die Kombination der als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen dargestellt. Zwar ist die Darstellung der sanskritischen Laute mit dem *Kana* nichts anderes als die Darstellung seiner akustischen Wahrnehmung des Sanskrits, aber keineswegs die Darstellung der authentischen Klänge, wie der Muttersprachler sie gehört und gesprochen und mit eigenen Schriftzeichen geschrieben hätte. Myōkaku erkannte die Begrenztheit seines, durch die japanische Sprache konstituierten akustischen Wahrnehmungsmusters nicht.

Eine weitere Konsequenz seiner Systematisierung ist die Unterdrückung der Geschichtlichkeit des Schreibens auf Japanisch als Entlehnung des chinesischen Schreibens. Wie geschildert, waren die Bezeichnungen *Kana* sowie *Katakana* bereits im elften Jahrhundert unter den Praktizierenden verbreitet. Dennoch gebrauchte Myōkaku in der zitierten Stelle diese Bezeichnungen nicht. Während er das Sanskrit als „*Bonji*“ (sanskritische Schriftzeichen) deutlich differenzierte, bezeichnete Myōkaku die Japanisch darstellenden Schriftzeichen schlicht als „*Ji*“ (Schriftzeichen). Dieser ahistorische Umgang mit den japanischen *Kana*-Schriftzeichen hängt mit der genannten Auffassung zusammen, nach der die japanischen Laute und deren Schriftzeichen als allgemeines phonologisches Zeichen fungieren könnten. Darum ist bei Myōkaku das (*Kata*-)*Kana* lediglich mit dem Oberbegriff *Ji* identifiziert. Die Andersartigkeit des Schreibens und damit der Schriftgestalt ist durch die extreme Prämiierung der akustischen Informationsvalenz ignoriert.

Die Lauttabelle von Myōkaku verbreitete sich allmählich unter den Mönchen sowie Gelehrten kommender Generationen. Die Form der Lauttabelle als Darstellung allgemeiner Sprachlaute blieb so bis zum 18. Jahrhundert erhalten. 契沖 Keichū (1640-1701) entwickelte in seinem 1693 verfassten und 1695 publizierten „和字正濫鈔 *Waji shōran shō*“ die Systematisierung vor allem im Hinblick auf die Universalität der Laute weiter:

„Obwohl es mehr Laute gibt, ist deren Anzahl auf lediglich 50 begrenzt. Denn nicht nur Menschen, sondern auch Buddha und die Gottheit von oben, sowie Teufel und Tiere von unten erzeugen diese Laute. Nicht nur die fühlenden Lebewesen, sondern auch jener Laute der Wesen ohne Gefühl, wie der Laut des Windes, wenn er durch den Baum streicht, oder jener Laut, den Wasser erzeugt, wenn es rauschend über Steine strömt; sie alle bleiben innerhalb dieser [50, S.Y.] Laute.“<sup>147</sup>

Diese ‚philosophisch‘ anmutende Erweiterung der Bedeutung geht offensichtlich auf die Auffassung Myōkaku zurück. Keichū's Lauttabelle enthält übrigens weder die Zeichen des *Katakana* oder des *Hiragana*.<sup>148</sup> (Vgl. Abbildung 31.) Gemäß seiner Auffassung, dass die Lauttabelle allgemeine, von allen Wesenheiten verlautebare Lautelemente darstellt, erfand er ein neues phonetisches Zeichensystem, das nirgendwo in

和わ	良ら	也や	末ま	波は	奈な	太た	左さ	加か	安あ	喉音 聲韻(一)体 諸音能生
和わ 和以切	良ら 良以切	也や 也以切	末ま 末以切	波は 波以切	奈な 奈以切	太た 太以切	左さ 左以切	加か 加以切	以い 省人	古音 唯韻非聲 安所生
和わ 和字切	良ら 良字切	也や 也字切	末ま 末字切	波は 波字切	奈な 奈字切	太た 太字切	左さ 左字切	加か 加字切	字う 省字	唇音 唯韻非聲 安所生
和わ 和江切	良ら 良江切	也や 也江切	末ま 末江切	波は 波江切	奈な 奈江切	太た 太江切	左さ 左江切	加か 加江切	江あ 省工	未古 唯韻非聲 以所生
和わ 和遠切	良ら 良遠切	也や 也遠切	末ま 末遠切	波は 波遠切	奈な 奈遠切	太た 太遠切	左さ 左遠切	加か 加遠切	遠あ 省衰	未唇 唯韻非聲 字所生
喉 兼唇 適口 字安 字所生	古 兼舌 適口 以所生	喉 兼舌 適口 以所生	唇 兼外 重 字所生	唇 兼内 輕 字所生	舌 兼末 兼鼻 以所生	舌 兼本 兼齒 以所生	喉 兼外 兼牙 安所生	喉 兼内	初一行ノ注	

Abbildung 31: *Gojūon-zu*, 50-Laute-Lauttabelle im „*Waji shōran shō*“ von Keichū (zuerst publiziert 1695)

Dieses von Keichū aufgestellte phonetische Schriftsystem basiert auf der Kombination von dem oberen Zeichenelement für die Konsonanten und dem unteren für die Vokale. In den fünf Zellen der zweiten Zeile von rechts stehen die Vokale 安 ‚a‘, 以 ‚i‘, 字 ‚u‘, 江 ‚e‘ und 遠 ‚(w)o‘. Auf der ersten Spalte in den Zellen drei bis elf (von rechts gezählt) stellt Keichū die Laute aus der Kombination von Konsonanten und dem Vokal ‚a‘ dar. Beispielsweise zeigt das Schriftzeichen 加 in der dritten Zelle von rechts den Laut ‚ka‘. In der nach unten nächsten Zelle ist das Zeichen die Kombination vom oberen Element 加 für den Konsonanten ‚k‘ und dem unteren Element 人, das für den Vokal ‚i‘ vom Zeichen 以 abgeleitet ist, und stellt somit den Laut ‚ki‘ dar.

<sup>147</sup> Zitiert nach ebd., S.49.

<sup>148</sup> Ebd., S.52.

der historischen Schreibpraxis verankert war.<sup>149</sup> Keichû ließ die historische Herkunft der japanischen Schreibpraxis damit noch radikaler als Myôkaku außer acht. Durch Keichû wurde solche Lauttabelle „五十音図 *Gojûon-zu*“ (50-Laute-Tabelle) genannt, wie sie auch noch in der Gegenwart heißt. Obwohl die japanische Sprache, wie Myôkaku anhand des Vergleichs mit dem Sanskrit festgestellt hatte, 47 Lautelemente (Silben) hat, leitete Keichû diese Bezeichnung vom Sollwert der Tabellenstruktur, fünf mal zehn, ab.

Die Auffassung der Lauttabelle als Darstellung universaler Laute wurde durch den Gelehrten der japanischen Philologie, 本居宣長 Motoori Norinaga (1730-1801), revidiert, indem dieser die Tabelle zum ersten Mal als Auflistung der nur japanischen Lautelemente anerkannte. Mit seinem 1775 verfassten Werk brachte er die Lauttabelle in die noch heute gängige Anordnung.<sup>150</sup>

Die akustische Systematisierung des Schreibens auf Japanisch setzte sich in der buddhistischen und später auch in der wissenschaftlichen Sphäre mit ihrer visuellen Form der Lauttabelle durch. Zu erinnern ist, dass die Lauttabelle ihren Grund im schriftlich konstruierten Sprachenvergleich hat, der wiederum rein praktisch durch den religiös motivierten Umgang mit fremdsprachigen Schriften angeregt worden ist. In dieser historischen Gestaltung und Überlieferung wurde die Auflistung bzw. Lauttabelle im Grunde genommen mit der fragmentarischen Schriftgestalt, dem *Katakana*, realisiert.<sup>151</sup> Diese Kopplung zwischen der Lauttabelle und der bruchstückhaften Schriftgestalt (*Katakana*) wurde in der Schreibkultur weiter erhalten, wie noch am Schreib- und Leselernbuch des Jahres 1875 zu sehen ist. (Vgl. Abbildung 32.) Während das *Iroha*-Gedicht, das ich später thematisiere, mit der anderen Silbenschrift, das *Hiragana*, realisiert wurde, ist die sogenannte 50-Laut-Tabelle mit dem *Katakana* dargestellt.<sup>152</sup> Die Kopplung zwischen der Lauttabelle und dem *Katakana* prägte so konsequent die historische Schreibpraxis bis zum 19. Jahrhundert. Erst mit der Proklamation des Kultusministeriums aus dem Jahr 1900 „小学校令施行規則 *Shôgakkô-rei sekô kisoku*“ (Vorschrift für das Ausführen der Grundschule-Verordnung) wurde die 50-Laute-Tabelle auch mit dem *Hiragana* verschriftlicht. (Vgl. 3.3.4 und 9.3.3.)

---

<sup>149</sup> Die gebräuchlichen Schriftzeichen wurden dabei als „Schriftgestalt des *Katakana*“ und „Schriftgestalt des *Iroha* (-Gedichts)“ (nicht etwa „Schriftgestalt des *Hiragana*“) anderswo im „*Waji sbôran sbô*“ dargestellt.

<sup>150</sup> Koike: *Nihongo wa ikani tsukuraretaka*. 2001, S.131-137.

<sup>151</sup> Als eine Ausnahme kann die Schreibpraxis im „*Konkômÿôsaishbô-kyô ongi*“ (1079) gelten. Vgl. Abbildung 30. Dort wird das *Iroha*-Gedicht mit der fragmentarischen Schreibmotorik bzw. *Katakana* dargestellt. Eine solche Schreibpraxis lässt sich eher als Ausdruck der zweiten Epoche interpretieren, wo die Praktizierenden zwischen der fließenden und der fragmentarischen Schreibmotorik funktional noch nicht differenzierten.

<sup>152</sup> Beim *Iroha*-Gedicht ist die visuelle Polyvalenz des einzelnen Lautes noch erhalten.

動引入門 二 三	文部省 音圖					十五 明治七年 八月改正					此圖ハアイウエオノ五音にて聯合呼ばれ方ノ區別を教へ 次にカキクケコ、サシスセソ等順を習熟せしむあり	
	ソ	ワ	ラ	ヤ	マ	ハ	ナ	タ	サ	カ		ア
	ト	井	リ	イ	三	ヒ	ニ	チ	シ	キ		イ
	厩	ウル	ユ	ム	フ	又	ツ	ス	ク	ウ		
	厩	エ	レ	エ	メ	ヘ	ネ	テ	セ	ケ		エ
ノ	ヲ	ロ	ヨ	モ	ホ	ノ	ト	ソ	コ	オ		

動引入門 二 三	文部省 波圖					伊呂 明治七年 八月改正				
	せ	み	あ	け	の	な	た	る	へ	い
	す	い	さ	ふ	ね	ら	れ	を	と	ろ
	ん	ゑ	き	こ	く	む	う	わ	ち	は
	と	ひ	ゆ	江	や	う	つ	か	り	に
	も	め	て	ま	お	ね	よ	ぬ	ほ	

Abbildung 32: „Gojûon-zu“ (50-Laute-Tabelle, oben) und „Iroba-zu“ (Iroba-Gedicht, unten) aus dem Schreib- und Leselernbuch „童蒙画引小学入門 Dômô ebiki shôgaku nyûmon“ (1875)

Die bruchstückhaften *Katakana*-Schriftzeichen wurden in der japanischen Schreibkultur als Schrift wahrgenommen, die in erster Linie den Laut darstellt. Das heißt, dass mit dem *Katakana* unabhängig vom sprachlichen Kontext (Wort bzw. Text) stets dieselben Laute gezeigt werden können. Diese selbstverständlich erscheinende Eigenschaft der phonetischen Schriftzeichen war historisch gesehen eine erstaunliche Leistung, weil man nach wie vor in der alltäglichen sprachlichen Praxis nicht den Laut selbst, sondern in erster Linie Wörter und damit die sprachliche Darstellung mit der Stimme intendiert. Eine epistemologische Leistung, welche einzelne Laute zu analysieren vermag, ist allein im Hinblick auf den Sprachgebrauch keineswegs zwingend, sondern erst eine besondere Situation wie die Konfrontation mit fremden Sprachen, macht eine solche Reflexionsleistung erforderlich. Entscheidend ist demnach sicherlich die Praxis, in der sich eine epistemologische Einstellung über die Beziehung zwischen Sprache und Schrift explizit ausgestaltet, im Falle der japanischen

Sprache war der Lese- und Schreibpraxis der religiösen Schriften. Dort mussten die Praktizierenden, die zunächst in erster Linie Leser waren, ihre Aufmerksamkeit auf die Laute richten, um die fremden Schriften aussprechen zu können, was in ihrer Sphäre von hoher Bedeutung war. Dazu bedurften sie eines phonetischen Schriftsystems, das ihnen bei der Rezitation half. In der Lauttabelle ist dieses durch den ‚akustischen‘ Vergleich ihrer eigenen Sprache mit den beiden fremden, Sanskrit und Chinesisch, entwickelte phonetische Schriftsystem dargestellt. Das *Kana* war zunächst Subprogramm in der chinesischen Lese- und Schreibpraxis und wurde zwischen den Zeilen der in Sanskrit oder Chinesisch verfassten Schriften geschrieben. Die *Kana*-Zeichen selbst haben bei dieser Verwendung keine Sinneinheit, d.h. keinen Text darzustellen. Aus dieser Verwendung entwickelte sich das *Katakana*, das von vorneherein nur auf die Speicherung der akustischen Valenz spezialisiert war. Dass das *Katakana* von Anfang an als Zeichen nur für den Laut angesehen wurde, bewirkte eine schnelle Festlegung seiner bruchstückhaften Schriftgestalt, was vor allem am Vergleich mit der historischen Gestaltung der *Hiragana*-Silbenschrift ersichtlich wird.

### 3.3.3 Festlegung der bruchstückhaften Schriftgestalt als das *Katakana*

Einhergehend mit der akustischen Systematisierung der japanischen Lautelemente, setzte sich die Gestaltung der bruchstückhaften Schriftgestalt als das *Katakana* durch. Bei diesem historischen Gestaltungsprozess des *Katakana*-Silbenschriftsystems waren zum einen die Selektion der Schriftzeichen entsprechend der Lautelemente und andererseits die Festlegung der Schriftgestalt entscheidend. Der Prozess dauerte etwa vom neunten Jahrhundert, als die fragmentarische Schreibmotorik in Erscheinung trat, bis zum zwölften Jahrhundert, in dem die 47 Kopplungen zwischen Schriftgestalt und Lautelement festgelegt wurden. Seither werden die meisten Gestalten des *Katakana* über alle medialen Unterschiede hinweg, d.h. in artverschiedenen Medien, bis heute tradiert, sodass die meisten seit dem zwölften Jahrhundert realisierten *Katakana*-Schriftzeichen ohne besondere Kenntnisse der damaligen Schreibpraxis entziffert werden können.<sup>153</sup>

Im Folgenden wird hauptsächlich die Schreibpraxis der buddhistischen Mönche bis zum zwölften Jahrhundert thematisiert. Dabei wird der Gestaltungsprozess des *Katakana* hinsichtlich zweier Aspekte exemplifiziert; zum einen geht es um den Selektions- und Tradierungsprozess der Schriftgestalt und zum anderen um die Vereinheitlichung und Spezialisierung der fragmentarischen Schreibmotorik.

---

<sup>153</sup> Tsukishima: *Kana*. 1981, S.216.

### *Selektion und Tradierung der Schriftgestalt in der historischen buddhistischen Schreibpraxis*

Für das *Katakana* fungierten die historischen Schreibpraxen der buddhistischen Mönche seit der ersten Epoche als Selektions- und Festlegungsprozess der Schriftgestalt. Wie die Geschichte der chinesischen Schreibpraxis gezeigt hat, hing und hängt das Tradieren bzw. das Bewahren der Schriftgestalt von der Art und Weise ab, wie die Praktizierenden ihr Schreiben und Lesen bestimmen: Entscheidend ist also die Reflexion der Praktizierenden über ihren Umgang mit dem Geschriebenen und über ihr Schreiben. Wie man das Geschriebene abschrieb und welche materielle Beschaffenheit dabei für informativ gehalten und ins neue Medium übertragen wird, bewirkt die historische Gestaltung der Schriftzeichen. In den und durch die Schreibpraxen wird die Gestalt der Schriftzeichen selektiert und festgelegt. Daher muss die buddhistische Schreibpraxis näher betrachtet werden, um den (Um-)Gestaltungsprozess des *Katakana*-Schriftsystems zu begreifen. Besonders zu berücksichtigen ist die Haltung gegenüber den nicht-chinesischen Zeichen, welche aus pragmatischen Gründen in das chinesisch Geschriebene hinzugefügt wurden.

### *Visualisierung der japanischen Lesung des chinesischen Textes*

Innerhalb ihrer Sphäre entwickelten die buddhistischen Mönche seit dem achten Jahrhundert eine besondere Lesepraxis für chinesische Schriften, die man heute 訓読 *kundoku* (Lesen auf Japanisch) nennt. In der Praxis nahm man die chinesischen Schriftzeichen nach der japanischen sowie der chinesischen Lesung akustisch wahr. Darüber hinaus übertrug man die chinesische Syntax in die japanische, weswegen das *Kundoku* als eine Art Übersetzung vom Chinesischen ins Japanische verstanden werden kann. Diese Lesepraxis hatte wiederum auch einen pragmatischen Grund, denn nun ging es vor allem darum, das Verständnis, d.h. die sprachlich-semantische Informationsvalenz der chinesischen Geschriebenen zu erleichtern.

Anfangs wurde das *Kundoku* ohne die Hilfe visueller Zeichen praktiziert.<sup>154</sup> Die japanischen Leser setzten die chinesische Schriftsprache nur in ihrer Psyche zur japanischen Sprache um: Das *Kundoku* fand demnach aufgrund einer rein psychischen Informationstransformation statt.

Erst gegen Ende des achten Jahrhunderts ging man dazu über, die psychische Informationsverarbeitung zu materialisieren. Die Praktizierenden visualisierten das *Kundoku*, indem sie das so genannte 訓点 *kunten* (Lesung auf Japanisch und Punkt) zu den zum chinesisch Geschriebenen hinzufügten.<sup>155</sup> Die japanische Lesung, *Kun*,

---

<sup>154</sup> Ebd., S.166.

<sup>155</sup> Ebd., S.116-120. Zum sogenannte 漢文訓読 *Kanbun kundoku* (die japanische Leseart des chinesischen Textes) vgl. Kluge: Kanbun. 1997.

wurde entsprechend des akustischen Verwendungsprinzips der chinesischen Schriftzeichen dargestellt. Anfang des neunten Jahrhunderts musste solche Lesehinweise hauptsächlich auf der Grundlage des oben erläuterten *Manyôgana* geschrieben werden. (Vgl. 3.1.2.) Die grammatischen Hinweise, lediglich *Ten* (Punkt) genannt, wurden ebenfalls mittels Schriftzeichen dargestellt. Eine Übertragung der Syntax machte man durch besondere Schriftzeichen kenntlich, wie zum Beispiel mit den Nummern ‚eins‘ ‚zwei‘ usw. oder Zeichen, die topologische Beziehungen darstellen wie ‚oben‘ und ‚unten‘. Damit wurde auf die im Chinesischen fehlenden, jedoch für das Japanische notwendigen Satzelemente, wie zum Beispiel Partikel, hingewiesen, die wiederum mit dem *Kana* dargestellt werden konnte.

Seit dem neunten Jahrhundert entwickelten die Schreiber für das *Kundoku* zwei Visualisierungsstrategien. Zum einen schrieb man ohne weiteres die Hilfszeichen für die japanische Lesung in die chinesische Schrift hinein, sodass alle Hinweise durch Schriftzeichen dargestellt wurden. Aus dieser Praxis stammte die fragmentarische Vereinfachung der Schriftgestalt in der zweiten Epoche. (Vgl. 3.2.3.)

Zum anderen bediente man sich besonderer Zeichen, die heute 乎古止点 *okototen*<sup>156</sup> genannt werden. Dieses Zeichen tauchte anstelle der Schriftzeichen auf, welche als grammatikalische Hinweise sowie Partikel dienten und beim *Kundoku* häufig benutzt werden mussten. Um sich die Mühe des Schreibens solcher Hilfszeichen zu ersparen, realisierten die Praktizierenden die oft zu wiederholenden Schriftzeichen durch Zeichen mit einfacherer Gestalt. Eine solche Gestalt, die beispielsweise Punkt, senkrechter, waagerechter oder diagonaler Strich, Haken, Kreuz usw. war, kann mit einem oder zwei Schreibzügen realisiert werden. So förderte die Ökonomie des Schreibens eine radikale Vereinfachung der Zeichengestalt: Solche Zeichen tragen weder eine akustische noch eine semantische Informationsvalenz in sich. Ihre Bedeutung ist durch die räumliche Beziehung zum chinesischen Schriftzeichen bestimmt. Die Praktizierenden realisierten das *Okototen* an den und um die chinesischen Schriftzeichen des Haupttextes. Nur unter Bezugnahme auf das chinesische Schriftzeichen maßen die Praktizierenden dem *Okototen* seine Bedeutung epistemologisch bei, so wenn zum Beispiel ein Punkt je nach Position unterschiedliche Partikel darstellt.<sup>157</sup> (Vgl. Abbildung 81 im Anhang.) Andere Zeichen wie Strich, Kreuz usw. wurden dazu gebraucht, die Veränderung an der Syntax darzustellen. So basiert der Zeichengebrauch des *Okototen* auf der Kombination der Zeichengestalt und der Position gegenüber dem chinesischen Schriftzeichen.

<sup>156</sup> Die Bezeichnung *Okototen*, welche auch als 乎己止点, 遠古登点, フコト点 usf. dargestellt werden können, wurde früher einfach *Ten* (Punkt) genannt. *O*, *ko* und *to* sind die japanischen Wörter, die als grammatikalischer Hinweise bei der Lektüre der chinesischen Texte häufig genutzt wurden. Vgl. Müller-Yokota: Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan. 1987, S.32-35.

<sup>157</sup> Zur präziseren Erläuterung des Gebrauchs vom *Okototen* vgl. ebd.; Kluge: Kanbun. 1997, S.59-62.

Das *Okototen* gab nur Hinweise über die grammatikalische Operation; die Lesung der chinesischen Schriftzeichen musste nach wie vor mit Schriftzeichen dargestellt werden. Deshalb muss von zwei unterschiedlichen Visualisierungsstrategien für die Transformation des schriftlichen Codes vom Chinesischen zum Japanischen gesprochen werden. Die Rolle der nicht-chinesischen Zeichen muss für die Praktikierenden eindeutig gewesen sein: diese schlecht ‚Schrift‘ zu nennenden Zeichen waren lediglich Hilfszeichen, welche in der Praxis nur provisorisch gedacht und benutzt wurde. Das chinesisch Geschriebene war allein Gegenstand der Lese- und (Ab-) Schreibpraxis. Doch mit der Zeit anerkannten die japanischen Mönche allmählich auch solche Hilfszeichen als wichtig und damit als Gegenstand des (Ab-)Schreibens. Diese epistemologische Umorientierung bei den Praktikierenden wird im Folgenden eingegangen, indem wieder die Reflexion über die Schreibpraxis thematisiert wird.

*Die japanische Lesung als das Private und Provisorische: Schreibpraxis in der ersten und zweiten Epochen*

Das *Okototen* begannen die Mönche ca. um 800 in der Stadt 南都 Nanto (auch 平城京 Heijōkyō, heutigem 奈良 Nara) zu gebrauchen.<sup>158</sup> Nanto war das Zentrum der buddhistischen Gelehrten Japans. Im zehnten Jahrhundert verbreitete sich die Verwendung des *Okototen* unter den Mönchen in 平安京 Heiankyō (später auch 京 Kyō bzw. Miyako, heutigem 京都 Kyōto) und auch unter den konfuzianischen Gelehrten. In dieser Anfangszeit waren die Regeln des *Okototen* je nach Schreiber unterschiedlich und schwer zu typisieren. Das heißt, jeder Praktikierende realisierte das *Okototen* um seiner persönlichen Lektüre willen nach seiner individuellen Gewohnheit.

Daher lassen sich Übereinstimmungen beim Gebrauch bei überlieferten Dokumenten oftmals auf ein und denselben Schreiber zurückführen. Ist dies nicht der Fall, gründet die Übereinstimmung der Codierungsregeln oft in engen Lehrer-Schüler-Beziehungen.<sup>159</sup> Sieht man von solcher durch die zwischenmenschliche Kommunikation geprägten Übereinstimmung ab, wurde das *Okototen* bis ins zehnte Jahrhundert hinein im Grunde genommen individuell bzw. privat gebraucht. Auch die Verwendung des *Kana* für die Angabe der Lesung trifft dies zu, denn die Vereinfachung der Schriftgestalt fand, wie schon in den Abschnitten 3.1 und 3.2 besprochen, nach einer beliebigen Schreibmotorik statt.

Die Realisation der nicht-chinesischen (Schrift-)Zeichen hing also sehr stark von der individuellen Schreibkonvention ab. In den ersten und zweiten Epochen der japanischen Schreibpraxis war die Art und Weise der Realisation eng mit der Tätigkeit

---

<sup>158</sup> Tsukishima: Kana. 1981, S.121.

<sup>159</sup> Ebd., S.132-136.

Abschreibens des chinesisch Geschriebenen verbunden. Das Abschreiben war Basis der Schreib- und Lesepraxis bei den Mönchen. Die kanonischen Schriften, wie Sutras oder deren Interpretationen, mussten für den individuellen Gebrauch durch das Abschreiben vervielfältigt werden.

Beim Abschreiben handelt es sich um eine für das leibliche Medium spezifische Informationsverarbeitung. Denn das Abschreiben als Reproduktion bzw. Vervielfältigung des Geschriebenen lässt sich keineswegs mit der druckmedialen Vervielfältigung identifizieren. Während die Produktion der druckgraphischen Informationsmedien beim Drucken auf dem flächendeckenden Kontakt der Materialien basiert, findet diese beim Schreiben durch die der Handbewegung entsprechenden, sukzessive Materialverformung statt. (Vgl. 4.1.) Was man durch das Schreiben realisiert, ist nicht wie beim Drucken mit den fest gestalteten Druckformen auf materieller Weise vorbestimmt, sondern wird im Zuge des Schreibens emergentisch bestimmt. Für das Abschreiben liest man von einem Geschriebenen die Information aus und gibt die wahrgenommene Information selektiv mittels seines Schreibens ab. Welche Informationsvalenz des Geschriebenen ins andere Medium zu übertragen ist, das heißt, welche Informationsvalenz sozusagen als ‚original‘ gilt und demnach reproduziert werden muss, hängt von der epistemologischen Einstellung der Praktizierenden ab.

Dass die japanische Lesung sowie die Hinweise zur Grammatik je nach Schreiber verschieden realisiert war, muss mit jener epistemologischen Einstellung der Mönchen beim Abschreiben begründet werden, demzufolge die nicht-chinesischen Zeichen beim Abschreiben für nicht informativ aufgefasst werden. Aufgrund dieser Auffassung, dass solche Zeichen lediglich Hilfszeichen und darum innerhalb der Schriften bloß marginal sind, wurden sie nicht reproduziert. Eine solche Abschreibpraxis lässt sich wie in der Abbildung 33 modellieren. (Vgl. Abbildung 33.)

Der Schreiber S1 überträgt zuerst den chinesischen Text des vorbildhaften Geschriebenen (M0) in ein Speichermedium (M1). Nach dem Abschreiben schreibt S1 dabei die japanische Lesung (J1) in M1 hinein. Die dazu nötigen Hilfszeichen realisiert er zum Zweck, seine private Lektüre zu erleichtern, sodass diese Zeichen mit der persönlichen Codierungsregel des Schreibers verwirklicht werden. Das vom S1 Geschriebene (M1) wird von den Schreibern S2, S3 und S4 als Quelle ihrer (Ab-) Schreibpraxis verwendet. Dabei nehmen sie nur den chinesischen Text (C) als informativ an und realisieren ihn in die jeweiligen Medien M2, M3 und M4. Die japanische Lesung von S1 (J1) wurde bei diesen Informationsübertragungen nicht als Gegenstand des Abschreibens angesehen und deshalb nicht in die neuen Medien übertragen. Nach dem Abschreiben des chinesischen Textes fügen die Schreiber S2, S3 und S4 das *Okototen* sowie die japanischen Lesungen in ihrer je individuellen Weise zum Abgeschriebenen hinzu. So werden drei Medien, M2, M3 und M4, mit einem chinesischen Text und drei unterschiedlichen Realisierungen der japanischen Lesung,

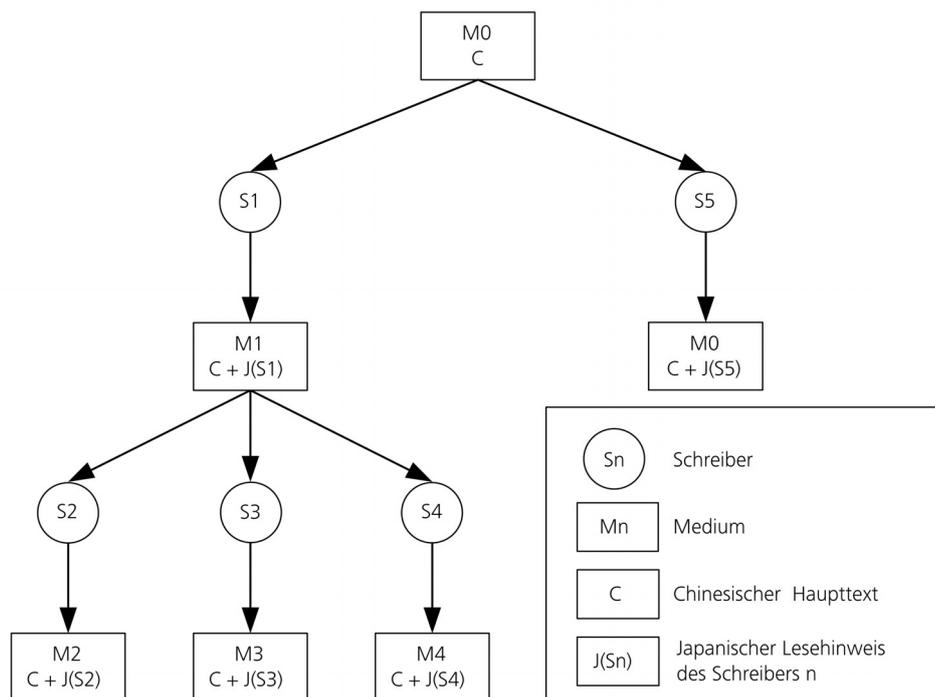


Abbildung 33: Die Schreibpraxis mit der Realisierung der japanischen Lesehinweise nach der individuellen Schreibkonvention

J(S2), J(S3) und J(S4), produziert. Während die Pfeile von M0 über M1 zu M2, M3 und M4 die Bewegung der Informationen darstellen, stellt der Pfeil von M0 zu S5 die Bewegung des Mediums (M0) dar. Denn es gab auch eine Schreibpraxis, bei der die japanische Lesung ins schon vorhandene Geschriebene, sozusagen das Original, hineingeschrieben wurde. Zur Erleichterung der eigenen Lektüre fügt der Schreiber S5 zum Text die japanische Lesung hinzu. Diese Schreib- und Lesepraxis rührt daher, dass der Produzent des Buches (M0) – anders als bei M1, M2, M3 und M4 – jemand anders ist als der Schreiber des Hineingeschriebenen, wie es beispielsweise bei den aus China importierten Büchern der Fall war. Auch auf die Praxis mit gedruckten Büchern trifft diese Art Trennung zwischen Buchproduzent und ‚Hineinschreiber‘ der Lesehilfe zu, man denke nur an die Praxis, in sein gekauftes Buch Notizen hineinzuschreiben und Unterstreichungen oder andere Markierungen einzufügen.

Was hier zunächst an diesem Modell veranschaulicht wird, ist die Abhängigkeit der Bestimmung über den Gegenstand des Abschreibens von der epistemologischen Einstellung der Praktizierenden. Damalige Mönche anerkannten die realisierten Zeichen für die japanische Lesung nicht als Gegenstand des Abschreibens. Ihnen galten die japanische Lesung sowie die Umstellung der chinesischen Schriftsprache in die japanische Sprache als nur sekundär. Daher werden die Markierungen und Lautnotationen nicht weiter ins neue Medium tradiert, sondern vom einzelnen Schreiber zum eigenen Gebrauch beliebig realisiert. Dagegen hatten die chinesischen Schriften Pres-

tige und wurden als informativ anerkannt, sodass man sie, bedacht, die Information nicht zu verändern, reproduzierte. Dabei wurde nicht allein der Inhalt – im Sinne von der semantischen Informationsvalenz – bewahrt, sondern darüber hinaus speicherte man oft sogar auch die visuell-motorische Valenz der chinesischen Schriftzeichen ins neue Medium, d.h. auch die Schreibart, die Art und Weise der Pinselführung, wurde bei dieser Abschreibpraxis imitierend reproduziert.

Die Zweitrangigkeit der nicht-chinesischen (Schrift-)Zeichen schlägt sich auch in ihrer Materialisierung nieder. Die Zeichen für die japanische Lesung wurden mit anderen Materialien (Schreibwerkzeuge und Farbstoff) als für den chinesischen Text realisiert. Solche visuelle Information wurde anfangs im neunten und zehnten Jahrhundert häufig mit einem weißen Farbstoff aus gemahlenden Muschelschalen und seltener mit schwarzem und rotem Farbstoff geschrieben.<sup>160</sup> Neben dem Gebrauch der Farbstoffe gab es auch die Möglichkeit ein besonderes Werkzeug zu benutzen. Mit dem 角筆 *kakuhitsu* (Spitzpinsel) kratzte man die Zeichen in das Papier ein, sodass sie als farblose Spur verstofflicht wurden.<sup>161</sup> Jedenfalls differenzierte der Schreiber die chinesischen Schriftzeichen materiell wie medial von den anderen.

Die Differenzierung der Medien für die Zeichenrealisation innerhalb eines Speichermediums gibt Aufschluss über die epistemologische Einstellung des Schreibers. Dass der Hinweis für die japanische Lesung nicht wie der chinesische Text mit schwarzer Tusche realisiert wurde, weist daraufhin, dass diese Angaben zur japanischen Lesung als sekundär und provisorisch angesehen wurden. Darüber hinaus informiert diese mediale Differenzierung über den Produktionsablauf in der damaligen Schreibpraxis: Zuerst schrieb man die chinesischen Texte mit Pinsel und schwarzer Tusche ab. Danach wechselte man die Medien – was man als einen Wechsel der epistemologischen Einstellung der Praktizierenden über ihre Tätigkeit interpretieren kann – und materialisierte nach eigener Vorstellung und Gewohnheit die Hilfszeichen für die Lesung.

Wie solche Differenzierung des Mediengebrauchs zeigt, wurden die Zeichen für die japanische Lesung von den Mönchen nicht als Gegenstand der Reproduktion und der Weitergabe des Wissens anerkannt. Wichtig war nur der chinesische Text, der zum Kanon der Mönche gehörte. Dies entspricht dem bereits geschilderten Stand der Gestaltung des japanischen Schreibens, als lediglich Verwendungsprinzipien der chinesischen Schriftzeichen und die fließende oder fragmentarische Schreibmotorik für die Vereinfachung der Schriftgestalt vorhanden waren. Somit war es kaum möglich, das Schreiben des *Kunten* und damit des *Katakana* überindividuell zu standardisieren.

---

<sup>160</sup> Ebd., S.123.

<sup>161</sup> Ebd.

### *Weitergabe der japanischen Lesung*

Im Zuge seiner Verbreitung trat der provisorische und private Charakter des *Okotoen* im elften Jahrhundert allmählich zurück. Stattdessen setzten sich typisierbare, einigermaßen festgelegte Regeln durch. Die Tendenz, die Regeln festzulegen, wurde im zwölften Jahrhundert stärker, als das *Okototen* den Höhepunkt seines Gebrauches erreichte. Allerdings setzten sich solche Festlegungen von Regeln nur innerhalb eines Tempels bzw. einer buddhistischen Schule durch, sodass sich keine vereinheitliche, allgemeine Regel für die gesamte klösterliche Schreibpraxis entwickelte.<sup>162</sup>

Erst eine neue Schreibpraxis kann die Bedingung der Möglichkeit einer breiteren Konventionalisierung bieten. Die Praktizierenden gingen seit dem elften Jahrhundert dazu über, nun auch das *Okototen* abzuschreiben. Das Abschreiben des *Okototen* wird heute als 移点 *iten* (Übertragen des Punkts) bezeichnet. Die Mönche nahmen die Hinweise zur Grammatik als Information wahr, die zusammen mit dem chinesischen Haupttext reproduziert werden mussten.

Diese neue Praxis, die das Abschreiben beider Codes umfasste, muss in den Zusammenhang mit dem verstärkten Aufbau buddhistischer Schulen gestellt werden. Zwar blieb diese neue Schreibpraxis weiterhin in der buddhistischen Sphäre beheimatet, doch konnte sie sich dort mehr und mehr vereinheitlichen. Der Aufbau buddhistischer Schulen fußte auf schriftlichen Informationen, auf Kanons; es musste festgelegt werden, welche chinesischen bzw. sanskritischen Schriften als Basisliteratur gelten sollten und welche Auslegungen solcher Schriften unter den Mönchen verbindlich sein mussten. So gestaltete und differenzierte sich jede einzelne buddhistische Schule durch die Kanonisierung bestimmter Quellen, wie Sutras und Mantras einerseits und Interpretationen und auch Erläuterungen über die Aussprache solcher Schriften andererseits.<sup>163</sup> Die kanonischen Interpretationen schlossen sich nicht nur das chinesische Geschriebene ein, sondern auch das Geschriebene mit den japanischen Lesehinweisen. Das *Kundoku*, das Lesen nach der japanischen Art, war eine Art der Übersetzung ins Japanische und zwang die japanischen Mönche darum unvermeidlich zur Interpretation des Originaltextes. Daher begannen die japanischen Mönche, die sich ihrer buddhistischen Schule und ihrer kanonischen Schriften inklusive der Auslegungen von den japanischen Mönchen bewusst waren, das *Okototen* zu übertragen, indem jedes Zeichen in bestimmter Position Punkt für Punkt imitierend abgeschrieben wurde.

So sind die japanische Lesung sowie der grammatische Umstellungshinweis als Information in der Schreib- und Leserpraxis der Mönche bedeutend geworden. Wieder gibt der Blick auf die materielle Dimension ihrer Schreibpraxis Aufschluss:

---

<sup>162</sup> Hieran ist eine netzwerktheoretische Ähnlichkeit mit der Verbreitung der xylographischen Druckpraxis unter Tempeln und Klöstern zu erkennen. Vgl. 6.1.

<sup>163</sup> Ebd., S.192.

Mit der Prämierung der nicht-chinesischen Information änderte sich die Materialisierung der japanischen Lesehinweise. Während diese Zeichen zuvor mit besonderen Farbstoffen und Schreibwerkzeugen geschrieben worden sind, benutzte der Schreiber nun sowohl für den chinesischen Text als auch für die Notation der japanischen Lesung ein und dasselbe Schreibwerkzeug. Das *Katakana* wurde immer häufiger genauso wie die chinesischen Schriftzeichen mit Pinsel und schwarzer Tusche realisiert. Das *Okototen* wurde seit dem elften Jahrhundert zunehmend in Rot statt in Weiß geschrieben, so dass der rote Farbstoff zum Standard wurde. Durch die rote Farbe hob sich das *Okototen* von den anderen Elementen visuell hervor; die Andersartigkeit des Zeichengebrauchs gegenüber den Schriftzeichen wurde augenscheinlich. (Vgl. Abbildung 81 im Anhang.)

Seit der zweiten Epoche ist auch die bruchstückhafte Schriftgestalt in das Abschreiben in der Weise einer genauen Imitation als Voraussetzung der Wissensweitergabe einbegriffen. Als die Ergänzung der japanischen Lesung ein Teil der individuellen Lesepraxis war, wurden die chinesischen Schriftzeichen als *Kana* nach der individuellen, beliebigen Schreibmotorik vereinfachend realisiert. Die Beliebigkeit der individuellen Vereinfachung eines chinesischen Schriftzeichens je nach Schreiber und je nach Dokument verhinderte ebenfalls die effektive Wissensweitergabe, genauso wie beim regellosen *Okototen*. Man begann durch das imitierende Abschreiben, die visuell-motorische Valenz der fragmentarisch realisierten Schriftzeichen als solche ins neue Medium weiterzugeben. Beim (Ab-)Schreiben wurde nicht mehr die eigene konventionelle Schreibmotorik, sondern die visuell-motorische Valenz des originalen Geschriebenen bevorzugt. Um der Wissenstradierung willen begann man, die Schriftgestalt des *Kana* sowie die Position des *Okototen* zum chinesischen Schriftzeichen weiter zu tradieren.

Die Intention der Schreibenden, auch die Interpretation auf Japanisch abzuschreiben, bewirkte so die Spiegelung aller realisierten Zeichengestalten zwischen den Informationsmedien. Dies war besonders von Bedeutung, weil es damals weder festgelegte Regeln des Zeichengebrauchs, noch standardisierte Schriftgestalten vorhanden waren. Die effektive Wissensweitergabe erforderte somit ein imitierendes Abschreiben des Geschriebenen unabhängig von der dargestellten Sprache (Chinesisch, Sanskrit oder Japanisch). Demzufolge bilden die so (re-)produzierten Geschriebenen eine Gruppe bzw. eine historische Serien, in welcher die Gemeinsamkeiten der Gebrauchsweise des *Okototen* und der bruchstückhaften Schriftgestalt zu erkennen sind. Durch die Praxis selbst wurde die Schreibpraxis konventionalisiert bzw. standardisiert.

Da jede buddhistische Schule auf bestimmte kanonische Schriften basierte, beschränkte sich die Tradierung des Wissens auf einen Tempel bzw. einer buddhistischen Schule. Die unterschiedlichen Regeln des *Okototen* spiegeln also die unter-

schiedliche Schreibpraxis an den Entstehungsorten wider.<sup>164</sup> Dasselbe Prinzip ist auch bei der fragmentarischen Reduktion und damit bei der Schriftgestalt einzelner japanischer Laute zu erkennen. Beispielsweise stellt die Schriftgestalt 𑖑 je nach Schriftstück die Laute ‚i‘, ‚sa‘ und ‚ho‘ dar.<sup>165</sup> Diese akustische Polyvalenz einer Schriftgestalt zeigt sich erst, wenn man mehrere Schriften vergleichen. Innerhalb eines Geschriebenen – und d.h., von ein und demselben Schreiber – wird akustische Polyvalenz einer bruchstückhaften Schriftgestalt vermieden, sodass eine einzelne Schriftgestalt semiotische bzw. diakritische Differenz gegenüber den anderen erhielt. Die akustische Polyvalenz einer bruchstückhaften Schriftgestalt, welche zwischen Geschriebenen verschiedener Herkunft bestehen, verschwand aber im Laufe der Weiterentwicklung und Verbreitung des *Katakana*. Währenddessen bestand der Unterschied der Regeln des *Okototen* je nach den buddhistischen Gruppen weiter, bis es gegen Ende des 13. Jahrhunderts ganz außer Gebrauch kam.

So unterschieden sich je nach buddhistischer Gruppe die Schreibpraxen recht stark. Dies zeigt, dass das *Okototen* sowie die bruchstückhafte Schriftgestalt der japanischen Lautelemente an mehreren kommunikativen Sphären parallel standardisiert waren. Die Schreib- und Lesepraxis der buddhistischen Gruppe (Tempel, Schule und Sekte einer Schule) fungierte als Ort, an dem das Schreiben durch das imitierende Abschreiben vom Geschriebenen allmählich eine einheitliche Gestalt annahm. In der Abbildung 34 ist eine solche Schreibpraxis, die in einer buddhistischen Gruppe zum Zweck der Wissensweitergabe betrieben wurde, modelliert. (Vgl. Abbildung 34.)

Der Schreiber S1 schreibt einen chinesischen Text im Medium M0 ab und fügt danach zu seinem Geschriebenen, M1, das *Okototen* und die japanische Lesung nach seiner individuellen Gewohnheit des Zeichengebrauchs hinzu. Somit wird der chinesische Text mit dem nicht-chinesischen Zeichen des Schreibers S1 im Medium M1 gespeichert. Die Information im M1 wird von den Schreibern S2, S3 und S4 imitierend reproduziert. Im Unterschied zur Schreibpraxis der ersten und zweiten Epochen schreiben sie auch die nicht-chinesischen Zeichen, J (S1), imitierend ab. Jeder einzelne Schreiber greift auf die visuell-motorische Informationsvalenz des im M1 gespeicherten Textes zurück. Dabei wird die individuelle Schreibmotorik zur Vereinfachung der Schriftgestalt sowie der individuelle Gebrauch des *Okototen* bei jedem Schreiber durch die wahrgenommene visuell-motorische Information des Medium M1 unterdrückt. Die Medien M2, M3 und M4 spiegeln die visuell-motorische Valenz sowohl der chinesischen Schriftzeichen als auch des *Okototen* sowie der als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen vom S1 wider. Demzufolge werden vier Speichermedien produziert,

---

<sup>164</sup> Ebd., S. 216-250.

<sup>165</sup> Ebd., S.195.

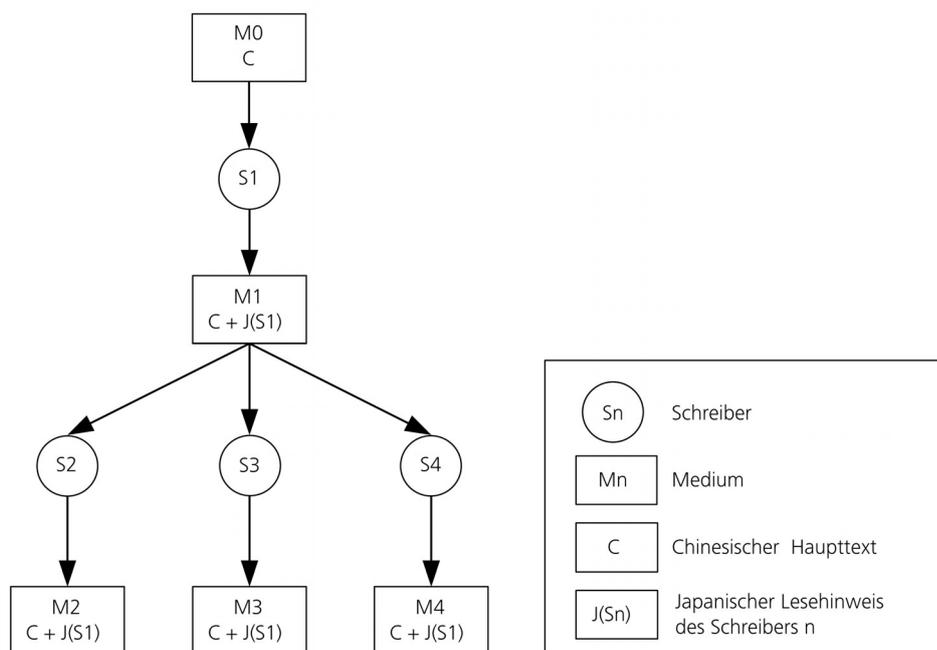


Abbildung 34: Das imitierende Abschreiben innerhalb einer buddhistischen Gruppe

bei denen sowohl der chinesische Text, als auch das *Okototen* sowie die japanische Lesung hinsichtlich Schriftgestalt und Position übereinstimmen.

Dieses Modell stellt die Informationstradierung durch die (Ab-)Schreibpraxen in einem Tempel bzw. einer buddhistischen Schule dar. Die (Ab-)Schreibpraxen basierten meistens auf dem Prestige des Geschriebenen und damit seines Produzenten, Lehrer oder sogar Gründer der Schule. Durch ein solches Prestige wurde das Geschriebene als Gegenstand des imitierenden Abschreibens anerkannt. Auf dem Modell lässt sich S1 als Träger eines solchen Prestiges verstehen. Daher wird das M1 samt seiner Interpretation von anderen, nachkommenden Schreibern, S2, S3 und S4 als autoritäre Auslegung des ursprünglich im M0 gespeicherten, kanonischen chinesischen Textes angesehen, sodass auch der japanischen Lesung im M1 Prestige beigemessen wird. Durch eine solche Projektion von Prestige zu einem Medium setzt sich die Tradierung der japanischen Lesung als autoritäre Interpretation der Quellen fort. Nicht nur der Inhalt der Interpretation auf Japanisch, sondern auch die Regeln des *Okototen* sowie der japanischen Lesung des S1 gelten in diesem Modell als autoritär und damit normativ für das Schreiben.

Die imitierende Abschreibpraxis fungiert zugleich als Schreiblernen: die Schreiber S2, S3 und S4, die hierbei als Schüler von S1 gelten, verinnerlichen durch das Abschreiben der angesehenen Schriftstücke von S1 das normative Schreiben. Insofern ist das Abschreiben der japanischen Lesehinweise als Motor zur Standardisierung des Schreibens unter den Praktizierenden zu verstehen.

Wenn die Schriftgestalt und damit die Schreibmotorik des autoritären Schreibers als normatives Schreibprogramm von mehreren Schülern verinnerlicht und praktiziert

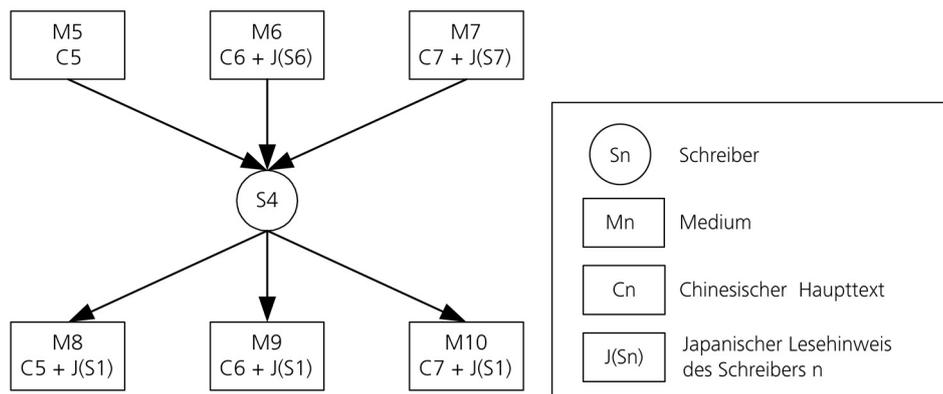


Abbildung 35: Die Standardisierung der visuell-motorischen Valenz der japanischen Lesehinweise durch das normativ verinnerlichte Schreibprogramm

werden, dann erwächst daraus als weitere Konsequenz die Standardisierung der Regeln des *Okototen* sowie der als *Kana* verwendeten Schriftgestalt. Diese Standardisierung der Schreibpraxis durch die Verinnerlichung des autoritativen Schreibens ist in der Abbildung 35 als fortgesetzte Schreibpraxis von S4 des letzten Modells der Abbildung 34 modelliert. (Vgl. Abbildung 35.)

Der Schreiber S4 auf der Abbildung 34 verinnerlicht das Schreibprogramm für die japanischen Lesehinweise des autoritären Schreibers (S1). So verwendet er das eigentlich von S1 stammende Schreibprogramm für seine eigene Schreibpraxis. Wenn der Schreiber S4 einen chinesischen Text ohne japanische Lesehinweise vom Medium M5 abschreibt und danach die japanische Lesung selbst einsetzt, dann benutzt er dazu das historisch zu S1 zurückzuführende Schreibprogramm. Diese Art der Schreibpraxis unterscheidet sich von derjenigen mit dem individuell-konventionellen Programm, weil das Schreibprogramm des S4 nicht mehr auf den Schreiber selbst, sondern historisch auf einen Vorläufer, Schreiber S1, und darüber hinaus auf dessen Gruppe der historischen Schreiber zurückgeführt werden kann. Jene Art und Weise, wie der Schreiber S1 die japanische Lesung notiert, wird von der buddhistischen Gruppe mit Prestige angesehen und damit als normativ angenommen. Diese Art von Normativität bestimmt die Schreibpraxis des Schreibers S4. Angenommen, er schreibt das nicht aus seiner Gruppe stammende Schriftstück ab, dann schreibt er dabei das vorhandene *Kunten* neu in der Weise, wie es für seine Schule, der er angehört, typisch ist; nicht die Schreibweise des vorhandenen *Kunten* gilt ihm als normativ, sondern die in seiner Schule autoritäre Schriftgestalt bzw. Schreibmotorik hat er anzuwenden. Eine solche Schreibpraxis stellt den Informationsfluss der Medien M6 und M7 zu den M9 und M10 dar. Der Schreiber S4 schreibt dabei die chinesischen Texte C6 und C7 Schriftzeichen für Schriftzeichen ab. Jedoch gibt er die japanische Lesung der unbekanntenen bzw. unautoritativen Schreiber, Sa und Sb in die Medien M5 und M6 nicht weiter. Auch wenn er das *Kunten* in M2 und M3 informativ weitergibt, fokussiert er nur auf

die semantische und die akustische Valenz des Geschriebenen im M6 und M7 und gibt ihnen eine normative visuell-motorische Valenz entsprechend seines eigenen Schreibprogramms. So erhalten alle von Schreiber S4 produzierten chinesischen Texte die japanische Lesung, die mit einem identischen Schreibprogramm verwirklicht wird.

Wenn der Schreiber S4 allein für die Reproduktion der chinesischen Texte zuständig gewesen wäre, hätte der japanische Lesehinweis nicht standardisiert werden können. Die Ersetzung der beliebigen bzw. individuellen Hinweise durch die normative, ermöglichte erst das effektive Bewahren des ganzen Wissens der Schriften, weil die Codierungs- und Darstellungsweise der japanischen Lesung zwischen den Medien M8, M9 und M10 übereinstimmt. Darüber hinaus fördert eine solche Schreibpraxis das gemeinsame Bewahren des Wissens innerhalb dieser buddhistischen Gruppe, weil sich nicht nur der Schreiber S4, sondern auch S2 und S3 in dieser buddhistischen Gruppe mit dieser normativen Codierungsregel der japanischen Lesung vertraut ist. Hätte der Schreiber S4 allein sein privates Schreibprogramm praktiziert, so könnte keine normative Gestalt sowie Regeln für die Darstellung der japanischen Lesung emergieren. Die Informationsverarbeitung mithilfe des normativen Schreibprogramms findet in der buddhistischen Gruppe, die über ein gemeinsames normatives Schreibprogramm verfügt, parallel statt, sodass sich verschiedene Dokumente nach der selben Codierung akkumulieren. So fand die Standardisierung der visuell-motorischen Valenz des *Okototen* sowie des *Katakana* durch die imitierende Reproduktion mittels eines normativen Schreibprogramms statt.

In der Tat war es seit dem elften Jahrhundert häufig der Fall, dass die Mönche beim Abschreiben die alte Realisation der japanischen Lesung durch ein neues, ihnen normatives Schreibprogramm ersetzen. Für die Schreiber bestand diese Schreibpraxis in der Korrektur jener visuell-motorischen Valenz und semiotischen Regeln, die für sie und ihre Zeitgenossen schwer zu entziffern waren. In der Kette des historischen (Ab-)Schreibens wurde somit das Schreiben auf Japanisch allmählich standardisiert.

Freilich fußt diese Erklärung auf einem stark vereinfachten Modell. In der Realität war es kaum möglich, das Schreibprogramm eines einzigen Schreibers über Generationen hinweg als solches zu tradieren. Mehrere Schreibprogramme vermischten sich in einem Schreiber, und daraus emergierte das neue Schreiben als körperliche und materielle, also mediale Praxis des Menschen. Der einzelne Schreiber war somit ein Ort, an dem sich unterschiedliche Schreibprogramme kreuzten und neues Schreibprogramm entstand. Die Vielfältigkeit der Schreibprogramme wurde im Prozess der Informationsreproduktion aufgrund des imitierenden Abschreibens als Schreiblernen tatsächlich immer geringer, weshalb mit der Zeit immer weniger neue Schreibweisen oder Codierungsregeln auftraten.

Die historische Ausgestaltung des *Katakana* gründet hauptsächlich auf dieser Reduzierung der Vielfältigkeit. Die beiden Visualisierungsstrategien, das *Okototen* und

das *Katakana*, verloren durch die historischen Wiederholungen der imitierenden Reproduktionspraxen allmählich ihre Vielfältigkeit, die Differenzen wurden gleichsam abgeschliffen, sodass beide im zwölften Jahrhundert nicht mehr als das Individuelle bzw. Provisorische, sondern als Standard gelten konnten.

Trotz der Standardisierung innerhalb der buddhistischen Gruppe (Tempel, Schule, Sekte) ging der Gebrauch des *Okototen* im Laufe des 13. Jahrhunderts allmählich zurück. Als Grund für diesen Rückgang ist in erster Linie die Kompliziertheit der Gebrauchsregeln des *Okototen* zu nennen. Das *Okototen* an sich besitzt weder semantische noch akustische Informationsvalenz, sondern seine Bedeutung ist nur in der topologischen Beziehung zu den chinesischen Schriftzeichen zu bestimmen. Um das *Okototen* zu lesen und einzusetzen, musste man nicht nur die Zeichengestalt, sondern auch die Kombinationsregeln und die verschiedenen Positionen erlernen. Darüber hinaus waren die vom *Okototen* angegebenen Informationen, wie beispielsweise Partikel oder grammatikalische Hinweise, auch mittels der fragmentarisch vereinfachten Schriftzeichen darstellbar. Das *Okototen* war sinnvoll, als das Verschriftlichen der japanischen Sprache nur die chinesischen Schreib- und Schriftstile kannte. Doch als sich das *Katakana* – worunter sowohl das phonetische Schriftsystem als auch das Schreibprogramm verstanden wird – sich durch den oben geschilderten Informationsfluss etablierte, begannen die Schreiber, japanische Partikel auch durch das *Katakana* und die grammatikalischen Hinweise durch die chinesischen Schriftzeichen darzustellen, eine Lesart der chinesischen Texte (漢文 *kanbun*), die man heute als 漢文訓読 *kanbun kundoku* (japanische Lesart des chinesischen Textes) bezeichnet.<sup>166</sup> So verschwand das *Okototen* durch die (Ab-)Schreibpraxis, und das *Katakana* wurde zusammen mit einigen Sonderzeichen zum einzigen Schreibprogramm des Japanischen in der buddhistischen formalen Sphäre.

#### *Festlegung der Gestalt des Katakana*

Parallel zur akustischen Systematisierung der 47 japanischen Lautelemente fand die Gestaltung des *Katakana*-Schriftsystems mit den normativ festgelegten Schriftgestalten statt. In dem Gestaltungsprozess wurden einerseits die Varianten der vereinfachenden Schriftrealisation und die Vielfalt der als *Katakana* zu gebrauchenden Schriftzeichen reduziert.

Dieser Sachverhalt ist ersichtlich, wenn man einen Blick auf die historische Gestalt des *Katakana* wirft. In der Tabelle 4 werden die mit der fragmentarischen Schreibmotorik realisierten Schriftgestalten auf der Grundlage der ausführlichsten Studie von 築島裕 Tsukishima Hiroshi zusammengestellt. (Vgl. Tabelle 4 im Anhang.) Dabei wird auch die moderne typographische Schriftgestalt nebst einer gängi-

---

<sup>166</sup> Zur historischen Semantik und deren Veränderung des Begriffs 漢文 *kanbun* (chinesisches Schrifttum) vgl. Kluge: *Kanbun*. 1993, S.33.

gen Erläuterung über ihre Herkunft dargestellt. Eine solche Erläuterung anhand der heutigen typographischen Schriftgestalt stellt also einen Anachronismus dar, welcher allerdings oft von Schrifthistorikern vertreten wird. Es ist deshalb anachronistisch bzw. ahistorisch, weil sie die typographisch entworfene Schriftgestalt voraussetzt und deren Prototyp trotz der medialen Unterschiede aus historischen Handgeschriebenen aus sucht. Im Gegensatz dazu spiegeln die mannigfaltige Schriftgestalt aus der historischen Schreibpraxis den in dieser Arbeit fokussierten Aspekt, das Schreiben und das Geschriebene als emergentes Produkt.

Bis zur zweiten Epoche praktizierte man die fragmentarische Schreibmotorik, mit der man die Gestalt der chinesischen Schriftzeichen nach privater Konvention vereinfachte. Die Vielfältigkeit der vereinfachten Schriftgestalt ist auf die Verschiedenartigkeit der individuellen Schreibkonvention zurückzuführen. Mit dem Orientierungswechsel von der Schreibmotorik zur Schriftgestalt – im Zusammenhang mit der Praxis des Abschreibens – verschwand allmählich diese Beliebtheit und Mannigfaltigkeit. Stattdessen kam ausschließlich die normative Schriftgestalt in der epistemologischen Grundeinstellung der Praktizierenden über das *Katakana* vor. In dem historischen Gestaltungsprozess des *Katakana* lassen sich bestimmte Faktoren der Festlegung einzelner Zeichengestalten erkennen, welche im Folgenden exemplarisch in Bezug auf vier Tendenzen dargestellt werden sollen.

Zum einen reduzierte man die Weisen des Vereinfachens eines Schriftzeichens. Die fragmentarische Schreibmotorik basiert auf der Verkürzung der Handbewegung, d.h. die Anzahl der Schreibstriche ist geringer als beim ursprünglichen chinesischen Schriftzeichen, sodass ein Teil eines Schriftzeichens das Ganze visuell repräsentiert. Auf diese Weise entstanden unterschiedliche Schreibweisen eines Schriftzeichens, denn die verschiedenen Schreiber ließen verschiedene Teile des Zeichens weg, bzw. sie wählten nicht die gleichen Teile als Repräsentant für das Ganze aus. Ein Beispiel dafür sind die vier unterschiedlichen Gestaltvarianten des Zeichens 伊. In diesem Fall sind zwei grundlegende Tendenzen der Vereinfachung zu erkennen. Einerseits konzentrierte man sich auf den rechten Teil des Zeichens, wodurch drei Varianten erzeugt wurden. (Auf der Tabelle 4 werden sie als (a) markiert.) Der Gebrauch des rechten Teils als Repräsentant dominierte in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts kam eine andere Verkürzungsweise auf, in der der linke Teil des Zeichens das Ganze repräsentierte.<sup>167</sup> (Auf der Tabelle 4 wird es als (b) dargestellt.) Diese Weise setzte sich schließlich durch. Bis heute ist die Gestalt 𠄎 ein normatives Zeichen des *Katakana* und stellt den Laut ‚i‘ dar. Ein anderes Beispiel ist das Zeichen für den Laut ‚ho‘. Die Varianten (a) und (b) wurden ebenfalls vom rechten Teil des Zeichens 保 abgeleitet. Bei der seit dem neunten Jahrhundert bekannten Variante (a) übernahm man das obere Viereck und einen unteren vertikala-

---

<sup>167</sup> Tsukishima: Kana. 1981, S.258.

len Schreibstrich.<sup>168</sup> Das andere ‚ho‘ (b) kam erst im zehnten Jahrhundert auf; dessen Gestalt rührt vom unteren Teil des Vierecks her. Beide Varianten koexistierten, bis schließlich die heutige Schriftgestalt im 15. und 16. Jahrhundert die Oberhand gewann. Auf ähnliche Weise setzten sich bestimmte Varianten in der Konkurrenz der Vereinfachungskonzepte für die Laute ‚u‘, ‚o‘, ‚ki‘, ‚su‘, ‚na‘, ‚ne‘ und ‚hi‘ durch.

Die zweite Tendenz ist als eine stufenweise Reduktion der Schriftgestalt zu erkennen, wie es bei den drei Gestaltvarianten des rechten Teilelements des Zeichens 伊 der Fall war. Das stufenweise Vereinfachen gründet aus der Verschiebung des epistemologischen Bezugspunkts. Denn die vereinfachte Schriftgestalt bot dem Schreiber eine Grundlage, auf der man die Gestalt weiter vereinfachte. Die historischen Variationen des Schriftzeichens für den Laut ‚he‘ veranschaulicht diese Art der Vereinfachung. Von der heutigen Schriftgestalt ‚へ‘ kann visuell nur schwer auf das ursprüngliche chinesische Schriftzeichen 𠄎 geschlossen werden. Diese Schriftgestalt basiert auf der rechten Hälfte dieses Zeichens in der Kanzleischrift, welche selbst als eine Vereinfachungsform der Standardschrift gelten kann. (Vgl. 2.2.5.) So gestalteten die historischen Schreiber aus der schon vereinfachten Kanzleischrift die Schriftgestalt des *Katakana*, welche mit der heutigen Gestalt ohne weiteres in Zusammenhang gebracht werden kann. Diese fortsetzende Vereinfachung vollzog sich wohl in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und schaffte die Koexistenz der Gestaltvarianten eines Schriftzeichens nach einiger Zeit ab.

Zum Dritten: Wenn die Vereinfachung zu weit fortgeschritten war, verlor das Schriftzeichen seine diakritische Funktion, seine Differenz gegenüber den anderen Schriftzeichen und behinderte somit die effektive schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation. In der historischen Schreibpraxis haben die Zeichen für die Laute ‚a‘, ‚ki‘ und ‚ya‘ die Gestalt eines diagonalen Schreibstrichs. Wie schon in Bezug auf die Schriftgestalt 𠄎 beschrieben, wurde solche akustische Polyvalenz einer Gestalt innerhalb eines Dokumentes bzw. aller Dokumente eines Schreibers und später einer buddhistischen Gruppe vermieden. Weil die Gestaltung des *Katakana* sich als Zusammenfügung paralleler Ausgestaltungen der Schreibpraxis aus unterschiedlichen Sphären vollzog, konkurrierten verschiedene realisierte Gestalten, d.h. praktizierte Schreibmotoriken miteinander. Beispielsweise koexistierten die Schriftgestalten 𠄎 und 𠄏 für den Laut ‚mi‘ im elften Jahrhundert. Jedoch geriet das erste allmählich außer Gebrauch, obgleich es bis zum späteren Zeitpunkt noch vereinzelt benutzt wurde. Grund dafür, weshalb die erste Gestalt allmählich verschwand, ist wohl die Ähnlichkeit mit dem Zeichen 𠄎 für den Laut ‚a‘. Wenn das Zeichen 𠄎 für den Laut ‚mi‘ weiter existiert hätte, wäre die diakritische Funktion dieser Schriftgestalt in dem Maße diffus gewesen, dass man sich während der Lektüre jedes mal für den richtigen

---

<sup>168</sup> Ebd., S.266.

Laut hätte entscheiden müssen. Solche akustische Polyvalenz einer Schriftgestalt wurde im Laufe der historischen Ausgestaltung des *Katakana*-Schriftsystems beseitigt.

Alle Schriftgestalten des *Katakana* wurden, viertens, ausschließlich in der fragmentarischen Schreibmotorik vereinheitlicht. Es gab die Schriftgestalt, die ursprünglich aus einer fließenden Vereinfachung der chinesischen Schriftzeichen hervorgegangen sind, wie das Schriftzeichen für ‚(w)e‘. In der Konzeptschrift muss dieses Schriftzeichen in einem Schreibzug realisiert werden, sodass alle Schreibstriche miteinander verbunden werden, wie die Gestalt der späteren *Hiragana*-Silbenschrift ㇰ. Die eigentliche Schreibmotorik der Konzeptschrift, in der alle Schreibstriche miteinander verschmolzen, wurde so zugunsten der fragmentarischen Schreibmotorik in zwei schreibmotorische Einheiten zerlegt. Aus dieser Schriftgestalt mit zwei Schreibstrichen hatte man drei Schreibstriche herausgearbeitet, welche später als Standardgestalt festgelegt wurden. (Auch vgl. Abbildung 32.) Hier wurde die fließende Schreibmotorik für die fragmentarische Schreibmotorik umgestaltet, wodurch die einzelnen Schreibstriche wie bei der Standardschrift oder der Kanzleischrift voneinander getrennt und visuell klar und eindeutig realisiert werden mussten. Die Besonderheit der visuell-motorischen Valenz des *Katakana* liegt also darin, dass alle Schreibstriche motorisch voneinander getrennt realisiert werden mussten.

Diese Eigenschaft des *Katakana* brachte eine weitere Konsequenz für die Schreibbewegung mit sich. Beim Schreiben des *Katakana*, kann die senkrechte Schreibmotorik nicht in der Weise betont werden, dass die Schriftzeichen von oben nach unten miteinander verbunden sind. Denn das *Katakana* muss blockschriftartig realisiert werden, wie es bei der Standardschrift und der Kanzleischrift üblich ist.<sup>169</sup> Um die Schriftgestalt im Quadrat zu realisieren, muss die Pinselspitze jedes Mal nach einem Schreibstrich bzw. Schriftzeichen (motorische Einheit) vom Beschreibstoff abgehoben werden, was der Schreibpraxis der chinesischen Schriftsprache in der Standard- oder Kanzleischrift entspricht. Die vorgeschriebene Gestalt des *Katakana* verhindert die fließende senkrechte Schreibmotorik und damit das Fortsetzen nacheinander stehender Schriftzeichen. Vergleicht man diese fragmentarische Schreibmotorik und die bruchstückhafte Schriftgestalt mit jener des *Sōgana* (*Kana* in der Konzeptschrift) oder der fließend realisierten Schriftgestalt, besteht das Spezifikum des *Katakana* in der Unterdrückung der Schreibmotorik einerseits und in der Betonung der visuellen Valenz einzelner Schreibstriche andererseits.

---

<sup>169</sup> Es gab auch Schriftzeichen, die aus zwei in horizontaler Richtung zusammengesetzten Zeichen bestanden. Solche ‚Ligaturen‘ sind im Quadrat wie bei der Standardschrift gestaltet und können als Schriftzeichen mit mehreren Lauten verstanden werden. Zum Beispiel vgl. dritte und vierte Zelle von oben in der linken, äußeren Zeile der ‚*Gojūon zu*‘ (50-Laute-Tabelle) auf der Abbildung 31.

Aus der medienhistorischen Perspektive gilt die Gestaltung des *Katakana* als Bewahren der normativen Schreibmotorik von der Standardschrift und der Kanzleischrift. Weil die fragmentarische Schreibmotorik auf der normativen Schreibbewegung einzelner Schreibstriche der beiden, für das Chinesische bestimmten Schreib- und Schriftstile basierte, ist zu interpretieren, dass dabei die visuell-motorische Valenz der Standardschrift oder der Kanzleischrift bewahrt ist. Die Gemeinsamkeit der Schreibmotorik des *Katakana* mit jener der Standard- und Kanzleischrift liegt jedoch in der Schreibmotorik auf der Ebene der Schreibstriche. Die Vereinfachung der Gestalt des ursprünglichen chinesischen Schriftzeichens setzte sich in der historischen Schreibpraxis so weit durch, dass man die reduzierte Gestalt ohne weiteres mit der ursprünglichen Gestalt nicht mehr identifizieren konnte. So hob sich das *Katakana* durch seine visuelle Andersartigkeit von den chinesischen Schriftzeichen ab, sodass es als ‚japanisches‘ phonetisches Schriftzeichensystem gelten kann. Das unvollkommene *Kana* gewann eine Identität als ein selbständiges Schriftsystem, das *Katakana*, welches von den heutigen Schreibern als solche verinnerlicht ist.

#### 3.3.4 Die schreibmotorische Eigenschaft des *Katakana* und sein Status in der Schreib- und Druckkultur

Die schreibmotorische Gemeinsamkeit des *Katakana* mit jener der Standardschrift und der Kanzleischrift lässt sich als Spiegelung seines Kontextes der Anwendung, der buddhistischen Schreib- und Lesepraxis, betrachten. Die dortige schriftliche Informationsverarbeitung war durch die chinesische Schriftsprache mit dem formalen Charakter geprägt. In dieser Praxisphäre wurde das blockschriftartige Schreiben ebenso wie in China als formal und daher autoritär wahrgenommen, während dem fließenden Schreiben eher ein privater Status zugeschrieben wurde. Die visuell differenzierbare Klarheit gilt daher als Ausdruck der Formalität des auf Japanisch Geschriebenen. So lässt sich das *Katakana* kulturhistorisch als ein phonetisches Schrift- und Schreibsystem für die formale Schreibpraxis Japans verstehen. Das *Katakana* entwickelte sich als dasjenige Schriftsystem, mit dem die japanischen Schreiber sich innerhalb der formalen Schreibpraxis mit der chinesischen Schriftsprache auf Japanisch ausdrücken konnten – sei es auch nur in Form einer Lektürehilfe. So wurde das *Katakana* mit dem formalen Charakter seiner Gebrauchssituation gekoppelt, wofür seine blockschriftartige Gestalt spricht.

Wurde ausschließlich *Katakana* geschrieben, galt es im Prinzip als eine besondere Schreibart, die entweder von unreifen Schreibern, zum Beispiel Kindern oder für wenig anspruchsvolle Leser eingesetzt wurde.<sup>170</sup> So stellt es eine Szene des im elften Jahr-

---

<sup>170</sup> Als Ausnahme dieser Unselbstständigkeit des *Katakana* betrachtet Tsukishima die Verschriftlichung der japanischen Gedichte als einen Geltungsbereich der reinen *Katakana*-Schreibpraxis. Diese Anwendung fand in einem im Vergleich zur gewöhnlichen Schreibpraxis japanischer Gedichte mit dem *On'nade* kleinen Rahmen statt. Tsukishima: *Kana*. 1981, S.314-323.

hundert erschienenen „堤中納言物語 *Tsutsumi Chûnagon monogatari*“ (Die Erzählung von Tsutsumi Chûnagon) dar: Die Tochter einer Adelsfamilie schrieb einen Brief mit Gedichten nur „mit *Katakana*“, „weil sie noch kein *Kana* [im Sinne des 女手 *on'nade*, S.Y.] schreiben konnte“<sup>171</sup>. Damals fungierte der lyrische Brief auf Japanisch als ein wichtiges Kommunikationsmedium zwischen Männern und Frauen im höfisch-aristokratischen Leben. (Vgl. 3.4.6.) Dabei wurde das fließende Schreibprogramm, das im Zitat bloß als „*Kana*“ bezeichnet wird, bevorzugt und war Standard des Schreibens auf Japanisch in der nicht-buddhistischen sowie informellen Schreibpraxis. Vor dem Hintergrund dieser Konvention beschrieb die Autorin die hier dargestellte Schreibpraxis nur mit dem *Katakana* als unreifes Schreiben, das die Kindlichkeit der Prinzessin implizit zum Ausdruck bringt. Aus der Sichtweise des Erzählers wird das *Katakana* hinsichtlich der Schreibpraxis dieses Briefes dem *Kana* (*On'nade*) untergeordnet, auch wenn diese Unterordnung hierbei als Kindlichkeit gedeutet wird. Außerhalb der formalen Sphäre wurde dem *Katakana* lediglich sekundäre Bedeutung zugeschrieben. Was sich außerdem aus der zitierten Szene herauslesen lässt, ist eine Beschreibung des damaligen Schreibenlernens: Es weist darauf hin, dass man zuerst *Katakana* zu schreiben lernte.<sup>172</sup> Anders als die historische Entwicklung verlief, begann man mit der fragmentarischen Schreibmotorik das Schreibenlernen. Abgesehen vom Schreiben auf Chinesisch, das in vielerlei Hinsicht schwerer zu beherrschen war als das Japanische, weist diese Lernreihenfolge daraufhin, dass das *Katakana* als recht einfach galt. Diese Zweitrangigkeit des *Katakana* im Hinblick auf den Status ist sicher auf den Ursprung zurückzuführen: dass es den Mönchen und Gelehrten als Hilfszeichen zur Lautnotation diente und ansonsten nicht als sprachlich wie semantisch anerkannt worden ist. Auch für die spezielle, private Kommunikation, bei der man den Ausdruck seiner Gefühle in den Vordergrund stellte, bediente man sich selten des *Katakana*, sieht man einmal von einem solchen Fall, wie der vorhin anhand des Zitates zeigte, ab. Für die sprachliche Darstellung des Gefühls entwickelte sich andere fließende Schreibmotorik. (Vgl. 3.4.) So ist das *Katakana* von einem etwas paradoxen Charakter: In der durch Chinesisch geprägten, formalen Schreibpraxis galt das *Katakana* als autoritäre Schrift für das Japanische, während es in der nicht-formalen Schreibpraxis als unreife bzw. ungeschickte visuelle Darstellung der japanischen Sprache galt. (Auch vgl. 7.1.1.)

Die durch das Chinesische beigemessene, soziokulturelle Grundeinstellung für die Autorität des *Katakana* wirkte – wenn auch latent – bis ins typographische Zeitalter seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Offizielle und formelle Texte, wie Erlasse des Kaisers, das Grundgesetz, amtliche Briefe oder wissenschaftliche Werke wurden mit

<sup>171</sup> Zit. nach Tsukishima: *Kana*. 1983, S.315. Das Zitat gehört zur Episode „虫愛づる姫君 *Mushi mezuru himegimi*“ (Die Prinzessin, die die Insekten mag).

<sup>172</sup> Ebd., S.316.

den chinesischen Schriftzeichen und dem *Katakana* geschrieben und gedruckt. Diese Gebrauchsweise des *Katakana* ging im Zuge der Gestaltung der anderen phonetischen Schriftzeichen – des *Hiragana* – seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Danach benutzt man in der gegenwärtigen Schreibpraxis für die Darstellung fremdsprachlicher Wörter sowie Onomatopöie das *Katakana*, ebenso, wie es die buddhistischen Mönche damals taten, als sie die fremden Klänge des Sanskrits und des Chinesischen darstellten. (Vgl. 3.4.5 und 9.3.3.)

### 3.4 Vom Schreiben zur Schrift 2: Von der fließenden Schreibmotorik zum *On'nade*

Während sich die fragmentarische Schreibmotorik zum *Katakana* in der formellen Schreibpraxis entwickelte, etablierten sich die fließende Schreibmotorik und ihre verflüssigte Schriftgestalt in der informellen, privaten Schreibpraxis. Diese Art zu Schreiben wurde später zum Standard des Schreibens auf Japanisch. Es kennzeichnet sich durch die Prämiierung der Schreibmotorik und damit der motorischen Informationsvalenz des Geschriebenen. Wie bei jeder Schreibpraxis, prägte auch diese die epistemologische Einstellung über die Schrift für die japanische Sprache, zumindest bis zu dem Anfang des 20. Jahrhunderts, als der Medienwandel sich in der Schriftzeichenproduktion durchsetzte. (Vgl. 9.3 und 10.2.) Im Folgenden wird der Gestaltungsprozess dieser Schreibpraxis und der entsprechenden epistemologischen Einstellung beschrieben. Die Beschreibung soll das Schreiben und Geschriebene als emergentes Produkt exemplifizieren, indem die Rolle der Materialität und Körperlichkeit in der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation fokussiert wird.

#### 3.4.1 Die Hand im Schreiben und Geschriebenen

Seit dem neunten Jahrhundert wichen die fließende Schreibmotorik und ihre Schriftgestalt immer stärker von der normativen Konzeptschrift ab, sodass diese Art zu Schreiben schließlich als eine neue Schreibpraxis wahrgenommen und sprachlich von den anderen abgegrenzt wurde. Wohl zu Anfang des elften Jahrhunderts begann man diese als 女手 *on'nade* zu bezeichnen, was wörtlich ‚Frauenhand‘ bedeutet. Aus dem Roman „宇津保物語 *Utsuho monogatari*“ (die Geschichte von der Höhle), der aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts stammt, erfährt der Leser, dass die japanischen Gedichte in *Katakana*, *Sôgana* (*Kana* in der Konzeptschrift), *On'nade* und 葦手 *ashide*<sup>173</sup> geschrieben wurden. Dass das *Sôgana* und das *On'nade* voneinander un-

---

<sup>173</sup> Das *Ashide* bedeutet wortwörtlich ‚Schilfhand‘ bzw. ‚Hand(-schrift) in Schilf(-gestalt)‘. Ein dekorativer Schreib- und Schriftstil, in dem die Schreibstriche nach den tierischen bzw. pflanzlichen Motiven gestaltet werden. Nach diesem Stil ergeben sich die Schreibstriche sowohl als Schriftzeichen auch als das Bild. Vgl. Ishikawa: Nihon shoshi. 2001, S.309-313.

terschieden werden, verweist auf die fortgeschrittene Abweichung der fließenden Schreibmotorik von jener der chinesischen Konzeptschrift.

Die Bezeichnung *On'nade* kam vermutlich zusammen mit ihrem Gegenbegriff 男手 *otokode* (Männerhand) auf, bei dem es sich um eine Neubezeichnung für das *Magana* (das *Kana* in der Standardschrift oder der Kanzleischrift) handelt. Es waren hauptsächlich Männer, die am Hof oder in den Tempeln – also in der offiziellen Sphäre, wo man die Form zu wahren hatte – die Standard- und die Kanzleischrift sowie das *Katakana* mit der fragmentarischen Schreibmotorik praktizierten. Diese formelle und sozusagen ‚männliche‘ Schreibpraxis benutzte den primären Code, die chinesische Schriftsprache. Später schrieb man im selben offiziellen Kreis statt des reinen, ein nach den Regeln der japanischen Syntax modifiziertes Chinesisch, das man heute 変体漢文 *hentai kanbun* (modifiziertes *Kanbun*) nennt.<sup>174</sup> Diese Schreibpraxis mit der ‚blockschriftartigen‘ Gestaltung der Schriftzeichen wurde im elften Jahrhundert in *Otokode* (Männerhand) umbenannt. Im Gegensatz zur Verbindung der formellen Schreibpraxis mit der fragmentarischen Schreibmotorik, setzte sich in der informellen, aristokratischen Schreibpraxis, wo das Prestige der chinesischen Schriftsprache nicht derart stark war, die fließende Schreibmotorik beim Schreiben auf Japanisch durch.

Der Unterschied zwischen diesen beiden kommunikativen Sphären konnte mit dem Unterschied der Geschlechter symbolisiert werden. Die Anerkennung der Frau als Hauptakteurin des Schreibens in der aristokratischen, privaten Lebenswelt, muss allerdings nur symbolisch verstanden bleiben, auch wenn es im elften Jahrhundert zu einer Blüte der Frauenliteratur kam.<sup>175</sup> (Vgl. Exkurs.) Denn freilich schrieben auch Männer mit der ‚Frauhand‘, wenn sie für den Alltagsgebrauch etwas auf Japanisch auszudrücken hatten. Ein Blick auf die Geschichte der Kalligraphie zeigt, dass viele Praktizierende des *On'nade* Männer waren: Viele der bis heute als kanonisch überlieferten, kalligraphischen Handschriften aus dieser Zeit stammen aus den Händen von Männern.

Medienhistorisch ist der Begriff ‚Hand‘ von großer Bedeutung. Er gibt Aufschluss über die damalige Wahrnehmung und Beschreibung des Schreibens und Ge-

---

<sup>174</sup> Zu präziser Beschreibung über *Kanbun* vgl. Kluge: *Kanbun*. 1997.

<sup>175</sup> Vgl. Miller: *Die japanische Sprache*. 1993, S.128; Müller-Yokota: *Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan*. 1987, S.17. Müller-Yokota übersetzt den Begriff *On'nade* in „Frauen(hand)schrift“, was eine semantische Begriffsanpassung an der Zielsprache, der deutschen ‚Handschrift‘, verstanden werden kann. Mit solcher Übersetzung, die den quellsprachlichen Begriff aufgrund seines semantischen Referenzobjekts mit einem entsprechenden Begriff der Zielsprache gleichgesetzt, kann man sicherlich den Exotismus vermeiden und damit die Fremdheit des objektivierten Phänomens in der anderen Kultur. Jedoch muss solche Art der Entfremdung bei der geisteswissenschaftlich-historischen Studie als ungeeignet zu beurteilen, weil diese Art der Beschreibung die Vergessenheit bzw. das Verlorengehen der Selbstbeschreibung des Forschungsgegenstandes, des fremden Phänomens, verursachen kann, wie die Übersetzung des *On'nade* schlicht in „Frauen(hand)schrift“ seine historische Semantik einfach versteckt.

schriebenen. ‚Hand‘ bringt eine andere Epistemologie zum Ausdruck, als der deutsche Begriff ‚Handschrift‘. Dieser deutsche Begriff drückt einen kausalen Zusammenhang zwischen der Hand als Produktionsmittel und der Schrift(-gestalt) als deren Produkt aus.<sup>176</sup> Im Unterschied zum deutschen Begriff ‚Handschrift‘ flossen die beiden Aspekte, sowohl Produktionsmittel als auch Produkt, in den historischen japanischen Begriff ein. Der Begriff 手 *te* (Hand) steht allein für den Gegenstand des deutschen Begriffs ‚Handschrift‘.<sup>177</sup>

Der Begriff *Te*, die Hand, spiegelt so eine Auffassung wider, bei der das Schreiben und das Geschriebene nicht voneinander getrennt sind, sondern als ein ganzes Phänomen vereint sind.

Diese Begrifflichkeit basiert auf einer epistemologischen Einstellung, nach der nicht nur die Schrift im immateriellen Sinne, sondern auch ihre Körperlichkeit und Materialität als wesentlich informativ beurteilt werden.

Daher wird in dieser Arbeit *On'nade* eher als Bezeichnung für einen Schreibcode, d.h. einen Schreib- und Schriftstil – samt Schreibmotorik, Materialien und epistemologischer Einstellung –, und nicht nur als das sogenannte Schriftzeichen im gängigen, semiotischen Sinne begriffen. Heute wird *On'nade* jedoch vor allem als eine neue Art von Schriftzeichen, also bloß als Zwischenstufe der Entwicklung des *Hiragana* verstanden, was in dieser Arbeit allerdings abgelehnt wird. Das Phänomen *On'nade* ist mehr als nur eine neue Schriftgestalt und muss daher als ein mediales Phänomen begriffen werden, um seine Komplexität und Bedeutung in der Praxis besser zu erkunden. Die zu kritisierende Interpretation ist von der Reduzierung der Begrifflichkeit des *On'nade* auf das Schriftzeichen abgeleitet. Der körperlichen wie materiellen Dimension der als *On'nade* realisierten Schriftzeichen wird dabei kein Sinn zugeschrieben. Die semiotische Schriftauffassung zwingt sogar, die materiellen und körpermotorischen Unterschiede der realisierten Schriftzeichen zu ignorieren. Demzufolge wird das (Schrift-)Zeichen als visuell statische Information verstanden und definiert. (Vgl. Kapitel 1.)

Ausgeklammert ist dabei ein anderer Aspekt der schriftlichen Kommunikation, bei der die semantische Information von der Gestalt und Stofflichkeit der Schriftzeichen beeinflusst ist – man spricht dabei vom ‚Eindruck‘ oder von der ‚Ästhetik‘ im Sinne von Kapr.<sup>178</sup> Welche Eigenschaft der realisierten Schriftzeichen man für infor-

---

<sup>176</sup> Beim Begriff Handschrift kann man davon ausgehen, dass sich ‚Handschrift‘ in Abgrenzung zur typographisch produzierten Schrift verbreitete.

<sup>177</sup> Diese Konnotation des Zeichens ‚Hand‘ ist in der Tradition der Kalligraphie Chinas nicht zu sehen. In Japan gab und gibt es die Begriffe 手跡 *shuseki* (Handspur), 手墨 *shuboku* (Handtusche) und 手書 *shusho* (Handgeschriebene bzw. -schreiben), die alle die Handschrift bedeuten. Und Brief nennt man heute 手紙 *tegami* (Handpapier). Jedoch wird der Begriff Hand bei denen eher als Adjektiv als Substantiv benutzt, sodass das Zeichen 手 ‚mit der Hand (geschrieben)‘ bedeutet.

<sup>178</sup> Kapr: Ästhetik der Schriftkunst. 1977.

mativ hält, wenn auch nur latent oder unbewusst, hängt somit von der epistemologischen Einstellung der Praktizierenden und dem entsprechenden Verhältnis der verschiedenen Sinne ab, die als ein Produkt der Mediengeschichte interpretiert werden müssen. Nicht nur was, sondern auch wie geschrieben wurde, anerkennen Schreiber und Leser als informativ.

Dem soll hier entsprochen werden, weshalb das *On'nade* sowie das *Otokode* auch als ein Ausdruck einer je spezifischen Wahrnehmung interpretiert wird, nach der nicht nur das sprachlich-semantische Was und Wie, sondern auch das medienontologische Was und Wie des Geschriebenen als informativ gilt. Um diesen Aspekt untersuchen zu können, muss die Perspektive des Praktizierenden (Schreiber wie Leser) als Handlungssubjekt aufgeschlossen werden. In dieser Perspektive tritt der Umgang mit Schreiben und Geschriebenem als körperlich-mediales Erlebnis auf. Denn was man ‚Schreiben‘ nennt, ist nicht bloß schriftliches Formulieren von so genannten ‚Gedanken‘ durch ‚Psyche‘, sondern Schreiben ist zuallererst ein Verarbeiten und Verformen von Materialien durch die Bewegungen des Körpers. Das *Te*, die Hand, vermittelt eine Vorstellung darüber, wie Schreiben und Lesen aufgefasst worden ist: In erster Linie galt es als ein Erlebnis, weniger als eine Technik zur Fixierung und Weitergabe von semantischer Information. Im Erlebnis ist sowohl die Verarbeitung der Medien, als auch die der Information untrennbar verbunden. Das heißt, dass die ‚Hand‘ als eine bestimmte Schreibmotorik, also als eine Weise der Produktionstätigkeit, aber ebenso auch als eine bestimmte Schriftgestalt, also als das Produkt der Tätigkeit, begriffen wurde. Die ‚Hand‘ legt ein zunächst befremdlich erscheinendes Verständnis über das Schreiben, die Schrift und das Geschriebene nahe, bei dem die Seite der Produktion – als Tätigkeit wie auch als Produkt derselben – im Vordergrund steht. Es ist wichtig, diese Doppelseitigkeit zu begreifen, die den historischen Schreibern und Lesern keineswegs als begrifflicher bzw. epistemologischer Widerspruch erschien.

Das *Te*, die Hand, stellt eine Schreibpraxis dar, die multisensuell, -medial, -dimensional und in der Zeit fließend, also dynamisch im körperhaften (Er-)Leben der Menschen durchgeführt wurde und wird. Das Geschriebene wurde als visuell-dynamische Information erlebt. Die Bezeichnungen *On'nade* (Frauenhand) und *Otokode* (Männerhand) drücken somit die Perspektive des Praktizierenden aus.

#### 3.4.2 Ökonomische Gestaltung des *On'nade*

Das *On'nade* erreichte, wenn man ihren Fortgang seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ausklammert, gegen Ende des zehnten Jahrhunderts den Gipfel seiner ökonomischen Effizienz. Die Ökonomie basierte wie beim *Katakana* auf der semiotischen Rationalisierung der Kopplung zwischen dem Schriftzeichen und dem Laut der japanischen Sprache. Wie erwähnt, kam im Laufe des zehnten Jahrhunderts ein Merkgedicht na-

mens „伊呂波歌 bzw. いろは歌 *Irohauta*“ (*Iroha*-Gedicht) auf, in dem die 47 Schriftzeichen und damit 47 Lautelemente nur einmal benutzt werden. (Vgl. 3.2.) Eines der älteren Beispiele ist in dem Werk „*Konkômâyôsaishô-kyô on gi*“ enthalten, in dem auch der Prototyp der 50-Laut-Tabelle (*Gojûon-zu*) nach der fragmentarischen Schreibmotorik aufgenommen wurde. (Vgl. Abbildung 32.) Während die 50-Laute-Tabelle auf die semantische Dimension der Schrift und des entsprechenden Lauts verzichtete, bewahrt das Merkgedicht die sprachliche Bedeutung. Daher kann man es nicht nur mit dem *Kana* (Silbenschrift), sondern auch mit chinesischen Schriftzeichen schreiben, welche der semiotischen Verwendung gemäß (erstes Verwendungsprinzip) die japanische Lesung erhielt. Die folgende Darstellung des *Iroha*-Gedichts zeigt zwei Varianten der Schreibweise, die eine nur mit den heutigen *Hiragana*-Schriftzeichen und die andere mit chinesischen Schriftzeichen sowie *Hiragana* dahinter in Klammern:

いろはにほへとちりぬるを (色は匂へと散りぬるを)  
 わかよたれそつねならむ (我が世誰ぞ常ならむ)  
 うみのおくやまけふこえて (有為の奥山今日越えて)  
 あさきゆめみしゑひもせず (浅き夢見し酔ひもせず)

Die deutsche Übersetzung des Gedichts lautet folgendermaßen:

„Die Farben sind noch frisch, doch sind die Blätter, ach, schon abgefallen!  
 Wer denn in unsrer Welt wird vergänglich sein?  
 Die Berge fernab von den Wechselfällen [des Lebens] heute über schreitend,  
 Werde ich keinen seichten Traum mehr träumen, bin auch nicht berauscht.“<sup>179</sup>

Dieses Merkgedicht gilt als Übersetzung bzw. Verarbeitung eines buddhistischen chinesischen Gedichtes, das den Grundsatz 諸行無常 *shogyômuji* (Alles Irdische ist vergänglich) thematisiert.<sup>180</sup> Während die 50-Laute-Tabelle auf die engere, buddhistische Gelehrten-Sphäre beschränkt blieb, war das *Irohauta* in der Schreib- und Lesekultur Japans im allgemeinen Gebrauch. Dabei wurde die materielle Realisation bzw. die schriftliche Visualisierung dieses Gedichts stark mit dem *On'nade* und später mit dem *Hiragana* gekoppelt, wie auf der Abbildung 32 ersichtlich ist. Die enge Verbindung mit dem *Iroha*-Gedicht zeigt die Besonderheit des *On'nade*, worauf später noch eingegangen wird. Die Popularität dieses Merkgedichts blieb bis ins 20. Jahrhundert erhalten, sodass es als Klassiker der Aufzählung der japanischen Lautelemente sowie für Wörterbuchrubriken benutzt wurde.

Bedeutsam für die historische Gestaltung des *On'nade* ist die Tatsache, dass schon im Laufe des zehnten Jahrhunderts die basalen Lautelemente der japanischen Sprache herausgearbeitet wurden. Gleichzeitig selektierte man das Schriftinventar und

<sup>179</sup> Miller: Die japanische Sprache. 1993, S.133.

<sup>180</sup> Tsukishima: Rekishiteki kanazukai. 1994, S.19f.

die fließende Vereinfachungsweise der Schriftgestalt. Das *On'nade* wurde als eine Art des Schrift- und Schreibsystems schon im Laufe des zehnten Jahrhunderts im höchsten Grade vereinfacht bzw. rationalisiert.

Auf der Tabelle 5 werden die Schriftgestalten dargestellt, die Tsukishima anhand seiner Analyse der zahlreichen Handschriften von Anfang des zehnten Jahrhunderts bis zu Anfang des elften Jahrhunderts herausgearbeitet hatte. (Vgl. Tabelle 5 im Anhang.) Er berücksichtigte dabei die Varianten der Schriftzeichen in Schriftstücken, die „mit weniger Kunstfertigkeit von großem praktischen Nutzen waren“, wie das Gedicht, der Brief etc.<sup>181</sup> 29 Laute besitzen jeweils ein chinesisches Schriftzeichen als sogenanntes ‚Grundzeichen‘, dessen Schriftgestalt durch die fließende Schreibmotorik vereinfacht und als *Kana* gebracht ist. Währenddessen konnten 13 Lautwerte jeweils mit zwei verschiedenen chinesischen Schriftzeichen dargestellt werden. Fünf Laute besitzen jedoch drei verschiedene chinesische Schriftzeichen als ihre Grundzeichen. Insgesamt sind nur 70 chinesischen Schriftzeichen für 46 Laute in der *On'nade*-Schreibpraxis dieser Zeit zu entdecken.

Die Vereinfachungsweise jedes chinesischen Schriftzeichens zeigt auch den Grad der historischen Ausgestaltung an. 27 chinesische Schriftzeichen besitzen mehrere Vereinfachungsvariationen. Die durch die fließende Schreibmotorik der chinesischen Konzeptschrift vorprogrammierte Vereinfachung tendiert dazu, die Schriftzeichen mit immer weniger Schreibstrichen und mit geringerer Schreibbewegung realisieren zu können.<sup>182</sup> So ging beispielsweise die Anzahl der Schreibstriche, die für das den Laut ‚o‘ entsprechende Schriftzeichen benötigt werden, von fünf auf drei zurück. Die Vereinfachung der Schriftgestalt durch die Prämierung der fließenden Schreibmotorik ging so weit, dass die damaligen Schreiber mittels der neuen Bezeichnung *On'nade* ihre Praxis vom alten *Sôgana* abhoben. Die visuell-motorische Valenz begann somit den Verlust der ursprünglichen semantischen Valenz der chinesischen Schriftzeichen widerzuspiegeln.

Diese derart vereinfachte Gestalt des *On'nade* wird man eher nachvollziehen können, wenn man die entsprechende Schreibpraxis betrachtet. Beispielsweise enthält eine Imitation des „土佐日記 *Tosa nikki*“ (Tagebuch während des Reises nach Tosa, 935) des 紀貫之 *Ki no Tsurayuki* (868? -945?) von 藤原定家 *Fujiwara no Sadaie* (1162-1242), dem als Autorität geltenden Kalligraphen und Theoretiker der Dichtung, 42 Gestaltvariationen, die 36 Laute darstellen. (Vgl. Tabelle 6 im Anhang.) Die drei Laute ‚sa‘, ‚na‘ und ‚ni‘ besitzen jeweils zwei unterschiedliche chinesische Schriftzeichen als Grundzeichen. Außer bei diesen drei Lauten beruht diese Schreibpraxis auf der Kopplung zwischen einem Laut und einem chinesischen Schriftzeichen. Eine vi-

---

<sup>181</sup> Ders.: *Kana*. 1981, S.177.

<sup>182</sup> Es gab diejenige fließend reduzierte Schriftgestalt beim *On'nade*, welche schon in der Schreibpraxis Chinas zu sehen sind. Satô: *Sôgana kana no jigen*. 1989, S.259.

suelle Polyvalenz aufgrund der unterschiedlichen Vereinfachung des chinesischen Schriftzeichens ist nur bei den zwei Lauten ‚na‘ und ‚ho‘ zu bemerken.

Im zehnten Jahrhundert hatte das *On'nade* durch die Selektion des Inventars einerseits und die Festlegung der vereinfachten Schriftgestalt andererseits den Höhepunkt seiner ökonomischen Effizienz erreicht. Tsukishima stellt fest, dass „die Vereinfachung der Schriftgestalt schon im zehnten Jahrhundert stagnierte und die damalige Zeichengestalt des *Hiragana* festgelegt und weiter tradiert wurde.“<sup>183</sup> In dieser Erklärung setzt Tsukishima das fließend reduzierend Geschriebene, das damals *On'nade* bzw. *Kana* genannt wurde, terminologisch mit dem *Hiragana* gleich. Diese Gleichsetzung hätte ohne weiteres akzeptiert werden können, wenn das *On'nade* sich auch weiterhin so linear wie beschrieben entwickelt und diese ökonomische Effizienz bewahrt hätte. Doch nach diesem im Hinblick auf Effizienz festgestellten Höhepunkt steigerte sich die Komplexität der *On'nade*-Schreibpraxis durch eine Vermehrung des Zeicheninventars und der Gestaltvariationen. (Vgl. 3.4.3.)

Nach der vorherrschenden Meinung der schrifthistorischen Forschung tauchten die meisten Schriftzeichen, die mit dem heutigen *Hiragana* identifizierbar sind, bereits im elften Jahrhundert auf. (Vgl. Tabelle 5 und Tabelle 6 im Anhang.) Diese auf der Abbildung ersichtliche, heutige *Hiragana*-Schrift wurde erst allmählich, im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als normative Schriftgestalt festgelegt. (Vgl. 9.3 und 10.2.) Sehr lange Zeit, etwa tausend Jahre, blieb diese Schriftgestalt eine Variante unter vielen. Der Irrtum, das *On'nade* sei lediglich eine alte Bezeichnung für das *Hiragana*, gründet bloß auf der anachronistischen Identifikation mit der heutigen Schriftgestalt.

Selbst die Bezeichnung, *Hiragana*, kam erst recht spät, wohl im 16. Jahrhundert, auf und verbreitete sich im Laufe der Edo-Zeit.<sup>184</sup> Die Herkunft dieser neuen Bezeichnung ist aber nach wie vor unklar. Zu vermuten ist, dass sie als Gegenbegriff sowohl des *Katakana* als auch des *Kanji* in Standardschrift und Konzeptschrift verwendet wurde. Das Präfix *Hira* kann als selbständiges Adjektiv ‚eben, glatt und platt‘ und daher ‚allgemein‘ bedeuten, sodass das *Hiragana* als ‚allgemein gängiges *Kana*‘ interpretiert werden kann. Im Bezug auf seine Gestalt kann das *Hira* (platt) auch als ‚ohne Ecke‘ und daraus abgeleitet ‚kreisförmig‘ interpretiert werden.

Trotz des Aufkommens dieser Bezeichnung blieb die visuelle Polyvalenz des *Hiragana* weiterhin erhalten. Beispielsweise werden in einem heutigen Lexikon für die Entzifferung der alten Handschriften fünfzehn Gestaltvarianten des Schriftzeichens 於 für den Laut ‚o‘ aufgeführt, welche aufgrund ihrer Gestalt schwer zu identifizieren sind. (Vgl. Abbildung 36.) Dass die 15 Varianten auf der Abbildung 36 lediglich ein

---

<sup>183</sup> Tsukishima: *Kana*. 1981, S.158.

<sup>184</sup> Miller: *Die japanische Sprache*. 1993, S.128.

und dasselbe Grundzeichen darstellen, ist mit der heutigen epistemologischen Einstellung über das *Hiragana* und damit die Schrift nicht in Einklang zu bringen. Bis in die Edo-Zeit hinein praktizierte man auf dem Archipel das Schreiben und Lesen in einer anderen epistemologischen Grundeinstellung als der heutigen. Versucht man, die historischen Gestaltvarianten nur nach der visuell geprägten statischen Wahrnehmung zu entziffern, schließt man leicht den falschen Schluss, dass sie verschiedene Grundzeichen darstellen. Zwischen der Schriftgestalt des *On'nade* und des heutigen *Hiragana* liegt eine medienhistorische Kluft, welche ohne

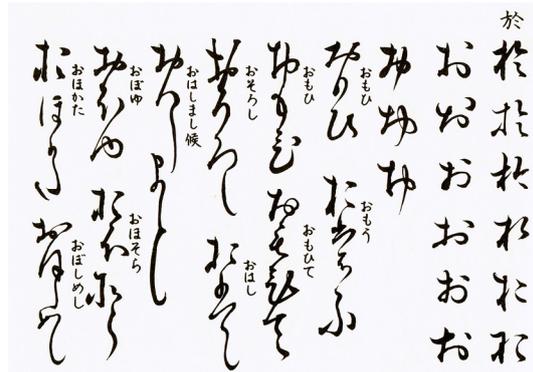


Abbildung 36: Die visuelle Polyvalenz des Schriftzeichens 於 für den Laut ,o‘

Ab der vierten Zeile von rechts werden die Schreibbeispiele für die Wörter, welche mit diesem Zeichen beginnen und fortlaufend geschrieben stehen. Diese Beispieldarstellungen zeigen, wie die in den ersten drei Zeilen isolierend dargestellten Gestaltvarianten im motorischen Kontext vorkommen.

Bezugnahme auf die Druckkultur nicht zu begreifen ist. (Vgl. 9.3.3.)

Die gängige Beschreibung über das *On'nade*, dass es „die Bezeichnung für diese Silbenschrift [*Hiragana*, S.Y.]“<sup>185</sup> sei, wird daher in dieser Arbeit nur mit dem Vorbehalt akzeptiert, dass eine solche Auffassung durch die anachronistische Projektion der heutigen Schriftgestalt des *Hiragana* auf dem historischen Geschriebenen vorbereitet ist. Hätte sich das *On'nade* weiterhin ökonomisch entwickelt, hätte es wohl im Mittelalter Japans oder spätestens in der Edo-Zeit ein phonetisches Silbenschriftsystem gegeben, durch das in der Epistemologie der Schreibenden jeweils ein Grundzeichen einem Laut entsprochen hätte. Dennoch ist es üblich, in der Schriftgeschichte des *Hiragana* die Unterschiede bei den visuell-motorischen Valenzen und deren kommunikativen Bedeutung in der Praxis unberücksichtigt zu lassen. Wären dann die Unterschiede der visuell-motorischen Varianten ignoriert worden, stünde erst zur Debatte, ob das *On'nade* und dessen später zu erwähnenden Derivative, der Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil (連綿体 *renmentai*), wirklich das *Hiragana* gewesen wäre, oder ob das *On'nade* bloß ‚ein Silbenschriftsystem‘ dargestellt hätte.

Doch dem ist nicht so. Nach ihrer ökonomischen Ausgestaltung, steigerte sich die Komplexität des *On'nade*; – eine Evolution, der allgemein hin schrifthistorisch nicht Rechnung getragen wird.

Mir scheint, dass das *On'nade* in erster Linie das Schreiben und Geschriebene darstellte, das für den historischen Praktizierenden materiell vorhanden und mit der Hand (be-)greifbar, aber ihm weniger oder sogar gar nicht unabhängig vom Material als ‚Schriftzeichen‘ gegenwärtig war. Die Schrift als Zeichensystem und damit

<sup>185</sup> Müller-Yokota: Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan. 1987, S.17.

dessen ökonomische Effizienz waren und sind nur ein Aspekt des Schreibens und Geschriebenen, der durch andere unterdrückt werden kann. Die Praktizierenden können einen anderen Aspekt des Schreibens und Geschriebenen prämiieren, auch wenn dabei die ökonomische Effizienz in Kauf genommen wird.

### 3.4.3 Mannigfaltige Ausgestaltung des *On'nade*

Wie geschildert, nahm das *On'nade* trotz der geschilderten rapiden Ökonomisierung bzw. Vereinfachung bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts wieder an Komplexität zu: „Es wurden nämlich mehrere Grundzeichen für eine Silbe nebeneinander gebraucht und die Arten der in Konzeptschrift geschriebenen Zeichengestalt waren ebenfalls zahlreich. Überdies umfassten die Grundzeichen nicht nur die traditionellen *Manyôgana* [das *Kana* in der Standardschrift oder der Kanzleischrift, S.Y.], seit der 奈良 Nara-Zeit [710-794, S.Y.], sondern auch die neuen *Manyôgana*, die erst in der 平安 Heian-Zeit [794-1185, S.Y.] in Gebrauch kamen.“<sup>186</sup> Im Gegensatz zur historischen Ausgestaltung des *Katakana*-Schriftsystems vervielfachte sich die Anzahl der chinesischen Schriftzeichen als Grundzeicheninventar des *On'nade*. Parallel dazu kamen unterschiedliche Vereinfachungsvarianten eines Grundzeichens auf. Die Vervielfachung des Schriftinventars und der Schriftgestalt bewirkte visuelle Polyvalenzen einer akustischen Valenz, so dass es für einen japanischen Laut mehrere Möglichkeiten der Visualisierung gab.

Das *On'nade*, das sich bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts durch Vereinfachung weiterentwickelte, entfaltete sich nun in eine andere Richtung: sie tendierte zu einer neuen visuell-motorischen Vielfältigkeit. Versteht man die historische Ausgestaltung einer Schrift bloß als Ökonomisierung, als Vereinfachung und Rationalisierung, aufgrund der die Tauglichkeit in der Praxis zunehmen würde, was die übliche Perspektive in der Schriftgeschichtsschreibung latent oder explizit voraussetzt, so stünde der Fall des *On'nade* wegen der Zunahme an visuell-motorischen Valenzen als eine Rückentwicklung da. Denn freilich wurde es durch die zunehmende visuelle Polyvalenz immer aufwendiger und komplizierter, das Schreiben und Lesen zu beherrschen. Doch wie ist dieser ‚Rückschritt‘ zu verstehen, und in welcher Schreibpraxis fand er statt?

Tsukishima gibt einen ästhetischen Anspruch an, um die zunehmende visuelle Polyvalenz des *On'nade* zu erklären. Demnach lag der Hauptzweck darin „der Eintönigkeit der Schriftgestalt des *Hiragana* [des ökonomisch ausgestalteten *On'nade* des neunten Jahrhunderts, S.Y.] zu entkommen“, die visuelle Polyvalenz entsprang „dem Streben nach ästhetischer Wirkung der Schreib- und Schriftart (書風 *shofû*)“.<sup>187</sup> So

---

<sup>186</sup> Tsukishima: *Kana*. 1981, S.156f.

<sup>187</sup> Ebd., S.157.

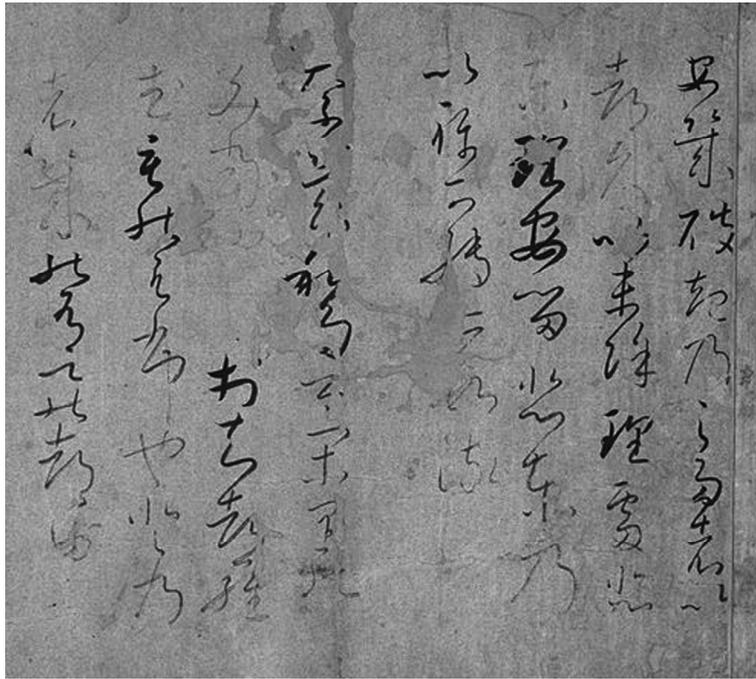


Abbildung 37: Steigerung der visuellen Komplexität des *On'nade*, „*Akihagijō*“

findet sich die komplexere Schreibpraxis „eher in den dekorativen als in den praktischen Dokumenten“. <sup>188</sup> Als Beispiel für eine solche Schreibpraxis lässt sich die Buchrolle „秋萩帖 *Akihagijō*“ nennen, die einen Auszug der japanischen Gedichtsammlung „古今倭歌集 bzw. 古今和歌集 *Kokinwakashū*“ aus der Mitte des elften Jahrhunderts enthält. (Vgl. Abbildung 37.) In diesem Dokument, das von zwei Schreibern geschrieben wurde, werden 128 Grundzeichen für 48 Lautwerte verwendet. <sup>189</sup> Darunter gibt es diejenige chinesischen Schriftzeichen, welche bis her zur Darstellung der japanischen Laute nicht gebraucht waren. In Bezug auf die Schreibmotorik entdeckt man in diesem Dokument auch diejenige Schriftzeichen, die mit der fragmentarischen Schreibmotorik realisiert wurden. Jedoch bildet die fließende Schreibmotorik den Grundton dieser Schreibpraxis, sodass verschiedene, von der Konzeptschrift abweichende Gestaltvarianten als *Sōgana* (*Kana* in der Konzeptschrift) gelesen werden. Im Vergleich zum späteren *On'nade* zeichnet sich „*Akihagijō*“ durch die Tendenz zur Unterdrückung der fließenden Schreibmotorik aus. <sup>190</sup> Beispielsweise besteht das dritte Zeichen der ersten Zeile auf der Abbildung 37 破 aus klar realisierten Schreibstrichen, welche wie in der Standardschrift bzw. der Kanzleischrift erst durch die betonte Druckkraft erzeugt werden können. Gleichwohl kann man Zusammenfügungen von Schriftzeichen wie bei den ersten beiden Schriftzeichen 安 und 幾 feststellen. Eine solche nicht gleichmäßige Gestaltung des Layouts versteht sich als

<sup>188</sup> Ebd., S.157.

<sup>189</sup> Satō: *Sōgana to kana no jigen*. 1989, S.272f.

<sup>190</sup> Folgende Beschreibung über „*Akihagijō*“ basiert auf der Analyse Ishikawas. Ishikawas: *Nihon shoshi*. 2001, S.174-181.

Ausdruck einer prämierten Schreibmotorik, indem der Praktizierende das Schreiben nicht nur als Realisation von Schriftzeichen, sondern auch als eine der Schreibbewegung durchführte. (S.u.)

#### 3.4.4 Das *On'nade* in der Schrift- und der Kalligraphiegeschichte

Wegen der Vielfältigkeit der Grundzeichen und ihrer Realisierungsmöglichkeiten scheint die Schreibpraxis im „*Akihagijō*“ viel aufwendiger als die im „*Tosa nikki*“. Eine solche Schreibpraxis ist eher mit dem Stand der früheren Epoche zu vergleichen, als das Schreiben auf Japanisch sich nur diffus von jenem auf Chinesisch unterschied. Nach Tsukishima wurde diese Art des Schreibens „als neue Notationsweise für japanische Gedichte entwickelt und diese Notation basierte auf dem Bewusstsein für das Kunstwerk.“<sup>191</sup> Seiner Auffassung nach intendierten die Schreiber des „*Akihagijō*“ eine ästhetische Verbindung zwischen den japanischen Gedichten (Inhalt) und der Schriftgestalt (Form). Hierbei steht der ästhetische Anspruch in einem Spannungsverhältnis gegenüber der Ökonomie des Schreibens: Die Schreibästhetik unterdrückt die Schreibökonomie.

Diese Sichtweise war und ist ein weit verbreitetes Erklärungsmodell der japanischen Kalligraphie- und Schriftgeschichte. Demzufolge wird und wurde die Bedeutung des mit der Hand Geschriebenen hauptsächlich ästhetisierend als Gegenstand der Kalligraphiegeschichte, d.h. der Kunstgeschichte behandelt. – Immer dann, wenn eine ‚unökonomische‘, komplizierte Schreibpraxis zu bewerten ist; was unpraktisch ist, müsse ‚Kunst‘ sein. – Kalligraphiehistoriker schätzen daher die komplexe Schreibpraxis des *On'nade* als Ästhetisierung des Schreibens auf Japanisch hoch ein. (S.u.) Dagegen gilt für die Schriftgeschichte diese ‚ästhetisierte‘ Schreibpraxis nicht mehr als wahrheitsgetreuer Spiegel der historischen, schriftsprachlichen Handlung, weil das Ästhetische, wie Tsukishima schreibt, keine pragmatische Tätigkeit sei. So wird es beispielsweise oft bei der Transkription der damaligen Schriftstücke deren visuellen Polyvalenz eines Lautwertes ignoriert, welche durch dem heutigen *Hiragana* mit Inventar von 48 Schriftgestalten ersetzt dargestellt werden. Solche Schreibpraxis des *On'nade* scheint dem Schrifthistoriker ausschließlich als „extrem umständliches und redundantes graphisches System“.<sup>192</sup> Die Schriftgeschichte, mit ihrer Perspektive, blendet semiotisch die Komplexität des *On'nade* aus und bewertet das *On'nade* retrospektiv schlicht als Prototyp des heutigen *Hiragana* oder als Zwischenstation der einen Entwicklung.

So wird mit zwei Perspektiven – der schriftgeschichtlichen zum einen und der kalligraphiegeschichtlichen zum anderen – aufgrund der expliziten oder impliziten Opposition zwischen Ästhetischem und Pragmatischem das *On'nade* völlig verschie-

---

<sup>191</sup> Tsukishima: Kana. 1981, S.183.

<sup>192</sup> Miller: Die japanische Sprache. 1993, S.131.

den aufgefasst. Beide aber, nur mit unterschiedlicher Bewertung: abschätzend zum einen und hochschätzend zum anderen, sind sich einig darüber, dass das *On'nade* eine ästhetische Schreibpraxis ist. Diese Bewertung steht vor der ahistorisierenden Projektion einer heute gängigen Unterscheidung zwischen ästhetischer und pragmatischer (d.h. ökonomischer) Schreibpraxis.

Das pragmatische bzw. alltägliche Schreiben vom künstlerischen ‚Schönschreiben‘ – der Kalligraphie – zu unterscheiden, entspricht dem gegenwärtigen Allgemeinplatz, dass Alltägliches nicht Kunst und Kunst nicht Alltägliches sein könne. Medienhistorisch entwickelte sich die Kalligraphie als eine Kunstgattung durch den Medienwandel im alltäglich-pragmatischen Schreiben, der in Japan vom Pinsel und in Europa von der Feder zu Bleistift oder Füllfederhalter stattgefunden hat. Die alten Schreibwerkzeuge gelten im Zuge dieses Wandels als spezifische Medien für das künstlerische Schreiben. Doch eine solche aufgrund der Schreibmaterialien gezogene Differenz gab es in der Zeit des *On'nade* nicht. Sowohl das ästhetische Schreiben als auch das pragmatische Schreiben wurden auf der Grundlage ein und desselben Medienkomplexes – Tusche, Papier und Pinsel – betrieben. Das heißt, das heute ahistorisch hauptsächlich als ästhetisch bewertete Geschriebene lag für den damaligen Schreiber durchaus in der durch seine nicht-künstlerische, alltägliche Schreibpraxis konstruierten epistemologischen Einstellung. Ganz anders als es die Kalligraphie- und die Schriftgeschichte halten, unterschieden die Praktizierenden des *On'nade* nicht derart klar das ästhetische vom pragmatischen Schreiben. Um die Praxis des *On'nade* und seine historische Entfaltung zu beschreiben, ist weder nur die kalligraphie- noch nur die schrifthistorische Perspektive hinreichend. Beide Perspektiven müssen stattdessen vereint werden. Indem ich im Folgenden die Entfaltung des *On'nade* zum Standard des Schreibens auf Japanisch aus dem Blickwinkel ‚Schreiben und Geschriebene als mediales und kommunikatives Phänomen‘ beschreibe, möchte ich dies erreichen.

#### 3.4.5 *Das On'nade als Standard des Schreibens auf Japanisch*

Dass die Schreibpraxis sowohl den ästhetischen als auch den pragmatischen Aspekt innehatte, zeigt die Entfaltung des *On'nade* zum Standard der Schreibpraxis auf Japanisch. Das *On'nade*, wie es im „*Akibagijō*“ dokumentiert ist, setzte sich tatsächlich als Standard des Schreibens auf Japanisch durch. Die komplizierte Schriftgestalt „wurde zum Allgemeinen. Im Gegensatz dazu ging das alte [Schrift- bzw. Schreib-, S.Y.]System nur vom einfachen und kunstlosen *Hiragana* zurück“.<sup>193</sup> Vergleichbar mit der Ausgestaltung des *Katakana* begann man die Schriftgestalt des *On'nade* im zwölften Jahrhundert als Vorbild zu reproduzieren und zu tradieren. Die Praktizierenden begannen also mit der imitierenden Reproduktion des *On'nade*. Für die fließende

---

<sup>193</sup> Tsukishima: Kana. 1981, S.183.

Schreibmotorik etablierte sich so eine Informationsverarbeitung, in der die visuell-motorischen Valenzen der Schriftzeichen ins neue Medium weitergegeben und damit die bestimmte Schriftgestalt als das Normative bewahrt wurden. Die historische Schreibpraxis orientierte sich seither eher an der Nachahmung der normativen Schriftgestalt bzw. Schreibmotorik des *On'nade* als an der Erfindung von Grundzeichen oder Gestalt- und Schreibmotorikvarianten. So erklärt Tsukishima: „Seit der Kamakura-Zeit [1185-1333] war das *Hiragana* [das *On'nade*, S.Y.] aus der Heian-Zeit [794-1185] das Vorbild. Danach ist keine auffällige Veränderung der Schriftgestalt und der Grundzeichen zu bemerken.“<sup>194</sup>

Während das *On'nade* des elften Jahrhunderts in der Schriftgeschichte als Meilenstein gilt, wird ihm auch in der Geschichte der Kalligraphie eine besondere Bedeutung zugeschrieben. Mit Beginn der imitierenden Reproduktion gilt das elfte und zwölfte Jahrhundert in der Kalligraphiegeschichte als jene Phase, in der das 仮名の書 *kana no sho*, das kalligraphische Schreiben vom *Kana*, das begrifflich unter dem *On'nade* subsumiert werden kann, sich etablierte.<sup>195</sup> Schon seit dem zehnten Jahrhundert existierte das so genannte 和様 bzw. 倭様 *wayô*, die japanische Schreibart, die meistens dem chinesischen Schreib- und Schriftstil gegenüber gestellt wird. (Vgl. Exkurs.) Das *Wayô* war jedoch eine Art des Schreibens, mit dem man chinesische Texte realisierte. In der Geschichte der Kalligraphie betrachtet man das Aufkommen des *On'nade* im Zusammenhang mit dem Aufkommen eines bestimmten kalligraphischen Schreibstils, welcher die Zusammenfügung der Schriftzeichen als Haupteigenschaft hat. (Vgl. 3.4.6.) Dieser Stil wurde und wird als Basis gesehen, auf welcher die spätere Modifikation des Schreib- und Schriftstils stattfand. Das *On'nade* bzw. das *Kana no sho* galt und gilt nach wie vor für die späteren Generationen als Duktus, auf den beim (Schön-)Schreibenlernen zurückgegriffen werden muss.

Das *On'nade* bzw. das *Kana no sho* verbreitete sich im Mittelalter unter den neuen Schichten – in der Kriegerklasse und unter den Stadtbewohnern. Grob umrissen kann gesagt werden, dass die japanische Sprache und damit das *On'nade* in der alltäglichen schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation gegenüber der chinesischen Sprache und damit der Standard- und der Kanzleischrift allmählich die Oberhand gewann.<sup>196</sup> Obgleich die neuen Schreibarten aus China, die Modifikation bzw. die neue Aufführungsweise der drei grundlegenden Schreib- und Schriftstile, oft als Mode importiert wurden und sich großer Popularität erfreuten, blieb das Schreiben auf Japanisch außerhalb ihren Einflüsse.<sup>197</sup> Gegen Ende des 16. Jahrhunderts

---

<sup>194</sup> Ebd., S.189.

<sup>195</sup> Haruna: *Nihon shodô shin shi*. 2001, S.110-128.

<sup>196</sup> Die japanische Schriftsprache gestaltete sich durch die Zusammenwirkung der chinesischen und der japanischen Schreibpraxen, was in dieser Arbeit aber nicht weiter verfolgt wird.

<sup>197</sup> Tsukishima: *Kana*. 1981, S.157.

gewann das *On'nade*, wie bereits erwähnt, eine neue Bezeichnung von *Hiragana*. Jedoch dieses *Hiragana* stand in der direkt vom *On'nade* stammenden Entwicklungslinien, sodass die visuell-motorische Polyvalenz des Geschriebenen weiter erhalten ist.

In der Edo-Zeit wurde eine Schreibart, das sogenannte 御家流 *oieryû* bzw. 家流 *ieriyû* (Schreibart nach Haus), als Standard für Dokumente des Regierungsapparats (幕府 *bakufu*) festgelegt. Das *Oieryû* war ein evolutionäres Derivat des *On'nade*, für den die fortlaufende Zusammenfügung der Schriftzeichen normativ war.<sup>198</sup> (Vgl. Abbildung 38.) Durch seinen formalen Status „dominierte das *Oieryû* das ganze Land bis in jede Schicht und jede Provinz. Charakteristisch für das *Oieryû* in der Edo-Zeit war seine Vulgarität [im Vergleich zum kalligraphischen Duktus, S.Y.], aber wegen der Einfachheit des Schreibens und Lesens war es am geeignetesten für das pragmatische Geschriebenen“.<sup>199</sup> Die Dominanz des *Oieryû* ging mit dem Ende der Edo-Zeit zurück, sodass sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Schreibpraxis durchsetzen konnte.

Die Entwicklung des Schreibens auf Japanisch aufgrund des *On'nade* ist erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts abgerissen. Als Faktor dafür ist der Medienwandel der graphischen Produktion einerseits und der alltäglichen Schreibpraxis andererseits zu nennen. (Vgl. 9.3.3.) Demnach begann man in der schriftlichen Kommunikation die blockschriftartige Schriftgestalt zu prämiieren, sodass das Layout der Papieroberfläche wie beim chinesischen Text durch die Quadrate konstituiert wurde. Demzufolge wurde die Schriftgestalt, welche eigentlich vom *On'nade* stammt, genauso wie das *Katakana* in die regelmäßige Proportion innerhalb eines Viereckes gebracht. Symbolisch dafür ist die tabellarische Liste im Schreib- und Leselernbuch des Jahres 1875, welche nicht etwa etwa ‚*Hiragana*-Liste‘, sondern schlicht „伊呂波図 *Iroha zu*“ (*Iroha*-Tabelle) heißt. (Vgl. Abbildung 32.) Nach der Reihenfolge des *Iroha*-Gedichts stehen die japanischen Laute auf der Tabelle, von oben rechts nach unten in der Schreib- und auch Schriftrichtung und von rechts nach links in der Zeilenrichtung, aufgelistet. In jedem Quadrat werden ein großes Schriftzeichen und eine oder zwei kleinere Schriftzeichen für einen Laut realisiert. Das groß aufgeführte Schriftzeichen stellt die damals als normativ festgelegte Schriftgestalt dar, die nahezu identisch

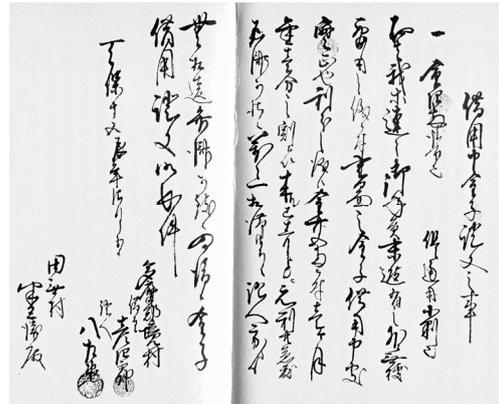


Abbildung 38: Standardform des Schreibens in der Edo-Zeit, *Oieryû*, „借用申金子證文事 *Shakuyô môsu kinsu shômon no koto*“ (Schuldschrift, 1844).

<sup>198</sup> Das *Oieryû* stammt von einer kalligraphischen Schule 青蓮院流 *shôrenin ryû*, welche auf den Prinzen Sônen (尊円法親王 Sônen hôshinnô, 1298-1356) zurückzuführen ist.

<sup>199</sup> Haruna: *Nihon shodô shin shi*. 2003, S.213.

ist mit der Gestalt des heutigen *Hiragana*. Dagegen wird die klein realisierte Schriftgestalt als die schreibmotorische Gestaltvariation dargestellt. Solche als Variante geltende Schriftgestalt war in der Schreibpraxis der Edo-Zeit eine normale Gestalt unter vielen anderen. Trotzdem oder gerade deswegen wird sie auf der Tabelle als Abweichung von der normativen Gestalt bewertet und dargestellt, um die epistemologische Beziehung zur gerade in dieser Zeit zu veraltenden Schreibpraxis weiter zu halten. Eine solche Schriftgestalt nennt man heute in der Schriftgeschichte sowie Literaturwissenschaft 変体仮名 *hentaigana* (modifiziertes *Kana*). Diese Bezeichnung drückt deutlich die medienhistorische Kluft zwischen der epistemologischen Einstellung des *On'nade* und der des heutigen *Hiragana* aus: Die Schriftgestalt 阿, welche in der Schreibpraxis des *On'nade* schlicht als Schriftzeichen für den Laut ‚a‘ erlebt sein konnte, wird nun als ‚Modifikation des Schriftzeichens あ‘ bewertet. Solche Verschiebung des epistemologischen Bezugspunkts drückt die Bezeichnung *Hentaigana* aus, welcher erst durch die Projektion des heute normativen Gestalt des *Hiragana*-Schriftsystems auf den historischen Geschriebenen die Bedeutung beigemessen wird.

Solche als normativ bestimmte Schriftgestalt von heute unterscheidet sich durch die Unterdrückung der das *On'nade* gestaltete Schreibmotorik. Das *Hiragana* wurde genauso wie das *Katakana* im viereckigen Raum komprimiert, sodass die senkrechte fließende Schreibmotorik nicht mehr durch die Verbindung der Schriftzeichen betont werden konnte. Es wäre wichtig, diese medienhistorische Kluft in Bezug auf den Medienwandel in der Druckkultur zu erörtern, da man im 20. Jahrhundert nach der typographischen Druckschrift zu schreiben begann. (Vgl. 9.3.) Die Praktizierenden der Gegenwart schreiben normalerweise nicht mehr mehrere Schriftzeichen in einem Schreibzug, was fast zehn Jahrhunderten als Standard der Schreibpraxis betrieben war.

Anhand dieser kurzen Darstellung lässt sich feststellen, dass das *On'nade* im zehnten und elften Jahrhundert maßgeblich die Weiterentwicklung der Schreibpraxis auf Japanisch bestimmte. Das *On'nade* galt und gilt sowohl in der Schriftgeschichte als auch in der Kalligraphiegeschichte als jenes Schreiben und Geschriebene, das sich zum Standard für die Schreibpraxis auf Japanisch entwickelte. Aus Sicht der Mediengeschichte der japanischen Schreibkultur ist nun zu fragen, welche medial-sinnliche sowie kommunikative Eigenschaft das *On'nade* besaß, welches das Schreiben auf Japanisch etwa tausend Jahren geprägt hatte.

#### 3.4.6 Kommunikative Dimension des *On'nade*

Wenn man davon ausgeht, dass die Komplexität der Schriftgestalt des *On'nade* einzig aufgrund „des Strebens nach ästhetischer Wirkung“<sup>200</sup> zunahm, setzt man eine spezielle, vom pragmatischen Schreiben abgetrennte Ausgestaltung und -führung des *On'nade* voraus. So wie beispielsweise die Entwicklung der ‚Kalligraphie‘ im Deutsch-

<sup>200</sup> Tsukishima: *Kana*. 1981, S.157.

land des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Typographie stand, als sich das Schönschreiben vom pragmatischen alltäglichen Schreiben absonderte.<sup>201</sup> Demzufolge hätte diese Art des Schreibens als ein Teilgebiet der Kunst – als Kalligraphie – behandelt werden müssen, ebenso wie die Geschichte der Schriftzeichen und die Geschichte der Kalligraphie im Wissenschaftssystem seit dem Ende des 19. Jahrhunderts klar voneinander abgegrenzt werden. Doch in der Epistemologie der historischen Praktizierenden kann diese Trennung des Ästhetischen und des Pragmatischen nicht in gleicher Weise vorgelegen haben. Die epistemologische Grenze zwischen beiden Bereichen war in der damaligen Schreibpraxis diffus, sodass das Ästhetische als das Pragmatische, oder umgekehrt das Pragmatische als das Ästhetische verstanden wurde.

Sofern man mittels des mit der Hand Geschriebenen kommunizieren wollte und musste, existierte das Ästhetische bzw. die schriftliche Kunst nicht an und für sich, sondern als Kommunikationsmedium, das Information vom Schreiber zum Leser zu vermitteln hatte.

Daher folgte das heute als ästhetisch geltende Schreiben, die Kalligraphie, einer pragmatischen Notwendigkeit, was die Weiterentwicklung der Schreibmotorik für das *On'nade* zum Standard des Schreibens auf Japanisch bestätigt. Dieses pragmatische Erfordernis besteht in der kommunikativen Funktion des Geschriebenen, also darin, wie die historischen Praktizierenden die Kommunikation mittels des handschriftlichen Informationsmediums definierte. So stellt sich die Frage, welche Art der Material- und Informationsverarbeitung bei der handschriftlichen Kommunikation prämiert wurde. Am Beispiel der damaligen Briefkommunikation in der aristokratischen Lebenssphäre werde ich dies exemplifizieren.

Der Briefaustausch mit oder ohne Gedicht fungierte als wichtiger Kommunikationskanal zwischen adligen Männern und Frauen, weil der direkte Kontakt zwischen den Geschlechtern durch die Etikette des Hofes stark eingeschränkt war. Der Brief versteht sich im Allgemeinen als ein Kommunikationsmedium, welches den Informationsaustausch zwischen den Kommunikatoren über (Zeit-)Raum ermöglicht. Anders gesagt, setzt der Brief die physisch-physikalische und somit zeitliche Entfernung zwischen den Kommunikatoren voraus. Diese Entfernung waren die Kommunikatoren im elften Jahrhundert sich wegen der strengen Beschränkung der Face-to-Face-Kommunikation besonders bewusst. Das Geschriebene als Brief war nicht weniger ein einziger Kanal für den Informationsaustausch zwischen den Geschlechtern und damit eine einzige Möglichkeit, dass der eine als Absender den anderen als Empfänger über sich selbst informieren konnte. Daher sollte der Brief (nicht der Text!) für die Kommunikatoren als Kompensation des Informationsmangels, den die schriftliche Kommunikation im Vergleich zur Face-to-Face-Kommunikation aufweist. Der Brief sollte als das Medium nicht schlicht für die sprachlich-semantische Information anerkannt

---

<sup>201</sup> Gutenberg-Museum/Sprenger (Bearb.): Zug um Zug. 1998, S.8-30.

werden, sondern auch als das Medium des Ausdrucks über die Persönlichkeit des Schreibers bzw. des Absenders. Dafür bemühte man sich, das Potential des Mediums als Mittel für das Informieren über sich selbst zu benutzen.

Das Spezifikum der Kommunikation per handgeschriebenen Brief liegt damit in der Art und Weise der Informationsproduktion und -rezeption der Schreibenden und Lesenden. Sprachlich bevorzugte man das Gedicht als Code solcher Briefkommunikation, um das sprachlich schwer zu vermittelnde Gefühl kraft Form und Metapher effektiv zu vermitteln bzw. in der Psyche des Rezipienten emergieren zu lassen. Jedoch war dieser sprachliche Code dem damaligen Praktizierenden nur ein Aspekt des medialen Potentials dieses Mediums.

Ein weiterer Aspekt bestand für den Kommunikator im Geschriebenen als materiellen Gegenstand, der informativ polyvalent ist. Diese potentielle informative Polyvalenz des Briefes, den der Schreiber mit seinen eigenen Händen zu einem Informationsmedium ausgestaltet hat, wurde auch als Speicher nicht nur sprachlicher, sondern auch andersartiger, nämlich multisensueller Informationen benutzt. Die Anerkennung des Geschriebenen als ein multisensuelles Informationsmedium rührt daher, dass die menschlichen Sinne, anders als in den Zeichen- und Erkenntnistheorien oft modelliert, stets zusammenwirken. Das mediale wie informative Potential des handgeschriebenen und -gemachten Briefes, dass er nicht nur sprachliche, sondern mehrere verschiedenartige Informationen in sich zu speichern hat, gestaltete die Grundlage der Briefkommunikation. „Das Ergebnis [des Gedichtaustauschs, S.Y.] hing nicht nur vom Inhalt des Geschriebenen, sondern auch von den Umständen des Wie (das heißt von handschriftlichem Stil, Stärke, Größe, Design und Farbe des Papiers, dem jahreszeitlich gebotenen Blütenreis, an welchen das Gedicht geheftet war, ja selbst vom Aufzug des Boten, der das poetische Sendschreiben überbrachte) ab.“<sup>202</sup> Die Materialität des Briefes selbst war also Teil der Botschaft für den Empfänger. Nicht nur visuelle und haptische Information beeinflussten die (Gedicht-)Briefkommunikation, auch die olfaktorische Information spielte gegebenenfalls eine gewisse Rolle. Das Briefpapier wurde beispielsweise durch Rauchkerzen mit einem bestimmten Duft versehen, um Assoziationen über den Geschmack und Alter usw. des Schreibers hervorzurufen. Durch die multisensuelle Wahrnehmung der materiellen Beschaffenheit des Geschriebenen funktionierte die Kommunikation per Brief. Der Gedichtbrief wirkte somit nicht nur sprachlich, sondern visuell, akustisch, haptisch, ggf. olfaktorisch und zwar sehr assoziativ, sodass der Rezipient die Botschaft nicht einfach nur las, sondern beim Lesen erfuhr. Im Geschriebenen als Brief wurde somit die Information vom Produzenten (Absender) multisensuell codiert, sodass der Rezipient (Empfänger) die optischen, haptischen, olfaktorischen und akustischen Sinne für die Informationserhebung des (Gedicht-)Briefes benutzen musste.

---

<sup>202</sup> Brown: Zur Entstehungsgeschichte der japanischen Schrift. 1993, S.189.

Die multisensuelle Information im Gedichtbrief, das Wie des Gesendeten, muss in der Briefkommunikation ins Wie des Senders bzw. Schreibers transformiert werden. „Der wichtigste Faktor dabei“, so schreibt Steve T. Brown, „war der Stil der poetischen Handschrift. (...) Der Kult der Kalligraphie, wie ihn die Heian-Zeit betrieb, feierte hingegen [gegen die gesprochene Sprache, S.Y.] die Materialität des *Waka* [des japanischen Gedichts, S.Y.] als verlässliches Zeichen für Geschlecht, Alter, Status und Geschmack [...]“.<sup>203</sup> Dieser Kult um die Handschrift wurde erst durch die Prämierung der Schreibmotorik in der Produktions- und Rezeptionstätigkeit des Briefes ermöglicht. Die schreibmotorische Information des Geschriebenen fungierte also als die wichtigste Quelle, mit welcher der Empfänger das Wie des Schreibens und damit die Gefühlslage des Schreibers effektiv (re-)konstruieren konnte.

Die Informationstransformation vom Wie des Geschriebenen zum Wie des Schreibers fand nicht direkt statt. Ersteres musste zunächst ins Wie des materiellen Produktionsprozesses, des Schreibens umgewandelt werden. Der Briefempfänger konnte und kann aufgrund seiner multisensuellen Wahrnehmung nachvollziehen, wie der Sender den Brief materialisiert hat. Es ist der materielle Produktionsprozess dieses Informationsmediums und damit die Handlung des Briefschreibers. Aufgrund der Analogie zu seiner eigenen Tätigkeit, Briefe mit seinen eigenen Händen zu produzieren, konnte man damals die Information über den materiellen Produktionsprozess des empfangenen Briefes nachvollziehen, solange dieser Brief auch mit menschlichen Händen materialisiert wurde. Die Grenze zwischen Produzent und Rezipient war damals sehr leicht psychisch (und auch materiell) zu überschreiten. (Vgl. 10.2.) Durch das Nachvollziehen der Handlung, die den Brief entstehen ließ, hob sich der Produzent mit seiner Persönlichkeit bei dem Rezipient epistemologisch hervor. Den materiellen Prozess zu rekonstruieren, in dem der Schreiber Farbe und Größe des Papiers, Pinsel, Dichte der Tusche, Duft des Papiers, Blumenzweige auswählte, mit eigener Handbewegung schrieb und alles zu einem Gedichtbrief verarbeitete, informierte damit über das Wie der Person, wie auf der Abbildung 39 schematisiert wird. (Vgl. Abbildung 39.) Bei der handschriftlichen Kommunikation orientierte sich die Wahrnehmung der Produzenten und Rezipienten damit am materiellen Produktionsprozess im Spiegel der Materialität des Geschriebenen.

Daher verwundert es nicht, dass der Schreib- und Schriftstil, von Brown als „Kult“ bezeichnet, von großer Bedeutung war.<sup>204</sup> Der Schreiber musste wegen des kommunikativen Erfordernisses nicht nur die schriftsprachliche, sondern auch die schreibmotorische Information bewusst materialisieren. Im Gedichtbrief musste der Schreiber die Bewegung der Hand an und für sich verwirklichen.

---

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Ebd.

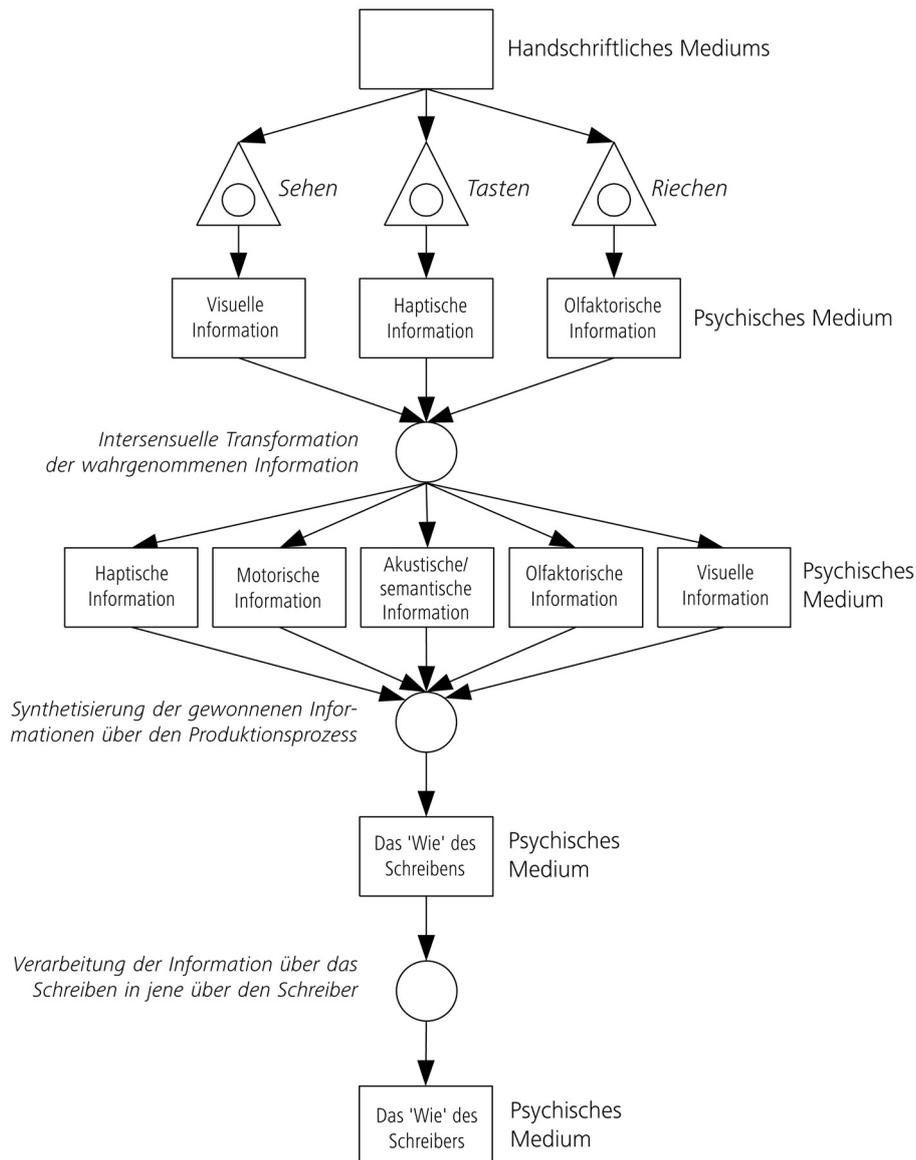


Abbildung 39: Die Transformation der Wahrnehmung des Geschriebenen ins ‚Wie‘ des Schreibers

Er verstofflichte nicht nur die Schriftzeichen, sondern auch die Schreibmotorik und damit seine Körperlichkeit auf dem Papier. Schön zu schreiben, genauer gesagt, die Persönlichkeit als materielle Existenz in einem schönen Schreiben und Geschriebenen widerzuspiegeln, war eine kommunikative Notwendigkeit. Um sich über Hand des Schreibers zu informieren, muss der Leser die Materialität des Geschriebenen wahrnehmen, wie Dichte und Stofflichkeit der Tusche bzw. des Schreibstrichs, Konstruktion der Papieroberfläche, Farbe und Duft des Papiers usw. Daraus erfuhr der Leser zwar visuell, aber dynamisch über Rhythmus, Geschwindigkeit und senkrechte Kraft der Hand des Schreibers. (Vgl. 1.3.)

Hierin liegt die Besonderheit der Brief-Kommunikation und darüber hinaus die Besonderheit der handschriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation.

Sie basiert ausschließlich auf der medialen Eigenschaft des Schreibens mit der Hand als emergentes Produkt, das die Einmaligkeit und Unterschiedlichkeit des Geschriebenen je nach Schreiben notwendig erzeugt. Dieser Umstand wird klar, wenn man sich vorzustellen versucht, die Gedichtbriefe wären in typographischer Schrift gedruckt versendet worden. An der Materialität eines gedruckten Briefes kann die Körperlichkeit des Produzenten nicht abgelesen werden. Diese, bei gedruckten Texten abwesende, kommunikative Funktion der Handschrift ist die medienspezifische Grundlage des mit der Hand Schreibens und Geschriebenen als Kommunikationsmedium. Weil das mit der Hand Geschriebene nicht nur die schriftliche Information, sondern auch die motorische Information in sich speichert, ist das Wie des Schreibens zu (re-)konstruieren. Dementsprechend muss die Informationserhebung des Adressaten multisensuell stattfinden. In seiner Wahrnehmung war das Geschriebene in keiner Weise semiotisiert. Der Gedichtbrief dürfte kein neutraler bzw. transparenter Vermittler des sprachlichen Gedankens sein. Die Existenz von Schreiber und Leser als Kommunikatoren ließ sich nicht auf sprachliche Information reduzieren.

Dass die visuell-motorische Valenz des Geschriebenen ein wesentlicher Aspekt der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation ist, gehört damit zur epistemologischen Grundeinstellung über das Schreiben und Geschriebenen in der japanischen Schreibkultur. Das Kommunikative des Geschriebenen entsteht in der spezifischen Informationsverarbeitung, nach der die Materialität und Körperlichkeit als Information über den materiellen Produktionsprozess und demnach über den Produzenten verarbeitet wird. Das Lesen bzw. Betrachten des Handgeschriebenen geschieht als Nachvollziehen der Schreibbewegung. Das Spezifische des *On'nade* und damit der japanischen Schreibkultur liegt daher in der Prämierung der Schreibmotorik als Grundlage und Gegenstand der Informationsverarbeitung. Deshalb konnte und musste sich das *On'nade* in Richtung der Vielfältigkeit der visuell-motorischen Valenz der Schriftzeichen entwickeln.

#### *3.4.7 Vom On'nade zum Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil: Das Verflüssigen des Schreibens und der Schriftzeichen im Spiegel des „Kôyagire“*

Dass das mit der Hand Geschriebene als Speicher der Information über den materiellen Produktionsprozess und damit den Produzent bestimmt wurde, verursachte die visuelle Polyvalenz eines Lautwertes und damit eines Schriftzeichens. Ein Schriftzeichen gewann mehrere Realisierungsmöglichkeiten, welche die Vielfältigkeit des Schreibens spiegelten und Spielraum ließen, um die Individualität des Schreibers auszudrücken; die starre Uniformität einer festgelegten Kopplung würde eine solche Praxis verwehren. Noch ein weiterer Aspekt der Schreibmotorik ist hervorzuheben; die Schriftzeichen wurden im Rhythmus des Schreibens miteinander verbunden, so dass eine ununterbrochene Tuschenspur von Schriftzeichen zu Schriftzeichen entstand.

Hier geht es um die Prämierung der Schreibbewegung, welche die Zusammensetzung einzelner Schriftzeichen emergieren ließ.

Durch diese Prämierung der Schreibmotorik entwickelte sich das *On'nade* weiter zu einem besonderen Schreib- und Schriftstil, den man heute 連綿体 *renmentai*, Fortlaufender Schreib- und Schriftstil, nennt, der in dieser Arbeit um der Betonung der evolutionären Linearität zum Vorläufer, dem *On'nade*, willen auch als ‚fortlaufendes *On'nade*‘ (連綿女手 *renmen On'nade*) bezeichnet wird. Die fließende Schreibmotorik der Konzeptschrift und damit des *On'nade*, nach der die Schreibstriche eines Schriftzeichens flüssig miteinander verbunden werden, war zunächst nur auf ein einzelnes Schriftzeichen bezogen und erweiterte sich dann auf mehrere Schriftzeichen, die nun flüssig verbunden realisiert wurden.

Die fortlaufenden Verbindungen der Schriftzeichen wurden kalligraphiegeschichtlich betrachtet durch die mit der Vorbildschrift bzw. Standardschrift in China entstandene Drei-Takt-Rythmik aus der Reihenfolge der Kraftmanipulation ‚Betonen–Flüssiglassen–Betonen‘ ermöglicht. (Vgl. 1.2 und 2.2.7.) Indem der Schreiber zwischen den einzelnen Schreibstrichen bzw. schreibmotorischen Einheiten den „imaginären“ Takt ‚Flüssiglassen‘ einschiebt, kann er solche Einheiten ohne schreibmotorischer und -rhythmischer Stockung mit der „Grundrhythmik“ von ‚Betonen–Flüssiglassen–Betonen–(Flüssiglassen)–Betonen–Flüssiglassen–Betonen–(Flüssiglassen)–Betonen‘ usw. beliebig lange nacheinander erzeugen.<sup>205</sup> (S.u.)

Ein solches Zusammenfügen der Schriftzeichen in senkrechter Richtung war und ist im schrifthistorischen Diskurs kaum berücksichtigt, da zur Analyse der Schriftzeichen die fortlaufende Spur immer wieder in einzelne Schriftzeichen zerlegt werden muss. In der Geschichte der Kalligraphie dagegen wird die Art und Weise des fortlaufenden Schreibens thematisiert. Als kanonisches Dokument für das fortlaufende *On'nade* wird eine Buchrolle genannt, das so genannte „高野切第一種 *Kôyagire dai isshu*“ (der erste Typ der *Kôya*-Stücke, im folgenden als „*Kôyagire*“ bezeichnet), welche die von drei Schreibern aufgezeichnete japanische Gedichtsammlung „*Kokinwakashû*“ enthält.<sup>206</sup> Diese Buchrolle wird auf die Mitte des elften Jahrhunderts datiert. „Das *Kôyagire*“, so wird es von der Geschichte der Kalligraphie interpretiert, „ist die vollkommene Form der Kalligraphie im *Kana* (*Kana no sho*). Daher gilt die Zeit, in der das *Kôyagire* geschrieben wurde, als Vervollkommnungszeit der Kalligraphie im *Kana*“.<sup>207</sup> So entwickelte sich das japanische Schreiben mit den *Kana*-Schriftzeichen auf der Grundlage des im „*Kôyagire*“ verwirklichten kanonischen Duktus, dessen Eigen-

<sup>205</sup> Ishikawa: *Chûgoku shoshi*. 1996, S.30f. und 200; Ders.: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.74f.

<sup>206</sup> Diese Bruchstücke der Verschriftlichung von „*Kokinwakashû*“, genannt nach dem gefundenen Ort *Kôya*, werden von ihrem drei unterschiedlichen Duktus her in die drei Typen eingeteilt. Haruna: *Nihon shodô shin shi*. 2001, S.118-119; Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.182-203.

<sup>207</sup> Haruna: *Nihon shodô shin shi*. 2001, S.118.

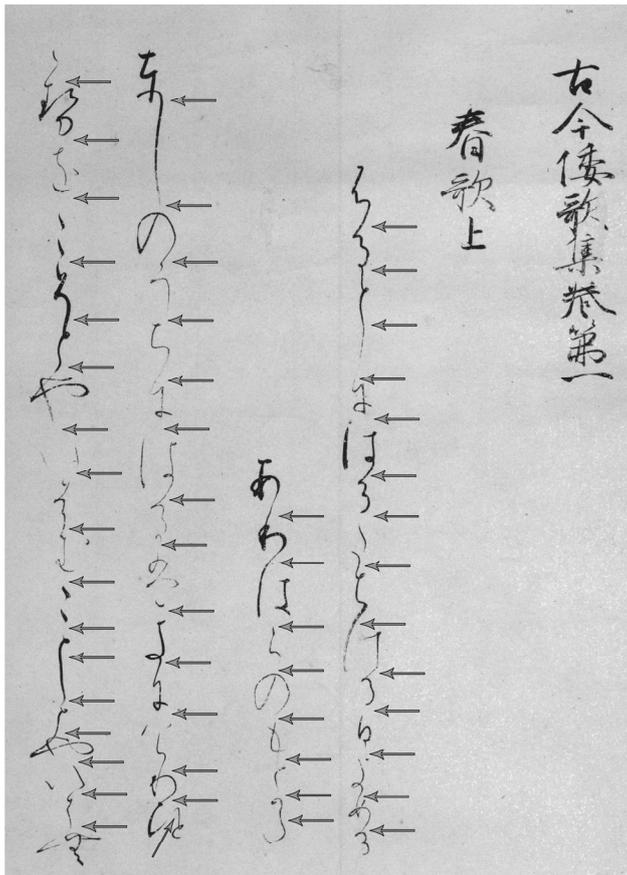
schaften im Folgenden als Beispiel für das Spezifikum des fortlaufenden *On'nade* analysiert werden.

*Epistemologische Kopplung zwischen dem Kana und dem Fortlaufenden Stil*

Das Schreiben im „*Kôyagire*“ ist im Vergleich zu jener im „*Akihagijô*“ hinsichtlich der Anzahl der chinesischen Grundschriftzeichen und ihrer Gestaltvariationen vereinfacht. (Vgl. Tabelle 7 im Anhang.) Beim „*Kôyagire*“ stehen 102 Grundzeichen für 48 Laute (also 26 Grundzeichen weniger als im „*Akihagijô*“). Diese Schreibpraxis ist jedoch komplizierter als die des „*Tosa nikki*“ mit 39 Grundzeichen für 36 Laute. Im „*Kôyagire*“ setzte sich die fließende Vereinfachung der Schriftgestalt weiter durch, sodass die diakritische Funktion der Schriftgestalt zugunsten der optischen Wahrnehmung des Lesers zurückging. Betrachtet man jedoch die einzelne Schriftgestalt in ihrem schreibmotorischen Kontext und vollzieht man die Schreibung nach, dann lässt sich feststellen, dass die diakritische Funktion der Schriftgestalt nicht unbedingt zurückgegangen ist. (Vgl. Abbildung 82 im Anhang.)

Die Abbildung 40 stellt einen Auszug des „*Kôyagire*“ dar, auf dem die Trennung der einzelnen Schriftzeichen mit Pfeilen dargestellt wird. (Vgl. Abbildung 40.) Die Nummern in der Transkription auf der Abbildung 40 stellen die Zeilen dar. Transkription A ist eine Übertragung in die heutige Standardgestalt des *Hiragana*. In der Transkription B werden die Grundzeichen dargestellt, deren Gestalt jener in der Tabelle der Abbildung 82 entspricht. Das erste Zeichen 丷 in der fünften Zeile stellt eine Wiederholung des vorhergehenden Schriftzeichens dar. In diesem Beispiel stellt es damit die Wiederholung des Schriftzeichens für den Laut ‚to‘ dar.

Die ersten zwei Zeilen stellen mit chinesischen Schriftzeichen in Kanzleischrift den Titel sowie die Kapitelüberschrift der Gedichtsammlung „*Kokinwakashû*“ dar. Solche philologischen Informationen wurden meist durch chinesische Schriftzeichen mit der dazugehörigen semantischen Valenz dargestellt, weil sie für die (Ab-)Schreiber sowie Leser förmliche bzw. offizielle Textteile waren. Der Titel „*Kokinwakashû*“ basiert auf der chinesischen Lesung der Schriftzeichen und bedeutet ‚Sammlung (*Shû*) der japanischen Gedichte (*Waka*) von Alten und Neuen (*Kokin*)‘. Dieser Paratext in der blockschriftartigen Gestalt lässt sich als Entlehnung der Prestigefunktion des Chinesischen interpretieren, das dem Geschriebenen die Formalität beimisst. Die Tradition, nach der man den Titel des Buchs bzw. des Werks nur mit den chinesischen Schriftzeichen in blockschriftartigen, formalen Schreib- und Schriftstil, in der Standardschrift oder der Kanzleischrift, darstellte, dauerte bis in die Edo-Zeit fort, sogar noch innerhalb der Druckkultur. Daher werden die ersten zwei Zeilen in diesem Fall nicht im fließenden *On'nade*, sondern in Kanzleischrift geschrieben.



Transkription A mit dem heutigen Hiragana

1. 古今和歌集卷第一
2. 春歌上
3. ふるとしにはるたちける日よめる
4. ありはらのもとかた
5. としのうちにはるはきにけりひと
6. せをこそとやいはむことしとやいはむ

Transkription B: Grundzeichen und Gestaltvarianten

3. 不<sup>a</sup>留<sup>a</sup>止<sup>a</sup>之<sup>a</sup>尔<sup>a</sup>波<sup>a</sup>留<sup>a</sup>多<sup>a</sup>知<sup>a</sup>計<sup>a</sup>留<sup>a</sup>口
- 与<sup>a</sup>女<sup>a</sup>留<sup>a</sup>
4. 安<sup>a</sup>利<sup>a</sup>波<sup>a</sup>良<sup>a</sup>乃<sup>a</sup>毛<sup>a</sup>止<sup>a</sup>可<sup>a</sup>多<sup>a</sup>
5. 东<sup>a</sup>之<sup>a</sup>乃<sup>a</sup>宇<sup>a</sup>知<sup>a</sup>尔<sup>a</sup>波<sup>a</sup>留<sup>a</sup>盘<sup>a</sup>支<sup>a</sup>尔<sup>a</sup>计<sup>a</sup>利<sup>a</sup>
- 比<sup>a</sup>止<sup>a</sup>
6. 勢<sup>a</sup>遠<sup>a</sup>己<sup>b</sup>曾<sup>b</sup>止<sup>a</sup>也<sup>a</sup>以<sup>a</sup>波<sup>a</sup>武<sup>a</sup>己<sup>a</sup>止<sup>a</sup>之<sup>a</sup>
- 止<sup>a</sup>也<sup>a</sup>以<sup>a</sup>者<sup>a</sup>無<sup>a</sup>

Deutsche Übersetzung:

1. Das erste Band des *Kokinwakashū*
2. Frühlingsgedicht. Der erste Teil
3. Gedichtet am Tag, als der Frühlingsanfang im alten Jahr (Dezember) gekommen ist.
4. Arihara no Motokata
5. Innerhalb des Jahres ist der Frühling gekommen. Nenne ich das Jahr
6. letztes Jahr oder dieses Jahr?

(Nach dem alten Mondkalender stimmt der Frühlingsanfang für gewöhnlich mit dem Beginn des Neujahres überein. Jedoch ist der Frühling früher als das Neujahr gekommen, was für den Dichter eine unerwartete Freude ist. So aber verwirrt es ihn bei der Versprachlichung, ob er den gegenwärtigen Moment entsprechend des natürlichen Frühlingsanfangs als ‚das alte Jahr‘ oder dem Kalender getreu ‚dieses Jahr‘ bezeichnen sollte.)

Abbildung 40: Transkription und Übersetzung vom „*Kōyagire*“ auf der Abbildung 82

Der Einsatz des fortlaufenden *On'nade* beginnt mit dem *Kana*, der japanischen Sprache in der dritten Zeile. Diese Zeile stellt das sogenannte 詞書 *kotobagaki* (Einleitung) dar, das eine Situationsbeschreibung des Gedichts und Dichtens umfasst.<sup>208</sup> In diesem *Kotobagaki* wird das zwölfte Schriftzeichen von oben mit der semantischen Valenz ‚Tag‘ benutzt, welche nach der japanischen Lesung ‚hi‘ lautet. Dieses Schriftzeichen ist das einzige, was nicht als *Kana*, sondern als das chinesische Schriftzeichen verwendet wird. Doch ist es in einer anderen Weise verwirklicht, als jene chinesischen

<sup>208</sup> Brown: Zur Entstehungsgeschichte der japanischen Schrift. 1993, S.187.

Schriftzeichen der ersten beiden Zeilen, die in der Konzeptschrift verwirklicht sind, sodass dieses chinesische Schriftzeichen mit den anderen, als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen in einer fließenden Schreibmotorik harmonisiert. (Erst beim Lesen bemerkt man, dass dieses Schriftzeichen chinesisch gebraucht wird.) In der vierten Zeile wird der Name des Dichters „*ありはらのもとかた*“ (在原元方 Ariwara no Motokata, ?-?) im *On'nade* dargestellt. Danach wird seine Dichtung in den fünften und sechsten Zeilen im Fortlaufenden Stil realisiert.

Der Schreiber des „*Kôyagire*“ differenzierte seine Schreibmotorik je nach dem sprachlichen Code, japanisch oder chinesisch. Die japanische Laute darstellenden Schriftzeichen, das *Kana*, koppelte sich am *On'nade* bzw. dem Fortlaufenden Stil und die chinesische Sprache bzw. das *Kanji* an der Standardschrift sowie der Kanzleischrift. Der schriftsprachliche Codeunterschied wurde durch den Schreib- und Schriftstil visualisiert, sodass der Leser mit einem Blick erfährt, wo das *Kana* verwendet wird. (Vgl. Exkurs.)

#### *Schreiben als Materialisierung der Körperbewegung*

Wie schon erwähnt, hat das *On'nade* die Konzeptschrift als medienhistorisches Profil. Merkmal dieses Vorläufers ist die Priorität der Schreibgeschwindigkeit. (Vgl. 2.2.5.) Diese Prämierung wird entweder durch die Reduzierung der vertikalen Druckkraft oder durch eine Verstärkung der horizontalen Kraft des Ziehens, mit dem sich die Hand zum Körper des Schreibers bewegt, ermöglicht. Die Konzeptschrift wurde als etablierter Stil der drei kanonischen Duktus in Japan adaptiert: Die visuelle Valenz der Konzeptschrift gilt dabei als Gegenstand der Reproduktion. Der Schreiber realisiert durch die oben genannten unterschiedlichen Kraftmanipulationen die Konzeptschrift, ohne dass er eine Beschleunigung des Schreibens intendiert.

Der Schreiber des „*Kôyagire*“ reduzierte offensichtlich die Druckkraft, um das *On'nade* zu realisieren. Währenddessen wird die horizontale sowie vertikale Schreibbewegung sehr sorgfältig gesteuert.<sup>209</sup> Dies ist ersichtlich bei dem Teil, in dem die Tuschespur kratziger ist. Enthält die Pinselspitze nur noch wenig Tusche, ist sie schwer zu steuern, weil die Reibungskraft zwischen den Pinselhaaren und dem Papier wegen des Mangels an Flüssigkeit zunimmt. Die Reduzierung der Druckkraft zog eine weitere Konsequenz in Bezug auf die Tuschespur sowie die Schriftgestalt nach sich: Der Schreiber muss den Pinsel relativ hoch halten. Der Kontakt zwischen Pinselspitze und Papieroberfläche wird kleiner und demzufolge nimmt die Widerstandskraft bzw. die Reibung zwischen beiden ab. Damit nimmt die Flexibilität der Pinselspitze zu. Diese Kraftsteuerung kommt in der feinen Tuschespur zum Ausdruck. Im Kontrast zwischen den ersten zwei und den restlichen Zeilen des „*Kôyagire*“ ist diese typische Eigenschaft des *On'nade* deutlich erkennbar. Die ersten zwei Zeilen in Kanzleischrift

---

<sup>209</sup> Erklärung basiert auf der Analyse Ishikawas. Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.182-189.

zeichnen sich durch eine breitere Pinselspur als die Schriftgestalt der dritten bis sechsten Zeile aus. Durch die verringerte Druckkraft verflüssigten sich die Schreibstriche nach- und ineinander.

Durch die lokale Adaption des Schreib- und Schriftstils der Konzeptschrift als eine Art zu Schreiben mit geringer Druckkraft, was als eine Weiterentwicklung der fließenden Schreibmotorik begriffen wird, fand die Modifikation des Rhythmus und der Kraftmanipulation des normativen chinesischen Schreibens statt.

Der normative Rhythmus für einen Schreibstrich besteht sowohl in China als auch in Japan aus drei Taktteilen. (Vgl. 1.2.) Beim normativen chinesischen Schreiben wurde dieser Rhythmus kombiniert mit der Druckkraftsteuerung in der Reihenfolge ‚Betonen–Flüssiglassen–Betonen‘. Die Betonung der Ansatz- und Auslaufteile eines Schreibstrichs wurde in der japanischen Schreibpraxis zurückgenommen, sodass beide Teile eine schmale Kontur bekamen. Nach Ishikwa wird die modifizierte Gestalt des Schreibstrichs, in welcher der Schreibstrich „als schlängelnde Kurve geschrieben“ wird, nach der formalen Ähnlichkeit mit dem Buchstaben ‚S‘ „S-Form“ (S字型 *esu ji gata*) genannt.<sup>210</sup> (Vgl. Abbildung 41.)

Diese Schreibpraxis legt weniger Wert auf eine kontrastreiche Tuschespur durch Steuerung der Druckkraft und begünstigt damit ein fließendes Schreiben. (Vgl. 1.1.2.) Die Modifikation des Rhythmus nach den Anforderungen des Schreibstrichs konstituierte die Basis des *On'nade* und damit des Fortlaufenden Schreib- und Schriftstils. Gemäß dieser Schreibmotorik wurden die Schreibstriche mit einer feinen Kontur gestaltet, die eher weich und rund als eckig ist. Dass das *On'nade* typischerweise eine runde Gestalt besitzt, basiert medienhistorisch auf der verflüssigten Schreibmotorik (S-Form), die ihrerseits auf die Positionierung der Pinselspitze zurückzuführen ist.<sup>211</sup>

Die schreibmotorischen und medialen Eigenschaften des *On'nade* spiegeln sich in den Schreibstrichen und der Schriftgestalt wieder, die sich durch schmale Konturen auszeichnet. Beispielsweise streckt sich das dritte Schriftzeichen in der vierten Zeile für den Laut ‚to‘ in die vertikale Richtung, um der flüssigen Schreibmotorik zu entsprechen. (Vgl. Abbildung 42.) So gewann die Schriftgestalt des *On'nade* eine in die Senkrechte geöffneten Grundstruktur.<sup>212</sup>

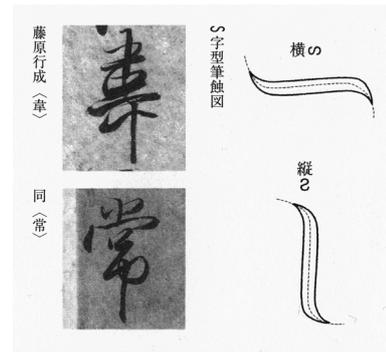


Abbildung 41: Die S-Form des *On'nade*

<sup>210</sup> Ebd., S.153. Auch vgl. Ders.: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2003, S.98ff.

<sup>211</sup> Diese schreibmotorische Eigenschaft des *On'nade* ist auch beim heutigen *Hiragana* erhalten geblieben, das im Unterschied zum *Katakana* runde Strichkonturen besitzt.

<sup>212</sup> Wäre im ostasiatischen Kulturraum in horizontale Richtung geschrieben worden, hätte die Schriftgestalt des *On'nade* eine waagrecht geöffnete Struktur wie die alphabetische (Hand-)Schrift.

Nicht nur die Veränderung der eigentlichen Schreibstriche der Schriftzeichen, sondern auch die Realisierung der für die Schriftsprache unwesentlichen Tuschespur lässt sich feststellen. Betrachtet man die Abbildung 42 entdeckt man Schreibstriche, die zu keinem Schriftzeichen gehören – zum Beispiel diejenigen zwischen dem ersten und dem zweiten Schriftzeichen. Der Auslaufteil des ersten Schriftzeichens für den Laut ‚fu‘ ist in die Waagerechte und leicht nach oben ausgerichtet, wenn es allein geschrieben wird. (Vgl. die Schriftgestalt bei ‚不a‘ auf der Tabelle 7 im Anhang.) Der Ansatzteil des zweiten Schriftzeichens für den Laut ‚ru‘ beginnt oben rechts. Trotz dieses Unterschieds der Vektoren sind beide

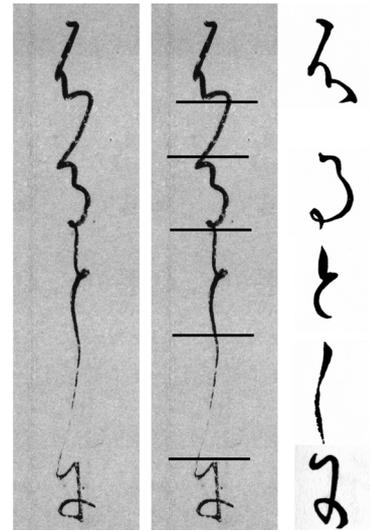


Abbildung 42: Das Schreiben als Visualisierung der Schreibmotorik

Schriftzeichen durch die Tuschespur verbunden. Derartige Schreibstriche sind Spuren, die lediglich über die Bewegung des Pinsels und damit über die Motorik des Schreibers informieren, aber natürlich keine sprachliche Bedeutung haben. So wird die Handbewegung des Schreibers zwischen den Schriftzeichen realisiert. Dieser Teil des Geschriebenen, der für die Darstellung des Schriftzeichens keine Rolle spielt, entspricht dem Takt des ‚Flüssiglassens‘, der wegen der fortlaufenden Realisation der Schriftzeichen zwischen den ursprünglich geschlossenen schreibmotorischen Einheiten hineingeschoben wurde.

Auch das gegenteilige Phänomen lässt sich beobachten: es werden nicht nur Schreibstriche ohne schriftsprachliche Funktion im engeren Sinne hinzugefügt, sondern es verschwinden auch Schriftzeichen. Das vierte Zeichen von oben in der dritten Zeile auf der Abbildung 82 im Anhang stellt das Schriftzeichen 𠄎 dar, das allein aufgrund seiner Gestalt schwer zu entziffern ist, denn es wird nicht bis zum Auslaufteil als deutliche Tuschespur realisiert, sondern der Pinsel läuft nach unten kratzig aus. Darin besteht die Besonderheit der Darstellungsweise des fortlaufenden *On'nade*. Eher die motorische Informationsvalenz als die visuelle repräsentiert das Schriftzeichen. Das Schriftzeichen 𠄎 wird als solches erst erkennbar, wenn man die von der kratzenden Tuschespur dargestellte Schreibmotorik nachvollzieht. Denn das Schriftzeichen wird durch die unsichtbare Spur der Handbewegung dargestellt. Die gegenseitige Ergänzung der visuellen und der motorischen Information konstituierte somit das Schreiben und Geschriebene mit dem *On'nade* im Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil.

Das *On'nade* basiert auf dem Potential des handschriftlichen Mediums, sowohl die visuelle als auch die motorische Information zu speichern. Der Schreiber materialisiert in der Tuschespur primär seine Schreibbewegung, welche das von ihm intendierte Schriftzeichen impliziert. Die visuelle Klarheit der Schriftgestalt ist gegenüber

der Schreibmotorik nur sekundär. Wer allein mithilfe der visuellen Informationsvalenz das Geschriebene des fortlaufenden *On'nade* zu lesen versucht, bekommt Schwierigkeit beim Entziffern wegen der schreibmotorischen Modifizierung der normativen Schriftgestalt und der optisch unklaren Darstellung des Strichs. Der Leser muss den materiellen Produktionsprozess, also die Bewegung der Pinselspitze und damit der Hand aus der Tuschespur rekonstruieren, wenngleich dieser Wahrnehmungsprozess in der Praxis latent stattfindet. Erst dadurch wird die Abweichung von der normativen Gestalt erkennbar und die Identifizierung der Schriftzeichen möglich.

### *Schreiben als Visualisierung der Stimme*

Das fortlaufende *On'nade* gestaltete sich auf der Basis der Präzisierung der senkrechten Schreibmotorik. Die Art und Weise der Schriftzeichen-Verbindung war dabei jedoch nicht beliebig, sondern mehr oder weniger diffus festgelegt. Sie lässt sich auf eine informative bzw. kommunikative „Notwendigkeit“ zurückführen, die „nicht nur auf die ästhetische Wirkung reduziert“ werden kann.<sup>213</sup> Diese Notwendigkeit steht historisch im Zusammenhang mit dem *Kana* als Schrift für die japanischen Sprachlaute. Bei den chinesischen Schriftzeichen musste der Schreiber die semantische Valenz berücksichtigen, um den sprachlichen Gedanken schriftlich zu fixieren. Das heißt, der Schreiber sucht jeweils die semantisch äquivalenten Schriftzeichen, bevor er schreibt. Durch das *Kana* kann der Schreiber auf diese Informationsverarbeitung auf der semantischen Ebene des Schriftzeichens verzichten, stattdessen setzt er nur die akustische Valenz seines sprachlichen Gedankens in eine Abfolge von phonetischen Schriftzeichen um. So fand eine Verkürzung des Informationsverarbeitungsprozesses beim Schreiben statt.

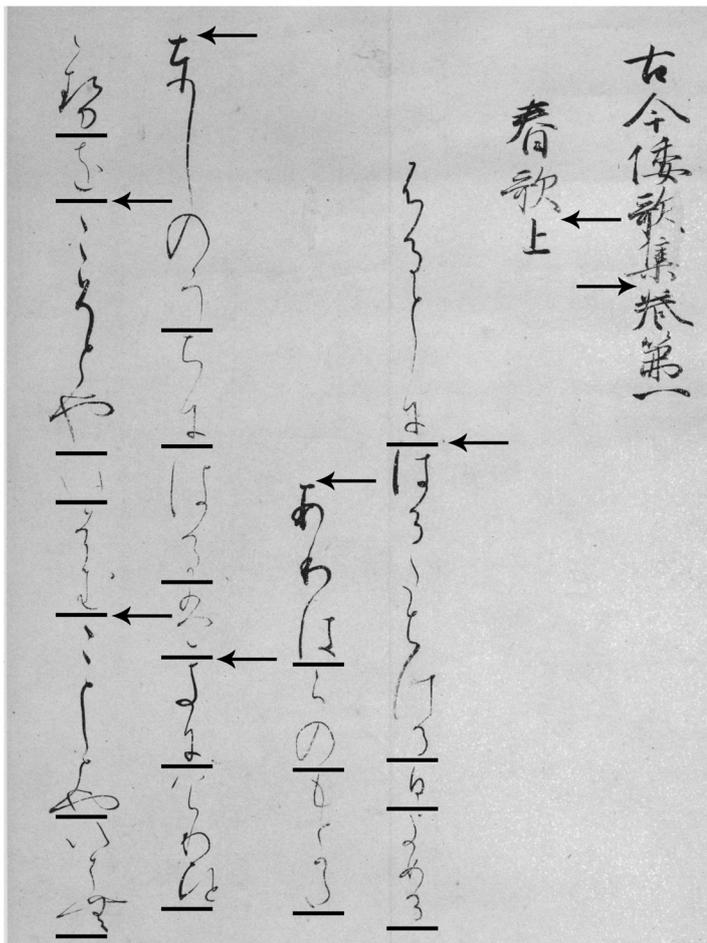
Der Gebrauch der chinesischen Schriftzeichen als *Kana* konstituierte die Grundlage für die epistemologische Annäherung des Schreibens zum Sprechen.

Diese Epistemologie, nach der das Schreiben als eine Emergenzform des Sprechens anerkannt wird, wurde durch die flüssige Schreibmotorik und die verflüssigte Schriftgestalt des fortlaufenden *On'nade* besonders gefördert: Die Materialisierung der Schrift nährte sich in der epistemologischen Einstellung des Schreibers zum Erzeugen der Stimme. Diese Spiegelung des Sprechens ins Schreiben bewirkte eine Schreibart, die 分ち書き *wakachigaki* (Schreiben mit Trennung) genannt wird.<sup>214</sup> Darunter wird das Schreiben mit Zwischenräumen verstanden. Es handelt sich dabei um einen anderen, sprachlichen Aspekt des Fortlaufenden Schreib- und Schriftstils. Während dieser Stil, das *Renmentai*, die Verbindung der Schriftzeichen als schreibmotorische Einheit ins epistemologische Zentrum rückt,

---

<sup>213</sup> Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.187.

<sup>214</sup> Ebd., S.184. In der Geschichte der Kalligraphie benutzt man diesen Begriff für eine besondere Schreibweise des japanischen Gedichts, wobei der erste und der zweite Teil des Gedichts mit Zwischenräumen realisiert werden.



Transkription

1. 古一今一倭一歌一集二卷一第一一
2. 春一歌二上
3. ふるとしにニはる一たちける一日一よめる一
4. 二ありは一らの一もとかた一
5. ニとし一のう一ちに一はるニは一きに一けりひと一
6. せ一をニこそとや一い一はむ一ことしとや一いはむ

Abbildung 43: Die schreibmotorische Einheit im „Kôyagire“

bewirkt das *Wakachigaki* durch die Fokussierung auf die akustische Informationsvalenz der als Schrift zu realisierenden Sprache das Durchtrennen der Schreibmotorik.

Auf Grundlage der Erläuterungen des Ishikawa werden auf der Abbildung 43 des „Kôyagire“ diese Trennungen der schreibmotorischen Einheit mit einem Strich und jene Stellen, an denen der Schreiber den Pinsel erneut in die Tusche getaucht hat, mit einem Pfeil markiert.<sup>215</sup> (Vgl. Abbildung 43.)

Die schreibmotorischen Einheiten dieses fortlaufenden Schreibens stimmen zum größten Teil mit der Trennung der Wörter überein. Der Schreiber erneuert die Tusche immer bei der Worttrennung, sodass die sprachliche bzw. semantische Einheit mit der schreibmotorischen Einheit übereinstimmt. Auch die Zusammenfügung der Schriftzeichen findet zum größten Teil unter Berücksichtigung der sprachlichen Einheit statt. Beispielsweise besteht die dritte Zeile aus den folgenden Einheiten: ふるとしに *furutoshini* (im alten Jahr)/はる *haru* (Frühling)/たちける *tachikeru* (ist gekommen)/日 *hi* (Tag)/よめる *yomeru* (gedichtet). Hier bietet die semantische Einheit der Sprache offensichtlich die Trennung der schreibmotorischen Einheit. Die Hand

<sup>215</sup> Ebd., S.187f.

bewegte sich entsprechend des Rhythmus, mit dem der Praktizierende die Wörter gesprochen hätte. Die Dynamik des Schreibens wurde durch jene des Sprechens taktiert, wenn auch das reale Tempo des Sprechens beim Schreiben verlangsamt wird. Die Zusammenfügung der Schriftzeichen im *Renmentai* lässt sich daher als Spiegelung des Sprachflusses deuten, der selbstverständlich mit dem eigenen Körper als Informationsspeicher, Stimme, produziert wird.

Diese Tendenz, dass das Sprechen den Rhythmus der Schreibmotorik konstituiert, ist nur ein Faktor unter anderen. „書きぶり *kakiburi*“, wie es zu schreiben und geschrieben ist, „rührt nicht nur von der Logik der Sprache“. <sup>216</sup> Auch „die Beschränkung des Platzes“, auf dem das Schreiben materiell vollzogen wird, kann zur Unterbrechung des Schreibflusses führen. <sup>217</sup> Beispielsweise wurde das Wort *ひととせ hitotose* (das eine Jahr) auf zwei Zeilen verteilt. Der Schreiber wollte in diesem Fall wohl vermeiden, das Papier bis zur unteren Begrenzung mit Schriftzeichen zu füllen. Dafür spricht jedenfalls die Schreibweise der letzten zwei Schriftzeichen. Dabei wird das letztere nicht in senkrechter Richtung positioniert, sondern an die rechte Seite des ersten Schriftzeichens gesetzt, indem die Schreibbewegung des letzten Schreibstrichs des ersten Schriftzeichens den ersten senkrechten Schreibstrich des zweiten Schriftzeichens erzeugt.

Im Allgemeinen entsteht das Schreiben als emergentes Produkt aus der Zusammenwirkung verschiedener Medien und Sinne. Das Schreiben als somatische Tätigkeit kann und muss von jedem Faktor flexibel beeinflusst werden, wie der Größe und der Stofflichkeit des Papiers, der Dichte der Tusche, der Dicke und der Härte der Pinselspitze usw. Diese verschiedenen Faktoren werden zeitlich wie räumlich sukzessiv durch das leibliche Medium, den Körper samt der Psyche, miteinander verschaltet, sodass die daran beteiligten Materialien zusammen mit der Körperbewegung das Geschriebene als Informationsmedium hervorbringen. Dabei koordiniert der menschliche Körper in Bewegung alle Faktoren und Materialien. Die Körperbewegung erlaubt somit dem Menschen das mediale Erlebnis des Schreibens und macht ihn zum Praktizierenden, dem Schreiber. Jedoch existiert der Schreiber nicht nur als solche, sondern kann er gleichzeitig oder zeitversetzt auch Leser, wie auch Sprecher als Hörer, Maler als Zuschauer usw. sein können. Solche Rolle aufgrund jeweiliger spezifischer Informationsverarbeitung führt der Mensch ebenfalls mit seinem leiblichen Medium durch. <sup>218</sup> Im Körper samt der Psyche, der als verschiedene Informationsverarbeitungssysteme fungieren kann, treffen sich die Informationen der verschiedenen Sinne, spiegeln sich ineinander

---

<sup>216</sup> Ebd., S.188.

<sup>217</sup> Ebd., S.188.

<sup>218</sup> ‚Rolle‘ hängt letztendlich von der epistemologischen Einstellung des Praktizierenden über seine Tätigkeit, welche auch als Programmauswahl der Informationsverarbeitung verstanden werden kann.

der wider und oder vermischen sich in- und miteinander. Diese intersensuelle Funktion des Körpers als Schaltkreis der wahrgenommenen Sinneninformationen ist so überkomplex, dass man sie schlicht als (Er-)Leben begreift. Aus den erlebten Informationen als Komplex verschiedener Sinneswahrnehmungen und -informationen emergiert oft eine neue Information, welche durch den Körper sowohl als Schaltkreis der materiellen Medien auch als Effektor ins neue Medium materialisiert wird, was man schlicht Ausdrucken nennen kann

Das Ausdrucken, das sich als Materialisieren neuer Information, d.h. als Produktion eines neuen Informationsmediums versteht, setzt somit das Potential des Körpers als intersensueller Schaltkreis der Informationen verschiedener Sinne voraus. Daher kann der Praktizierende wie der Schreiber des „*Kôyagire*“ sein Schreiben durch das Sprechen taktieren lassen. Wie schon erwähnt, denkt man beim Schreiben keineswegs, dass man ein Schriftzeichen nach dem anderen, Strich zu Strich, verwirklicht. Würde man derart seine Tätigkeit bedenken, würde man den Schreibfluss hemmen. Eher hat man beim Schreiben die Vorstellung, dass man Sprache schreibt, sei es ein Wort, einen Satz oder einen Gedanken. Solche Vorstellung macht epistemologisch das Schreiben zu einer Metapher des Sprechens, was ontologisch eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen den materiell völlig verschiedenen Informationsmedien erzeugt. Diese metaphorische Auffassung des Schreibens als das Sprechen kann und konnte aufgrund des multisensuellen Vermögens der Menschen in jener Schreibweise des *On'nade* materialisiert werden, welche die schreibmotorische Einheit je nach der sprachlichen Einheit konstituiert wird.

Jedoch ist solche sprachlich-semantiche Informationsvalenz in ihrem Speichermedium, der Stimme, eine Informationsvalenz unter den anderen. Die Stimme als Schallwelle lässt das Trommelfell oszillieren und diese haptische Information wird als akustische Information wahrgenommen und verarbeitet. Demnach wird die akustische Information in die mehreren Informationsvalenzen wie in die sprachlich-semantiche sowie in die visuelle transformiert. Ob die Stimme eines Menschen oder der Tier das Gesprochene oder das Gesungene, das Stöhnen oder einfach die Stimme ist, hängt somit von der epistemologischen Einstellung des Hörers über seine akustische Wahrnehmung ab. (Vgl. 3.3.2, insbesondere die universale Auffassung der Laute bei Keichû.) Wenn man über Stimmfarbe (声色 *kowairo*) oder Tonfarbe (音色 *neiro*) redet, dann transformiert er so seine akustische Information in die visuelle, wenn auch dieser Ausdruck Farbe metaphorisch bzw. bildhaft ist. Oder wenn eine Stimme als rau oder weich beschrieben wird, dann geht es um den haptischen Eindruck der akustischen Wahrnehmung. Die Stimme bzw. Luftschall als Informationsmedium besitzt so die informative Polyvalenz in ihrer zeitlichen Flüchtigkeit, welche der Stimme die Struktur, die Differenz der Töne und Stärke, erlaubt. Es hängt ausschließlich von der epistemologischen Einstellung des

Wahrnehmenden ab, was für eine materielle Beschaffenheit der Stimme und damit der Sprache als informativ findet.

Wenn der Schreiber sich von dieser informativen Polyvalenz der Stimme ausgeht und demnach das Schreiben als Transformation der wahrgenommenen Stimme (nicht jene der Sprache im semiotischen Sinne!) in die visuelle Information betrachtet, dann gibt sein Geschriebene nicht nur die Auskunft über die sprachliche Bedeutung, sondern auch die über jene materielle Beschaffenheit der Stimme wie Tempo, Stärke, Farbe, Flüssigkeit usw. Solche akustische Beschaffenheit der Sprache soll beim Schreiben des Gedichts mit dem fortlaufenden *On'nade* als informativ angesehen und verarbeitet werden. Ishikawa plädiert deswegen für „eine sicherste Methode des Verstehens bzw. des Würdigens“ der alten kalligraphischen Gedichtsschreibung:

„Die Methode ist die Rezitation des geschriebenen Gedichts. Natürlich darf man ihn nicht unakzentuiert vorlesen. Mit Akzent und Einfühlung muss man [den geschriebenen Gedicht, S.Y.] rezitieren. Die Methode ist, die mit den schmalen Schreibstrichen realisierten Schriftzeichen schwach und die mit den dicken Schreibstrichen realisierten Schriftzeichen laut zu rezitieren. Anders formuliert, rezitiert man die dünnen Schreibstriche flach und die dicken Schreibstriche tief. Es ist ohne zu sagen, dass das große Schriftzeichen laut und betont und das kleine Schriftzeichen leise und schwach zu rezitieren sind.

Darüber hinaus rezitiert man diejenige Schriftzeichen, die fortlaufend zusammengebunden geschrieben sind, auch fortlaufend schnell. Bei denjenigen Schriftzeichen, deren Zwischenräume groß sind, versucht man mit Abstand langsam [den Gedicht, S.Y.] zu rezitieren.

Und dazu rezitiert man diejenige Stelle, wo mit den reichen Tusche glatt geschrieben ist, flüssig. Im Gegenteil dazu liest man die Stelle aus der versiegten Tusche, dieser Beschaffenheit entsprechend, quietschend vor. Sogar rezitiert man diejenige Gedichtsstelle, wo [die Pinselspitze, S.Y.] eindrehend und oder anreibend geschrieben ist, [die Stimme in die Luft, S.Y.] eindrehend und wo mit dem trockenen Pinsel streichend geschrieben ist, rezitiert man hemmend und aber leicht. Wenn man so rezitieren kann, tritt man sicher ins Entziffern der Pinselerosion (筆蝕 *hisshoku*) [neologistische Terminologie Ishikawas, im Sinne von „Tastsinn und Erosion durch den Pinsel“, S.Y.] ein.“<sup>219</sup>

Diese Methode Ishikawas schlägt dem Rezipient des geschriebenen Gedichts vor, die Beschaffenheit des Geschriebenen, d.h. die Materialität und Körperlichkeit der geschriebenen Sprache genau wahrzunehmen und diese in die Stimme der Gedichtrezitation widerzuspiegeln. Solche Informationen im Geschriebenen spielen bei der heutigen Lesepraxis fast keine Rolle, indem das Lesen sich in erster Linie als visuelles Entziffern der Schriftzeichen und akustische Rekonstruktion der Sprache (nicht der Stimme!) versteht. Im Gegenteil zu solchem heutigen monosensuellen Lesen basiert die Methode also auf dem Vermögen des Menschen, die visuell wahrgenommene Information intersensuell und dynamisch zu transformieren. Dies trifft umgekehrt auch

---

<sup>219</sup> Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.246.

auf den Schreiber des Gedichts zu, der die Information aus dem akustischen Medium, die Beschaffenheit der Stimme, in sein Geschriebenes überzutragen hatte. Der Schreiber des Gedichtbriefs, der als Kommunikator sich selbst multisensuell ausdrückt, materialisierte nicht nur die gesprochene Sprache, sondern auch seine Stimme ins Geschriebenen, wenn er das Schreiben, die Produktion des Geschriebenen, durch das Sprechen, die Produktion der Stimme, taktierte. Er transformierte die Akzente der Stimme in die vertikale Druckkraft des Pinselspitzes, die Rauheit sowie Glätte der Stimme in die Tuschemenge der Pinselborsten, die Geschwindigkeit der Stimme in die Zusammenfügung oder Trennung der Schriftzeichen usw.

Solche Informationsverarbeitung vergleicht sich wohl mit jener des Grammophons. Das einfache Tonaufnahmegerät, das durch den materiellen Kontakt mit Schallwelle die Information im Speichermedium einnimmt, kann keineswegs nur die sprachlich-semantiche Information von ihrer materiellen Beschaffenheit isoliert behandeln. Beim Aufnahmegerät kann die Sprache nur samt ihres materiellen Kontexts bzw. ihrer materiellen Beschaffenheit, d.h. der Stimme, im Medium gespeichert werden: Entweder als Stimme oder nichts ist das Prinzip des technischen Aufnehmens der gesprochenen Sprache.

Dieses Prinzip trifft das Schreiben mit der Hand nicht. Um solche mit dem Aufnahmegerät zu vergleichende Informationsverarbeitung zu schaffen, muss der Schreiber seine Tätigkeit nicht schlicht als Visualisierung der Sprache, sondern besonders als Visualisierung der Stimme anerkennen. Natürlich kann kein Schreiber solche Informationsspiegelung derart vollkommen realisieren, wie sie das Aufnahmegerät macht. Statt des materiellen Kontakts wie bei der technischen Tonaufnahme muss er kraft des multi- und intersensuellen Wahrnehmungs- und Informationsvermögens selber die Spiegelungsrelation zwischen der Stimme und dem Geschriebenen und damit zwischen dem Sprechen und dem Schreiben erzeugen. Der Schreibende bedient sich der Stimmeproduktion als Muster seiner Schriftproduktion. Der materielle Prozess, in dem die Stimme nacheinander flüchtig verstofflicht wird, bestimmt dabei den anderen materiellen Prozess, in dem der Schreiber die Materialien zum Geschriebenen verarbeitet. Diese Orientierung an Prozess basiert darauf, dass der Mensch sowohl der Produzent der Stimme als auch der des Geschriebenen sein kann. Deswegen kann die Bewegung des Sprechorgans jene des ‚Schreiborgans‘ regulieren oder derart umgekehrt, wie Ishikawa als die Rezitationsmethode des Geschriebenen beschrieben hat.

Der Fluss der Stimmeproduktion wird beim fortlaufenden *On'nade* kraft der epistemologischen Prozessorientierung in den Fluss der Schreibbewegung übersetzt. Die Spiegelung der Stimme ins Geschriebene ist ein Aspekt des fortlaufenden *On'nade*, das sich durch die historische Prämierung der schreibmotorischen Information und Wahrnehmung gestaltete. Die Prämierung der Schreibmotorik und der schreibmotorischen Information des Geschriebenen verhalf dem Schreiber die epistemologische

Annäherung des Schreibens zum Sprechen und dem Leser jene des Geschriebenen zur gesprochenen Stimme.

Das Sprechen und Gesprochene muss unvermeidlich in der Zeitlichkeit erlebt werden: Die Zeitlichkeit ist ein Teil der materiellen Beschaffenheit des akustischen Speichermediums, der Schalwelle. Daher wird die akustische Information vom Menschen eher dynamisch als statisch erlebt. Der Sprechende wird im Prozess der Stimmeproduktion gleichzeitig zum Hörenden des Gesprochenen und der andere Mensch muss, im Grund genommen, auch diesen Prozess erleben, um zum Hörer zu werden. Die akustische Information als solche kann nicht von ihrer Beschaffenheit isoliert werden, das heißt, die Zeitlichkeit bzw. der Prozess an sich gilt dem Hörer als informativ. Diese Prozessorientierung vergleicht sich mit jener des fortlaufenden *On'nade*, mit dem der Praktizierende die Schreibmotorik der Menschen, welche genauso wie Stimme in der Zeitlichkeit flüchtig verloren geht, spezifischerweise ins Geschriebene umkodiert. Mit dem fortlaufenden *On'nade* bemühte der historische Praktizierende sich den dynamischen schreib- sowie sprechmotorischen Informationsfluss als solche materiell zu fixieren, indem der Praktizierende diesen Fluss als Spur der Körperbewegung im Medium hinterlässt.

#### *3.4.8 Der schreibmotorische Sinn als Basis der Schreibpraxis des On'nade*

Die Charakteristik des fortlaufenden *On'nade*, dass ein Schriftzeichen in verschiedener Gestalt realisiert werden und trotzdem als ein Schriftzeichen epistemologisch emergieren konnte, basiert auf der medialen Eigenschaft des Schreiben mit der Hand. Die visuelle Polyvalenz des Schriftzeichens löst sich in der schreibmotorischen Wahrnehmung in ein einziges Schriftzeichen auf, indem das Lesen aufgrund der Rekonstruktion der Schreibmotorik vollzogen wird. Dabei wird das Ergebnis der visuellen Wahrnehmung in erster Linie zur motorischen Information transformiert, bevor es in die akustische sowie in die semantische Information weiter übertragbar wird. Die realisierten Schriftzeichen stellen damit die Dynamik, die Handbewegung, welche visuell wahrnehmbar bzw. rekonstruierbar ist. So konstituierte die Kopplung zwischen dem Visuellen und dem Motorischen eine Grundlage für die japanische Schreib- und Lesekultur. Erst mit einer solchen Verarbeitung der visuell-motorischen Information kam es zustande, dass die Materialität und Körperlichkeit der Schriftzeichen als informativ anerkannt wurde. Die kratzende oder unklare Tuschespur des Pinsels konnte als schriftliche Information aufgenommen werden, indem man nicht nur visuell, sondern auch motorisch, also visuell-motorisch das Geschriebene samt seiner Stofflichkeit wahrnahm.

Diese Art der Wahrnehmung kennt zwar die Trennung zwischen dem Zeichen (Figur) und seinem Speicher (Hintergrund), jedoch nicht in der Weise, dass man glaubt bzw. selbst definiert, dass man die Zeichen ohne Materie und Körper psychologisch steuert. Dagegen ist die Schreibpraxis des fortlaufenden *On'nade* extrem stark

an seine ontologischen Bedingungen, Materialität und Körperlichkeit des Geschriebenen, gekoppelt. Ein Schriftzeichen ist kein immaterieller statischer Gegenstand der Wahrnehmung mit dem (inneren) Auge.

Die Frage, ob die geschriebenen Schriftzeichen abstrakt bzw. immaterieller Träger der sprachlichen Information sind, betrifft nur einen der verschiedenen Aspekte des Phänomens der Schreib- und Lesepraxis und dürfte im Grunde nicht auf ein ‚Entweder-Oder‘ hinauslaufen. Für die Beschreibung der Mediengeschichte ist es eine Frage nach der Präzisierung und damit der epistemologischen Einstellung einer Kultur über das Schreiben und Geschriebene.

Die japanische Schreibkultur hat sich mit der Ausgestaltung des fortlaufenden *On'nade* dafür entschieden, das Geschriebene als Träger sowohl der sprachlichen Information, wie auch der motorischen Information und damit einer Information über den körperhaften Schreibenden und seine Stimme anzuerkennen.

Im Laufe der Zeit verbreitete sich das fortlaufende *On'nade* als Standard des Schreibens auf Japanisch, während das *Katakana* trotz seiner Einfachheit nur in einer engeren Sphäre oder als Subcode der verschiedenen Schreibpraxen gepflegt wurde. Durch diese Verbreitung des fortlaufenden *On'nade* drang die entsprechende epistemologische Einstellung über das Schreiben und Geschriebene in die graphischen (Re-)Produktionspraxen vor, worüber die Beschreibung der Geschichte der anderen Medien für die Schriftzeichenproduktion, des Druckens und Gedruckten, weiteren Aufschluss geben wird.

## Exkurs

### Das Schreiben und Geschriebene als Katalysator eines kulturellen Identitätsbewusstseins Japans

Obwohl Kultur als menschliche Praxis sowie ein diffuses kulturelles Identitätsbewusstsein der Bewohner auf dem japanischen Archipel zweifelsohne schon seit vorschriftlicher Zeit vorhanden waren, lässt sich das, was unter „Native Culture“ nach Reischauer<sup>220</sup> oder sogenanntem 国風文化 *kokufūbunka* (Kultur nach japanischer Art) nach japanischem Schulbuch verstanden wird, in der gängigen Geschichtsschreibung nur bis auf das zehnte Jahrhundert zurückführen. Dieses Jahrhundert stellt in dieser Hinsicht einen Wendepunkt dar, an dem das kulturelle Bewusstsein, d.h. ein in japanischer (Schrift-)Sprache explizit geformtes Identitätsbewusstsein für die eigene japanische Kultur unter dem Einfluss der chinesischen auftrat, gleichwohl sich dieser Einfluss bereits seit dem sechsten Jahrhundert in Form der so genannten Siniisierung als Wandlung der kommunikativen Welt vollzog.

Dieses kulturelle Identitätsbewusstsein ragt kraft des dichotomen Kulturverständnisses zwischen dem Chinesischen und dem Japanischen hervor, indem das Prestige des ersten durch die Ausgestaltung des letzten mit der (Schrift-)Sprache operierend relativiert wurde. Das Bewusstsein für die chinesische und die japanische Kultur manifestierte sich auf dem japanischen Archipel daher zu aller erst in dem schriftlichen Informationsmedium. Es entstand somit ein anschauliches, d.h. operationalisierbares Schema, in dem eine Kultur sich in Bezug auf eine andere definiert. Anhand der Ausdrücke ,和 bzw. 倭 *wa* versus 漢 *kan*‘ oder auch ,やまと bzw. 大和 *yamato* versus 加羅, 唐, 漢 oder 韓 *kara*‘ aus der damaligen Zeit zeigt sich dieses Verständnis. Das *Kan* war die Ableitung der chinesischen Lesart der Han(-Dynastie), während das *Kara* das überseeische Festland referierte. Dieses erst im zehnten Jahrhundert schriftsprachlich geformte Begriffspaar erhielt seinen Sinn erst, als man die beiden gegenwärtigen Kulturen als antagonistisch aufzufassen vermochte. Der Ausdruck やまとうた *yamato uta*, japanische Dichtung, rief damals automatisch die Konnotation hervor, nicht 唐歌 *kara uta*, also nicht chinesische Dichtung zu sein. Aus dieser Positionierung gegenüber der chinesischen Kultur stammt das in erster

---

<sup>220</sup> Reischauer: Japan. The Story of a Nation. 1981, S.30-40.

Linie als ein schriftsprachliches Kulturschema gestaltete kulturelle Identitätsbewusstsein Japans.

Dass das japanische Identitätsbewusstsein im Grunde auf der schriftlichen Informationsverarbeitung, die seit dem sechsten Jahrhundert als fremde kulturelle Technik adaptiert wurde, beruht, ist als kultur- und zeitspezifisches Merkmal hervorzuheben. Aufgrund der synthetisierenden Funktion des schriftlichen Informationsmediums, in dem alle wahrgenommenen Informationen in dem Maße sprachlich zu verarbeiten sind, wie man sie in ein schriftliches Medium transformieren und speichern kann, gestaltete sich das kulturelle Identitätsbewusstsein Japans zu einem dichotomen Kulturschema. Durch die mehrere Jahrhunderte andauernde Schreibpraxis konnten die Menschen auf den japanischen Inseln eine sichtbare Basis der Selbst- und Fremdrelexion für das kulturelle Identitätsbewusstsein aufbauen.

Daher ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass die heute als ‚japanisch‘ geltende Kultur sich ohne die ursprünglich chinesische Schreibpraxis nicht hätte herausbilden können. Daran anschließend liegt die Besonderheit des kulturellen Identitätsbewusstseins in der Adaption und Ausgestaltung der Schreibpraxis.

#### *Die chinesische Schriftsprache als Medium der Sinisierung*

Die Übernahme der chinesischen Kultur erfolgt auf dem japanischen Archipel als ein kultureller Prozess, der unter der Bezeichnung Sinisierung gefasst wird. Sinisierung heißt nach Reinhard Zöllner „die durch das Zivilisations- und Machtgefälle zwischen dem Han-Reich [206 v. Chr. – 220 n. Chr., S.Y] und seinen Nachfolgern einerseits und deren Peripherien andererseits bewirkte Ausbreitung chinesischer zivilisatorischer Normen und Praktiken unter ursprünglich nicht chinesischen Kulturen“<sup>221</sup>. Die an China angrenzenden Kulturräume mussten diese „zivilisatorischen“, d.h. kulturellen Abstände als solche zunächst einmal wahrnehmen, wenn sie mit der Weltmacht Han-Reich in politischen Kontakt traten. Die Han-Dynastie expandierte seine Universalmonarchie und vernetzte sich als politisches Zentrum mit ‚Peripherien‘ wie dem heutigen Vietnam, Korea, Japan usw., wodurch diese als Vasallenstaaten unter dem Schutz der chinesischen Universalmonarchie standen. Diese politische Vernetzung wurde durch den Verkehr der Gesandtschaften gefestigt. Die peripheren Staaten waren angehalten, Gesandtschaften zum chinesischen Hof zu senden, um Tribut zu leisten; dabei wurde stets auch ein Brief des lokalen Königs an den chinesischen Kaiser übermittelt. Durch diesen Brief, der ausnahmslos auf Chinesisch verfasst sein musste, legitimierte sich die Gesandtschaft am chinesischen Hof als offizielle bzw. formelle Botschaft. Die politische Beziehung zu der chinesischen Universalmo-

---

<sup>221</sup> Zöllner: Einführung in die Geschichte Ostasiens. 2002, S.37.

narchie zwang somit den Peripherien die Fähigkeit auf, die chinesische (Schrift-)Sprache zu verstehen und zu verwenden.

Das ihnen so erzwungene schriftsprachliche Vermögen eröffnete den peripheren Kulturräumen Zugang zu den kulturellen Ressourcen Chinas. Darüber hinaus, da die Gesellschaft damals noch nicht funktionell ausdifferenziert war, wirkte der Einfluss Chinas in den zu dieser Weltmacht „hineingegliederten“ Kulturräumen nicht nur auf ihrer politischen Ebene, sondern ebenso auf allen anderen kulturellen Ebenen, was tendenziell zu einer Ausbalancierung des „Zivilisationsgefälles“ führte.<sup>222</sup> Die politische Expansion der chinesischen Universalmonarchie bewirkte daher die Sinisierung in allen kulturellen Bereichen ihrer Peripherien.

Folglich bildete sich in Ostasien ein sogenannter chinesischer Kulturraum aus, in welchem die chinesische Kultur als soziokulturelle Norm gewahrt wurde. Nach 西嶋定生 Nishijima Sadao zeichnet sich die chinesische Kultur durch vier Bereiche aus, die alle gleichermaßen im sinisierten Kulturraum normativ sind: 1) chinesische Schriftzeichen und -sprache, 2) ins Chinesische übersetzter und in China weiter entwickelter Buddhismus, 3) Konfuzianismus im Sinne der klassischen chinesischen Philosophien und 4) Rechtssystem.<sup>223</sup> Der erste der vier Bereiche (chinesische Schriftsprache) fungierte bei der Konstruktion des chinesischen Kulturraums als basaler Code, der die Übernahme der anderen drei kulturellen Produkte Chinas voraussetzte. Die chinesische Schriftsprache war gemeinsamer Code für die Informationsaufnahme, -verarbeitung und -austausch in diesem Kulturraum; nicht nur zwischen Zentrum und Peripherie, sondern auch zwischen den Peripherien. Die chinesische Schriftsprache kann daher als Code für diejenige Kommunikation aufgefasst werden, welche den kulturellen Prozess der Sinisierung gestaltete.

Da die Peripherien keine eigenen Schriften entwickelt hatten, fand der Medienwandel vom Mündlichen (lokale Sprache ohne Schriftsystem) zum Schriftlichen (chinesische Schriftsprache) als ein unvermeidlicher Teilprozess der Sinisierung statt. Dieser Medien- und Codewandel, der keineswegs die mediale Konstellation der gesamten Gesellschaft abdeckte, war keine Substitution der schon vorhandenen Medien, sondern der Aufbau eines neuen Informationssystems, das auf der chinesischen Schriftsprache und deren Schriftzeichen als basalem Code fußte. Der Aufbau des handschriftlichen Informationssystems zwang die Peripherie zur Übernahme ihrer materiellen Voraussetzung, wie das Schreiben als somatische Tätigkeit, die Schreibmaterialien usw. Somit mussten sie in sich das schriftliche Informationssystem nach dem Vorbild des chinesischen Systems aufbauen, obwohl es zu Beginn der Vernetzung mit dem chinesischen Zentrum auf die politische Ebene begrenzt war. Hervorzuheben ist allerdings, dass ein solches schriftliches Informationssystem in der Peri-

---

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Nishijima: *Kodai Higashiajia to Nihon*. 2000, S.135.

pherie nicht als eine Kopie des chinesischen Musters praktiziert wurde, sondern man es je nach den lokalen Bedingungen adaptierte. Die neuen Informationssysteme der peripheren, sinisierten Kulturräume wichen vom autoritären Vorbild in der Weise ab, dass man die chinesischen Schriftzeichen auch für die Verschriftlichung der lokalen gesprochenen Sprache verwendete<sup>224</sup>, so wie es im Falle Japans ist.

### *Einzug der chinesischen Schrift*

In diesem politischen Kontext Ostasiens erreicht die früheste Welle der Sinisierung im ersten Jahrhundert n. Chr. den japanische Archipel. Der 1784 auf der nördlichen Kyûshû-Insel ausgegrabene goldene Sigelstempel (印 chin. *yin*, jap. *in*) weist auf den politischen Verkehr zwischen dem Hof der Han-Dynastie und dem lokalen König Na hin, der vermutlich ursprünglich Chinesen war. Seine Inschrift 漢委奴国王 wird interpretiert als ‚König (des) Staates Na (im Land) Wa (, das der Vasall von) Han (ist)‘. Über diesen Stempel schreiben die am Anfang des fünften Jahrhunderts zusammengefassten chinesischen Reichsannalen „後漢書 chin. *Houhanshu*, jap. *Gokanjo*“, dass der Han-Kaiser 光武 Guangwu (jap. Kôbu, 6 v. Chr. - 57 n. Chr., reg. 25-57 n. Chr.) der Gesandtschaft des Königs Na von Wa im Jahr 57 n. Chr. einen Stempel geschenkt hatte. Ein solches Siegel wurde vom Kaiser zu dem Zweck verliehen, dass es der periphere Vasallenstaat als Tonsiegelabdruck des offiziellen, königlichen Briefes für die Gesandtschaft zum chinesischen Hof verwenden konnte. (Vgl. 4.3.) Der tönerner Siegelabdruck des chinesischen Stempels fungierte somit als Legitimationsinstrument sowohl für die Gesandtschaften, als auch für den zwischenstaatlichen Briefverkehr. Diese von der Han-Dynastie intendierte kommunikative Funktion des Stempels zeigt den absolutistischen Charakter des politischen Kontakts mit der chinesischen Universalmonarchie: Die im Siegel zum Ausdruck gekommene Forderung an die Peripherie ist, dass sie die Fähigkeit besitzt, die (Schrift-)Sprache der suzeränen Dynastie zu verstehen und zu verwenden. Daher versteht es sich, dass die Verwendung der Schriftzeichen während der Anfangsphase der Sinisierung in der Peripherie eine vor allem politische Tätigkeit gewesen ist.

Dass die schriftsprachlichen Praxen zu dieser frühen Zeit auf den japanischen Inseln ausgeübt wurden, ist aber verneint worden. Das „*Houhanshu*“ erwähnt keine weitere Gesandtschaft des Königs Na, weshalb man davon ausgehen muss, dass das goldene Siegel für seinen ursprünglichen Zweck niemals verwendet wurde. Die archäologischen Funde aus dieser Zeit, mit den zwei Schriftzeichen beschriftete Münzen (貨泉) aus dem chinesischen Staat 新 chin. *Xin*, jap. *Shin* (9-23 n. Chr.) von 王莽 Wang Mang (45 v. Chr. - 23 n. Chr., reg. 8-23 n. Chr.), beweisen zwar die Ankunft der chinesischen Schriftzeichen auf dem Archipel, jedoch erkannten dessen damalige Bewohner, die keine schriftsprachliche Fähigkeit besaßen, die Schriftzeichen

---

<sup>224</sup> Vgl. Atsuji: Der Kulturkreis der chinesischen Schriftzeichen (*hánzì*).1994.

wohl nicht als Informationsträger, sondern lediglich als Gegenstand der nicht unbedingt schriftsprachlichen Informationsverarbeitung. Die selbständige Schreibtätigkeit ließ noch einige Zeit auf sich warten.<sup>225</sup>

Die Fähigkeit zu schreiben verbreitete sich sicherlich während des fünften Jahrhunderts. Im Laufe des vierten Jahrhunderts wurden die lokalen Mächte auf den Inseln unter dem Königreich Yamato allmählich vereinigt. Das Yamato-Reich begann ab 413 wieder Gesandtschaften an den chinesischen Hof zu schicken. In der Botschaft nannte sich Yamato Wa, um sich und seine Herrschaft auf dem Archipel als Nachfolger des früheren Vasallenstaats zu rechtfertigen. Bei diesen politischen Kontakten kamen die Menschen auf den Inseln nicht umhin, die Botschaft an den Kaiserhof chinesisch zu schreiben.

In dieser Zeit beginnt die Schriftzeichenverwendung auch für lokale Zwecke. Einen Hinweis darauf gibt ein aus einem Grabhügel ausgegrabenes, beschriftetes eisernes Schwert, das so genannte 稻荷山鉄剣 *inariyama tekken* (Eisenschwert aus dem Berg *Inari-yama*) aus dem Jahr 471, in welches man auf der einen Seite 57 Schriftzeichen und auf der anderen 58 Schriftzeichen eingeritzt und mit Gold intarsiert hatte<sup>226</sup>. Die Inschrift gibt Auskunft über den Besitzer des Schwertes, Owake, und dessen Genealogie, in der seine politische Verbindung zu Wakatakeru, dem König von Yamato, wiedergegeben ist. Die Syntax dieses Textes folgt der chinesischen Schriftsprache, aber die japanischen Personennamen wurden mit den chinesischen Schriftzeichen phonetisch entlehnt, d.h., die Bedeutung der Schriftzeichen wurde ignoriert, wie bei „乎獲居 *Owake*“ und „獲加多支鹵 *Wakatakeru*“. Hierbei verwendete man also die chinesischen Schriftzeichen wie phonetische Zeichen, um den japanischen Laut schriftlich zu fixieren. (Vgl. 3.1.)

Die Verbreitung der Schreibpraxis auf den damaligen Inseln lässt sich auf Siedler aus dem asiatischen Kontinent zurückführen, die hauptsächlich von der heutigen koreanischen Halbinsel abstammen.<sup>227</sup> Sie etablierten die ursprünglich chinesischen kulturellen Techniken wie Holzbautechnik, Schmiedekunst, Textilverarbeitung usw. auf den Inseln.<sup>228</sup> Die Siedler fungierten sowohl als leibliche Medien, in denen die Information – die chinesische Kultur – gespeichert sind, wie auch als Effektoren, die diese Information auf dem Archipel durch die Praxis verbreiteten. Durch die Schreibpraxis besaßen wohl die aus der koreanischen Halbinsel stammenden Ansiedler das besondere Know-how für die phonetische Entlehnung der chinesischen Schriftzeichen, mit

---

<sup>225</sup> Yamaguchi (u.a.): *Nihongo no rekishi*. 1997, S.13.

<sup>226</sup> Seeley: *A history of writing in Japan*. 1991, hier S.19-23.

<sup>227</sup> Wegen der politischen Umwälzung Ostasiens zogen im vierten und fünften Jahrhundert die zahlreichen Ansiedler aus dem Kontinent zum japanischen Archipel. Zöllner: *Einführung in die Geschichte Ostasiens*. 2002, S.42f.

<sup>228</sup> Ebd.

der die nicht-chinesische Sprache aufgeschrieben werden kann.<sup>229</sup> Die Schreibpraxis auf dem japanischen Archipel wurde durch die von der koreanischen Halbinsel stammenden Siedler in Gang gesetzt, wobei diese kulturellen Tätigkeiten zu anfangs offenbar ausschließlich von jenen ausgeführt wurden. So nennt die Inschrift eines eisernen Schwertes um 500 den Namen eines Ansiedlers als Hersteller des Textes: „書者張安也“ (Der Schreiber ist Chôan). Es waren zum größten Teil diese Siedlerfamilien, die in der sich formierenden japanischen Gesellschaft diese ursprünglich chinesische kulturelle Praxis besorgten. So blieb beispielsweise das Amt für Dokumentverarbeitung am Hof, das damals 史人 *fumihito* bzw. *fuhito* genannt wurde, noch lange Zeit von solchen Siedlerfamilien besetzt.<sup>230</sup>

Die Schreibpraxis auf den Inseln war in ihrer Anfangsphase stark abhängig von den Siedlern und den Produkten vom Festland, die als Motor für die Übernahme der chinesischen kulturellen Praxen fungierten. Diese passive Art und Weise der Übernahme der ursprünglich chinesischen Schreibpraxis lässt sich im Hinblick auf eine Gegenüberstellung mit einer anderen, der späteren Form der Übernahme als ungeplante und ungezielte Sinisierung auffassen, die durch den direkten politischen Kontakt mit der chinesischen Universalmonarchie einerseits und durch die Ansiedler andererseits zustande kam. Im Laufe der Sinisierung drang das Schreiben und Geschriebene in die Gesellschaft ein, wobei es zuallererst ein außenpolitisches Informations- und Kommunikationsmedium war und deshalb für die kommunikative Praxis auf dem Archipel kaum Bedeutung besaß.

#### *Aufbau der Basis für die Schreibkultur auf dem Archipel*

Die Wende von der passiven kulturellen Übernahme der kontinentalen Kultur zur geplanten und aktiven, welche durch die Entsendung der Gesandtschaft zum Hof der Sui-Dynastie (589-616) um 607 eingeleitet wurde, beschleunigte die Gestaltung des Schreibens und Geschriebenen auf den japanischen Inseln. Die Sui-Dynastie setzte durch die Wiedervereinigung der chinesischen politischen Sphäre die chinesische Universalmonarchie in Gang, was dem japanischen Hof die Stellungen gegenüber dem chinesischen Hof zwang.

Die Gesandtschaft des Jahres 607 unterscheidet sich von den früheren in zwei Punkten: Zum ersten wurde sie als Ausdruck der politischen Selbständigkeit gegenüber der chinesischen Universalmonarchie entsendet. In der Botschaft nannte sich die damalige Königin 推古 Suiko (554-628, reg.592-628) 天子 *Tenshi* (Kaiserin), was die selbständige politische Positionierung gegenüber der Sui-Dynastie und ihrem ein-

---

<sup>229</sup> Müller-Yokota: Weiterentwicklung der chinesischen Schrift: Japan – Korea – Vietnam. 1994.

<sup>230</sup> Kobayashi: Nihon shuppan bunkash. 1978, S.16ff.

zigen Kaiser klar zum Ausdruck brachte.<sup>231</sup> Darin ist ein außenpolitischer Versuch zu sehen, sich vom Tributstaatensystem Chinas loszusagen. Auf diese Weise zeigte der japanische Hof sein politisches Selbstbewusstsein gegenüber der chinesischen Zentralmacht. Trotzdem initiierte paradoxerweise, so zum zweiten, diese Gesandtschaft die systematische Übernahme des kulturellen Erbes Chinas. Die Entsendeten hatten zur Aufgabe, die chinesische Kultur (insbesondere Buddhismus und Rechtswesen) vor Ort gründlich zu erlernen und auf den Inseln zu vermitteln. Die Gesandtschaft zielte auf eine aktive kulturelle Übernahme ab.

Diese scheinbar ambivalenten zwei Seiten der Gesandtschaften seit dem siebenten Jahrhundert, drücken eine veränderte japanische Haltung gegenüber der Weltmacht China aus. Der japanische Hof gab zwar der eigenen politischen Selbständigkeit gegenüber dem chinesischen Hof Ausdruck, dennoch bzw. gerade deswegen übernahm Japan den kulturellen Erben Chinas reger als zuvor. Durch die gezielte Sinisierung versuchte der japanische Hof sich von der chinesischen Hegemonie zu lösen. Anders gesagt besitzt die Sinisierung für das Selbstbewusstsein der Bewohner in den Peripherien einen ambivalenten Charakter, da es sich für die politische Unabhängigkeit kulturell verfremden (sinisieren) muss. Im Zuge einer solchen absichtlichen Übernahme wurde den adaptierten chinesischen Kulturstücken ihre Funktion als soziokulturelle Norm zugeschrieben, die wohl als ‚kulturelle Autorität‘ anerkannt war.

Vor der Gesandtschaft des Jahres 607 hatte der japanische Hof im Jahre 600 eine Gesandtschaft zum Sui-Hof entsendet. Den während der Tang-Dynastie (618-907) verfassten Reichsannalen der vorigen Sui-Dynastie, „隋書 chi. *Suishu*, jap. *Zuisho*“ nach, verwehrte der chinesische Kaiser dieser Gesandtschaft eine Audienz, da ihm die Sitte und die Politik auf dem japanischen Archipel zu primitiv bzw. unzivilisiert erschienen.<sup>232</sup> Diese chinesische Beurteilung über die japanische Kultur verursachte wohl, dass die aus 17 Artikeln bestehende politische und gesellschaftsmoralische Grundordnung des Jahres 604 und das neue Rangsystem der Hofbeamten des Jahres 607 nach dem Vorbild Chinas eingesetzt wurden. Dabei adaptierte der japanische Hof die Herrschaftsideologie Chinas, die mit Buddhismus, Konfuzianismus und Taoismus verbunden war. Solche ideologische Umstrukturierungen des japanischen Hofes zielten wohl auf die Abschaffung der vorgeworfenen Primitivität, was dem Konzept „Sinisierung zur Entsinisierung“<sup>233</sup> entspricht. Erst nach dieser politischen Umstrukturierung in Form der Übernahme der politischen Kultur Chinas war die Gesandtschaft im Jahr 607 imstande, ihre politische Selbständigkeit mit einem eigenen Kaiser gegenüber der chinesischen Universalmonarchie zu behaupten.

---

<sup>231</sup> Diese Botschaft galt dem chinesischen Hof natürlich als Anmaßung, was aber vom japanischen Hof ignoriert wurde. Vgl. Zöllner: Einführung in die Geschichte Ostasiens. 2002, S.43.

<sup>232</sup> Satô (Hrsg.): *Kodai nihon no rekishi*. 2001, S.53.

<sup>233</sup> Ri: *Higashijia bunkaken no keisei*. 2000, S.77.

Die Strategiewende zur gezielten und regen Übernahme der chinesischen Kultur beschleunigte den Medien- und Codewandel Japans als einen Teilprozess der Sinisierung, wobei die schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation erst einmal institutionell aufgebaut werden musste. Die unvermeidliche Überkomplexität dieses kulturellen Prozesses wurde durch die selektive Übertragung der Information reduziert, wobei einzelne Stücke der gesamten chinesischen Kultur separat tradiert wurden.

Diese Selektivität lässt sich zum Teil auf die Besonderheit des Meeres als Verkehrsweg zurückführen, da die damalige Seefahrt mit hohen Risiken verbunden war und darüber hinaus die Ladekapazität der Schiffe gering war: Die geographische Lage des japanischen Archipels fungiert so als Selektionsinstanz der hereinkommenden Informationsmedien.

Der Informationsträger bzw. -speicher, der eine derartig begrenzte Kapazität eines kulturellen Informationskanals maximal ausnutzen konnte, war zum einen das leibliche Medium, der Mensch, wie Siedler und Gesandtschaften, und zum anderen die schriftlichen Medien. Die Gesandtschaften besorgten als eine ihrer wichtigsten Missionen den Import der Bücher, die sie während ihres Aufenthalts als für politisch-kulturell bedeutsam beurteilten. In China lernten sie solche Bücher zu interpretieren und transportierten die Kenntnisse samt den Büchern nach Japan. Die Auswahl der Bücher wurde den Gesandten dadurch erleichtert, dass die klassische chinesische Philosophie, wie Taoismus und Konfuzianismus, schon damals auf dem Kontinent fest etabliert und kanonisiert war. Dem stand allerdings entgegen, dass der Kanon ständig erneuert werden musste, weil zum Beispiel die Lehre Buddhas immer wieder anders interpretiert wurde und dementsprechend neue Sekten in China entstanden, weshalb man die buddhistischen Lehren kontinuierlich importierte.<sup>234</sup> Die eingeführten Bücher wurden im Hof aufbewahrt und dort auch vervielfältigt.<sup>235</sup> Die Werke – und generell die Sinisierung – standen unter der zentralen Kontrolle des Hofes, was die Fülle an Informationen aus China überschaubar werden ließ.

Im Sinisierungsprozess steigerte sich zunehmend die gesellschaftliche Abhängigkeit von der schriftlichen Informationsverarbeitung; die zuerst fremde kulturelle Tätigkeit des Schreibens mit samt der Schreibmaterialien verwob sich mehr und mehr mit der einheimischen Gesellschaft. Gesetzestexte sind frühe Fälle für diesen allmählichen Prozess. Das aus 17 Artikeln bestehende Ordnungsgesetz des Jahres 604 ist so ein Beispiel dafür, dass die gesellschaftliche Norm immer häufiger in den schriftlichen Medien gespeichert und damit das Schreiben und Geschriebene in der Gesellschaft verankert wurde. Im Jahr 701 wurde ein Gesetz, so genannter Taihō-Kodex (大宝律令 *taihō ritsuryō*) verfasst, das als solches durchweg direkt von der Tang-Regierung

---

<sup>234</sup> Pörtner/Heise: Die Philosophie Japans. Von den Anfängen zur Gegenwart. 1995, S.172-207.

<sup>235</sup> Kawase: Nihon ni okeru shoseki shūshū no rekishi. 1999, S.15f.

übernommen wurde. Mit diesem Gesetz wurde eine hoch differenzierte Bürokratie unter der Zentralregierung aufgebaut. Dabei wurde die Bildung der bürokratischen und adligen Nachkommenschaft am Hof und auch in den lokalen Provinzen institutionalisiert, wodurch die Bürokratie nach dem Vorbild Chinas systematisch durchgesetzt wurde. Somit vermehrten sich die Schriftkundigen vor allem in der oberen Klasse, die als leibliche Effektoren der Sinisierung fungierten. Indem sie mit an einer Umstrukturierung der Gesellschaft wirkten, nahm das schriftliche Informations- und Kommunikationsmedium und seine Verarbeitungstechnik auf der innenpolitischen Ebene an Bedeutung zu.

Die Zentralregierung entstand im Laufe des siebenten und achten Jahrhunderts, nicht zuletzt dadurch, dass im Jahr 649 eine neue Kaiserstadt (藤原京 Fujiwarakyô) nach dem Modell der damaligen chinesischen gegründet wurde, die den ‚Zivilisationsgrad‘ und die Autorität des japanischen Hofes kraft der chinesischen Kultur medienpolitisch symbolisierte. Diese neue Zentralmacht registrierte im Jahr 670 Bauern und Ackerböden im ganzen Land, um die Steuer leichter erheben zu können. Dass diese schriftliche Vernetzungsform des Herrschaftssystems Schreib- und Schriftfähigkeit voraussetzt, ist ein Beweis dafür, dass die Schreibpraxis damals (zumindest geografisch) schon recht weit verbreitet war, obgleich diese Fähigkeit wahrscheinlich auf die oberen Gesellschaftsschichten und später auf die Beamten begrenzt war. Der Hof als Zentralregierung und die einzelnen Regionen vernetzten sich allmählich durch die schriftliche Information, die in den Medien Papier oder Holzstreifen gespeichert und transportiert wurde. Eine solche gesellschaftliche Funktion der Medien stammt vom Vorbild Chinas ab, dessen bi-mediale Kommunikationsform von Papier und Holzstange aus der Liuchao-Zeit (221-589) stammte.<sup>236</sup>

So verlangte die Übernahme vom Schreiben und Geschriebenen einen bestimmten medialen Umstand, der aber als solcher nicht importiert werden konnte. Am Anfang des sechsten Jahrhunderts wurde die Produktionsmethode der Beschreibstoffe und der Schreibwerkzeuge durch die Siedler tradiert, die bald die einheimische Produktion in Gang setzten.<sup>237</sup> Mit der Einführung des Taihō-Kodex im Jahr 701, wurde eine Abteilung für schriftliche Informationsmedien, 図書寮 *Zushoryô*, am Hof eingerichtet. Der Hof beauftragte sie mit dem Bewahren und dem Abschreiben der grundlegenden Bücher und auch mit der Produktion und der Verteilung von Beschreibstoffen und Schreibwerkzeugen. Dementsprechend differenzierten sich die Stellen der Beamten in (Ab-)Schreiber, Buchbinder, Papiermacher, Pinselmacher und Tuschehersteller. Am Anfang des neunten Jahrhunderts (um 806-810) verselbständigte sich die Abteilung für Papierproduktion, 紙屋院 *Kamiyain* bzw. *Shiokuin* wegen des steigenden Papier-

---

<sup>236</sup> Kitô: *Ki kami shofû*. 1998, S.433.

<sup>237</sup> Nach „*Nihonshoki*“ hatte der koreanische Mönch 曇微 Donchô die Herstellungsweise des Papiers, der schwarzen Tusche und der bunten Tusche im Jahr 510 samt der buddhistischen Lehre tradiert.

bedarfs. Die höfische Papierproduktion wurde in diesem Zusammenhang aus dem Hof ausgegliedert und als eine Anlage neben dem Fluss in Kyôto errichtet, wo sie jedoch im Laufe des elften Jahrhunderts unter dem Einfluss des Anstiegs der Papierherstellung auf dem Land ihre Bedeutung allmählich verlor und sich auf die Herstellung von so genanntem Recyclingpapier, 紙屋紙 *Kamiya gami* (Papier *Kanyains*), spezialisierte.

Mit dem Wandel der innenpolitischen Vernetzungsform einerseits und der Befestigung der materiellen und menschlichen Grundlagen zusammenfallend, setzte sich die (Re-)Konstruktion ‚Chinas‘ in den schriftlichen Informationsmedien auf dem Archipel fort. Die Methode dafür war zum einen, wie oben erwähnt, der Import der kanonisierten Schriften der chinesischen Kultur und zum anderen das Abschreiben solcher Schriften. Das Abschreiben der Literatur wurde von Anfang an (sechstes und siebentes Jahrhundert) durch die Individuen durchgeführt, die hauptsächlich den oberen Gesellschaftsklassen angehörten.<sup>238</sup> Diese Personen zeichneten sich durch eine umfassende Kenntnis der chinesischen Schriftsprache aus und hatten einen relativ leichten Zugang zu verschiedenen Schriften. Diese von den Individuen abhängige Reproduktion der chinesischen Literatur ging im sechsten Jahrhundert zur Manufaktur im Skriptorium des Hofes über, um die ansteigende Nachfrage nach Büchern zu befriedigen. Dabei wurde das Abschreiben der buddhistischen Texte für besonders wichtig gehalten. Diese Bevorzugung der buddhistischen Texte gegenüber anderen wie etwa der Dichtung, basierte auf der damaligen zentralen Herrschaftsideologie, der zur Folge der Staat im Einklang mit dem Buddhismus zu regieren habe.<sup>239</sup> Die abgeschriebenen Texte wurden an die Tempel in den Provinzen verteilt.

Der Aufbau der Schreibkultur kam so durch die selektive Übernahme der chinesischen Kultur mithilfe der Bücher (schriftlicher Medien) und der Menschen (leiblicher Medien) einerseits und durch die Erweiterung der dazu benötigten heimischen Grundlagen andererseits zustande, wobei alle Elemente zum kulturellen Prozess der Sinisierung Japans konvergierten.

---

<sup>238</sup> Das Abschreiben der Sutras bzw. der Mantras war ursprünglich eine Praxis, die durch die obere Klasse, durch den Kaiser und dem Hofadel persönlich praktiziert wurde. Mit der Verstärkung und der Durchdringung der oben genannten Herrschaftsideologie ging das Abschreiben als politisch-religiöse Praxis von der Hand des Individuums zum großen Unternehmen über, das vom Hof, den Tempeln und den adligen Personen realisiert wurde. Sie richteten die Institutionen ein, wo die beruflichen Abschreiber, Buchbinder und Korrektoren wirkten. Von diesem Abschreiben als politisch-religiöse Tätigkeit differenzierte sich im elften Jahrhundert die Vervielfältigung der Sutras mit dem Handschreiben (写経供養 *shakyô kuyô*) und auch die xylographische Vervielfältigung (摺経供養 *surikyô kuyô*) als religiöse Handlung, um die vervielfältigten Sutras als Zeichen ihrer Mildtätigkeit Tempeln zu widmen. Man meinte, je mehr man diese Wohltat im buddhistischen Sinne wiederholt, desto mehr wird einem die Gnade der Buddhas zuteil, so z.B. wirksam bei gesellschaftlichen Unruhen oder als Erholung bei Krankheiten usw. Vgl. 5.1.

<sup>239</sup> Drei Sutras, „法華經 *Hokke-kyô*“, „金光明經 *Konkômyô-kyô*“ und „仁王般若經 *Ninôbannya-kyô*“ wurden als 護国經典 *gokoku kyôten*, die Staat schützenden Sutras, besonders bevorzugt und abgeschrieben.

Im Folgenden soll nun über die Geschichte der einheimischen Schreibpraxen gesprochen werden, und speziell darüber, welche Informationen von Japanern selbst in dieses Informationssystem eingegeben wurden.

### *Schreiben auf Chinesisch und seine Bedeutung für das politische Identitätsbewusstsein*

Der japanische Hof beschäftigte sich nicht nur mit der Reproduktion der aus China stammenden, maßgeblichen Texte, sondern man begann auch mit eigenen Beiträgen, die Schreibkultur zu erweitern, um medienpolitisch eine eigene Autorität in dieser Kultur zu gewinnen. So verwundert nicht, dass der japanische Hof es in Angriff nahm, die eigene Geschichte als erstes originales, d.h. nicht-chinesisches Schriftwerk zu verfassen. Nach der offiziellen Geschichte „*Nihonshoki*“ des Jahres 720 veranlasste Kaiserin Suiko in ihrem 28. Regierungsjahr (620), die zwei Geschichtswerke, die Genealogie der Kaiserfamilien („*天皇記 Tennôki*“) und die Geschichte des japanischen Staates („*国記 Kokki*“) schriftlich zu verfassen. (Beide sind heute verloren.) Im Jahr 681 wurde die Zusammenfassung von „*帝記 Teiki*“ (Genealogie der Kaiserfamilien) und „*旧辞 Kyûji*“ (Sammlung von Mythos und Überlieferung) unter dem Kaiser 天武 Tenmu (631?-686, reg.672-686) in Gang gesetzt. Solche Geschichtswerke waren wohl die frühesten Versuche einer Informationsverarbeitung, durch die die mündlich tradierte Geschichte bewusst in die schriftliche transformiert wurde. Dies setzte eine mehr oder weniger gezielte kulturelle Entscheidung darüber voraus, nach welchem bzw. was für einen Code – entweder die japanisch gesprochene oder die chinesische (Schrift-)Sprache – das eigene Geschichtswerk verfasst werden sollte.

Angesichts des medienpolitischen Erfordernisses, das mit dem Plan, die eigene Geschichte schriftlich zu verfassen verbunden ist, bemühte man sich wohl zu anfangs, die zuvor mündlich tradierte Geschichte und deren Codestruktur als solche in die schriftliche Information zu transformieren. Im Jahr 712 verfasste 太安万侶 Ôno Yasumaro (?-723) im Auftrag der Kaiserin 元明 Genmei (661-721, reg.707-715) das Geschichtswerk „*Kojiki*“. Die Intention der Kaiserin war die Synthetisierung und die Korrektur der bisher mündlich tradierten, aber verschieden lautenden Geschichten. Laut dem chinesisch verfassten Vorwort Yasumaros bestand seine Arbeit in der Überprüfung der in „*Teiki*“ und „*Kyûji*“ dargestellten historischen Ereignisse einerseits und in der phonetischen Rekonstruktion dieser überlieferten Texten mithilfe eines Erzählers 稗田阿礼 Hieda no Are (?-?) andererseits. Are, der wahrscheinlich die Geschichte Episode für Episode in seinem leiblichen Medium gespeichert hatte und sie deshalb rein mündlich erzählen konnte, war deshalb für Yasumaro und seine Arbeit notwendig, weil damals die systematische Anwendung der chinesischen Schriftzeichen für die Verschriftlichung der japanischen gesprochen Sprache noch nicht etabliert und deshalb die Leseweise der schriftlichen Materialien („*Tennôki*“, „*Kokuki*“, „*Kyûji*“ usw.) schwierig oder sogar unwahrscheinlich war. Yasumaro musste sowohl die mündlich tradierten Informationen als auch die bereits schriftlich fixierten (jedoch wie gesagt

schwer phonetisch zu dekodierenden) Informationen in einer schriftlichen Historie zusammentragen. Da damals die Schreibpraxis in Japanisch noch auf einem frühen Stand ihrer Entwicklung war (so gab es keine generell festgelegte japanische Schriftsprache), war Yasumaro gezwungen, einen Code für die schriftliche Fixierung der mündlichen Erzählung zu entwickeln, um die phonetische Dekodierung des Textes, d.h. das Lesen, zu sichern.

Die Lösung Yasumaros bestand in der Mischung von drei verschiedenen Anwendungsweisen der chinesischen Schriftzeichen. (Vgl. 3.1.) Zum einen wurde das japanische Wort mit einem chinesischen Schriftzeichen gleicher bzw. ähnlicher Bedeutung dargestellt, was man heute unter der Bezeichnung *Kunyomi* bzw. *Kundoku*, japanische Lesung, kennt. Zum zweiten und dritten wurden die einzelnen Silben mithilfe der akustischen Anwendung geschrieben, wobei dies auf zwei verschiedene Weise geschehen konnte: gemäß der ursprünglichen chinesischen Laute (*Onkana*) oder entsprechend japanischen Lesart (*Kunkana*); beide Arten der akustischen Anwendung waren damals mehr oder weniger konventionell festgelegt. An jenen Textstellen, bei denen die Anwendungsweise schwer zu unterscheiden ist, sind Hinweise gegeben, mit deren Hilfe der Leser die Schriftzeichen sicherer phonetisch entziffern kann. Bei der Herausarbeitung dieses Mischcodes lag Yasumaros Anliegen darin, die ursprünglich japanisch-mündliche Erzählung in dem chinesisch-schriftlichen Informationsspeicher wiederzugeben. Demgemäß spiegelt die Syntax des Haupttextes in gewissem Maße die gesprochene Sprache wider, aber durch seine visuelle Beschaffenheit (Schreib- und Schriftstil) her ließ er sich kaum vom rein chinesischen Text unterscheiden: Erst beim Dekodierung bemerkt man, dass das „*Kojiki*“ nach einem anderen Code als Chinesisch geschrieben worden ist. Dieser Mischcode Yasumaros, der heute als *Hentai kanbun* (modifizierter chinesischer Text) oder 和化漢文 *waka kanbun* (japanisierter chinesischer Text) bezeichnet wird, war grundlegend für die basale Codestruktur des japanischen Schreibsystems sowie der japanischen Schriftsprache von heute. Der Versuch Yasumaros, die japanisch gesprochene Sprache als Code für die schriftliche Information zu etablieren und darum einen Mischcode zu entwickeln, wurde im zweiten Drittel des achten Jahrhunderts nicht mehr von Seiten des Kaisers initiiert, sondern lag im Bereich der alltäglichen Schreibpraxis, wo dieses Konzept seine weitere Entfaltung erfuhr, wie zum Beispiel im amtlichen Schriftverkehr.

„*Kojiki*“ galt und gilt aber nicht als offizielle Geschichte des Hofes, wenngleich es im kaiserlichen Auftrag verfasst worden ist. Ein Grund dafür ist das geringe gesellschaftliche Prestige seines Mischcodes, d.h. des Japanischen als Schriftsprache, das sich damals noch in der Generierungsphase befand. Diese gesellschaftlich-kulturelle Abwertung des Japanischen war Yasumaro offenbar bekannt, denn er schrieb, wie bereits gesagt, das Vorwort, worin er seine Schreibpraxis und ihre Bedeutung rechtfertigt, auf Chinesisch. Für den japanischen Hof, der aktiv die Sinisierung des ganzen Landes durchsetzte, mangelte es dem Geschichtswerk Yasumaros aufgrund seiner ja-

panischen Sprache an Autorität, um die Selbständigkeit Japans medienpolitisch zu symbolisieren.

Acht Jahre nach der Fertigstellung des „*Kojiki*“ wurde das Geschichtswerk „*Nihonshoki*“ im Jahr 720 unter dem Hauptherausgeber Prinz 舍人 Toneri (676-735) auf Chinesisch geschrieben. Seine chronologische Gliederung und sein Erzählstil waren nach dem Vorbild der offiziellen chinesischen Historiographie, wie die Reichsanalen<sup>240</sup>, verfasst. „*Nihonshoki*“ ist von Anfang bis Ende auf Chinesisch als dominierendem Code geschrieben. Ausnahmen sind diejenigen Beschreibungen, bei denen man explizit die japanisch-mündliche Information anhand der phonetischen Entlehnung der chinesischen Schriftzeichen darstellte. Die japanischen Eigennamen, wie Personen- und Ortsnamen, sowie die Dichtung in Japanisch wurden in dieser Weise verschriftlicht. Das kaiserliche Edikt (宣命 *senmyô*) ist mit einem besonderen Code dargestellt worden.<sup>241</sup> Jene Textpassagen, die in Japanisch dargestellt wurden, funktionieren im „*Kojiki*“ wie Einschübe mit direkter Rede bzw. Zitate, wo der japanische Volksmund für wichtig gehalten wird.<sup>242</sup> Während die Satzstruktur in „*Kojiki*“ von der japanisch gesprochenen Sprache beeinflusst ist, gleicht die Syntax des „*Nihonshoki*“ der chinesischen Schriftsprache. Da letzteres Schriftwerk mit der chinesischen Schriftsprache und im chinesischen offiziellen Stil der Geschichtsschreibung geschrieben wurde, galt und gilt „*Nihonshoki*“ von Anfang an als erste offizielle Geschichte des japanischen Hofes und auch des japanischen Staats.<sup>243</sup>

In der Schreibkultur, wo die chinesische Kultur absolutes Prestige innehatte, sollte die eigene Geschichte zur Gestaltung eines politischen Identitätsbewusstseins nicht auf Japanisch, sondern auf Chinesisch zusammengestellt werden, um dieser Selbstbeschreibung Autorität zu verleihen. Die Grundüberzeugung, dass die offizielle Geschichte in der chinesischen Schriftsprache geschrieben sein sollte, wurde seitdem als eigene Tradition am Hof gepflegt.<sup>244</sup> Für die Anwendung des schriftlichen Infor-

---

<sup>240</sup> Hypothetisch werden heute die Schreiber des „*Nihonshoki*“ als zu Ansiedlerfamilien gehörig angenommen. Vgl. Mori: *Nihonshoki no nazo wo toku*. 2003, S.125-163.

<sup>241</sup> Für das *Senmyô*, das vom Kaiser in Japanisch *mündlich* proklamiert wurde, verwendete man zur Verschriftlichung einen besonderen Mischcode, das sogenannte 宣命書 *senmyôgaki* (Schreibstil kaiserliches Edikts). Die Satzstruktur dieses Codes spiegelt die japanische gesprochene Sprache wider, wobei die chinesischen Schriftzeichen größer geschrieben werden, wenn deren semantische Valenz verwendet wird, und dagegen kleiner, wenn die phonetische Entlehnung bedeutend sein soll. Vgl. dazu Müller-Yokota: *Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan*. 1987, S.14ff.

<sup>242</sup> Solcher Codewechsel zwischen Haupttext und Zitat (Darstellung der Primärquellen) ist auch im heutigen wissenschaftlichen Text zu bemerken, womit das Zitat als objektive bzw. unverarbeitete Information dargestellt werden kann.

<sup>243</sup> Amino zur Folge begann der japanische Hof wahrscheinlich mit der Gesandtschaft des Jahres 701 zur Tang-Dynastie, den eigenen Staat mithilfe der zwei Schriftzeichen als 日本 *nippon* bzw. *nippon* (Japan) zu bezeichnen. Amino: *Nihonron no shiza*. 1993, S.12.

<sup>244</sup> Von einem außenpolitischen Aspekt her lässt sich diese Entscheidung als ein Ausdruck des internationalpolitischen Zeitgeists verstehen, wobei die Japaner sich der Tradition Chinas anschlossen. Ob der japanische Hof

mationsmediums war dies im Hinblick auf das politische Identitätsbewusstsein eine eigenständige Entscheidung der japanischen Kultur. Seit „*Nihonshoki*“ wurden fünf weitere offizielle Geschichtswerke des japanischen Staats in den Jahren 797, 840, 869, 879 und 901 auf Chinesisch herausgegeben, was als Festigung der politischen Bewusstseinsbasis in der Schreibkultur Japans verstanden werden kann. So wurde im achten und neunten Jahrhundert die Funktion der chinesischen Schriftsprache als offizieller und autoritärer Code für das Schreiben und Geschriebene festgelegt.

Dass der japanische Hof seine offizielle Geschichte auf Chinesisch zusammenfasste, gilt als Konstruktion eines eigenen ‚Chinas‘ im schriftlichen Medium. Die im schriftlichen Informationsmedium gestaltete historische Figur Japans positionierte sich bewusst als Nachkomme der übernommenen chinesischen Schriftkultur. Dieser Entwicklungsgang stellt eine neue Phase des Sinisierungsprozesses dar, in dem die Schreibkultur sich nicht nur durch die Reproduktion der importierten Informationen, sondern zudem durch die von den Japanern eigenständig produzierten Informationen erweitert, auch wenn diese neuen Informationen in der chinesischen Schriftsprache geschrieben wurden. Man begann nun, sich in der chinesischen Sprache auszudrücken. Die Sinisierung fungierte als ein Teilprozess der Selbstbeschreibung und -gestaltung Japans. Das Schreiben und Geschriebene blieb nicht allein auf der politischen Ebene; sie verbreiteten sich darüber hinaus in der religiösen Domäne in Form von Interpretationen der ursprünglich chinesischen Texte.<sup>245</sup> Des Weiteren etablierte sich die original japanische Schreibpraxis im literarischen Leben der Adelsschichten, wobei das Literarische eng mit dem Politischen verbunden war.

Die chinesische Dichtung erhielt im neunten Jahrhundert einen Aufschwung, in dessen Zuge Japaner nach chinesischem Vorbild in chinesischer (Schrift-)Sprache dichteten. Auf Befehl Kaisers 嵯峨 Saga (786-842, reg. 809-823) wurden zwei chinesische Gedichtsammlungen, „*稜雲集 Ryôunshû*“ des Jahres 814 und „*文華秀麗集 Bunkashûreishû*“ des Jahres 818 zusammengefasst. In der Auswahl „*Ryôunshû*“ sind die seit 782 von Japanern auf Chinesisch gedichteten 91 Gedichte aufgenommen. Im Jahr 827 wurde unter dem Kaiser 淳和 Junna (786-840, reg. 823-840) eine Anthologie chinesischer Gedichte verfasst. Diese Sternstunde der chinesischen Dichtung in Japan ist in der japanischen Literaturgeschichte, analog dem ‚dunklen Mittelalter‘

---

diese Historiographie dafür zusammenfasste, seine politische Selbstständigkeit gegen die chinesische Dynastie zum Ausdruck zu bringen, ist nicht klar. Es scheint aber eher so, dass die Japaner die in der Schreibkultur Japans konstruierte Autorität Chinas im Auge hatten.

<sup>245</sup> Die Interpretationen der buddhistischen Schriften wurden hauptsächlich auf Chinesisch verfasst. Erst mit der Entstehung der buddhistischen Schule *Jôdoshinshû* zum Ende des zwölften Jahrhunderts begannen die Mönche auch in Japanisch mit Silbenschriften zu schreiben. Diese Schule reduzierte die religiös-rituelle Tätigkeit auf die Rezitation von kurzen Mantras und gewann somit Laien als Gläubige, die bisher von dieser Religion ausgeschlossen waren. Vgl. Dobbins: *Jôdo Shinshû. Shin Buddhism in Medieval Japan*. 1989.

der europäischen Geschichte, unter der Bezeichnung ‚dunkles Zeitalter des japanischen Stils‘ (国風暗黒時代 *kokufū ankoku jidai*) bekannt, gerade so als ob keinerlei kulturelle Schöpfung stattgefunden hätte.

Betrachtet man demgegenüber diese Phase jedoch im Kontext der Sinisierung im Hinblick auf die politische Entsinisierung, so muss sie als unentbehrlich für die Konstruktion des kulturell-politischen Identitätsbewusstseins gelten. Nur durch die Dichtung auf Chinesisch konnten sich die Japaner eine eigene kulturelle Autorität – aber nicht das kulturelle Identitätsbewusstsein – zuschreiben, indem die chinesisch-schriftsprachliche Kultur als soziokulturelle Norm aus eigener Kraft (re-)produziert wurde. Die (Re-)Produktion der chinesisch-schriftsprachlichen Kultur in Japan gilt daher als ein Prozess, bei dem die Schreibkultur gegenüber jener autoritären chinesischen zunehmend an Unabhängigkeit gewann. Diese Souveränität bewirkte die Festigung und Erweiterung der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation Japans mit der chinesischen Sprache, in Folge dessen Japanisch als Code für das Schreiben scheinbar zurückblieb, soweit man das von den erhaltenen Dokumenten erfahren kann. Somit setzte sich im Leben der oberen Klassen der Medienwandel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit durch, was dazu führte, dass der Gegensatz zwischen dem Japanisch-Mündlichen und dem Chinesisch-Schriftlichen zunahm.

#### *Schreiben in Japanisch für das kulturelle Identitätsbewusstsein*

Vor dem Hintergrund der etablierten Schreibpraxis auf dem Archipel, nahm der japanische Hof gegen Ende des neunten Jahrhunderts Abstand von der geplanten und aktiven Sinisierung und widmete sich mehr der einheimischen Politik und Kultur. Im Jahr 894 hörte der japanische Hof die geplante Gesandtschaft zum chinesischen Hof auf. Seitdem wurde keine einzige Gesandtschaft mehr geschickt. Ein Grund dafür war der Niedergang der Tang-Dynastie gegen Ende des neunten Jahrhunderts. Der Absturz der Weltmacht in Ostasien unterbrach den politischen Verkehr zwischen Japan und dem Kontinent. Zwei Voraussetzungen ermöglichten diese Entscheidung der Japaner. Zum einen verdichtete sich der Handelsverkehr zwischen den Inseln und dem Kontinent, sodass die kulturellen Produkte Chinas abhängig vom politisch-offiziellen Verkehr (Gesandtschaft) tradiert wurden.<sup>246</sup> Zum anderen war es der Aufstieg der politisch-kulturellen Selbständigkeit Japans, da die Fähigkeit der heimischen (Re-)Produktion des kulturellen Erbes Chinas gestiegen war. Das heißt, das politische Selbstbewusstsein gegenüber der Universalmonarchie Chinas wurde in dieser Zeit durch die politisch-kulturelle Sinisierung seit dem siebenten Jahrhundert auf den Inseln gefestigt. Diese bewusste Abkopplung von der realen chinesischen Kultur auf der politischen Ebene verschob den Fokus vom Chinesischen zum Einheimischen.

---

<sup>246</sup> Nach der Abschaffung der Gesandtschaften waren chinesische kulturelle Produkte weiter en vogue. Chinesisches Papier wurde zum Beispiel in der Edo-Zeit weiterhin besonders hochgeschätzt.

Im Zuge dieser politischen Umorientierung erlebte die Schreibpraxis der oberen Klasse eine Umwälzung, indem das Japanische als Schriftsprache in Erscheinung trat. Die erste offizielle Sammlung japanischer Gedichte „*Kokinwakashū*“ (Sammlung der Alten und der Neuen) im Jahr 905, die auf Befehl Kaisers 醍醐 (885-930, reg. 897-930) zusammengestellt wurde, verdeutlicht dieses kulturelle Umlenken. Seitdem hatte die japanische Dichtung Hochkonjunktur. Bis 1439 wurden einschließlich dem „*Kokinwakashū*“ 21 offizielle japanische Gedichtanthologien im Auftrag des Kaisers verfasst, wogegen Sammlungen chinesischer Gedichte nun nicht mehr im kaiserlichen Auftrag herausgegeben wurden.

Der Verfasser von „*Kokinwakashū*“ ist sich schon im Jahr 905 des dichotomen Kulturschemas ‚chinesisch versus japanisch‘ bewusst gewesen und verwendete es als ein Denkmuster für die Reflexion über die Dichtung in Japanisch. „*Kokinwakashū*“ hatte ein japanisches und ein chinesisches Vorwort.<sup>247</sup> Als erste offizielle Anthologie der japanischen Dichtung musste das „*Kokinwakashū*“ gegenüber der bisherigen Norm der Schreibkultur gerechtfertigt werden. Dies sollte die chinesischeschriftsprachliche Information als die noch bestehende offizielle Autorität leisten; daher das Vorwort in chinesischer Sprache. Somit ist die chinesische Vorrede als das alte offizielle und deren japanische Version als das neue Gesicht zu begreifen, obwohl beide Texte sich inhaltlich nahezu gleichen. Trotz oder gerade wegen dieses Januskopfes manifestierte sich die dichterische Identität mit der eigenen, intimen Sprache deutlich zu Beginn der japanischen Version des Vorwortes:

„Die japanische Dichtung hat als Samen das menschliche Herz, und ihr entsprossen unzählige Blätter von Wörtern. Viele Dinge ergreifen die Menschen in diesem Leben: sie versuchen dann, ihre Gefühle durch Bilder auszudrücken, die sie dem entnehmen, was sie sehen und hören.“<sup>248</sup>

Dieses Vorwort Turayukis ist als ein epochales Manifest der kulturellen Identität der Japaner zu verstehen. Was der Ausdruck ‚japanische Dichtung‘ (*Yamato uta*) dabei als seinen Gegenbegriff assoziieren lässt, ist nichts anderes als ‚chinesische Dichtung‘ (*Kara uta*). Der Verfasser verwendet dabei das dichotome Denkmuster der kulturvergleichenden Perspektive. Erst anhand des Vergleichs mit der chinesischen Dichtung konnte über die japanischen Gedichte gesprochen werden. Oder anders gesagt, ist das kulturelle Identitätsbewusstsein Japans erst dadurch zustande gekommen, dass beide Kulturen, die chinesische und die japanische, in einer Schreibkultur integriert und der Zusammenhang zwischen den beiden sichtbar transformiert wurden. Erst durch eine Synthese, wie sie mit dem „*Kokinwakashū*“ gegeben war, in dem die japanische

---

<sup>247</sup> Das chinesische Vorwort wurde von 紀淑望 Ki no Yoshimochi (?-?) verfasst, während die japanische Version vom Hauptverfasser, Ki no Tsurayuki vermutlich als Übersetzung der chinesischen geschrieben wurde.

<sup>248</sup> Zit. nach: Keene: Japanische Literatur. 1962, S.31.

Dichtung notiert wurde, konnte man über japanische Dichtung als die nicht-chinesische Dichtung reflektieren. Diese Selbst-/Fremdreflexion setzte die schon in Japan etablierte Autorität des chinesischen Gedichts in der Schreibkultur voraus. Seine Gegenüberstellung zum autoritären ‚Chinesischen‘ konstituierte das ‚Japanische‘.

Medienhistorisch muss nun gefragt werden, was für eine Veränderung der medialen Konstellation hinter diesem antagonistischen Kulturschema steht und inwiefern das Schreiben als kulturelle Tätigkeit dabei von Bedeutung war.

Das Verschriftlichen der japanischen Gedichte und ihre offizielle Anthologie lassen sich als erneuter Anschluss an die seit jeher vorhandenen mündlichen Medien begreifen, die hinter der (Re-)Produktion der chinesischen Schriftkultur in der Geschichtsschreibung zurückgetreten, aber gleichwohl noch latent waren. Japanisch als Schriftsprache war im neunten Jahrhundert wegen der aktiven Sinisierung in der Schreibpraxis der oberen Klassen unüblich. Allerdings ist die chinesische (Schrift-)Sprache nicht in der ganzen japanischen Gesellschaft etabliert gewesen, jedoch schon soweit, dass das Chinesische im alltäglichen Gebrauch, wie etwa beim Verfassen von Tagebüchern gängig war. Es ist diffizil, Alltäglichkeit historisch zu rekonstruieren, da ihr Ausdruck nur schwer auszumachen und insbesondere selten schriftlich fixiert worden ist. Nur bruchstückhaft informiert das damalige schriftliche Informationsmedium, der Holzstreifen, über den Alltag des japanischen Altertums. Auf mehreren Holzstreifen sind Schriftzeichen zu sehen, in denen die japanisch gesprochene Sprache fixiert ist, wobei die drei verschiedenen Verwendungsweisen der chinesischen Schriftzeichen, wie der Mischcode Yasumaros, zu sehen sind.<sup>249</sup> In den oberen Schichten der Gesellschaft wurde wohl aber auch die japanische Sprache als dominanter Code für die (all-)tägliche mündliche Kommunikation, wie etwa den Austausch von Dichtungen in Japanisch zwischen Männern und Frauen verwendet.<sup>250</sup>

So gesehen, lässt sich die Umwälzung der Schreibkultur am Anfang des zehnten Jahrhunderts mit dem Wechsel der Informationsressource vom Chinesisch-Schriftlichen zum Japanisch-Mündlichen charakterisieren, wobei ein neuer Code – die japanische (Schrift-)Sprache – aufkam. Japaner begannen nun, sich in ihrer eigenen Sprache schriftlich auszudrücken. Nicht nur Gedichte wurden geschrieben, sondern auch die bereits vorhandenen mündlichen Informationen sind in die eigene Schreibkultur integriert worden, obgleich dies selten geschah. Einige mündlich tradierte Erzählungen wurden in die schriftlichen Informationsmedien transformiert, wie zum Beispiel die vermutlich im ersten Drittel des zehnten Jahrhunderts verschriftete Erzählung „竹取物語 *Taketori monogatari*“. In der Mitte desselben Jahrhunderts verbreiteten sich

---

<sup>249</sup> Satô: *Shûsho to rakugaki*. 1998, S.558.

<sup>250</sup> Bei dieser Form der Kommunikation spielte die Materialität und Körperlichkeit des Geschriebenen eine besondere Rolle, wobei die Handschriften als Ausdruck der Persönlichkeit sowie des individuellen Geschmacks dekodiert wurden. Vgl. 3.4.

die prosaischen Schriften. Die neuartigen, japanisch-schriftlichen Informationen zirkulierten durch (Ab-)Schreiben und (Vor-)Lesen in der Gesellschaft, jedenfalls vor allem durch von menschlichen Beziehungen abhängige Kanäle.

Dieser neue Anschluss der einheimischen mündlichen Informationsmedien verschob die epistemologische Einstellung gegenüber der Ressource, aus welcher Stoff für die schriftliche Informationsverarbeitung aufgenommen wird. Statt der chinesisch-schriftlichen Informationsquelle, die außerhalb der somatischen Reichweite der Bewohner auf dem Archipel lag und dafür nur schriftlich bzw. semiotisch vorhanden war, erachtete der Praktizierende nun das eigene körperliche Erlebnis mitsamt der alltäglichen Sprachpraxis als für wichtig.

Das Zitat aus dem Vorwort Tsurayukis im „*Kokinwakashū*“ lässt sich aus der hiesigen Perspektive als ein Ausdruck dieser Akzentuierung des körperlichen Erlebnisses als Informationsressource verstehen. Er modelliert mit der pflanzlichen Metapher den Prozess des Dichtens in Japanisch, der für seinen Körper näheren Sprache. Sein Modell des Dichtens lässt sich medien- und informationstheoretisch als Widerspiegelung der Umwelt interpretieren: „Das menschliche Herz“ ist Medium und Informationsverarbeitungssystem, das in sich sinnlich unterschiedliche Informationen aus der Umwelt in „unzählige Wörter“ transformierend speichert. Das Wort („Blätter“) entstammt dem Gefühl, das nur durch den unmittelbaren Kontakt mit seiner Umwelt („sehen und hören“) entsteht. Der Mensch als körperhafte Existenz berührt die Umwelt und umgekehrt („viele Dinge ergreifen die Menschen“). Durch diesen Kontakt wird die Wahrnehmung über die informativ polyvalente Umwelt mit den eigenen Sinnen möglich, welche ein Gefühl entstehen ließ. Die Charakterisierung der japanischen Dichtung (gegenüber der chinesischen) versteht sich so nach dem Modell Turayukis als eine Widerspiegelung seiner unmittelbaren Umwelt aufgrund des unmittelbaren, multisensuellen und -medialen Kontakts. Seither wurden die eigenen Erlebnisse zur Informationsressource und die intime Stimme zum Code der Dichtung, welche als Spiegelung der Emotionalität galt.

So ist es kein Zufall, dass heute die in Japanisch geschriebenen Tagebücher und Essays, d.h. die Verschriftlichung des Alltäglichen des zehnten bis zum 14. Jahrhundert literaturgeschichtlich als herausragend angesehen werden. Mit der Etablierung der japanischen Sprache als Code für die schriftliche Informationsverarbeitung entstand die Schreibpraxis in Japanisch, welche sich in erster Linie vom menschlichen Erleben speist.

Parallel zur zunehmenden Verschriftlichung des Japanischen wurde die Schreibkultur umgestaltet, indem sich die Unterscheidung der Codes (Japanisch und Chinesisch) entwickelte. Wohl im Laufe des zehnten Jahrhunderts wurde eine Methode für das Lesen des chinesischen Textes festgelegt, mit deren Hilfe man die Syntax der chinesischen Schriftsprache in die japanische übersetzte. (Vgl. 3.3.) Das Chinesisch-Schriftliche näherte sich so dem Japanisch-Mündlichen an. Eine solche Veränderung

der chinesischen Schriftsprache lässt sich sowohl als Umkonstruierung des konstruierten Chinesischen wie auch als eine Relativierung seiner Autorität in der japanischen Schreibkultur begreifen.

Dieses gegenseitige Beeinflussen zwischen dem Japanisch-mündlichen wie dem Japanisch-schriftlichen Informationsmedium einerseits und dem Chinesisch-schriftlichen andererseits, führte allerdings nicht zu einer Ersetzung der einen durch die andere.<sup>251</sup> Die Integration des Japanischen als Schriftsprache verdeutlichte die Differenz der beiden Sprachen durch deren verschiedenen Gestalten visuell, was beim „*Kojiki*“ nicht der Fall war. Der japanische Text wurde im fortlaufenden *On'nade* geschrieben, während man traditionell die chinesische Schrift in der Kanzleischrift und/oder in der Standardschrift, d.h. blockschriftartig realisierte. (Vgl. 3.3 und 3.4.)

Die visuelle Differenz aufgrund der Schreibmotorik repräsentierte innerhalb der einen Schreibkultur den verbliebenen Gegensatz durch zwei artverschiedene Codes, welche beide bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts als kulturelle Normen weiter erhalten blieben, währenddessen die chinesische Schriftsprache auch weiterhin ihre Autorität als Code für die Intellektuellen und Bürokraten behielt. Kraft des Schreibens wurde eine Koexistenz von Chinesisch und Japanisch im Geschriebenen materialisiert, sodass das Selbst und das Fremde in der Schreibkultur augenscheinlich und greifbar gestaltet wurden. So entstand in der japanischen Schreibkultur das Kulturschema der Gegenüberstellung zwischen dem Selbst und dem Fremden, in dem die Bewohner auf dem japanischen Archipel ihr kulturelles Identitätsbewusstsein gestalteten.

Das dichotome Kulturschema als Voraussetzung für die Stiftung des kulturellen Identitätsbewusstseins wurde erst durch die Schreibpraxis sowohl auf Chinesisch als auch in Japanisch in der jeweils eigenen Schreibkultur konstruiert, weil erst dadurch der kulturelle Unterschied wahrnehmbar, operierbar und zuletzt fixierbar wurde.<sup>252</sup> Das heißt, die materielle Akkumulation der Informationsmedien, welche die im Sinisierungsprozess durchgesetzte Übernahme der chinesischen Schreibpraxis ermöglichte, bot die Basis für die Selbst-/Fremdreflexion und ihre Festlegung der japanischen Kultur als Wahrnehmungssubjekt. Der Gegensatz zwischen dem Chinesischen und dem Japanischen ist aber nicht ausschließlich als Diskrepanz zu begreifen. Wie

---

<sup>251</sup> Doch ist gleichwohl hervorzuheben, dass der japanisch-schriftsprachliche Code als von der sprachlichen Zeitlichkeit geprägte lineare Struktur sowie als Wortschatz der japanischen Schriftsprache stark vom Code der japanischen Übersetzung chinesischer Texte beeinflusst war. Die japanische Schriftsprache basiert auf dem Übersetzungsstil, der sich infolge jener Praxis herausbildete, bei der die chinesische Schriftsprache durch die japanische Lesung und ihre Verschriftlichung (読み下し文 *yomikudashibun*) in die japanisch-mündliche Information transformiert wurde. Vgl. Koike: *Nihongo wa donoyōnishite tsukuraretaka*. 1995, S.73. Nach Koike lag der Urstil der japanischen Schriftsprache in der japanischen Dichtung und im Sprachstil für Brief.

<sup>252</sup> Vgl. zur Fixierung des Wahrnehmungssubjekts im Wahrnehmungsprozess als ständiger Wechsel zwischen Subjekt und Objekt und zur Verankerung des Subjekts in einem Moment gegenüber der durch die Wahrnehmung stets andauernden Veränderung des Subjekts. Giesecke: Unterdrückung der Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt. In: Ders.: *Kommunikative Welt*. <http://www.kommunikative-welt.de/> (Stand am 09. Aug. 2008).

die zwei Vorworte des „*Kokinwakashū*“ zeigen, war es möglich, zwischen den beiden verschiedenartigen schriftlichen Informationen zu pendeln. So ist die Schreibkultur auf dem japanischen Archipel durch eine Symbiose charakterisiert, in der sowohl das Japanische als auch das Chinesische nebeneinander existieren. Deswegen verliert das dichotome Kulturschema kaum seinen Wert als basales kulturelles Denkmuster Japans, indem es sich als ‚offiziell bzw. formell versus privat‘, ‚männlich versus weiblich‘, ‚Intellektuell versus Laien‘ usw., variierend erhielt. Eine große Veränderung vollzieht sich jedoch am Anfang des 19. Jahrhunderts, als dieses basale dichotomische Schema durch die europäische Kultur in ein triadisches verwandelt wurde.<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> In der Edo-Zeit nahm das Kulturschema als Basis für die Identitätskonstruktion an Komplexität zu, indem das triadische Kulturschema in den graphischen Informationsmedien durch den Kontakt mit dem okzidentalen Produkt aufgebaut wurde. Vgl. Timon Screech: *The lens within the heart*. 2002.

ZWEITER TEIL

DRUCKKULTUR

## Kapitel 4

### Das Drucken<sup>254</sup>

In den folgenden sechs Kapiteln beschreibe ich den historischen Wandel der japanischen Druckkultur vom Anfang bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hauptsächlich fokussiert wird dabei die druckmediale Produktionspraxis der Schriftzeichen, nämlich

---

<sup>254</sup> Für die medienhistorische Forschung gilt jegliche Bezeichnung des medialen Phänomens als Produkt jeglicher kulturspezifischen Mediengeschichte. Diese Auffassung trifft nicht nur auf die historische bzw. historisierte Quellsprache, sondern auch auf die zeitgenössische Beschreibungssprache zu. Der in dieser Arbeit als terminologischer Oberbegriff für historische technische Vervielfältigung der graphischen Information zu verwendende, deutsche Begriff ‚drucken‘ ist demnach das Produkt der kulturspezifischen Mediengeschichte des deutschsprachigen Raums. Etymologisch war der Begriff ‚drucken‘ eine oberdeutsche Schreibvariante des ‚drückens‘. Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 1995, S.196. Die Bedeutung von ‚drucken‘ als Vervielfältigen der graphischen Information tauchte wohl zusammen mit der Verbreitung der Xylographie in Europa auf: „Der früheste in deutscher Sprache überlieferte Begriff aus der Drucktechnik heißt *brieftrucker* und bezeichnet den Mann, der Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts mittels Holztafeln Einzelblätter druckte.“ Gerhardt: Geschichte der Druckverfahren. 1974, S.3. In der deutschen Alltagssprache bürgerte sich dieser Begriff jedoch erst im Zusammenhang mit der Typographie und ihrer Druckpresse bzw. Handpresse konsistent ein, so wie es Bogeng beschreibt: „Um 1450 wurde in deutschen Landen ein, frühneuhochdeutsches, Zeitwort allgemein gebräuchlicher: drucken, das anschaulich genug seinen Sinn von der am meisten in die Augen fallenden Tätigkeit des „Druckers“ entlehnte, dem Drücken.“ Bogeng: Geschichte der Buchdruckerkunst. 1973, S.65. In der Begriffsgeschichte des deutschen ‚drucken‘ ist es somit eindeutig, dass dieser Begriff von der Beschreibung über die Bewegung des Praktizierenden (Trucker), das Drücken mit oder ohne Hilfe des Instrumentariums, stammte und seine Bedeutung zum gesamten Produktionsprozess (Druckverfahren) mit dessen Endprodukt (Druck) erweiterte. Im Laufe der Mediengeschichte des deutschsprachigen Raumes gewann der Begriff des Druckens allmählich an Unabhängigkeit von seinen ursprünglichen Techniken wie Materialien (Holzschnitt) und damit seine allgemeine Bedeutung als Vervielfältigung graphischer Information. Im „Volksbrockhaus“ des Jahres 1934 wird „drucken“ zum Beispiel als „Schrift, Bilder oder Muster durch eine Presse auf Papier oder Stoff übertragen“ definiert – und zwar unabhängig davon, welches Druckverfahren dabei ausgeübt wird. Der Volks-Brockhaus. Leipzig 1934, S.154. So erweitert sich die Bedeutung des Begriffs ‚Drucken‘ immer weiter, wobei er aber unabhängig gebraucht wird von den konkreten Materialien und Techniken. Heute wird der Begriff ‚drucken‘ nach DIN 16500 definiert als „Vervielfältigen, bei dem zur Wiedergabe von Informationen (Bild und/oder Text) Druckfarbe auf einen Bedruckstoff unter Verwendung eines Druckbildspeichers (z.B. einer Druckform) aufgebracht wird“. Zit. nach Corsten: Lexikon des gesamten Buchwesens. Bd.2. 1989, S.361. Unabhängig davon, ob man die Druckform auf dem Bedruckstoff druckt oder nicht, d.h. ob es sich um Hoch-, Tief-, Prägedruck oder um Flach- oder Siebdruck handelt oder sogar um den heute üblichen Tintenstrahl- und Laserdruck – stets wird der Begriff *Drucken* im Sinne des Vervielfältigen graphischer Information ahistorisiert gebraucht, wobei er von seinem ursprünglichen Bezug zu den Materialien entbunden ist. Diese Ahistorisierung und Entmaterialisierung des eigentlich von der spezifischen Mediengeschichte geprägten Begriffs ist auch der Grund dafür, weshalb ich ihn hier als terminologischen Oberbegriff aller historischen Vervielfältigungstechniken verwende, obwohl eine solche Verwendung im hiesigen Hinblick auf die Mediengeschichte ungenau ist. Am Beginn des siebenten Kapitels und im ersten Abschnitt des zehnten Kapitels werde ich darum den Gebrauch der eigentlich kultur- und medienspezifischen Begriffe reflektieren.

das Drucken der Bücher (nicht aber ‚Buchdruck‘ im Sinne der typographischen Buchgestaltung!).<sup>255</sup>

Bevor ich mich den einzelnen historischen Fällen zuwende, soll zunächst eine medientheoretische Auseinandersetzung mit dem Drucken unternommen werden, um einen Funktionsbegriff für das Beschreiben der historischen und zwar drucktechnisch diversen Phänomene zu gewinnen. Zu den Drucken, die in der Mediengeschichte Japans eine Rolle spielen, zählen die verschiedenen Hochdrucke – Stempeldruck, Xylographie<sup>256</sup>, Typographie und Schriftstempeldruck. Methodisch stütze ich mich auf den Medienvergleich des Druckens mit dem im ersten Teil thematisierten Schreiben, um für die darauf folgende Beschreibung die medienontologische Eigenschaften des Druckmediums näher bestimmen zu können. (Vgl. 4.1.1.) Erst aufgrund der durch den Medienvergleich bestimmten ontologischen Eigenschaft des Druckens ist zu sehen, welche Art von epistemologischer Einstellung bei den historischen Praktizierenden das medienhistorische Ausgestalten vom Drucken und Gedruckten zum druckgraphischen Informations- und Kommunikationsmedium (nicht) bewirken konnte. Hierbei geht es um drei verschiedene Bestimmungen des Druck(-en)s als Produktion, Vervielfältigung und Reproduktion. (Vgl. 4.1.2.) Diesem Fokus folgt die Einteilung des historischen Wandel der japanischen Druckkultur in fünf Epochen, über welche ich im Abschnitt 4.2 einen Überblick darbringe. Die Ausgrenzung jeder Epoche ist prinzipiell ausgerichtet auf drei Parameter, welche aus medienontologischer, epistemologischer und netzwerktheoretischer Dimension bezogen werden. Dieser Epocheneinteilung nach wird eine präzisere Beschreibung der einzelnen Druckmedien ab dem fünften Kapitel unternommen. Zuvor aber soll ein Blick auf die chinesische Druckkultur geworfen werden, um die Vor- und Rahmenbedingung des

---

<sup>255</sup> Die anderen Druckpraxen wie Textildruck, Drucken auf Ton oder Metall usw. werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Allerdings sind solche Druckpraxen, welche mit einem zumeist hölzernen Model Motive auf dem Bedruckstoff erzeugen, schon in mehreren Hochkulturen seit längeren in Gebrauch. Das Drucken von Bildern kommt in der Beschreibung vor, wenn es gegenüber drucktechnischen Buchproduktionen und -produzenten medien- und kommunikationshistorische Bedeutung besitzt. So wird die drucktechnische Produktion von Bildern, die sogenannte ‚Druckgraphik‘, nicht als primärer Gegenstand behandelt. Dennoch biete ich im Abschnitt 8.3 einen Überblick und in den Abschnitten 5.2.2 und 9.3.2 einige Überlegungen an.

<sup>256</sup> Der Begriff ‚Xylographie‘ kam im deutschsprachigen Raum am Anfang des 19. Jahrhunderts aus dem Englischen vermutlich als Bezeichnung für den Holzstich vor, welcher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von dem englischen Graphiker, Thomas Bewick (1755-1828) entscheidend verbessert worden war. Die sprachhistorische Verbindung zwischen der ‚Xylographie‘ und dem Holzstich (nicht dem Holzschnitt!) ging aber mit der Zeit zurück, sodass diese nur noch im Bereich der Kunst(-wissenschaft) streng eingehalten wird. So verschob sich die Semantik dieses Wortes schon im 19. Jahrhundert zu der verallgemeinerten und heute üblichen Bedeutung von „Hochdruckverfahren mit einer hölzernen Hochdruckform (Holzschnitt, Holzstich)“. Rautenberg: Reclams Sachlexikon des Buches. 2003, S.543. Als ein Beispiel aus dem 19. Jahrhundert vgl. Waldow: Illustrierte Encyclopädie der graphischen Künste und der verwandten Zweige. 1993 (zuerst 1884), S.865-871. Auch in dieser Arbeit benutze ich den Begriff ‚Xylographie‘ für ‚das Drucken mit der hölzernen Druckform‘, während Holzschnitt und Holzstich für die medienhistorisch konkreten Druckmedien gebraucht werden.

historischen Verlaufs der japanischen Druckkultur zu kennzeichnen und zum Vergleichsgegenstand heranzuziehen. (Vgl. 4.3.)

#### 4.1 Medienontologie und -epistemologie des Druckmediums<sup>257</sup>

Als Produktionsart der graphischen, d.h. schriftlichen sowie bildlichen, Information, verlangt das Drucken eine völlig andere Materialverarbeitung als das Schreiben mit der Hand (und auch als das Malen bzw. Zeichnen mit der Hand). Die beiden Produktionspraxen lassen sich medienontologisch keineswegs miteinander gleichsetzen. Sie bedienen sich unterschiedlicher Konzepte für die Materialienverarbeitung als Verarbeitung der graphischen Information, und auch der Einsatz des Menschen ist bei beiden grundverschieden. Jede Praxis, in der Material mit graphischer Information, d.h. graphisches Medium, produziert wird, verlangt jeweils spezifische Materialien und eine entsprechende Verarbeitungstechnik. Der Schreiber kann nicht ohne weiteres zum Drucker werden, die Schreibmaterialien nicht zu Druckmaterialien. Diese schlichte, an sich selbstverständliche Auffassung über den medienontologischen Unterschied zwischen dem Drucken und dem Schreiben soll als Grundannahme für die medienhistorische Beschreibung der Druckkultur betont werden, um so mehr, wenn das Drucken und Gedruckte wie in der Epistemologie der historischen Praktizierenden im medienhistorischen Zusammenhang zum vorausgängigen Schreiben und Geschriebenen (und auch zum Malen und Gemalten bzw. Zeichnen und Gezeichneten) gesetzt und betrachtet wird. Die Feststellung der medienontologischen Eigenschaft, welche das Drucken gegenüber dem Schreiben mit der Hand zeigt, soll daher eine Grundlage für die Beschreibung bieten, um die (Un-)Abhängigkeit seiner medienhistorischen Ausgestaltung von den schon etablierten Informations- und Kommunikationsmedien sowie dessen entsprechenden epistemologischen Einstellungen herauszustellen.

Trotz des ontologischen Unterschieds wurde das Drucken mit dem Schreiben funktionell identifiziert, indem die Praktizierenden im Drucken Reproduktion und auch Vervielfältigung des Geschriebenen sahen.<sup>258</sup> Diese aus der Sicht der Medienontologie freilich falsche Zuweisung beruht auf der menschlichen Epistemologie gegenüber dem graphischen Informationsmedium generell: Die in einem Medium gespeicherte graphische Information ist stets das Produkt einer episte-

---

<sup>257</sup> Die Überlegung im Abschnitt 4.1.1 und 4.1.2 basiert auf einer kulturvergleichenden Studie über die Mediengeschichte der Xylographie. Vgl. Yukawa: *Das xylographische Medium in Europa und Japan*. 2005.

<sup>258</sup> Auf dieser funktionalen Gleichsetzung der beiden artverschiedenen Produktionspraxen beruht beispielsweise die Perspektive der ‚Buch- bzw. Publikationsgeschichte‘. So zum Beispiel behandelt 小林善八 Kobayashi Zenpachi in seinem 1938 verfassten, monumentalen Werk „日本出版文化史 *Nihon shuppan bunkashi*“ die Geschichte des Buches vom Handgeschriebenen bis zum typographischen Gedruckten des 20. Jahrhunderts, ohne dabei die wesentliche Bedeutung und Unterscheidung der materiellen Produktionsweise der Bücher bzw. Publikationen zuzuschreiben. Vgl. Kobayashi: *Nippon shuppan bunkashi*. 1978 (zuerst 1938).

mologischen Tätigkeit – der Projektion. Die Projektion ist kein psychisch geschlossener Informationsverarbeitungsprozess, sondern offen gegenüber der Umwelt. Man nimmt einen Gegenstand wahr und auf oder in dieser wahrgenommenen Information überlappt man psychisch wie materiell eine neue Information. Das Zusammenwirken zwischen den Materialien und dem Menschen ist also die Projektionstätigkeit der Menschen. Wenn der Mensch entsprechend seiner Projektion das Material verarbeitet, d.h. wenn man seine Projektion materialisiert, dann ergibt sich dort ein graphisches Medium, das von anderen wahrgenommen werden kann. Von dieser Projektionstätigkeit der Menschen hängt es in erster Linie ab, ob ein Material zum Speichermedium der schriftlichen Information und/oder der bildlichen Information wird und welche Eigenschaft eine so materialisierte Information besitzen muss. Im Material an und für sich sind die graphische Information und damit die semiotische Differenz zwischen Schriftzeichen und Bild nicht immanent, sondern sie wird immer von außen an das Material herangetragen.

Diese Auswirkung der menschlichen epistemologischen Einstellung auf die Gestaltung des Informationsmediums trifft ausnahmslos auf den historischen Wandel des Druckmediums zu. Die Kopplung zwischen Druckmedium und graphischer Information war keiner Zeit ein Apriori, sondern ist immer eine Folge der kulturspezifischen Mediengeschichte. Die Oberfläche des Mediums, z.B. weißes Papier, bot und bietet dem Menschen die Möglichkeit, eine beliebige graphische Information zu projizieren. Das Papier konnte und kann als Speichermedium sowohl für verschiedene Schriftzeichen als auch verschiedene Bilder fungieren, sodass sich dieses Material von China ausgehend in der ganzen Welt – über die Begrenztheit jeglicher kultur- und zeitspezifischen Epistemologie gegenüber graphischer Information hinweg – durchgesetzt hat.

Das Druckmedium, ein Komplex aus zahlreichen menschlichen Produktionspraxen, gestaltete sich vor dem Hintergrund der vorausgehenden graphischen Informations- und Kommunikationswelt. Ganz am Anfang bedienten sich die Kulturen des Druckmediums, genauer der unbearbeiteten Druckform, in erster Linie als Projektionsfläche ihrer graphischen Information, welche zuvor schon durch andere Medien wie das leibliche Medium gestaltet gewesen war. Das heißt, dass kein Druckmedium bei seiner Genese eine charakteristische, für sich spezifische graphische Information hervorgebracht hat. (Vgl. 8.3.) So wurde das Drucken im Allgemeinen als eine Alternative zur Produktion der graphischen Information vom Schreiben, Malen, Zeichnen, Einritzen usw. entwickelt und angesehen. Somit haben die historischen Praktizierenden der drucktechnischen Produktion kraft ihrer Projektionstätigkeit eine Reproduktion der schon vorhandenen graphischen Information latent oder explizit zuerkannt. Dabei wurde auch die vergleichsweise hohe Produktionsleistung, nämlich jene der Vervielfältigung, dem Drucken anerkannt. Diese Anerken-

nung des Druckens als Vervielfältigung und/oder Reproduktion war hauptsächlichlicher Faktor in der epistemologischen Dimension, der das Druckmedium medien- und kommunikationshistorisch aus- und umgestaltete. (Vgl. 4.1.2.)

#### *4.1.1 Druck(-en) als flächendeckender Kontakt von Materialien*

Die Produktion der graphischen Medien basiert, unter Anlehnung an der Informationstheorie Gieseckes, nach der „Information [...] als Eigenschaft der Materie“ aufgefasst wird, wesentlich auf der Verformbarkeit der Materien bzw. Materialien.<sup>259</sup> Die Verformung findet durch den Kontakt mindestens zweier Materialien statt. Durch den Kontakt werden ein oder mehrere Materialien verformt und bekommen somit eine neue, umgestaltete Beschaffenheit zusammen mit der Spur, die durch den Kontakt entstanden ist. Diese umgestaltete Beschaffenheit des Materials ist das Wesen der graphischen Information. Damit ist sie in erster Linie die Information über die Art und Weise des Kontakts zwischen den Materialien. Dementsprechend ist der menschliche Produktionsakt der graphischen Information nichts anderes als die Erzeugung und Steuerung des materiellen Kontakts. Der Unterschied zwischen den Produktionstechniken der graphischen Information rührt daher von der Art her, wie und welche Materialien mit jeweils spezifischer Beschaffenheit in den Kontakt gebracht werden. Mit dieser medienontologischen Auffassung ist das Drucken streng vom Schreiben mit der Hand unterschieden.

Das Schreiben mit der Hand basiert auf dem Kontakt zwischen der Spitze des Schreibwerkzeuges und der Oberfläche des Beschreibstoffes. Beispielsweise kann das Schreiben mit dem Bleistift als ein Steuern des punktuellen Kontakts zwischen der Bleistiftspitze und der Papieroberfläche begriffen werden. Der Schreiber steuert während seiner Praxis unaufhörlich den Bleistift auf der Papieroberfläche. An der Papieroberfläche verliert der Bleistift wegen der Reibungskraft seine leicht abzureibende Mine aus einer Mischung von Graphit und Ton, weshalb sich seine Spitze verformt. Dabei bekommt das Papier diese vom Bleistift abgeriebene Graphit-Ton-Mischung in und auf dem Fasernfilz und hält sie mehr oder weniger konsistent bei. Somit wird die ursprünglich zum Bleistift gehörende Mine nun ein Teil der neuen Beschaffenheit des Papiers (nicht der einzelnen Papierfasern!). Bei einer solchen Schreibpraxis mit dem Werkzeug in der Hand, verschiebt sich der Punkt des Kontakts zwischen der Werkzeugspitze und dem Beschreibstoff stets dynamisch. Diese Dynamik der Materialien sowie des Körpers wird durch den Farbstoff im Handwerkzeug gefördert: Mit dem Farbstoff im Allgemeinen gewannen die Menschen eine Möglichkeit, ohne wesentliche Verformung des Beschreibstoffes die graphische Information zu materialisieren. Dies wird deutlich, wenn man das Schreiben mit Farbstoff auf dem Papier etwa mit dem Einritzen von Inschriften auf bzw. in Knochen, Metall oder Stein vergleicht,

---

<sup>259</sup> Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.37.

wie es im zweiten Kapitel gezeigt wurde. (Vgl. Kapitel 2.) Während die letztgenannte Weise des Schreibens hauptsächlich als eine Wegnahme von Material (späterem Speichermedium) funktioniert, bleiben die Papierfasern beim Schreiben mit einem Farbstoff weitestgehend erhalten. Dass das Schreiben auf der Übertragung eines Farbstoffs vom Schreibwerkzeug auf dem Beschreibstoff basiert, unterstützt somit eine sehr flüssige Bewegung des Menschen und damit beschleunigt die sukzessive Materialverarbeitung als Materialisierung der graphischen Information. Mithilfe des Farbstoffs kann Position und Kraft der Werkzeugspitze im (schreib-)motorischen Kontext auf der Papieroberfläche permanent verschoben werden. Diese Zeitlichkeit bzw. Sukzessivität durch die andauernde Verschiebung des Kontaktpunkts der Werkzeugspitze mit der Papieroberfläche ist der wesentliche Faktor des Schreibens mit der Hand.<sup>260</sup> Oder anders formuliert: die Prägung durch die Beweglichkeit des informationserzeugenden Kontakts ist die Grundeigenschaft der graphischen Produktion mit der Hand. Entlang der Bewegung des Werkzeugs verändert sich die Eigenschaft des Beschreibstoffs und erhielt die graphische Information, d.h. die visuell wahrnehmbare Differenz zwischen Zeichen bzw. Figur und Hintergrund. Außerdem schreibt diese Sukzessivität dem Schreiben mit der Hand eine weitere Eigenschaft zu, zwar diese, dass die graphische Information in und auf dem Medium je nach dem Einsatz der Bewegung beliebig zugefügt wird.<sup>261</sup> Diese Grundeigenschaften besitzt nicht nur das Schreiben mit Werkzeugen wie Pinsel, Feder, Füllfederhalter usf. zu, sondern grundsätzlich auch das Malen oder Zeichnen.<sup>262</sup>

Während das Schreiben mit der Hand auf die andauernde Bewegung des Kontaktpunkts beruht, gründet das Drucken auf einen unbeweglichen Kontakt zwischen den Materialien.<sup>263</sup> Das Drucken besteht in der Berührung zweier Flächen, welche je eine andere materielle Beschaffenheit besitzen müssen. Das eine, Druckform zu nennende Material muss eine reliefartige, dreidimensionale Beschaffenheit auf seiner Oberfläche besitzen und aus einem härteren Stoff bestehen. Das andere Material, der Bedruckstoff, muss aus einem weicheren und flexiblen Stoff gemacht und dessen Oberfläche muss gegebenenfalls ebenmäßig sein. So bedient sich das Drucken des Gefälles der Stofflichkeit zwischen den beiden Materialien und erzeugt „Spiegelungen

---

<sup>260</sup> Deshalb ist das Geschriebene Speicher der Information über die Handbewegung. Vgl. Kapitel 1.

<sup>261</sup> Darüber hinaus wird durch diese Feststellung klar, dass alles, was greifbar d.h. haptisch wahrnehmbar ist, für die menschliche Hand mit Werkzeug ein potenzielles Informationsmedium und prinzipiell immer verformbar, also zu ‚in-formieren‘ ist.

<sup>262</sup> Diese auf der Verschiebung des Kontaktpunkts beruhende Graphikproduktion mit der Hand hat Giesecke als „Chiropraxis“ bzw. „Chirographie“ gegenüber den zwei Druckgraphiken, „Tabula(e)graphie“ und „Typographie“ theoretisch unterschieden. Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.350f.

<sup>263</sup> Die folgenden Überlegungen zum Drucken lehnen sich größtenteils an jene Gieseckes über die Druckpresse an. Abschnitt „Die Druckerpresse als Kommunikationsmedium“ in Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.107-110.

von Informationen unterschiedlicher Materien ineinander“.<sup>264</sup> Die Information, welche durch das Drucken zwischen den Materialien ausgetauscht wird, ist die materielle Beschaffenheiten an und für sich.<sup>265</sup> Dieser medienontologische Umstand zeichnet die druckgraphische Information wesentlich aus. Durch den Kontakt mit der Druckform bekommt der Bedruckstoff eine neue Beschaffenheit, welche Widerspiegelung der dreidimensionalen Struktur der Druckformoberfläche ist.

Zwischen der Druckform und dem Bedruckstoff befindet sich, abgesehen vom Prägedruck, Farbstoff bzw. ‚Druckerfarbe‘, welche den Kontakt zwischen den beiden Materialien dem Menschen durch den Farbkontrast augenfällig macht. Vor dem Drucken wird der Farbstoff auf die Druckform aufgetragen, von wo er nach dem Drucken auf und in den Bedruckstoff übergeht. Derart, d.h. durch den Kontakt mit der Druckform, spiegelt der Bedruckstoff die dreidimensionale Oberflächenstruktur der Druckform und wird zum Gedruckten.

Der Kontakt der Materialien ist eine gegenseitige Informationspiegelung, was ein wesentlicher Aspekt des Druckens als Produktion der graphischen Information ist. Im Gegensatz zur leichten Verformbarkeit des Bedruckstoffs verändert sich die Druckform durch den Kontakt allerdings nur unwesentlich. Wenn die Druckform mit dem Farbstoff versehen wird, dann verliert sie diesen mehr oder weniger im Zuge des Kontakts, doch verformt sie sich dabei in der Regel nur so gering, dass man erst nach dem hundert- bzw. tausendfach wiederholten Gebrauch ihre Verformung als Beeinträchtigung seiner Tätigkeit wahrnimmt.<sup>266</sup> Bei Druckformen aus relativ welchem Materialien ist freilich festzustellen, dass sie durch

---

<sup>264</sup> Ebd., S.37.

<sup>265</sup> Auf dem ersten Blick scheint es, als ob es nur um die Oberflächen der Materialien ginge, so wie zum Beispiel der Maler eine Bildschicht auf dem Papier erzeugt. Aber die materielle Beschaffenheit der Oberfläche ist auch durch die des Körpers bestimmt. So sieht man an der Bildschicht des Aquarells die raue Stofflichkeit des Papiers, oder an jener des Ölgemäldes die textilen Fasergitter der Leinwand. Die Beschaffenheit der Papier- und Leinwandoberfläche ist ihrerseits durch die beschichteten wie gewobenen Fasern bzw. das Fasernkomplex (Faden) bestimmt. Eine solche Stofflichkeit des Papiers sowie der Leinwand bewirkte den materiellen Produktionsprozess der Bildschicht: Auswahl und Bearbeitung eines Farbstoffs sowie die an den ausgewählten Medienkomplex angemessene Handführung des Pinsels usw. Die Trennung zwischen der Oberfläche und dem Körper ist, so analog zur Trennung von Figur und Hintergrund, in erster Linie eine epistemologische Einstellung, welche die Monosensualisierung des Wahrnehmungsobjekts auf dessen bloße visuelle Erscheinung als Prämisse hat.

<sup>266</sup> Medienhistorisch gesehen, ist dies eine allgemeine Folge der verschiedenen Druckkulturen, in denen die historischen Praktizierenden für eine effiziente Produktionsleistung durch die Stabilisierung der Wiederholung des Druckens immer einen härteren, aber dennoch leicht zu verarbeitenden Stoff für die Druckform auszusuchen hatten. In Bezug auf die Typographie theoretisiert Giesecke diese allgemeine Tendenz als „Minimierung der Rückkopplungseffekte“ und erklärt wie folgt: „Durch die Auswahl geeigneter Relationierungsverfahren und Stoffe, vor allem härterer und weicherer Metalllegierungen, wird die Beeinflussung des Graviermessers durch die Patrizie, der Patrizie durch die Matrize, der Matrize durch die Letter, der Letter durch das gedruckte Papier – und des Papiers durch den Leser – so weit gesenkt, dass sie für den Menschen und seine Zwecke nicht mehr ins Gewicht fallen.“ Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.199. Vgl. auch ders.: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.73-85, insbesondere S.85.

den mehrmaligen Kontakt mit den Bedruckstoffen zu sehr strapaziert werden, sodass sie ihre konturscharfe Kontaktspur nicht mehr auf dem Bedruckstoff hinterlassen können.<sup>267</sup>

Beim Drucken findet der Kontakt der Materialien nicht Punkt auf Fläche in einer Reihe von aneinanderfolgenden Bewegungen wie beim Handschreiben, sondern Fläche an Fläche mit einem Mal unter Einwirkung von Druck bzw. drückender Kraft statt. Diese medienontologische Eigenschaft des Druckens schränkt die Beteiligung des menschlichen Körpers am Druckprozess ein. Seine Funktion besteht in erster Linie im Erzeugen der Kraft bzw. der Druckspannung für das Anpressen der Druckform am Bedruckstoff oder umgekehrt das des Bedruckstoffs an der Druckform. Die Körperbewegung der Menschen wird nicht derart materialisiert, wie die Schreibbewegung mittels des Handwerkzeugs und Farbstoffs als graphische Information unmittelbar sukzessiv verstofflicht wird. Durch den flächendeckenden Kontakt der Materialien muss die eigentlich dreidimensionale Dynamik der menschlichen Bewegung in die auf der Fläche gleichmäßig verteilte, senkrechte Kraft übersetzt werden.

Die Kraftübertragung wurde in der europäischen Mediengeschichte durch die Erfindung der Druckpresse so genormt, dass die menschliche Kraft in eine ebene, homogene Druckspannung verwandelt wird: „Die Drehbewegung der Spindel darf sich nicht auf das Brett übertragen, welches das Papier auf die Druckform presst. In

---

<sup>267</sup> Im Bereich der Kunst(-geschichte) gilt dieser Aspekt von der Widerspiegelung der Bedruckstoffe in die Druckformstruktur als ein wichtiger Parameter für die Bewertung der künstlerischen Druckgraphik. Das heißt, man fokussiert auf die feine Veränderung an der Materialität der Druckform, welche als Unterschied desselben informativen Musters in Gedruckten materialisiert wird. Die Veränderung der Druckform entspricht so der Zahl der wiederholten Verwendungen und damit der Abzüge, deren Reihenfolge Koschatzky zufolge seit etwa 1880 vom Künstler eigenhändig als so genannte ‚Limitierungsnummer‘ vermerkt wird: „Der eigentliche Sinn der Einführung dieser Angabe [der Nummer des Abzugs sowie Auflagenzahl, S.Y.] lag allerdings darin, insofern eine Reihenfolge der Abzüge festzuhalten, als – vor allen in den Tiefdruckverfahren – eine oftmals recht rasche Abnutzung der Metallplatte unvermeidlich war und sich vom ersten (besten) Abzug ein steter, aber unaufhaltsamer Abfall der Qualität bis zum Letzten (schlechtesten) Blatt ergibt. Zum Schutz des Käufers war also die Bestätigung gedacht, festzustellen, das wievielte Blatt der Reihe er erwirbt.“ Koschatzky: Die Kunst der Druckgraphik. 2004, S.12. Die epistemologische Einstellung über die Korrelation zwischen der Abzugsreihenfolge und dem Qualitätsrang war aber nicht nur dem Drucken mit der Metallplatte in Europa seit dem 19. Jahrhundert eigen, sondern auch für den japanischen mehrfarbigen Holzschnitt entwickelte man diesen Gedanken: Den Erstdruck schätzte man als 初摺<sup>1)</sup> *batsuzuri*, Von-erstem-(Reiber-)Druck, hoch ein. Eine solche Bedeutung der Abzugsreihenfolge im Bereich des Bilderdrucks unterscheidet sich deutlich von jener im Bereich des Textdrucks, wo der materielle Zustand der Druckform nicht entscheidend ist, sondern stattdessen andere, eher äußere Gründe wie etwa Rarität des Exemplars zählen. So spricht man bei Büchern kaum über den ‚ersten Abzug‘. Daran zeigt sich die Verschiedenheit der epistemologischen Einstellung der Menschen gegenüber der bildlichen und der schriftlichen Information, d.h. die Verschiedenheit des Anteils der unterschiedlichen Sinne wie Informationsvalenzen an der Produktions- und Rezeptionspraxis des graphischen Mediums. Vgl. auch Kapitel 1.

diesem Fall verschiebt sich auch das Papier, der Druck verwischt.“<sup>268</sup> Hier zeigt sich ein weiteres Prinzip des druckmedialen Materialienkontakts: Der Kontakt zwischen der Druckform und dem Bedruckstoff muss beim Drucken im Allgemeinen horizontal bzw. parallel zur Papieroberfläche absolut unbeweglich bleiben. „Die Druckpresse als eine Transformationsmaschine für Informationen“<sup>269</sup>, welche „die exakte Spiegelung variabler Muster eines Mediums in einem anderen“<sup>270</sup> ermöglicht, beschränkt und normiert somit die Art und Weise der Beteiligung des Praktizierenden als körperhaftes Daseins am Drucken: Der Mensch muss und darf sich nur als Urkraft, das Drehmoment der ‚Spindel‘, am Materialienkontakt beteiligen. Das von der Körperbewegung stammende, durch den ‚Beugel‘ vermittelte Drehmoment wird durch die ‚Büchse‘ in die absolut senkrechte, gleichmäßige Kraft mechanisch übertragen, sodass diese senkrechte Kraft wiederum zur flächendeckenden Druckspannung des Tiegels umgewandelt werden kann. Die Druckpresse hat so die unvermeidlich unregelmäßige Kraftmanipulation der Menschen, welche eine Kehrseite der grundlegend flexiblen Körperbewegung ist, beseitigt. Hierin sieht man eine für den historischen Verlauf der europäischen Druckkultur spezifische Lösung, um eine konsistente Erzeugung und Steuerung des Materialienkontakts zu gewinnen. Sie reduzierte sozusagen die Ungleichmäßigkeit, d.h. die Unwahrscheinlichkeit der menschlichen Bewegung. (Zu deren medienhistorischen Folge s.u.)

Im Unterschied zur Druckkultur Europas kannte die japanische Druckkultur mit der Xylographie und dem Schriftstempeldruck kein mit der Druckpresse vergleichbares Gerät.<sup>271</sup> In Ostasien bediente man sich, abgesehen vom einfachen Stempeldruck und dem Steinabklatschen, hauptsächlich des so genannten Reiberdrucks, bei dem man das Papier auf die Druckform legt und die Bedruckstoffoberfläche mit dem Handballen bzw. dem so genannten ‚Reiber‘ streicht. Auch in Europa der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde das Papier auf einer hölzernen Druckform abgerieben.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.107. Für die präzise Geschichtsdarstellung der Druckerpresse und Druckmaschine mit zahlreichen Bildmaterialien vgl. Wolf: Schwarze Kunst. 1981.

<sup>269</sup> Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.107.

<sup>270</sup> Ebd.

<sup>271</sup> Die Ausnahme war die Druckpresse bei den jesuitischen Missionaren um 1600. Vgl. Kapitel 7.

<sup>272</sup> Van der Linden: Handbuch der graphischen Techniken. 1983, S.89. Bei dem Reiberdruck „wird das Papier auf den eingefärbten Druckstock gelegt und leicht angedrückt, um ein Schieben zu vermeiden. Anschließend reibt man mit einem Falzbein, mit einem glatten Stein, mit der runden Kante eines Löffels einfach mit der Handfläche ab.“ Ebd. Allerdings gilt als Vorläufer des flächendeckenden Materiekontakts bei der Druckpresse wohl eine andere „älteste Methode, [...] das Anpressen der Druckform auf den Bedruckstoff. Das zu bedruckende Papier wird auf einen Tisch gelegt, der zuvor mit elastischem Material wie Filz und Papier abgedeckt wurde. Dann legt man die eingefärbte Druckform mit dem Bild nach unten auf das Papier. Durch Schlagen mit einem Hammer auf die

Beim Reiberdruck wird die Druckspannung je nach der Handbewegung in der Größe der Handballenoberfläche punktuell nacheinander erzeugt. Im Vergleich zur Druckpresse muss diese nacheinander folgende Erzeugung der Druckspannung als Ineffizienz erscheinen, weil der Materialienkontakt nur in Abhängigkeit der menschlichen Bewegung, des Reibens, durchgeführt werden kann. Beim Abreiben bewegt der Praktizierende seine Hand und damit den Handballen nach unten drückend in die horizontale Richtung hin und her. So findet das Anpressen nicht mit einem Mal wie bei der Druckpresse, sondern in der Allmählichkeit der dreidimensionalen menschlichen Bewegung statt. Demzufolge erhält der Bedruckstoff auf der Druckform nicht nur die vertikale Druckspannung, sondern automatisch auch die horizontale Reibung vom Handballen.<sup>273</sup> Während die Druckpresse alle beteiligten Kräfte in die senkrechte Richtung mechanisch homogenisiert, ist die Entstehung der horizontalen Kraft beim Reiberdruck ein natürliches Epiphänomen, welches vom Gebrauch des Werkzeugs in der Hand herrührt. Diese Prägung durch die menschliche Körperbewegung erschwert das Drucken als unbeweglichen flächendeckenden Materialienkontakt. Gegen die begleitende horizontale Reibkraft muss der Praktizierende die Kontaktfläche zwischen dem Bedruckstoff und der Druckform unbeweglich halten, wobei die Feuchtigkeit des Papiers und des Farbstoffs diesen Kontakt stabilisiert.<sup>274</sup> Setzt man die vertikale Kraft beim Reiben zu stark ein, zerrt der Handballen den Bedruckstoff nach und könnte ihn zu stark strapazieren und sogar schädigen. Ist die vertikale Kraft dagegen zu schwach, kommt es zu einem Mangel an Druckspannung, der eine ineffiziente Spiegelung der dreidimensionalen Oberflächenstruktur der Druckform auf und in dem Bedruckstoff verursacht. Um den gewünschten effizienten unbeweglichen Materialienkontakt zu erzeugen, muss der Praktizierende eine feine Balance zwischen dem vertikalen Drücken und dem horizontalen Bewegen der Hand verwirklichen.

Der Reiberdruck misst dem Mensch und seiner Körperbewegung eine grundlegende Funktion bei der Produktion der graphischen Information bei. Die haptische Wahrnehmung der Menschen spielt dabei eine große Rolle. Beim Reiben nimmt der Praktizierende mit seiner Hand durch Bedruckstoff und Handballen die dreidimensionale Beschaffenheit der Druckform wahr. Diese

---

Rückseite der Druckform entsteht der Abdruck. Diese Methode war während des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts die gebräuchliche Art des Druckens“. Ebd.

<sup>273</sup> Dieser horizontaler Druckspannung bedient sich die Druckpraxis der mehrfarbigen Xylographie in der Edo-Zeit wie zum Beispiel ,空摺<sup>1)</sup> *karazuri*‘, eine Art von Prägedruck, der mit der Spiegelung der reliefartigen Druckformstruktur auf dem Papier ohne Farbstoff das ‚Bild‘ darstellt. Zu den verschiedenen Drucktechniken der Xylographie vgl. Schwan: Handbuch Japanischer Holzschnitt. 2003, S.262-267; Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.408-412.

<sup>274</sup> Der Farbstoff bzw. die Druckerfarbe bewirkt, dass der Bedruckstoff an der Druckform leicht klebt, sodass, wie es das deutsche Wort ‚Abzug‘ andeutet, ersteres vom letzteren ‚abgezogen‘ werden muss.

haptische Information verwendet er als Feedback für die Optimierung seiner weiteren Bewegungs- bzw. Kraftsteuerung, wodurch eine angemessene, auf der Kontaktfläche gleichermaßen verteilte Andruckkraft sukzessiv erzeugt werden kann. Die haptische Wahrnehmung, welche durch die Handbewegung entsteht, ermöglicht dem Praktizierenden eine effiziente Erzeugung und Steuerung des Materialienkontakts, was im Alltag als ‚Fingerfertigkeit‘ verstanden wird.

Die Funktion des menschlichen Tastsinns ist beim Reiberdruck der ostasiatischen Xylographie von wesentlicher Bedeutung, vor allem deshalb, weil der dort dominante Bedruckstoff, das Schöpfpapier, sehr dünn und flexibel gestaltet ist.<sup>275</sup> (Vgl. 2.2.5.) Diese Beschaffenheit des Papiers bringt mit sich, dass der Farbstoff durch das Papier dringt und auf der Rückseite sichtbar wird. (Vgl. Abbildung 83 im Anhang.) Die Praktizierenden machen sich dies zu nutze. So kommt der visuellen Wahrnehmung eine weitere Funktion als Raumorientierung zu: Der Kontrast der durchgedruckten Farbe informiert den Praktizierenden darüber, wo am Bedruckstoff noch gedrückt bzw. abgerieben werden muss. Der Praktizierende muss durch das Reiben auf dem Bedruckstoff den Zustand des druckmedialen Materialienkontakts wahrnehmen und die wahrgenommene Information wiederum zur Kontakterzeugung anwenden: Das Reiben lässt sich als eine Art von Kommunikation zwischen dem Praktizierenden und den Materialien begreifen. Die Bewegung des Praktizierenden verändert den Zustand der Medienkomplex von Druckform, Farbstoff und Papier und umgekehrt verändert der veränderte Zustand die Handbewegung. Dieser Informationsaustausch wiederholt der Praktizierende während des Reibens immer wieder. Vermutlich wegen dieser Komplexität des Reiberdrucks hatte die japanische Druckkultur die Bewegung des (An-)Reibens epistemologisch ins Zentrum gerückt, sodass man den handwerklichen Drucker als ‚摺師 *surishi* bzw. 摺手 *surite*‘, wörtlich ‚Reiber‘ nannte. (Dazu vgl. 8.2.) Dementsprechend wird die drucktechnische Produktion der graphischen Information im allgemeinen als ‚摺る *suru*‘ bezeichnet, was eigentlich das Tätigkeitsverb für ‚abreiben‘ bzw. ‚anstreichen‘ war, in der Druckkultur jedoch die neue Bedeutung vom allgemeinen ‚drucken‘ gewann. (Vgl. auch Kapitel 7 und Kapitel 8.)

Die dünne Beschaffenheit des in Ostasien für die Buchproduktion gebrauchten Papiers verursachte, dass das Papier in der ostasiatischen Xylographie nur einseitig, sozusagen ‚anopisthographisch‘ bedruckt wurde.<sup>276</sup> Jedoch ist die Beschaffenheit des Papiers nur ein Grund unter vielen.<sup>277</sup> Auch in Europa wurde der Bedruckstoff durch

---

<sup>275</sup> Zur Geschichte der Papierherstellung in Ostasien vgl. Sandermann: Papier. 1992, S.63-84; Tschudin: Grundzüge der Papiergeschichte. 2002, S.73-84. Zum Unterschied zwischen der chinesischen bzw. ostasiatischen und der europäischen Papierherstellungstechnik, vgl. Ebd., S.93f.

<sup>276</sup> Vgl. Hanebutt-Benz: Technik des Buches. 1999, S.404.

<sup>277</sup> In Ostasien produzierte man auch dickeres starkes Papier, das nicht als Speichermedium der graphischen Information, sondern für andere Zwecke gebraucht wurde, etwa für Wandschirme, Kleidung usf. Vgl. zur Vielfalt der Papiersorten und deren Gebrauchsweise Kume: Saishokuwashifu. 1994.

den Reiberdruck der Xylographie hauptsächlich nur einseitig bedruckt, während zweiseitig, so genanntes opisthographisch Gedrucktes „mit einer Presse hergestellt wurde“.<sup>278</sup> Dass das Papier nur einseitig bedruckt wurde, ist daher wohl eine allgemeine Eigenschaft des xylographischen Reiberdrucks. In Europa wurden solche einseitig bedruckten Buchseiten beim Heften an der unbedruckten Rückseite zusammengeklebt und somit ‚versteckt‘, was als eine Anpassung an der vorhandenen kulturellen Standardvorstellung über das ‚Buch‘ verstanden werden kann.<sup>279</sup> Ob die Druckkultur als ihr Standard einseitig oder zweiseitig gedruckt hat, gründet eher auf die epistemologische Einstellung über die graphische Information und deren Medium, welche vor der Einführung des Druckens konventionell gestaltet worden war und das Drucken mitgestaltete. Über diesen Punkt, die Ausgestaltung des Druckens und Gedruckten durch die bereits etablierte epistemologische Einstellung für graphische Informationsmedien, führe ich später im sechsten Kapitel aus. (Vgl. Kapitel 6.)

Zurück zum Drucken als Produktion der graphischen Information. Der effektive Kontakt des Bedruckstoffs mit der Druckform hängt beim Reiberdruckverfahren stark von der Geschicklichkeit bzw. Fingerfertigkeit des Praktizierenden ab. Diese Abhängigkeit vom menschlichen multisensuellen Handlungs- und Wahrnehmungsvermögen relativiert aber keineswegs die Grundeigenschaft des Druckens als unbewegliches, flächendeckendes Materialienkontakts. Die Funktion des Abreibens liegt genauso wie bei der Druckpresse in der Erzeugung der für den Informationsaustausch zwischen den Materialien angemessenen Druckspannung. Für die Materialien (und auch für die meisten Rezipienten) war und ist es sekundär, wie und mit welcher Methode das Drucken materiell stattfindet. Denn der Mensch fungiert mit seiner Bewegung beim Drucken im Prinzip nur als Energie für den Informationsaustausch zwischen der Druckform und dem Bedruckstoff. Das Drucken als Informationsspiegelung zwischen den Materialien setzt die Unbeweglichkeit des Kontakts voraus. Dabei tritt die menschliche Bewegung als instabiler (Stör-)Faktor des Druckens hinzu. Diese somatische Instabilität bzw. Unregelmäßigkeit musste deshalb beim Reiberdruck auch durch somatische ‚Geschicklichkeit‘ reduziert werden. Im Unterschied dazu wird sie, wie ich oben geschildert habe, bei der europäischen Druckpresse durch mechanische Vereinheitlichung des Kraftvektors und später praktisch mit der Ersetzung der menschlichen Muskelkraft durch den Motor beseitigt.<sup>280</sup> Im Zuge der Industriellen Revolution hat Friedlich Gottlob König (1774-1883) bei seiner 1812 in London gebauten Zylinderdruckmaschine (auch genannt Buchdruckmaschine bzw. Schnelldruckpresse) die

---

<sup>278</sup> Mertens: Was sind Blockbücher? 1991, S.14.

<sup>279</sup> Hanebutt-Benz: Technik des Buches. 1999, S.404.

<sup>280</sup> Man kann auch sagen, dass dort die Geschicklichkeit zur Verarbeitung und Konstruktion der dauerhafteren Gegenständen, der Maschinen, aufgewandt wurde.

menschliche Kraft durch den mechanischen Antrieb (Räderwerk) endgültig ersetzt.<sup>281</sup> (Vgl. auch 9.1.) Dabei ging die menschliche Muskelkraft sowie Geschicklichkeit zurück. Die Menschen veränderte ihre Rolle immer mehr zu der eines Beobachters bzw. Wächters der immer komplexer werdenden Maschine; im Verhältnis dazu schwand die Bedeutung der geschickten Körperbewegung mehr und mehr. (Vgl. 9.3 und 10.2.)

Diese Ersetzbarkeit der menschlichen Körperbewegung und Geschicklichkeit rührt vom Wesen des Druckens als flächendeckendes Materialienkontakts her. Wie gesagt, geschieht der Kontakt zwischen Druckform und Bedruckstoff mit einem Mal als Anpressen beider planen Körper. Diese Unbeweglichkeit in der Horizontalen lässt die menschliche Bewegung nahezu unbedeutend werden. Das Drucken als Kontakt zweier Materialien entfremdet sozusagen die menschliche Körperbewegung. Dieser Zusammenhang wird deutlich, wenn man sich die unmögliche Ersetzbarkeit der Hand beim Schreiben mit einem Schreibwerkzeug vor Augen hält. Das Schreiben mit der Hand, welche in der Sukzessivität ihrer Werkzeugsteuerung die graphische Information materialisiert, ist als solche durch keine Maschine ersetzbar. Was in der deutschen Mediengeschichte ‚Schreibmaschine‘ genannt wurde und wird, besitzt medienontologisch keine Beziehung bzw. Verwandtschaft mit dem Handschreiben. Sie simuliert keineswegs die Schriftzeichen realisierende Handbewegung.<sup>282</sup> Sondern sie ist eher eine Verkleinerung der ganzen Druckerei und kann erst durch die Semiotisierung des Geschriebenen zum Schriftzeichenkomplex als ‚Maschine des Schreibens‘ verstanden werden. Für das Schreiben mit der Hand ist die Bewegung des Körpers ein konstitutives Bestandteil, das nie durch etwas ersetzt bzw. nachgemacht werden kann. Im Gegensatz dazu konnte und kann die Körperbewegung beim Drucken durch das Gerät ersetzt werden.

Damit ist das Drucken in erster Linie ein mediales Phänomen, das zwischen den Materialien stattfindet, und die Druckpraxis das Konditionieren der Materialien, um den Informationsaustausch zwischen den Materialien zu erzeugen. Dies bringt zwei weitere miteinander verbundene Konsequenzen mit sich. Zum einen zwingt das Drucken den Praktizierenden zur Vorbestimmung der graphischen Information, welche als dreidimensionale Beschaffenheit der Druckform materialisiert werden muss. Diese Vorbestimmung ist die Produktion der Druckform. Sie setzt ein Material voraus, das eine plane Seite besitzt. Hierzu stellt man bei der Xylographie aus Holz ein Brett her, und bei der Typographie ein Stahl-

---

<sup>281</sup> Vgl. Wolf: Schwarze Kunst. 1981, S.137-181.

<sup>282</sup> „Gutenberg ersetzte die Hand des Schreibers durch einen mechanischen Vorgang, das Pressen eines Bogens Papiers auf die aus den Einzellettern zusammengesetzte und eingefärbte Druckform. Allerdings ersetzte er nicht eine Handarbeit durch eine Arbeitsmaschine, wie dies später bei der Spin- und Webmaschine der Fall war.“ Schröder: Von der Handpresse zur Rotationsdruckmaschine und zum Maschinensatz. 1998, S.42.

stange bzw. eine Rohpatrize.<sup>283</sup> Der Produzent erzeugt mit diesem ersten Arbeitsschritt die Materialoberfläche ohne besondere strukturelle Eigenschaft, d.h. eine künstliche Beschaffenheit des Materials ohne augenfällige Information. Auf dieser Fläche projiziert man die graphische Information und materialisiert sie mithilfe des Farbstoffs. Bei dieser Projektion muss die ursprüngliche graphische Information um des Gedruckten willen spiegelverkehrt auf der Druckformoberfläche projiziert werden, wenn die asymmetrische Struktur der graphischen Information wie etwa bei Schriftzeichen sowie Landkarten relevant ist. Bei einem solchen Fall verliert die graphische Information durch die spiegelverkehrte Projektion die ursprüngliche semantische Informationsvalenz. Dieser Verlust der ursprünglichen semantischen Informationsvalenz ist für den Produzent der Druckform unbedeutend. Denn der Druckformproduzent behandelt die graphische Information nicht semantisch bzw. symbolisch, sondern sie ist für ihn eher eine visuelle Orientierung, nach welcher er seine Tätigkeit, die Verformung der Materialien, durchführt. Was bei der Herstellung der Druckform allein zählt, ist die visuelle Informationsvalenz der graphischen Information wie Liniendichte, -kurve, Komposition usw. Die absolute Orientierung auf die visuelle Informationsvalenz, d.h. die Monosensualisierung bzw. Visualisierung des Informationsmediums ist das spezifische Wahrnehmungs- und auch Handlungsprogramm, das die Herstellung der Druckform verlangt. Entsprechend der projizierten visuellen Information verformt der Produzent der Druckform die Materialoberfläche. Wenn er durch das Hochdruckverfahren die graphische Information als farbige Stellen auf dem Bedruckstoff erhalten will, dann verformt er das Material so, dass die projizierte visuelle Information als erhabene Teile auf der Oberfläche verbleibt.<sup>284</sup> Dabei nimmt der Praktizierende von der Materialoberfläche die nicht zu druckenden Stellen – den Hintergrund der Figur bzw. des Zeichens ab, sodass die Strukturdifferenz zwischen tief und hoch der Differenz zwischen Hintergrund und graphischer Information entspricht. Die Herstellung der Druckform besteht im Erzeugen des dreidimensionalen, strukturellen Gefälles auf bzw. in dem Material und ist eine Informationstransformation der ursprünglich zweidimensionalen visuellen Information zur dreidimensionalen, plastischen Information.

---

<sup>283</sup> Aus der hiesigen, an den Produktionsprozess orientierten Perspektive ist ein mit der xylographischen Druckstockherstellung vergleichbarer Teilprozess im typographischen Informationsverarbeitungssystem die Herstellung der Patrize, nicht aber das Setzen für die Druckformherstellung. Zum ausführlichen Vergleich vgl. 7.2. Wenn man aber umgekehrt vom Endprodukt her betrachtet, dann könnte man schon das Setzen als vergleichbarer Teilprozess heranziehen.

<sup>284</sup> Zu erwähnen ist auch die andere Weise der Projektion bzw. Anfertigung der Druckform: Die vordergründige graphische Information wird als Vertiefungen in der Druckform materialisiert. Mit einer derartig bearbeiteten Druckform erhält man ein Gedrucktes der Art, bei der sich die graphische Information vom farbigen Hintergrund augenfällig abhebt und sozusagen invertiert vorliegt. Auch vgl. 4.3.

Natürlich besitzt eine solche plastische Information eine körpermotorische Informationsvalenz, sofern sie durch die Hände des Menschen materialisiert wird. Die Qualität dieser motorischen Valenz unterscheidet sich jedoch sehr stark von der schreibmotorischen. Die Herstellung der Druckform besteht beim Hochdruckverfahren im Wegnehmen der später nicht zu druckenden Teile aus der Materialoberfläche. Die dafür nötige Bewegung der Hände verläuft nicht in jener Flüssigkeit, welche für das Schreiben mit der Hand typisch ist. Für das weitaus kraftaufwändigere Ausschneiden der Flächen ist dagegen eine mehr oder weniger gehemmte Bewegung charakteristisch. Die Form ihrer Spur wird durch jene des Werkzeuges bestimmt. Darüber hinaus verlangt die Produktion der plastischen Information vom Praktizierenden eine völlig andere epistemologische Orientierung als beim Schreiben. Der Schreiber kann einen geraden (Schreib-)Strich mit einer einzigen Handbewegung materialisieren. Um diese graphische Information zur plastischen zu transformieren, muss der Praktizierende den Schreibstrich auf besondere Weise wahrnehmen: Er muss kraft seiner Projektion den Strich als einen Hohlraum wahrnehmen, der durch die Grenzen gegenüber seiner Umgebung geschlossen ist. Anders als die Wahrnehmung des Lesers vom Handgeschriebenen, für den ein Schreibstrich als Körper mit Volumen vorkommt, verliert er in der Wahrnehmung des Druckformproduzenten den Körper und wird in Linien zerlegt, welche üblicherweise als Kontur begriffen werden. Die Konturlinie verwendet der Druckformproduzent zur Orientierung seiner Handbewegung. Bei der Xylographie nimmt der Druckformproduzent das Messer in die Hand und schneidet den ursprünglich mit der Hand gezogenen Strich aus seiner Umgebung heraus, d.h. seine Handbewegung folgt der durch seine die visuelle Valenz betonende epistemologische Einstellung projizierten Konturlinien. Im Anschluss an diesen, mit großer Konzentration auszuführenden Arbeitsschritt wechselt der Produzent gegebenenfalls das Werkzeug zum Holeisen bzw. Geißfuß und nimmt die Umgebung des so abgegrenzten Strichs weg. Um einen Strich auf den erhabenen Teil der Druckform zu übertragen, muss der Praktizierende mehrere Bewegungseinheiten ausführen, welche voneinander unabhängig, d.h. ohne motorisch-laufender Zusammenhang realisiert werden und aber eine ‚Grenze‘ materialisieren können. Ein ausgeschnittener Strich auf der Druckform speichert die Information über diejenige menschlichen Bewegungen, mit der seine Umgebung ausgeschnitten wurde. Der so hergestellte dreidimensionale ‚Strich‘ wird durch den Kontakt in den Bedruckstoff gespiegelt und zur zweidimensionalen, druckgraphischen Information transformiert. Dieser druckgraphische Strich besitzt im idealen Fall jene visuelle Valenz, welche mit jener der auf der Druckform projizierten, handgeschriebenen Strich epistemologisch identifizierbar ist. (Vgl. 4.1.2.) Auch wenn der Rezipient im druckgraphischen Strich eine schreibmotorische Informationsvalenz sieht, ist dies Folge der Fokussierung des Druckformproduzenten auf diese ‚originale‘ schreibmotorische Informationsvalenz als eine der visuellen Eigenschaften

der graphischen Information, die für relevant erachtet und deshalb in die plastische weitergegeben bzw. transformiert wird. Der druckgraphische Strich speichert eigentlich keine schreibmotorische Information, sondern ihre Visualisierung bzw. visuelle Imitation. Hinter dem einen druckgraphischen Strich stecken mehrere Bewegungseinheiten des Druckformproduzenten – ein Komplex, welcher vom Rezipienten der druckgraphischen Information kaum wahrzunehmen ist.<sup>285</sup>

Als zweite Konsequenz hat das Drucken die graphische Information vom menschlichen Körper und damit deren Bewegung entkoppelt. Die druckgraphische Information rührt unmittelbar von der dreidimensionalen Oberflächenstruktur der Druckform her und wird durch das starre An- bzw. Aufeinander der Materialien zum Bedruckstoff übertragen. Dabei spielt der Körper nur eine marginale Rolle; er ist lediglich Urheber der Kraft für die Druckspannung. Die körpermotorische Informationsvalenz, welche vor der Einführung des Druckens und Gedruckten in der graphischen Informationsverarbeitung zwangsläufig gespeichert war, kann beim Drucken nur mittels der Druckformverarbeitung im Gedruckten zum Ausdruck kommen. Diese in der Druckform als plastische Information gespeicherte körpermotorische Informationsvalenz zeigt aber gegenüber dem Schreiben oder Malen eine grundlegend verschiedene Materialverarbeitung als somatische Tätigkeit der Menschen.

Die graphische Information wird durch das Drucken von ihrer ursprünglichen Bedingung, der menschlichen Körperbewegung, entkoppelt. Die Entkörperung der graphischen Information ist eine Konsequenz des Druckens als flächendeckender Materialienkontakt.

#### *4.1.2 Druck(-en) als Vervielfältigung/Reproduktion der graphischen Information*

Das Drucken als Verstofflichung einer graphischen Information wurde und wird sowohl als Vervielfältigung als auch als Reproduktion bezeichnet.<sup>286</sup> Die beiden Bezeichnungen sind sowohl alltagssprachig als auch wissenschaftsterminologisch nicht klar getrennt und werden sogar oft wie Synonyme behandelt. Als solche lassen sie sich gebrauchen, weil sie in erster Linie die epistemologische Einstellung über die Beziehung zwischen Gegenständen, also nicht über die Beschaffenheit des Gegenstands an sich, darstellen.<sup>287</sup> Dementsprechend stellen beide Begriffe jeweils spezifische episte-

---

<sup>285</sup> Wenn der Rezipient sich mit der Druckformgestaltung auskennt, kann er wohl ‚ablesen‘, wie die druckgraphische Information als die plastische ausgeschnitzt wird.

<sup>286</sup> Denkt man an die Geschichte der Druckgraphik, dann wird es klar, wie stark diese Bedeutungszuschreibung war. Erst nach der Erfindung der druckgraphischen Vervielfältigung der photographischen Bilder schrieben Künstler den alten druckgraphischen Produktionsarten ihre Eigenständigkeit als Ausdrucksmedium zu.

<sup>287</sup> Beispielsweise steht der Begriff ‚Reproduktion‘ in der Medienwissenschaft des deutschsprachigen Raums sicherlich unter dem Einfluss der Rezeption von Walter Benjamins Schrift ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘. Seitdem wurde eine Menge von Diskursen über ‚technischer Reproduktion‘ erzeugt, während über sozusagen ‚nicht-technische‘ Reproduktion, worüber Benjamin ganz am Anfang seiner Schrift nur kurz als Gegenbeispiel erwähnt, nur wenig zu lesen vorhanden ist. So in diesem Zusammenhang wird ‚Reproduk-

mologische Einstellungen über das Drucken und Gedruckte dar. Die Zuschreibung einer solchen spezifischen Beziehung war ein wichtiger Faktor, der das Druckmedium als Informations- und Kommunikationsmedium medienhistorisch gestaltete. Daher ist es für die spätere Beschreibung des historischen Wandels der Druckmedien von Belang, diese beiden Begriffe und damit die in ihnen dargestellten Beziehungen terminologisch zu unterscheiden, wie es im folgenden Abschnitt geschieht.

### *Druck(-en) als Vervielfältigung*

Im Begriff ‚Vervielfältigung‘ ist jene epistemologische Einstellung ausgedrückt, nach welcher die horizontale, räumliche Beziehung zwischen Gedruckten (aus einer Druckform) fokussiert wird. Dass Gegenstände mit gleicher Erscheinung verstreut an verschiedenen Orten gleichzeitig existieren, ist die Beziehung, welche der Begriff Vervielfältigung darstellt.

Medienontologisch beruht dieser Zusammenhang auf der Wiederverwendbarkeit der Druckform. Mit dem Drucken erzeugt man mehrere Abzüge von einer Druckform. Weil sie von ein und derselben Form stammen und auch aus gleichen Stoffen bestehen, kann man in gewisser Weise annehmen, dass sie ‚gleich‘ von Größe, Gewicht, Farbe, Form, Wert usw. sind. Man schreibt der Beziehung zwischen den Abzügen eine ‚Gleichheit‘ zu. Diese Gleichheit bzw. die Erkenntnis, dass der eine Abzug mit dem anderen übereinstimmt, orientiert stark an ihre Materialität und ist nur zwischen den Abzügen zu erkennen.<sup>288</sup> Dies wird klar, wenn man bedenkt, dass diese materiell orientierte Gleichheit keineswegs zwischen der Druckform (nicht der Vorlage!) und den Abzügen entstehen kann. (S.u.)

Solche ‚gleichen‘ Abzügen existieren gleichzeitig parallel. Diese Gleichzeitigkeit bzw. Parallelität eines Gedruckten ist theoretisch erst zu erkennen, wenn man die kommunikative Welt aus der Vogelperspektive räumlich, d.h. synchron betrachtet und durch den Vergleich die materielle Gleichheit zwischen den Existierenden feststellt. Ein Beobachter lässt die Beziehung zwischen den Gedruckten als ‚Vervielfältigung‘ entstehen. Eine solche epistemologische Operation führt man natürlich nur

---

tion‘ stets in Bezug auf Technik bzw. Technologie geredet, wobei der Begriff ‚technischer Reproduktion‘ als ein Synonym der Vervielfältigung anerkannt wird. Hartmut Winkler bestimmt beispielsweise die technische Reproduktion zum einen als „techniktheoretische Perspektive“ und zum anderen als „Medienzirkulation und -verbreitung“, welche Winkler als „diskursökonomische Dimension“ begreift. Winkler: *Diskursökonomie*. 2004, S.15. In meiner Arbeit wird eine solche dichotome Auffassung der Reproduktion anderes nicht unternommen. Stattdessen möchte ich sowohl die Reproduktion als auch die Vervielfältigung für die Mediengeschichtsbeschreibung als epistemologisches Phänomen begreifen, während ich die üblicherweise für wesentlich angesehene, technische Dimension der Reproduktion eher als ein ontologisches Phänomen auffasse.

<sup>288</sup> Der Maßstab, Gleichheit zu messen, war und ist kultur- und zeitrelativ. Es scheint aber, dass die Erwartung auf die Gleichheit mit der Zeit immer mehr präzisiert und erst im Industriezeitalter mit den Maschinen als ‚Massenprodukt‘ materialisiert wurde.

selten und ist ein besonderer Akt, wie Philologe, ein besonderer Rezipient, mehrere Frühdrucke vergleichen oder wie der Produzent ihre (Massen-)Produkte oftmals prüft, um seine Praxis als ‚Produktion gleicher Gegenstände‘ zu betreiben.<sup>289</sup> Im Alltag wird diese Operation seitens der Rezipienten durch die medienhistorisch ausgestaltete Grundannahme bzw. Voraussicht gekürzt, dass das Gedruckte immer aus einer Druckform, einer dauerhaften Existenz, stammt und diese Druckform unter gleicher Kondition mehrfach gebraucht wird.<sup>290</sup> (Vgl. auch 9.1.) Anders gesagt: Wenn man das Gedruckte vor sich hat, dann kann man dieses als das eine unter anderen Gedruckten, also als das eine Exemplare unter den Vervielfältigten erwarten. Dass das Gedruckte vervielfältigt ist, ist die Auffassung der kommunikativen Gemeinschaft und setzt dadurch die Gedruckten in besondere epistemologische Einstellung gegenüber der gleichzeitigen Parallelexistenz. Dies konstruiert das Drucken und Gedruckte zum (Massen-)Kommunikationsmedium.

### *Druck(-en) als Reproduktion*

Mit dem Begriff ‚Reproduktion‘ fokussiert man die vertikale, d.h. historische Beziehung zwischen den am Drucken beteiligten Speichermedien. Wenn eine zeitliche Reihenfolge der Genese aufgrund der Wahrnehmung gleicher Informationsvalenz zwischen den Medien festzustellen ist, entsteht dort die vom Beobachter als Reproduktion bezeichnete Beziehung.

Bei der Feststellung dieser Beziehung nennt man das vorgängige Medium alltags-sprachlich wie wissenschaftsterminologisch relativ einheitlich ‚Original‘. Dagegen wird das nachkommende je nach Wissenschaftsdisziplin und Alltagssituation verschieden genannt wie ‚Kopie‘, ‚Replika‘, ‚Vervielfältigung‘, ‚Reprodukt‘ usw. (Letztes wird in dieser Arbeit als ‚Reproduziertes‘ bezeichnet.) Diese Asymmetrie des Sprachinventars spiegelt die spezifische Epistemologie der ‚Reproduktion‘ wieder, welche in erster Linie auf der Bestimmung eines informativen Musters als Original beruht. Dieses Original bietet dem Beobachter einen epistemologischen Bezugspunkt bzw. einen Vergleichsparameter. Ausgehend vom vorgängigen Original, d.h. von der für das Original spezifisch anerkannten Information betrachtet man die anderen als Reproduzierte geltenden Medien, sodass er eine gleiche Information mit dem Original in ihnen finden kann. Bei diesem Vergleich, aus dem die Reproduktion hervorgegangen ist, geht es primär um die informative Gleichheit, aber nicht um die materielle Gleichheit wie bei jener der Vervielfältigung. Die Reproduktion ist damit von der psychischen bzw. semiotischen Art. Man fokussiert also auf das informative Muster in den verschiedenen Medien.

---

<sup>289</sup> Für den Produzent gibt es also nur die Produkten als Einzeldinge, welche gleich sein müssen.

<sup>290</sup> Theoretisch könnte man freilich mit einer Druckform nur ein einziges Gedrucktes produzieren.

Durch solche Identifizierung bestimmt man die historische Beziehung, d.h. einen Zeitfluss zwischen den Gegenständen. Weil das Original, wie es die Etymologie dieses Wortes zeigt, immer zeitlich vor dem Reproduzierten als ‚Vorgang‘ existieren muss, ist die oppositionelle Beziehung zwischen Original und Reproduzierten immer historisch irreversible konstruiert. Man interpretiert die Gleichheit der gespeicherten Informationen bzw. der informativen Muster zwischen den Medien, sodass die Information des Originals ins Reproduzierte übertragen ist oder dass die Information des Reproduzierten aus dem Original stammt.

Diese zeitliche Beziehung zwischen dem Original und dem Reproduzierten vergleicht sich mit jener des Produktionsprozess des Gedruckten.<sup>291</sup> Wird das Drucken als dreistufiger Produktionsprozess aus Medien, Vorlage, Druckform und Gedruckten betrachtet, ist die oppositionelle Beziehung zwischen Original und Reproduziertes auf verschiedenen Niveaus zu beobachten. Zum einen die Opposition ‚Vorlage (Manuskript) versus Druckform‘. Auf dieser Stufe betrachtet man die Vorlage (!) als das Original der dreidimensionalen Struktur in der Druckplatte. Zum zweiten kann man auch den Gegensatz ‚Druckform versus Abzug‘ herausfinden, was bei der deutschen Bezeichnung der Metallern als ‚Type‘ ersichtlich ist. Dabei ist der Abzug als Exemplar bzw. ‚Token‘ der Typen bzw. Druckform zu verstehen. Zum dritten ist die oppositionelle Beziehung ‚Vorlage versus Abzug‘ festzustellen, wovon im Alltag oft die Rede ist.<sup>292</sup> Hierbei ist die Existenz der Druckform in der Aufmerksamkeit der Menschen verborgen, als ob sie ein transparentes Zwischenglied bzw. ein neutraler Vermittler wäre.<sup>293</sup> Die Original-Reproduziertes-Beziehung ist somit im Produktionsprozess des Druckmediums mehrfach zu bestimmen: Diese Beziehung kann entlang des Informations- und Zeitflusses je nach Perspektive verschoben werden, wobei das Original prinzipiell vor dem Reprodukt existieren muss.<sup>294</sup> Die auf drei verschiedenen Niveaus bestimmbaren Original-Reproduziertes-Beziehungen des ‚Produktionsprozesses‘ des Druckmediums enthüllen die Beobachterabhängigkeit des Begriffs ‚Reproduktion‘.

---

<sup>291</sup> Aufgrund dieser strukturellen Ähnlichkeit galt und gilt das Drucken eher als Technik für ‚Reproduktion‘. Dies erschwerte und erschwert erheblich im Bereich der Kunst(-geschichte) ‚Original der Druckgraphik‘ zu bestimmen. Koschatzky: Die Kunst der Druckgraphik. 2004, S.27-44.

<sup>292</sup> Auf dieser soziopsychischen Feststellung über die Beziehung zwischen Vorlage (Muster) und Abzug (Endprodukt) fußt das Rechtsbewusstsein für Autorschaft und Urheberrecht. Unter ihm wird man gezwungen, die materiellen Unterschiede zwischen beiden zu ignorieren und auf die semiotische bzw. semantische ‚Identität‘ zu konzentrieren, sodass sich dort eine Original-Kopie-Beziehung ergibt. Auch vgl. 9.1.

<sup>293</sup> Diese Einstellung ist generell kombiniert mit der Einstellung über die Vervielfältigung, welche Voraussetzung für die Massenkommunikation aufgrund der graphischen Informationsmedien ist.

<sup>294</sup> Diese Zuschreibung der Original-Reproduziertes-Beziehung kann natürlich vom reinen Produktionsprozess hinausgehen bis etwa zum Autor bzw. Künstler oder noch weiter zu deren ‚Idee‘.

Die Bestimmung eines Produkts als Reproduziertes bzw. eine Produktion als Reproduktion, hängt von der epistemologischen Einstellung des Beobachters gegenüber der graphischen Information und deren Medien ab. Anders formuliert, wenn ein Medium als Reproduktionsmedium bestimmt wird, taucht dort eine spezifische Wahrnehmung eines Beobachters auf, der sich die historische Original-Reproduzierte-Beziehung als epistemologische Prämisse latent oder explizit vorstellt und demzufolge das epistemologische Bezugssystem als Wahrnehmungsprogramm in sich aktiviert. Der Beobachter ‚bewertet‘ das Medium und bestimmt damit über das Wie des Mediums. Das Phänomen ‚Reproduktion‘ verortet sich somit auf der epistemologischen Dimension der medialen Phänomene.

Diese Feststellung, dass das Reproduktionsmedium nur kraft der menschlichen Bestimmung des Mediums emergieren kann, ist für die Mediengeschichte in der folgenden Beschreibung von großer Bedeutung. Denn dies bedeutet, dass die Kultur sich jeweils über das Wie des Mediums entscheiden konnte und musste. Sie qualifizierte das Medium und beeinflusste seine Entwicklung oder Rückentwicklung.<sup>295</sup> ‚Reproduktion‘ ist damit ein Begriff für die Bewertung des Mediums, was der Kultur zur Vorstellung einer historischen Linearität zwischen dem Schreiben und dem Drucken und damit dem Geschriebenen und dem Gedruckten verhilft. Zu Beobachtern, welche das Druckmedium als Reproduktionsmedium bestimmten, gehörten natürlich die historischen Praktizierenden des Druckens. Sie bedienten sich des Druckens für die Reproduktion einer Vorlage bzw. einer graphischen Information. Der Druckformproduzent projiziert die Vergangenheit (Vorlage) auf die Gegenwart (Druckform) in der Erwartung auf die Zukunft (Gedrucktes), sodass die Vergangenheit in der Zukunft wahrgenommen werden kann. Eine solche Praxis, die nach der Intention für Produktion einer historischen Linearität betrieben wurde, gestaltete wiederum das Drucken und Gedruckte.

Beispielsweise glichen die von der ontologischen Eigenschaft des Druckens herührende Entkörperung der graphischen Information die historischen Praktizierenden durch die Zuerkennung des Druckens als Reproduktionstätigkeit aus. Sie projizierten die graphische Information, welche im Original zu sehen war, auf die Druckformoberfläche und materialisierten sie in ihr. Hierbei handelt es sich um die Gestaltung des neuen Mediums durch die Epistemologie, welche vom alten Medium geprägt war. Die Wechselbeziehung zwischen der Ontologie und der Epistemologie gestaltete das Druckmedium medienhistorisch aus, um Identifizierbarkeit bzw. psychisch-semiotische Gleichheit zwischen der handgeschriebenen und der gedruckten Information zu erzeugen.

---

<sup>295</sup> Als ein Beispiel für die Einfluss der kulturellen Qualifikation des Mediums lassen sich die kontrastreichen Verläufe der Xylographie in Europa und in Japan betrachten. Vgl. Yukawa: *Das xylographische Medium in Europa und Japan*. 2005.

Aus der Feststellung, dass die Reproduktion ein epistemologisches Phänomen ist, sind weitere Konsequenzen zu folgen: Aus der medienontologischen Perspektive gibt es kein Phänomen, das man als ‚Reproduktion‘ bezeichnen könnte. Jeder Teilprozess des gesamten materiellen Produktionsprozesses des Gedruckten ist für den daran Beteiligten eine ‚Produktionstätigkeit‘ und nicht ‚Reproduktionstätigkeit‘. Stellt man fest, dass die Verfügung eines Mediums immer Ver- und Bearbeitung der Materialien kraft deren physischen Kontakt (Spiegelung!) ist, dann löst sich die oppositionelle Beziehung ‚Original versus Kopie‘ auf. Beispielsweise sind die handgeschriebenen Schriftzeichen und die xylographisch gedruckten materiell und damit produktionstechnisch völlig verschieden. Der Schreiber realisiert die Schriftzeichen mit der Hand auf dem Papier. Der Holzschneider schnitzt die Schriftzeichen mit Werkzeugen in die Holzplatte. Von der Holzplatte nimmt der Drucker dann mithilfe des Farbstoffs deren Abzug mit der schriftlichen Information. Die Schriftzeichen in allen drei Teilprozessen sind medienontologisch verschieden. Die jeweiligen Spezialisten, Schreiber, Holzschneider und Drucker, bedienen sich jeweils unterschiedlicher Materien und Werkzeugen; die Praktizierenden sind nicht ‚Reproduzenten‘, sondern ‚Produzenten‘.

Die Auffassung, dass jeder Teilprozess des gesamten Produktionsprozesses des Druckmediums eine Produktionstätigkeit ist, verdeutlicht noch klarer die Komplexität von ‚Reproduktion als epistemologischem Phänomen‘. Die Reproduktion ist damit eine Bezeichnung für eine spezifische Informationsverarbeitung, in der eine bestimmte, als informativ angesehene Beschaffenheit eines Mediums als Identität der graphischen Information weiter in ein anderes Medium materialisiert wird. Zum Beispiel: die ungleichmäßige Dichte des Schreibstrichs, die in der ostasiatischen Schreibpraxis mit dem Pinsel als medienontologisch unausweichliche Begleiterscheinung emergiert, muss beim Drucken ‚absichtlich‘ vom Holzschnitzer als informatives Muster in die Holzplatte übertragen werden. Die ontologische Eigenschaft des Geschriebenen muss als informativ angesehen und demzufolge in die plastische Information der Druckform übersetzt werden, sodass die druckgraphische Information die mit der schreibmotorischen identifizierbaren, visuellen Informationsvalenz besitzt. So wird die Identifikation zwischen der graphischen Information des mit der Hand Geschriebenen und dem mit der Xylographie Gedruckten ermöglicht, demzufolge das letztere als Reproduktion vom ersteren bewertet wird.

Die Vervielfältigung, die Reproduktion und auch die Produktion verweisen damit auf drei verschiedene Dimensionen des Druckens und Gedruckten. Während sich die Vervielfältigung auf die netzwerktheoretische Dimension, nämlich die synchrone wie räumliche Beziehung zwischen Gedruckten bezieht, stellt die Reproduktion eine Epistemologie über die diachrone wie historische Beziehung zwischen den verschiede-

nen Medien dar.<sup>296</sup> Im Drucken als Produktionspraxis überschneiden sich diese beiden artverschiedenen Dimensionen bzw. Beziehungen und aus/in diesem räumzeitlichen Bezugssystem ergibt sich das Gedruckte.

Allerdings veränderte sich die epistemologische Einstellung der Reproduktion je nach der Kultur und je nach der Zeit. Das oben beschriebene Reproduktionskonzept des Geschriebenen bei der Xylographie unterscheidet sich völlig von jenem der typographischen Druckpraxis. Entsprechend der Veränderung des Reproduktionskonzepts verschiebt sich die Auffassung über das Druckmedium generell vom Reproduktionsmittel zum Produktionsmittel auf der epistemologischen Ebene, wie die Künstler im Europa des 19. Jahrhunderts die schon vorhandene Druckgraphik als Ausdrucksmedium für sich wieder entdeckt haben. Dabei verwandelt sich die Reproduktion epistemologisch zur Produktion von etwas neuem, was in der japanischen Druckkultur erst nach dem 17. Jahrhundert in Gang kam. Die zeitliche Veränderung sowie das Verschwinden des Reproduktionskonzepts bietet der Mediengeschichtesbeschreibung somit ein epochales Merkmal, worauf ich mich bei der folgenden Periodisierung der japanischen Druckkultur stütze.

#### 4.2 Die fünf Epochen der japanischen Druckkultur

Den historischen Verlauf der japanischen Druckkultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts teile ich basierend auf die in dieser Arbeit darzustellenden Untersuchungsergebnisse in fünf Epochen ein, welche hier als Überblick und Orientierung für die folgende Gliederung ab dem fünften Kapitel dargestellt werden.

Die Druckkultur ist hierbei als ein Komplex der menschlichen Praxen zu verstehen, welche das Drucken und Gedruckte als graphisches Informations- und/oder Kommunikationsmedium erzeugen und gebrauchen. Durch diverse, für- und gegeneinander zusammenspielende Faktoren ist es in einer steten Umgestaltung begriffen. Als eine Methode, um die Überkomplexität des Phänomens zu verarbeiten und in eine Narration aufzulösen, bestimmt man üblicherweise seine Perspektive auf die historische Praxis der Menschen und schreibt dementsprechend dessen Geschichte; die traditionelle Geschichtsschreibung fußt seit jeher auf eine solche Epistemologie. Richtet man die Perspektive auf ‚Drucktechnik‘, dann reduziert man die historischen Druckpraxen allein auf ihre technische Dimension und produziert eine ‚Geschichte der Drucktechnik‘. Auch wenn dabei die Geschichte je nach den Aspekten, wie Verlagswesen, Drucktechnik, Auflagenhöhe, Gattung des Buch(inhalt)s usw. ‚thematisch‘ differenziert geschrieben ist, – eine Methode, auf der sich die traditionelle Buchge-

---

<sup>296</sup> Es ist mir klar, dass es aus hiesiger Perspektive um eine starke Vereinfachung der Begriffsinhalte geht. Aus einer anderen Perspektive kann die räumliche Beziehung zwischen den Vervielfältigten als Zeitlichkeit, wie etwa Geschwindigkeit der Mediendistribution, interpretiert werden. Umgekehrt könnte die Geschichtlichkeit der Medien mit der räumlichen Verbreitung der gleichen Information überlappt werden.

schichte meistens stützt<sup>297</sup> – gehen die komplexeren Zusammenhänge zwischen den auf dieser Weise parallel dargestellten Dimensionen verloren. Bei einer solchen Geschichtsdarstellung mit einer oder mehreren parallelen Perspektiven kann nicht erwartet werden, dass sie die Dynamik historischer Druckpraxen adäquat wiedergibt, in der das Drucken und Gedruckte durch das komplexe Zusammenwirken diverser Faktoren emergierte. Um diese Dynamik der Druckkultur verstehen zu können, empfiehlt es sich stattdessen, auf mehrere Dimensionen, welche die historischen Druckpraxen zeigen, einzugehen. Durch Wechseln und Verschränken der Perspektiven wird das jeweils für (zeit-)spezifisch geltende Phänomen mehrdimensional objektiviert, beobachtet und beschrieben. Jedoch war und ist die reale Praxis immer komplexer als die beschriebene. Hinter jeder Beschreibung versteckt sich stets jene Überkomplexität, welche vom Praktizierenden, dem Teilnehmer an dieser Kultur, erfahren und erlebt wird. Bei meiner Beschreibung geht es daher darum, was ich als spezifisch für den jeweiligen medienhistorischen Moment begreife und deshalb hervorhebe.

#### *Drei Dimensionen der Mediengeschichte des Druckens und Gedruckten*

Die hiesige Objektivierung wie Bewertung des druckkulturellen Phänomens lehnt sich – wie beim Schreiben und Geschriebenen im ersten Teil – am triadischen Theoriekomplex Michael Gieseckes an und demnach lassen sich die Faktoren, welche die historische Druckpraxis gestalteten, aus drei Perspektiven, der epistemologischen, der ontologischen und der netzwerktheoretischen Perspektive, beschreiben.<sup>298</sup> In Bezug auf die hiesige Beschreibung über medienhistorische Faktoren werden die einzelnen Perspektiven grob wie folgt verstanden: Aus der ontologischen Perspektive betrachte ich das Drucken als eine besondere, wenn auch durchaus vielfältige Weise, Material zu verformen, und damit als eine Produktionstätigkeit. Das Drucken verlangt vom Praktizierenden eine bestimmte Kombination von Rohstoffen, entsprechenden Techniken sowie Werkzeugen, um den effizienten Kontakt der Materialien zu erzeugen, der als Spiegelung des informativen Musters zwischen Ihnen wirkt. Die nötige Ausbalancierung der technischen sowie materiellen Faktoren des Druckens muss je nach Stand und Zeit wegen der Veränderung der materiellen sowie kulturellen Ressourcen modifiziert und erneut eingestellt werden. Vor allem wenn diese Art der Materialverarbeitung von einer zeitlich sowie räumlich verschiedenen, fremden Kultur adaptiert

---

<sup>297</sup> Zum Beispiel strukturiert Peter Kornicki seine japanische Buchgeschichte, die heute als Standard für diesen Bereich gilt, nach der theoretischen Einleitung des ersten Kapitels „The history of the book and Japan“ nach einzelnen Themenbereichen: „Book as material objekt“ (Kapitel 2), „Manuscript culture“ (Kapitel 3), „Printed book“ (Kapitel 4), „The book trade in the Tokugawa periode“ (Kapitel 5), „Authors and readers“ (Kapitel 6), „Transmission“ (Kapitel 7), „Censorship“ (Kapitel 8), „Libraries and collection“ (Kapitel 9) und „Catalog and bibliography“ (Kapitel 10). Kornicki: „The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century. 1998.

<sup>298</sup> Giesecke: Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. 2002. Auch vgl. 2.1.

und gepflegt wird, wie im Falle der Typographie oder bei dem Schriftstempeldruck zur Zeit der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert. (Vgl. 7.1.)

Aus der epistemologischen Perspektive wird die Bestimmung des Druckens und Gedruckten behandelt. Wie bereits gesagt, ist die druckgraphische Information eine Folge der menschlichen Projektion auf der Druckformoberfläche. Die epistemologische Projektion ist im Grunde genommen eine Entscheidung darüber, welche graphische Information als druckgraphische Information im Gedruckten materialisiert und vervielfältigt werden soll. Sie geht somit der Materialisierung bzw. dem Materialienkontakt voraus und ist insofern ‚Vorstellung‘. Ob das Drucken als Reproduktions- oder als Produktionstätigkeit anerkannt wird, hängt von der epistemologischen Einstellung ab, nach welcher das Druckmedium entweder (nicht) als Speicher der vorhandenen graphischen bewertet wird. Was für eine Kopplung zwischen dem Druckmedium und dem Code der graphischen Information prämiert, sowie was für eine Hierarchisierung der Sinne bei Produktions- und auch Rezeptionstätigkeit des Gedruckten (nicht) zu bemerken ist, usw. wird ebenfalls aus der epistemologischen Perspektive beobachtet.

Aus der netzwerktheoretischen Perspektive wird das druckgraphische Kommunikationssystem betrachtet, welches aus mehreren Teilsystemen besteht. Beschrieben wird aus dieser Perspektive, welche kommunikative Funktion zwischen welchen Kommunikatoren das Gedruckte erfüllt, was für eine Vernetzung der Elemente die Druckpraxis verlangt und gestaltet, was für Akteure bzw. Institutionen als Hauptträger der drucktechnischen Produktion sowie der Distribution deren Produkten fungiert usw.

Diese drei Perspektiven sind die Facetten des Phänomens in der Druckkultur. Die historische Umgestaltung der Druckkultur ist daher nicht nur durch ontologische Faktoren wie die Einführung oder Verbesserung der Drucktechniken hervorgerufen, sondern ebenso durch die Veränderung der Epistemologie über das Drucken und Gedruckte sowie auch durch den Um- und Ausbau des Produktions- und Verteilungsnetzwerk des Druckmediums. Bezug nehmend auf diese drei Perspektiven wird die Geschichte der japanischen Druckkultur in ihre Epochen folgenderweise eingeteilt:

Die erste Epoche datiert zwischen dem achten und dem elften Jahrhundert, wo das Drucken innerhalb der buddhistischen Kultur am Hof und bei den Aristokraten praktiziert wurde und dadurch entsprechend religiös geprägt war. Als eine rituelle Handlung wurde das Drucken und Gedruckte als Kommunikationsmedium zwischen den Buddhas und den Menschen anerkannt; es galt weniger als druckgraphische Information und Kommunikation zwischen den Menschen. (Kapitel 5)

Die zweite Epoche grenzt sich von der ersten durch eine neue epistemologische Bestimmung des Druckens als Reproduktion des mit der Hand Geschriebenen ab. Seit dem zwölften Jahrhundert begannen die buddhistischen Mönche für ihre

Lektüre die aus China importierten und auch später die von den Einheimischen selbst geschriebenen Bücher zu vielfältigen, welche fast ohne Ausnahme auf Chinesisch verfasst waren. Die drucktechnisch produzierten Bücher blieben innerhalb der Tempel bzw. Schulen und wurden in der Privatlektüre der Mönche als Informationsmedium gebraucht. In dieser zweiten Epoche etablierte das Drucken – korrespondierend mit der chinesischen Druckkultur – das Buchformat, welches bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Standard blieb. Die Buchproduktion der buddhistischen, in Tempeln bzw. Schulen organisierten Druckereien für den eigenen, internen Bedarf wurde weiter bis in die Edo-Zeit gepflegt. (Kapitel 6)

Die dritte Epoche unterscheidet sich ontologisch durch zwei neue Druckmedien, die Typographie aus Europa und den Schriftstempeldruck aus der heutigen koreanischen Halbinsel, welche seit Ende des 16. Jahrhunderts in jeweils spezifischen Sphären in Gebrauch kamen. Allerdings verschwanden jene beiden neuen Druckmedien bald wieder aus der japanischen Druckkultur. Obgleich sie nicht lange gebraucht wurden, initiierten sie eine neue Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln. Epistemologisch begann das Drucken als Reproduktionstätigkeit des mit dem fortlaufenden *On'nade* Geschriebenen. Aufgrund dieser Kopplung zwischen dem hölzernen Schriftstempeldruck und der japanischen (Schrift-)Sprache erfährt die Druckkultur Japans ihre Kommerzialisierung. (Kapitel 7)

In der vierten Epoche schritt die Kommerzialisierung der Buchproduktion weiter voran. Die Produzenten der druckgraphischen Information wurden durch den Markt mit ihren Rezipienten vernetzt und stellten im Zuge der weiter wachsenden Nachfrage Bücher her. Diese ökonomische Situation, in der sich zu jener Zeit die Druckkultur befand und die mit der netzwerktheoretischen Perspektive beschrieben wird, verursachte seit Mitte des 17. Jahrhunderts eine Wiederbelebung der Xylographie. Im Zuge dessen hörte man auf, nur die vorhandene graphische Information auf der xylographischen Druckform zu projizieren, sodass die Druckpraxis nicht mehr nur als Reproduktionstätigkeit einer vorhandenen Information aufgefasst wurde. Der Xylographie wurde gemäß ihrer ontologischen Eigenschaft als Produktionstätigkeit einer neuen Art der graphischen Information anerkannt. Die epistemologische Einstellung über die ontologische Möglichkeit der Xylographie einerseits und diese über die druckgraphische Information andererseits entwickelten sich Hand in Hand, sodass die nur mittels der Xylographie zu erzeugende druckgraphische Information aufkam. (Kapitel 8)

Die fünfte Epoche ist durch die zweite Einführung der Typographie gekennzeichnet, deren Typenherstellung kraft der Elektrochemie weiter entwickelt war. Während mehrerer Versuche, die Typographie für die schriftliche Information Japans zu modifizieren, verlor die Xylographie ihre Bedeutung als graphisches Kommunikations- und Informationsmedium. Die graphische Information, welche für und durch die Xylographie entwickelt worden war, wurde wegen der Prämierung des typographi-

schon Mediums verdrängt: Es fand eine Umwälzung der epistemologischen Grundannahme über die graphische Information aufgrund der Typographie statt. (Kapitel 9)

Die eben nur kurz geschilderten Epochen beschreibe ich in den folgenden Kapiteln näher, indem ich jeweils einen für die Epoche besonderen Aspekt des Phänomens fokussiere. Bevor ich zu einer solchen Beschreibung über die Geschichte der japanischen Druckkultur ansetze, soll ein Blick auf den Kontinent, China, geworfen werden. Im Unterschied zum ersten Teil, wo ich über die chinesische Schreibkultur in einem selbstständigen Kapitel ausführte, behandelt der zweite Teil die chinesische Druckkultur eher als eine Rahmenbedingung für die Entwicklung der japanischen Druckkultur. Ein Grund dafür ist der völlig verschiedene historische Verlauf der jeweiligen Druckkultur in ihrer Vernetzungsdimension; d.h. aus netzwerktheoretischer Perspektive kann schlecht ein Zusammenhang bzw. Vergleichbarkeit zwischen der chinesischen und der japanischen Druckkultur hergestellt werden. Zu diesem Punkt und auch zur medienhistorischen Bedeutung der chinesischen Druckkultur gegenüber der japanischen komme ich zum Schluss dieses vierten Kapitels.

#### 4.3 Überblick über die historische Gestaltung der chinesischen Druckkultur bis zum elften Jahrhundert

Die technisch-kulturelle Voraussetzung für die Entstehung der Druckkultur Japans bestand genauso wie bei der Schreibkultur in China. Daher ist es wohl nützlich, einen kurzen Überblick zur Geschichte der chinesischen Druckkultur bis zur Ausgestaltung seiner Grundzüge darzubieten.

Wenn das Drucken im weiteren Sinne als die Produktion der graphischen Information aufgrund des flächendeckenden Materialienkontakts aufgefasst wird, dann muss man die Geschichte der chinesischen Druckkultur beim Siegel(-stempel) (印 chin. *yin*, jap. *in* bzw. 璽 chin. *xi*, jap. *ji*) und beim Steinabklatschen (石拓 chin. *shituo*, jap. *sekitaku* bzw. 石刻 chin. *shike*, jap. *sekkoku*) beginnen lassen, wie es Thomas Francis Carter in seinem einschlägigen Standardwerk über die chinesische Druckkultur „The Invention of Printing in China and its Spread Westward“ als „the background of printing in China“ ausführt, indem er jene beiden früheren Techniken neben die freilich fundamentale Erfindung des Papiers stellt.<sup>299</sup> Die Vermutung, dass der Siegelstempel („seal“ bei Carter) und das Steinabklatschen („rubbing from stone inscription“ bei Carter) die Xylographie vorbereitet habe, ist die vorherrschende Meinung in der Geschichtsschreibung der chinesischen Druckkultur. In jüngerer Zeit erwähnt Klaus Flessel darüber: „Die Grundidee zum Drucken lässt sich in China aus

---

<sup>299</sup> Carter/Goodrich: The Invention of Printing in China. 1955. Mit diesem Werk wurde die Geschichte der chinesischen Druckkultur unter den westlichen Ländern weit bekannt.

zwei Traditionen herleiten. Einerseits ist der seit der Shangdynastie (16.-11. Jahrhundert v. Chr.) kontinuierliche Gebrauch von Siegeln zu nennen. [...] Andererseits gab es Abklatsche oder Abreibungen von Inschriften, die in Stein oder Bronze geritzt worden waren.“<sup>300</sup>

Eine solche Annahme über die Herkunft der chinesischen Xylographie mag zwar plausibel erscheinen, weil alle drei Praxen offensichtlich die Vervielfältigung der graphischen Information zum Ziel haben. Geht man jedoch gemäß der Komplexität des Druckens und Gedruckten als mediales/informatives und kommunikatives Phänomen in die Einzelheiten, dann wird deutlich, dass diese Vermutung zu simpel ist. Der Diskurs über die Herkunft der Xylographie reduziert die Komplexität derjenigen drucktechnischen Phänomene, welche „als Vorläufer der Erfindung des Buchdrucks in China“<sup>301</sup> anerkannt und nur in dieser Hinsicht eine Bedeutung zugeschrieben werden. Die drei verschiedenen Formen des Druckens und des Gedruckten kamen jeweils in unterschiedlichen medialen und kommunikativen Umständen vor und existierten deshalb bis heute nebeneinander in der chinesischen Druckkultur. Im Folgenden versuche ich eher die Unterschiedlichkeit bzw. Eigenartigkeit der jeweiligen Druckpraxen, Siegelstempel, Steinabklatschen und Holzstempel, zu beschreiben, weniger aber ihre Gemeinsamkeiten.

### *Siegelstempel*

Schon zu Zeiten der Shang-Dynastie wurde eine dem späteren Siegelstempel recht ähnliche Form aus Kupfer bzw. Bronze hergestellt, auf der ein bildhaftes Motiv materialisiert war.<sup>302</sup> Wie damals der Stempel gebraucht wurde, ist allerdings nicht klar.<sup>303</sup> Der Gebrauch des Stempels zum Versiegeln von Dokumenten ist aber sicherlich auf die Zeit der Qin-Dynastie zurückzuführen.<sup>304</sup> Die Art und Weise des Versiegeln mit dem Stempel wurde innerhalb der Bürokratie der Han-Dynastie institutionell systematisiert und festgelegt. Dabei wurde dem Bürokraten der Siegelstempel als Symbol für sein Amt geliehen; nach dem Zurücktreten vom Amt musste er ihn wieder an den Kaiser zurückgeben. Der Siegelstempel war mit der Autorität des Kaisers

---

<sup>300</sup> Flessel: Die Erfindung des Buchdrucks in China. 2003, S.270.

<sup>301</sup> Erkel: Zur älteren Geschichte des Siegels in China. 1934, S.67.

<sup>302</sup> Fujieda: Moji no bunkashi. 1999, S.121.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Zum Überblick über die chinesischen Quellen über den Gebrauch des Siegels vgl. Carter/Goodrich: The Invention of Printing in China. 1955, S.9-18. Carter zieht nach seiner Quellenkritik folgende Schlussfolge: „The weight of evidence would seem to indicate that the use of *private* seals began somewhat before the end of the Chou dynasty and that the first *state* seal was that of Ch'in Shih Huang.“ Ebd., S.15 (Hervorhebung von Carter/Goodrich). Seit Kaiser 武 Wu (156-87 v. Chr., reg. 141-87 v. Chr.) stellte man den Siegel des Kaisers vor allem als ,璽 *xì*, welches bei Carter als „state seal“ auf Englisch dargestellt wird, schriftlich wie sprachlich vom Siegel für Amteute sowie Privatpersonen, 印 *yìn*, verschieden dar.

verbunden, sodass der Beamte sein Geschriebenes bzw. den Dokumentenverkehr via Siegel im Namen des Amtes und demnach des Kaisers legitimierte.

Ein solcher Siegelstempel bestand zuerst meistens aus Bronze<sup>305</sup>; seine quadratische, ca. 3 cm lange und plane Seite diente als ‚Druckform‘, worauf das Schriftbild aufgebracht ist. Besondere Siegelstempel waren aus Gold oder Silber gemacht oder waren mit Gold oder Silber überzogen; solche dienten außenpolitischen sowie zeremoniellen Zwecken. Für das Aufbringen des Schriftbildes wurde die Oberfläche



Abbildung 44: Chinesischer Tonsiegel aus der frühen Han-Zeit, „皇帝信璽 *huangdixinxi*“

der Druckform in vier Quadrate eingeteilt, in denen man das einzelne Schriftzeichen durch ein Gussverfahren spiegelverkehrt als Vertiefung materialisierte.<sup>306</sup> Die visuelle Informationsvalenz, die Schriftgestalt, eines so gegossenen Schriftzeichens war nach dem vom Ersten Kaiser Qin festgelegten Schreib- und Schriftstil, der Normschrift, vorgegeben.<sup>307</sup> Diese autoritäre wie kommunikative Kopplung zwischen dem Siegel und der Normschrift wird bis heute in der Siegelkultur Chinas und auch Japans weiterhin gepflegt.

Damalige Dokumente hatten die Form einer mit Schnur zusammengebundenen Buchrolle, die aus Holz- oder Bambustreifen zusammengesetzt war; das Siegel konnte nicht direkt auf diesem harten und glatten Beschreibstoff gedruckt werden. Für das Siegelstempeln solcher Dokumente wandte man zwei Methoden an.<sup>308</sup> Zum einen band man mit einer Schnur das Dokument samt einer Holzstange (檢 chin. *jian*, jap. *ken*) zusammen, in der eine viereckige Aussparung eingeschnitten ist; diese Aussparung füllte man mit weichem Ton aus, worin man den Stempel eindrückte, sodass der Siegel in Ton realisiert wurde. (Vgl. Abbildung 44.)

Die andere Methode bestand darin, das Dokument einfach mit einer langen Schnur zu umwickeln, wobei man ein weiches Tonstück auf die Schnur legte und daran den Stempel andrückte. Nach dem Andrücken des Siegelstempels erhält das Tonstück die Tiefe der Druckform als seine erhabene Stelle. So hatte die Druckpraxis

<sup>305</sup> Seit dem 14. Jahrhundert verwendete man öfter Stein als Rohmaterial für Siegelstempel. Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.133.

<sup>306</sup> In der Regierungszeit von 王莽 Wang Mang (45 v. Chr. - 23 n. Chr., reg. 8 - 23 n. Chr.) wurden fünf Schriftzeichen in den Stempel gegossen, weil die ‚fünf‘ als Glückszahl galt. Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.125.

<sup>307</sup> Es gab auch das Einritzen ins Metall als Methode für das Aufbringen der Schriftzeichen. Solche Methode war aber bei der bestimmten Gelegenheit wie beim Krieg als Notlösung für den Zeitmangel gebraucht. Ebd., S.125.

<sup>308</sup> Die folgende Beschreibung über Tonsiegel lehnt sich an der Erklärung Fujiedas an. Ebd., S.129f.

des Siegels den weichen Ton als Bedruckstoff, weshalb die Oberfläche des Siegelstempels nicht so glatt wie beim Drucken auf dem Papier zu sein brauchte. Ein solches angepresstes Tonsiegel, 封泥 chin. *fengni*, jap. *fūdei*, wurde beim Öffnen des Dokuments nicht beschädigt, sondern als Beleg für den Schriftverkehr für spätere Zeiten aufbewahrt. Nach dem Kontakt mit dem Stempel speichert das Tonstück nicht nur die gespiegelte Struktur der Druckform, sondern auch die ursprünglich dem metallenen Siegelstempel anhaftende kommunikative Autorität des Amtes, sodass er die Legitimationsfunktion für den amtlichen Dokumentenverkehr übernahm.

Diese Art und Weise der Verwendung des Siegelstempels veränderte sich im sechsten Jahrhundert zusammen mit dem Medienwandel in der Schreibpraxis. (Vgl. 2.2.5.) In jener Zeit gewann das Papier als Beschreibstoff gegenüber dem Holz- und Bambusstreifen die Oberhand. Damit begann man, das Siegel mit rotem Farbstoff direkt auf das beschriftete Papier zu stempeln, sodass die Schriftgestalt als weiße Stelle im roten Vierecke verblieb. Der Medienwandel vom Bambus- und Holzstreifen zum Papier machte so das Tonsiegel ungebräuchlich. Damit wandelte sich die kommunikative Funktion des Siegels vom materiellen Verschließen des Dokuments zum Zertifizieren bzw. Beglaubigen. Die Funktion des Siegelstempels ging nun vom Erzeugen der plastischen Information des Tonsiegels zum Realisieren der primär zweidimensionalen, (druck-)graphischen Information auf dem Bedruckstoff über. Diese Praxis etablierte sich vermutlich während der 隋 Sui-Dynastie (581-618 n. Chr.) und der 唐 Tang-Dynastie (618-907).

Die Informationstransformation findet nun mithilfe des Farbstoffes von der dreidimensionalen plastischen Information im Siegel zur zweidimensionalen graphischen Information auf dem Papier statt. Wohl als eine Folge jenes Medienwandels wurde die Größe des Stempel bzw. der Druckform verändert: man vergrößerte die Fläche auf ca. acht mal acht Zentimeter. Als die Funktion des Siegelstempels in der Produktion eines zum Verschluss des Dokuments geeigneten Tonsiegels lag, hätte eine solche Größe den Dokumentenverkehr erschwert. Nun jedoch, als das Siegel die Funktion erfüllen soll, die Autorität des kaiserlichen Amtes visuell darzustellen, ist ein größerer Siegelstempel, mit dem die Praktizierenden eine rote viereckige Spur auf dem beschrifteten Papier hinterlassen, angebracht. Um die Legitimität des Dokuments augenfälliger zu repräsentieren bzw. inszenieren, vergrößerte man also die ‚Druckform‘ des Siegelstempels.

Mit dem Medien- und Funktionswandel des Siegels zusammenfallend veränderte sich in Folge die Gestaltungsweise der Druckform des Siegelstempels: Man goss nun das Schriftbild als erhabene Teile der Druckformoberfläche aus, sodass das Schriftbild als rote Stellen auf der Papieroberfläche verbleibt. Aus welchem Grund genau und wann diese Veränderung geschah, kann nur vermutet werden; Fuchs spekuliert, dass „der Abdruck von der heute noch üblichen roten Stempelfarbe wahrscheinlich erst im

fünften und sechsten Jahrhundert aufkam, für das siebenten Jahrhundert jedoch feststeht.“<sup>309</sup>

Diesen Wandel der Druckformgestaltung und damit des Konzepts für die druckgraphische Information bewertet Carter als eine wichtige Etappe zur Xylographie: „This was a capital shift, vital in the prehistory of printing, where in characters had no be cut in reverse and in relief.“<sup>310</sup> Dies muss allerdings nicht zwangsläufig bedeuten, dass die Veränderung der Druckformgestaltung zuerst beim Siegel durchgeführt worden wäre, wie Erkel behauptet.<sup>311</sup> Sofern man den Anfang des Holzstempels ähnlich wie bei diesem Wandel des Siegelstempels im sechsten und spätestens siebenten Jahrhundert vermutet, ist auch ein anderes Szenario denkbar: nämlich, dass die Praxis des Holzstempels auf die Praxis des Siegelstempels hinauslief, – eine Vermutung zwar, die bis heute niemand behauptet hat und ich selbst auch nicht vertrete. (S.u.) Wie in der Historiographie generell, herrscht auch in der Geschichtsschreibung des Druckens die Neigung vor, historische Phänomene in eine Narration und eine klare Entwicklungslinien hinein zu gliedern. (Vgl. Kapitel 7.) Sicher jedenfalls ist, dass die Methode, nach welcher die graphische Information als erhabener Teil der Druckformoberfläche und demnach diese plastische Information kraft des Farbstoffs zur farbigen druckgraphischen Information transformiert wird, in jener Zeit, um das sechste Jahrhundert, in der chinesischen Druckkultur auftauchte.

#### *Siegelstempel als epistemologischer Bezugspunkt der chinesischen Druckkultur*

Trotz der im Laufe der Zeit aufgetretenen Veränderungen seiner ontologischen Eigenschaften sowie der kommunikativen Funktion, prägte der Siegelstempel bei den chinesischen Praktizierenden deren epistemologische Einstellung zum Drucken, wie es Carter anhand der Sprach- bzw. Schriftgeschichte beschrieben hatte:

“The fact that the Chinese word *yin* [印, S.Y.] today denotes both print and seal is suggestive. A Study of the history of the word sheds considerable light on the origin of Chinese printing. During the Han dynasty *yin* meant to authenticate by the impression of a seal on clay. When clay impressions gave way some time about the fifth or sixth century of our era to inked impressions in red, the same word was used. When Taoist priests used a charms the impressions of wooden seals several inches square inscribed with the name of Laotzu [老子 Laozi, S.Y.] or some other worthy, these larger seals were *yin*. When later the manifolding of Buddhist pictures and texts began, this block printing was *yin*. With the advent of every new invention, from that of movable type in the eleventh century to that of the Linotype in today still means seal, also signifies every form of printing, taken in the broadest sense.“<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Fuchs: Der Kupferdruck in China vom 10. bis 19. Jahrhundert. 1950, S.67.

<sup>310</sup> Carter/Goodrich: The Invention of Printing in China. 1955, S.13.

<sup>311</sup> Erkel: Zur älteren Geschichte des Siegels in China. 1934, S.67.

<sup>312</sup> Carter/Goodrich: The Invention of Printing in China. 1955, S.11.

Das Schriftzeichen, das ursprünglich für den Siegelstempel stand, wurde im Laufe der Mediengeschichte Chinas zur allgemeinen Bedeutung von ‚Drucken‘ bzw. ‚Druckform‘ erweitert und so auch gebraucht. Der Siegelstempel(-druck) bot als epistemologischer Bezugspunkt der medienhistorischen Semantik die Grundlage für die spätere Vervielfältigung der graphischen Information, worauf die chinesische Druckkultur bis heute fußt. Jedoch – Carters begriffsgeschichtliche Überlegung legt leider irreführend nahe, in China würde man nur das Schriftzeichen 印 als Bezeichnung für ‚Drucken‘ verwenden. Das Drucken im Sinne von Vervielfältigung graphischer Information begann man in jener Phase, als die Xylographie weit verbreitet war, mit einem Kompositum, 印刷 chin. *yinshua*, jap. *insatsu*, zu benennen. Das zweite Schriftzeichen steht für Reiberdruck. Früher, bevor man die Xylographie in der Weise des Reiberdrucks ausführte, bedeutete es als Substantiv ‚Bürste‘ und als Verb ‚bürsten‘; nun, im Bezug auf die Xylographie wird damit jene Bewegung des Praktizierenden bezeichnet, mit der der Handballen den Bedruckstoff auf der mit Farbstoff versehenen Druckplatte reibt. Die neue Druckpraxis mit dem Reiberdruck wurde somit in Beziehung zum alten Siegelstempel(-druck) in Form des Kompositums gebracht, wodurch das alte und das neue auf ein und dieselbe epistemologische Linie (schrift-)sprachlich gesetzt sind.

#### *Steinabklatschen*

Als das Papier Speichermedium in der Druckpraxis des Siegelstempels wurde, war dieses Material auch in der Sphäre der Konfuzianer als Bedruckstoff in Gebrauch. Es handelt sich dort um das Steinabklatschen der im Stein eingeritzten kanonischen Schriften. Wie im ersten Teil erwähnt, bedienten die chinesischen Dynastien sich ungefähr seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. des Steins als sicheres Speichermedium, welches die schriftliche Information dauerhaft bewahren kann. (Vgl. 2.2.3.) Das Speichern der kanonischen Schriften begann jedoch etwas später: laut der höfischen Chronik „後漢書 chin. *Huohanshu*, jap. *Gokanjo*“ wurden „易經 chin. *Yijing*, jap. *Ekikyō*“ und die anderen acht kanonischen Schriften mit der Genehmigung und Unterstützung des Kaisers in acht Jahren seit dem Jahr 175 n. Chr. in Steine eingeritzt und vor dem Universitätstor in der damaligen Hauptstadt 洛陽 Luoyang gestellt.<sup>315</sup> Um wichtige Texte korrekt zu bewahren und zu verbreiten, gab man die schriftliche Information in die Steine ein und stellte diese im öffentlichen Raum auf, – ein Unternehmen, das wegen der enormen Kosten immer vom Hof unterstützt werden musste. Die Autorität des Textes, welche letztendlich der Hof verlieh, wurde somit im Stein gespeichert. (Auch vgl. 2.2.3.) Vermutlich mit der Verbreitung des Papiers und

<sup>315</sup> Vgl. Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.274; Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China*. 1955, S.38.

der Tusche einher gehend, begann man spätestens im siebenten Jahrhundert von solchen, nach wie vor präsenten Steinen Abzüge zu machen.<sup>314</sup>

Zwei verschiedene Techniken des Steinabklatschens sind heute noch bekannt: Bei der einen legt man das befeuchtete Papier auf die Steinoberfläche und bürstet bzw. reibt es darauf ab, um die Luft zwischen den beiden Materialien so gut wie möglich herauszupressen, sodass das Blatt Papier exakt die durch die Inschrift gegebene Oberflächenstruktur annimmt, wobei das Papier durch die Feuchte und den Druck an der Steinoberfläche sogar etwas festklebt bzw. sich fest gesaugt hat. Kurz bevor das Papier getrocknet ist, tupft man mit einem von Tusche durchfeuchteten Ballen aus Seide oder Baumwolle die Oberfläche sorgfältig ab. (Man reibt dabei nicht, sonst würde das Papier schnell zerreißen.) Die Chinesen nennen diese Praxis 拓 chin. *ta*, jap. *taku*, was man wortwörtlich mit ‚Schlagen‘ und damit ‚Abklatschen‘ übersetzen kann. Durch diesen Prozess konnte und kann man die Konturen und Binnen der eingeritzten Schriftzeichen als weiße Stellen auf dem Papier, also Weiß auf Schwarz, erhalten. Bei der anderen, einfacheren Methode des Steinabklatschens benutzt man trockenes Papier, worauf man mit einem recht weichen Tuschenstein reibt, sodass die Inschrift schwarz vor grauem Hintergrund erscheint.

Das Steinabklatschen ist in ontologischer Hinsicht vom Siegelstempel und auch der Xylographie grundlegend verschieden. Die plastisch-graphische Information des Steins wird auf dem Papier positiv zu positiv, also nicht seitenverkehrt, gespiegelt. Dafür muss der Farbstoff direkt auf der Vorderseite (der zum Praktizierenden zugewandten Seite) des Bedruckstoffs aufgebracht werden, nicht an der Kontaktfläche zwischen Druckform (Stein mit Inschrift) und Bedruckstoff (Papier). Diese Praxis, die graphische Information ohne Spiegelverkehren zwischen den Materialien zu vermitteln, schrieb dem beschrifteten Stein eine neue mediale Funktion als ‚Druckform‘ vor. Ursprünglich galt der Stein mit der Funktion, Träger der kanonischen Schriften zu sein, als ein Endprodukt und war somit an und für sich als Informationsmedium abgeschlossen, ebenso, wie das heutige Buch nicht in erster Linie als Gegenstand der Vervielfältigung betrachtet wird.

Vom Stein einen Abzug zu nehmen war eigentlich nicht der vom Produzenten intendierte Gebrauch dieses Informationsmediums. Das Steinabklatschen ersetzte zwar die Tätigkeit des Abschreibens. Doch bewirkte die Realisation dieses einen Potentials bzw. dieser bisher nicht wahrgenommenen und daher neuen Möglichkeit nicht unmittelbar eine Relativierung des Steins als gesellschaftlicher Informationsspeicher, wofür spricht, dass noch am Ende des 18. Jahrhunderts Texte als Inschriften in

---

<sup>314</sup> Carter vermutet, dass das Steinabklatschen schon im sechsten Jahrhundert begann. Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China*. 1955, S.38f. und 43. Auch vgl. Twitchett: *Druckkunst und Verlagswesen im mittelalterlichen China*. 1994, S.12.

Steinen gespeichert worden sind.<sup>315</sup> Jedoch sollte die neue Funktion des Steins als Druckform sich allmählich von der alten verselbstständigen, sodass man die Steine im neunten Jahrhundert weniger für das Bewahren und Präsentieren, sondern mehr und mehr vordergründig zum Vervielfältigen der in ihnen gespeicherten schriftlichen Information benutzte.<sup>316</sup> Diese Verwendung des Steins als Druckform war jedoch eher ein Nebenzweig der chinesischen Druckkultur; sie entwickelte sich nicht zu einem Leitmedium für die Produktion der graphischen Information.

In der Druckpraxis sowohl des Siegelstempeln als auch des Steinabklatschens ist jedenfalls das ursprüngliche Konzept des Vervielfältigens der graphischen Information zu sehen, was von mehreren Experten, etwa von Flessel, entsprechend als „Grundidee zum Drucken“<sup>317</sup> gewertet wird. Jedoch gewann dieses Konzept erst seine konkrete Gestalt im neuen Material, dem Holz. Der Gebrauch des Holzes sei Carter zufolge auf die seit dem vierten Jahrhundert gepflegte taoistische Praxis zurückzuführen, wo man Zauberformeln in Holzstempel einritzte. Den Stempel drückte man zuerst in Ton ein; später, seit dem sechsten Jahrhundert, stempelte man auf Papier.<sup>318</sup> Auch die Buddhisten bedienten sich solcher kleinen Holzstempel, und zwar, um Buddhafiguren einzuritzen, die sie im Rahmen ihrer rituellen Praxis auf dem Bedruckstoff mehrmals stempelten. Auf eine solche Druckpraxis als rituelle Handlung werde ich im Bezug auf die japanische Druckkultur genauer eingehen. (Vgl. 5.2.) Diese Holzstempel unterscheiden sich vom Siegelstempel und auch vom mit Inschrift versehenen Stein dadurch, dass sie vermutlich von Anfang an nicht zum Ziel des dauerhaften Speicherns der graphischen Information, sondern als provisorischer Informationsspeicher für das Vervielfältigen der graphischen Information gedacht und hergestellt wurden. Deshalb wurde das Holz gebraucht, denn es ist ein leicht zu verarbeitendes Material; dass es nicht so dauerhaft ist wie Stein, spielte keine bemerkenswerte Rolle. Anders als der Siegelstempel, welchem die kommunikative Funktion als Legitimationsmittel des kaiserlichen Dokumentverkehrs beigemessen wurde, und als der beschriftete Stein, der allein ein geschlossenes Informationsmedium darstellt, bestand die Bedeutung des Holzstempels ausschließlich im Vervielfältigen der graphischen Information. Dass ein Gegenstand nur als Druckform, d.h. als ein Werkzeug für das Endprodukt hergestellt wurde und als Mittel existiert, ist auf jeden Fall im Zusammenhang mit einer neuen epistemologischen Einstellung über die Produktionstätigkeit der ‚graphischen‘ Information zu sehen, auch wenn diese Einstellung oder Orientierung nicht explizit ausgedrückt ist. Denn Reflexion ist selten Bestandteil

---

<sup>315</sup> Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.277.

<sup>316</sup> Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China*. 1955, S.39f.

<sup>317</sup> Flessel: *Die Erfindung des Buchdrucks in China*. 2003, S.270.

<sup>318</sup> Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China*. 1955, S.23-26.

menschlicher Tätigkeit. Die Holzstempel mit den Zauberformeln der Taoisten sowie jene mit den Buddhfiguren der Buddhisten erfüllen erst ihre kommunikative Funktion, wenn sie benutzt, d.h. auf dem Bedruckstoff aufgedrückt bzw. -gedruckt worden sind.

### *Reiberdruck und hölzerne Druckform*

Die Kombination zwischen dem Reiberdruck und der hölzernen Druckform entstand erst in der späteren Praxis, welche ich hier als ‚Xylographie‘ bezeichne. Sicherlich bereiteten die drei bereits geschilderten, verschiedenen Druckpraxen (Siegelstempeln, Steinabklatschen und Holzstempeln) die xylographische Druckpraxis in vielerlei Hinsicht vor, obgleich die evolutionäre Beziehung zwischen der Xylographie und jenen anderen vorgängigen Druckpraxen nur konstruiert werden kann, was einen gewissen Erklärungswert haben mag, jedoch nur unpräzise bleiben kann. Ebenso offen bleibt, wann und wo die Xylographie auf dem Kontinent in Gebrauch kam. Wie bereits angesprochen, legen die Fachleute den Beginn dieser Praxis in den Zeitraum der Tang-Dynastie. Unter den vielen Funden aus der Felshöhle in 敦煌 Thunfuang (Dunhuang), welche zuerst 1907 von Aurel Stein (1862-1943) und ein Jahr später von Paul Pelliot (1878-1945) ausgewählt und nach Europa mitgenommen wurden, befindet sich die berühmte Buchrolle des Sutras „金剛般若經 chin. *Jingangbanruojing*, jap. *Kongôhannya-kyô*“ (das so genannte „Diamanten-Sutra“) aus dem Jahr 868. Auf dem Titelblatt dieser religiösen Schrift ist eine Illustration mit feiner und hoher Druckqualität gedruckt.<sup>319</sup> Zählt man die Druckerzeugnisse des Sutra, „Dharani“ aus Korea, vermutlich um das Jahr 751 entstanden, und die gedruckten „Dharani“ Japans aus dem Jahr 770, dann darf vermutet werden, dass die (xylographische) Druckpraxis bereits im achten Jahrhundert in China betrieben und weit entwickelt wurde.<sup>320</sup> (Vgl. 5.1.)

### *Abschreiben und Drucken als gewerbliche Tätigkeit*

Die xylographische Druckpraxis wurde wohl schon seit ihrer frühen Phase als eine auch ökonomischen Erfordernissen genügende Praxis betrieben.<sup>321</sup> Dieser Umstand, dass die Xylographie in einem durch die Wirtschaft geprägten

---

<sup>319</sup> Zur ausführlichen Darstellung des Sutra vgl. ebd, S.50f. Zur Bildreproduktion vgl. etwa Flessel: Die Erfindung des Buchdrucks in China. 2003, S.276.

<sup>320</sup> Erwähnt sei auch die zwar unbegründete Behauptung, dass dieses „Dharani“ in China gedruckt und nach Korea mitgebracht wurde. „Unter den chinesischen Experten für Frühdrucke bestehen keine Zweifel, dass dieses auf einem 6 cm breiten Streifen aus Maulbeerbaumpapier gedruckte Werke im Reich der Mitte hergestellt worden war und dann nach Korea gelangte.“ Flessel: Die Erfindung des Buchdrucks in China. 2003, S.273.

<sup>321</sup> Selbstverständlich gab es die Ausnahme, dass die Privatperson als Ausdruck seiner religiösen Frömmigkeit die buddhistischen Schriften druckte. Vgl. Twitchett: Druckkunst und Verlagswesen im mittelalterlichen China. 1994, S.24ff.

Kontext eingeführt wurde, ist ein Spezifikum, das die Geschichte der chinesischen Druckkultur von der japanischen unterscheidet. Zentrum dieser Druckpraxis ist dem Kalenderfragment aus Thunfuang zufolge im neunten Jahrhundert die Stadt 成都 Chengtu (Chengdu) in der Region 四川 Szechwan (Sichuan), welche dank der günstigen geopolitischen Lage sowie des fruchtbaren Landes und Klimas früh und schnell prosperierte; zu Zeiten der Tang-Dynastie nannte man Chengtu die „zweite Großstadt“.<sup>322</sup> Die Xylographie wurde dort anfangs vermutlich für die Produktion von Einblattdrucken wie Kalender und Mantras verwendet, welche vor allem bei den nicht-aristokratischen Bevölkerungsschichten beliebt waren.<sup>323</sup> Das Drucken mit nur einer oder einigen wenigen Druckformen, was im Vergleich zur späteren Buchproduktion sicherlich mit einem geringen Kapitalbedarf verbunden war, konnte wohl relativ leicht als ein gewinnorientiertes Gewerbe betrieben werden. Hinzu kam die große Nachfrage nach billigen Einblattdrucken. Der Kalender, der den Leser über die vom Orakeln vorhergesagten guten und schlechten Himmelsrichtungen und Tage für Aussaat, Ernte, Hausbau usw. informiert, war vermutlich eines der beliebten Druckerzeugnisse. Die private, gewinnorientierte Produktion von Kalendern wurde allerdings kraft eines kaiserlichen Erlasses im Jahr 835 verboten, denn da der Kalender, die visualisierte Ordnung des Zeitraumes, allein vom Kaiser bzw. unter seinem Namen bestimmt und hergestellt werden durfte.<sup>324</sup> Trotz des kaiserlichen Verbots produzierten die geschäftstüchtigen Drucker weiter: Unter den Funden in Thunfuang befinden sich zwei solcher Kalender: Der eine Fund ist eine Buchrolle aus dem Jahr 877, der andere aus dem Jahr 882, worauf „in Chengtu von der Familie 樊賞 Fanshang [gedruckter, S.Y.] Kalender“ steht.<sup>325</sup>

Solche Druckerzeugnisse zeigen eine bereits weit entwickelte xylographische Technik, welche man keineswegs mit dem Holzstempeldruck aus früherer Zeit gleichsetzen darf. Neben solchen Einblattdrucken sind im neunten Jahrhundert vermutlich auch schon Bücher produziert worden. 883 berichtete ein Beamter, dass er auf dem Markt der Stadt Chengtu Drucke von Traumdeutung sowie diversen Orakeln, Zeichenlexika, Reimlexika usw. gesehen habe, welche allerdings von schlechter Qualität gewesen seien; wegen der kratzigen Tusche sei der Text unlesbar.<sup>326</sup> Im Katalog chinesischer Bücher, die der japanische Mönch 宗叡 Shûei (809-884) aus dem Tang-Reich mit nach Japan brachte, sind zwei xylographisch gedruckte Reimlexika, „唐韻 chin.

<sup>322</sup> Inoue: Chûgoku shuppan bunkashi. 2002, S.95.

<sup>323</sup> Das sanskritische Mantra mit Buddhafiguren, das 1944 in Chengtu gefunden wurde, wurde in der späteren Tang-Dynastie auch von der Familie 卞 Bian in Chengtu gedruckt und verkauft.

<sup>324</sup> Inoue, Susumu: Chûgoku shuppan bunkashi. 2002, S.95f.

<sup>325</sup> Fujieda: Moji no bunkashi. 1999, S.259.

<sup>326</sup> Inoue: Chûgoku shuppan bunkashi. 2002, S.95.

*Tangyun*, jap. *Tôin*“ und „玉篇 chin. *Yupian*, jap. *Gyokuben*“ aufgelistet, welche in 西川 Xichuan hergestellt worden seien.<sup>327</sup>

Allerdings entwickelte sich die Xylographie trotz reger Buchproduktion während der Tang-Zeit nicht zur Leittechnik der Buchproduktion. „Die Tang-Dynastie war“ so 井上進 Inoue Susumu „im Grunde das Zeitalter der abgeschriebenen Bücher (鈔書 chin. *chaoshu*, jap. *shôsho*)“, welche kommerziell produziert wurden.<sup>328</sup> Berufliche Abschreiber, die im kaiserlichen Auftrag oder im Auftrag von Privatpersonen Bücher mit der Hand vervielfältigten, gab es bereits seit dem dritten Jahrhundert.<sup>329</sup> Im neunten Jahrhundert begannen die Abschreiber eine Art von Spekulationsgeschäft: sie gingen dazu über, Bücher ohne Auftrag zu vervielfältigen.<sup>330</sup>

Hintergrund solchen Geschäftstreibens war zum einen die Verbreitung des Buddhismus unter jener Religionspolitik der früheren Tang-Dynastie, welche prinzipiell alle Religionen wie Taoismus, Konfuzianismus, Buddhismus, Christentum usw. genehmigte. Die graphische Information mit buddhistisch-religiösen Inhalten wie Sutras, Mantras und Darstellungen Buddhas usf., welche seit langem schon Gegenstand der Abschreib- und Abmalpraxis waren, wurde zu jener Zeit stark nachgefragt, so dass die Produzenten gut von ihrem Geschäft leben konnten.<sup>331</sup>

Zum anderen begünstigte die Einführung von staatlichen Auswahlprüfungen für die Beamtenschaft, welche prinzipiell allen sozialen Schichten offen stand.<sup>332</sup> Die Einführung der Prüfung, bei der in erster Linie Kenntnisse über die klassisch-literarischen Prosa sowie Gedichten, den konfuzianischen Kanon sowie andere politische Kenntnisse abgefragt wurden, stieg die Nachfrage nach Büchern, welche zur Prüfungsvorbereitung genutzt wurden, also vor allem Nachschlagewerke und Sammlungen von Musterantworten. Man bedenke hierbei, dass die Prüfung wie gesagt prinzipiell allen offen stand – weshalb die Nachfrage entsprechend groß war. Die Kenntnis darüber, dass viele Kandidaten bestimmte Bücher bevorzugten, gab den beruflichen Abschreibern die Möglichkeit, nicht für einzelne Auftraggeber, sondern für eine breite anonyme Käuferschicht diese gängigen Bücher zu vervielfältigen. Unter solchen Werken war das Zeichenlexikon „*Yupian*“ und das Reimlexikon „*Tangyun*“, das die Kandidaten mit in den Prüfungsraum bringen durften, besonders begehrt. Mit dem gestiegenen Bedarf an Büchern etablierten sich im neunten Jahrhundert auf den Märkten der gro-

---

<sup>327</sup> Shûei hat allerdings diese xylographischen Bücher mit eigener Hand abgeschrieben und nach Japan mitgebracht. Vgl. Ebd.

<sup>328</sup> Ebd., S.100.

<sup>329</sup> Ebd., S.68.

<sup>330</sup> Ebd., S.93.

<sup>331</sup> Ebd., S.102.

<sup>332</sup> Doch in der Realität nahmen meistens nur die Sprösslinge der Adligen und später im neunten Jahrhundert vor allem die Nachkommen von Beamten auf dem Land an den Prüfungen zur Erlangung des Beamtenstatus teil. Vgl. Zöllner: Einführung in die Geschichte Ostasiens. 2002, S.46f.

ßen Städten Buchläden, die neben solchen Büchern besagter Art auch gebrauchte Papierrollen zur Wiederverwendung als Notizpapier anboten.<sup>333</sup>

So erlebte das Buchwesen aufgrund des (Ab-)Schreibens mit der Hand in der Tang-Dynastie einen enormen Aufschwung – und schlug den Weg in Richtung Kommerzialisierung ein. Das auf der ‚Marktforschung‘ basierende Abschreiben beschränkte sich allerdings auf solche eben beschriebenen Buchtitel. Andere Titel, welche weniger gefragt waren, waren für die Kopisten und Buchhändler ein zu riskantes Geschäft, sodass sie weiterhin nur als Auftragsarbeit abgeschrieben wurden. Nicht für die Staatsprüfungen relevante Bücher konnte man deshalb in den Buchhandlungen nur selten erwerben, sodass die Leute sie nach wie vor über private Beziehungen ausliehen und selber abschrieben.<sup>334</sup>

Für den Abschreiber war der Buchmarkt der Tang-Zeit jedenfalls groß genug – für den Drucker jedoch war der Markt zu klein. Der Drucker hatte reichlich mehr Kapital für seine Produktionspraxis zu investieren und bedurfte deshalb eine weit höhere Zahl an zahlenden Kunden. Die xylographische Produktion der beiden Lexika in der Provinz Szechwan, von der Shûei berichtet, profitierten die Käufer, für welche auch die Abschreiber die Bücher produzierten. Aus der netzwerktheoretischen Perspektive kann daher festgestellt werden, dass die xylographische Buchproduktion der Tang-Zeit noch von der Ökonomie des (Ab-)Schreibens mit der Hand geprägt war, was als ein Grund für die langsame Verbreitung der Xylographie aufgefasst werden darf.

#### *Druckpraxis bei der Akademie des Kaiserhofes Guozijian*

Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Mobilisierung und zunehmenden Flexibilität im Zuge des Verfalls der Tang-Dynastie begann die Xylographie die vorgängige mediale sowie kommunikative Konstellation tief greifend umzugestalten, und zwar, indem das Holz als Rohmaterial für das primäre Speichermedium den Stein in der prestigeträchtigen, offiziellen Kommunikation ersetzte. Dabei handelt es sich um jene kommunikative Funktion des Steins, die vom Herrscher autorisierten Texte zu speichern, zu verbreiten und damit die Autorität des Kaisers zu präsentieren.

Im Jahr 932 beabsichtigte der Kaiser der Späteren Tang-Dynastie nach dem Vorbild der hangschen sowie tangischen Kaiser, die konfuzianischen, kanonischen Schriften erneut in Steine einzuritzen und aufzustellen. Demgegenüber schlug der Minister 馮道 Feng Tao (882-954) zusammen mit seinem Kollegen 李愚 Li Yu (?-?) dem Herrscher vor, die Schriften stattdessen xylographisch zu vervielfältigen und zu verteilen. Feng Tao argumentierte damit, dass die eben aufgebaute Dynastie nicht genügend Kraft und Zeit habe, um ein solches aufwendiges Projekt zu realisieren. Wenn

---

<sup>333</sup> Inoue: Chûgoku shuppan bunkashi. 2002, S.98f.

<sup>334</sup> Ebd., S.101.

man stattdessen, so nach der 1013 fertig verfassten Sammlung der hofhistorischen Ereignissen „冊府元龜 chin. *Cefuyuangui*, jap. *Sappugenki*“, „die kanonischen Schriften überprüft, [in Holz nach dem Handgeschriebenen, S.Y.] imitierend einritz und weit verbreitet, dann ist ein großer Nutzen für die literarische Bildung [des Volkes zu erwarten, S.Y.]“.<sup>335</sup> Das Hauptanliegen des Vorschlags war im Grunde, wie Carter erläutert, die dauerhafte und korrekte Fixierung des Kanons, sodass das Drucken lediglich eine Methode dafür darstellte.<sup>336</sup> Nichts desto trotz brachte dieser Vorschlag des Ministers Feng die Leistung der Xylographie, Speichermedien mit epistemologisch-identisch bleibender, vollständiger graphischer Information zu vervielfältigen, zur Geltung.

Bei diesem Medienwechsel, vom Stein zum Holz, ist also ein neues Konzept des Bewahrens und Verbreitens der schriftlichen Information zu erkennen. Nicht aufgrund der materiellen, zeitübergreifenden Stabilität des Speichermediums, sondern aufgrund der Materialität der Druckform, welche als Substanz bzw. Original des Gedruckten vom Hof aufbewahrt wurde, und aufgrund der Ubiquität des mit einer Druckform vervielfältigten Informationsspeichers, versuchte Feng Tao das korrekte Wissen und damit die Autorität des Kaisers zu speichern und in der ganzen Gesellschaft zu verbreiten. Sein Vorschlag wurde unter seiner Leitung sofort in Angriff genommen und dauerte bis 953, also 21 Jahre, während fünf Dynastien parallel bestanden.

Die Realisierung des Projekts übernahm hauptsächlich die Staatsakademie 国子監 *Guozijian*. Die kaiserliche Akademie besorgte das kritische Abschreiben von Steininschriften, die in der Stadt 長安 Changan aufgestellt waren, sowie die Herstellung der Druckvorlage mit dem Schreib- und Schriftstil der Standardschrift. Seitdem ist die *Guozijian*-Akademie mit der Publikationstätigkeit kanonischer Schriften beschäftigt, sodass sie im Jahr 1005 über eine Millionen hölzerne Druckformen besaß, welche bei Bedarf für Nachdrucke stets zur Verfügung standen.<sup>337</sup> Den von der Akademie produzierten Büchern wurde automatisch jene verbindliche Autorität beigemessen, die durch den kaiserlichen Erlass hergestellt war, nämlich, dass man nicht das handgeschriebene Buch, sondern das im Hof gedruckte Buch beim Abschreiben als Vorlage zu benutzen hatte.<sup>338</sup>

#### *Neues Konzept für die Informationsverbreitung*

Feng Tao führte überdies noch ein neues Konzept für die Informationsverbreitung ein: Der Hof verkaufte die gedruckten Bücher. Denn hätte der Hof die geschätzten

---

<sup>335</sup> Zit. nach Inoue: *Chûgoku shuppan bunkashi*. 2002, S.106f.

<sup>336</sup> Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China*. 1955, S.70.

<sup>337</sup> Inoue: *Chûgoku shuppan bunkashi*. 2002, S.110.

<sup>338</sup> Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.281.

Bücher verschenkt, würden die Bücher nach wie vor in einer kleineren, geschlossenen Sphäre, nämlich unter den Aristokraten verbleiben, wie es bei der Drucktätigkeit des koreanischen Hofes mit den bronzenen Schriftstempeln der Fall gewesen ist. (Vgl. Kapitel 7.) Die Einführung des Geldes als Medium für die Verteilung der Bücher öffnete prinzipiell allen Leuten den Zugang zum Buch, auch wenn die potenzielle Käufer- bzw. Leserschicht im gesamten gesellschaftlichen Kontext noch winzig war. Dies trug zu einer bis dato noch nie aufgetretenen Verbreitung der im Hof gedruckten Bücher bei, genauso, wie es Feng Tao mit seinem Vorschlag im Sinn hatte.<sup>339</sup> Mit dem höfischen Druckprojekt kam zusammen mit der Xylographie das neue Vernetzungskonzept für die Wissensverbreitung auf, welche durch die auf Geld basierende Verteilung der xylographisch vervielfältigten ermöglicht wurde.

#### *Mobilisierung der sozialen Schichten und Entstehung des Buchmarktes*

Hinter der Verbreitung der von Feng Tao gedruckten Bücher stand zudem die weiter voran schreitende Mobilisierung sozialer Schichten. Zu dieser Zeit wurde die staatliche Aufnahmeprüfung für Beamtenanwärter gegenüber nicht-aristokratischer Schichten mehr und mehr geöffnet und diese Öffnung des Staatsapparates wurde in der folgenden Song-Dynastie (960-1279) entscheidend, denn dort setzte sich anstatt der bisherigen Adelschicht „eine staats- und wirtschaftstragende bürgerlich gebildete Schicht (Gentry, 士大夫 *shidaiifu*)“ als politischer Hauptakteur durch.<sup>340</sup> Mit dem Aufkommen der neuen literarischen Schicht zusammenfallend, erweiterte sich zunehmend die potenzielle Käufer- bzw. Leserschicht und deren Anonymität. Dies ermöglichte spätestens zur Mitte des elften Jahrhunderts gewinnorientierten Privatpersonen, immer mehr Bücher xylographisch zu produzieren und der anonymen Käuferschicht anzubieten. Eine solche rege private Produktionstätigkeit wurde hauptsächlich in den Großstädten der Provinzen 浙江 Zhejiang (dort v. a. die Stadt 杭州 Hangzhou), Szechwan (Sichuan) und 福建 Fukien (Fujian) betrieben; in letzterer war die Druckbranche besonders aktiv.<sup>341</sup> Die Bücher aus Fukien hatten schon damals einen schlechten Ruf wegen der billigen und schlechten Produktion. Trotz der schlechten Qualität konnte man ein solches privat gedrucktes Buch „wegen seines niedrigeren Preises und des öffentlichen Charakters gut verkaufen. [...] Die privat gedruckten Bücher konnten durch verschiedene Versuche der Kostensenkung billiger als das Buch der *Guozijian*-Akademie [und der privaten Buchproduktion mit hoher Qualität, S.Y.] usw. verkauft werden. Die einzige Befähigung, die privat gedruckten Bücher zu besitzen, war das Geld, d.h. wenn man Geld hatte, konnte man sie unab-

---

<sup>339</sup> Inoue: *Chûgoku shuppan bunkashi*. 2002, S.109.

<sup>340</sup> Zöllner: *Einführung in die Geschichte Ostasiens*. 2002, S.57.

<sup>341</sup> Inoue: *Chûgoku shuppan bunkashi*. 2002, S.114.

hängig von Herkunft sowie Stellung und davon, ob man eine Beziehung zum Amt unterhielt oder nicht, besitzen. Dass die privat gedruckten Bücher überall produziert wurden, gründet darauf, dass es viele solcher Leute in der Gesellschaft gab, die ohne bestimmte Herkunft und Stellung zu besitzen solche billigen Bücher trotz deren schlechter Qualität kauften.<sup>342</sup> Durch die neue auf Geld basierende Vernetzung entstand auch in den Städten eine private und gewinnorientierte Buchproduktion, die von einer gebildeten Bürgerschicht profitierte.

Im Zuge des Aufbaus und der Erweiterung eines solchen Handelsnetzes begannen die Produzenten in Fukien spätestens im zwölften Jahrhundert „als Spekulationsgeschäft große Auflagen verschiedener Bücher zum Verkauf auf einem etablierten Markt zu drucken“.<sup>343</sup> Allerdings war das rasante Wachstum der privaten Buchproduktion dem Kaiserhof suspekt. Zuerst, im elften Jahrhundert, verbot der Hof bestimmte Inhalte; im zwölften Jahrhundert dann wurden sogar die Aktivitäten der Verleger durch diverse Erlasse eingeschränkt.<sup>344</sup> Die zahlreichen Versuche der Zensur zeigen heute, dass die damalige private Buchproduktion bzw. der städtische Buchhandel sehr floriert haben muss.

Die Kommerzialisierung der Produktion und Verteilung der xylographischen Bücher in der Song-Zeit bestimmte den Fortgang der chinesischen Druckkultur. Die chinesische Druckkultur entwickelte sich auf der Grundlage der Xylographie. „Nachdem die Druckrevolution einmal begonnen hatte, breitete sie [die Drucktechnik, S.Y.] sich unaufhaltsam aus, so dass Anfang des zwölften Jahrhunderts das gedruckte Buch überall anzutreffen war. Die langfristige soziale Auswirkung dieser Innovation war einschneidend und weitreichend.“<sup>345</sup> Die Xylographie wurde durch die kommerziellen sowie institutionellen Intentionen der Produzenten zum Leitmedium für die (Re-)Produktion der Bücher und damit für die Druckkultur. Diese „Druckrevolution“ Chinas, welche von Twitchett eher als ein buch- bzw. publikationsgeschichtliches Phänomen als ein medienhistorisches begriffen wird, war allerdings dauerhaft, wenn man sie mit der „printing revolution in early modern Europe“ (Eisenstein) vergleicht.<sup>346</sup> (Vgl. 10.2.) Diese beiden Revolutionen basieren auf zwei artverschiedene Druckmedien, welche in mehreren Hinsichten völlig unterschiedliche mediale Eigenschaften und damit verschiedene Auswirkungen auf die epistemologische Einstellung gegenüber der graphischen Information der Menschen besaßen. (Vgl. Kapitel 7 und Kapitel 9.)

---

<sup>342</sup> Ebd., S.117.

<sup>343</sup> Twitchett: Druckkunst und Verlagswesen im mittelalterlichen China. 1994, S.44.

<sup>344</sup> Inoue: Chûgoku shuppan bunkashi. 2002, S.134-138.

<sup>345</sup> Twitchett: Druckkunst und Verlagswesen im mittelalterlichen China. 1994, S.20.

<sup>346</sup> Eisenstein: The Printing Revolution in Early Modern Europe. 1996.

Vor allem wenn man die Entwicklung der chinesischen xylographischen Druckkultur mit dem Verlauf der japanischen Druckkultur seit dem achten Jahrhundert vergleicht, erscheint erstere sehr tief greifend zu sein, und man mag sich sogar wundern darüber, dass die Durchdringung dieses Mediums in die kommunikative Welt Chinas derart rapide vor sich ging. Denn die Adaption und Verwendung der Xylographie in Japan befand sich erst seit dem elften Jahrhundert in einem nennenswerten Gebrauch. Doch eine Kommerzialisierung, welche mit der chinesischen Buchkultur des zwölften Jahrhunderts vergleichbar ist, kam erst im 17. Jahrhundert in Gang. (Vgl. 7.1.2 sowie 8.1.) Gut über 700 Jahre benötigten die Xylographie und ihr Produkt, Ubiquität aufgrund der Gelder und des Marktes zu gewinnen.

*Kulturvergleich zwischen der chinesischen und der japanischen Druckkultur in netzwerktheoretischer Dimension*

Obwohl die Xylographie bereits im elften Jahrhundert nach Japan gelangte, blieb dieses Druckmedium dort in einem kleineren Umfang, wogegen die kommerzielle Druckpraxis in China zu jener Zeit im vollen Gange war. Der Unterschied zwischen den beiden historischen Verläufen ist hauptsächlich in der verschiedenen Vernetzungsdimension der Druckkulturen zu sehen. Die japanischen Praktizierenden des elften Jahrhunderts hatten zwar dieses Medium eingeführt und für die Buchproduktion genutzt, doch blieb die Xylographie lange Zeit in einer kleineren gesellschaftlichen Sphäre, was ein Spezifikum der japanischen Mediengeschichte des Druckens und Gedruckten darstellt.

Die Japaner konnten und mussten nicht die Xylographie samt ihrer Umgebung nach dem chinesischen Vorbild adaptieren und gestalten, weil ein solches System stark vom soziokulturellen Kontext und damit vom Zustand der gesamten Kultur abhängig ist. Im zwölften Jahrhundert Chinas entwickelte sich das kommerzielle Buchwesen aufgrund der hohen Anhängigkeit der Gesellschaft von der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation; auch die sich damals ausbildende Stadtkultur, welche Voraussetzung für die Entstehung eines Marktes ist, hat dazu beigetragen. Im Gegensatz dazu wurde die damalige Buchproduktion Japans in erster Linie abhängig von den Institutionen wie Hof und Tempel ausgeführt, sodass sich die Druckpraxis keineswegs am Gewinn orientieren konnte. Es gab somit weder Markt noch Käuferschichten, also keinen ökonomischen Kontext, der als Katalysator für die Gestaltung der neuen geldbasierten Vernetzungsform wirken konnte.

Die Adaption der chinesischen Druckkultur in Japan fand aufgrund der Übernahme der leiblichen sowie materiellen Medien (Menschen und Bücher) statt. Die chinesischen und japanischen Mönche brachten die Xylographie nach Japan. Damit reproduzierte man hauptsächlich die chinesischen Bücher. (Vgl. Kapitel 6.) Dabei war man weder fähig noch willens, ein xylographisch-kommerzielles Verbreitungsnetz nach dem Vorbild Chinas aufzubauen. Anders als die chinesische Schreibkultur, deren

Miniatur, wie im ersten Exkurs beschrieben, die Japaner auf dem Archipel aufbauen wollten, war die Druckkultur Chinas in ihrer medienhistorischen Bedeutung gegenüber der japanischen Druckkultur beschränkt als Ressource der Drucktechnik und der graphischen Information.

## Kapitel 5

### Das Drucken als Ritual

Im Zuge der gezielten Sinisierung durch den japanischen Hof wurde der Buddhismus laut der offiziellen höfischen Geschichte „*Nihonshoki*“ im Jahr 552 auf dem japanischen Archipel tradiert. (Vgl. Exkurs.) Nach etwa fünfzigjähriger Verwirrung um Anerkennung dieser fremden Religion wurde der Buddhismus von 推古 Suiko (Kaiserin, 554-628, reg. 593-628) im Jahr 594 endlich zu einer Staatsreligion proklamiert. Seitdem förderten sich Hof und Buddhismus deutlich gegenseitig: Der Hof verlieh der ursprünglich aus Indien stammenden und über China gebrachten Religion einen offiziellen Status und trug dadurch wesentlich zur Verbreitung des Buddhismus bei. Der Buddhismus brachte mehrere kulturelle Praxen aus dem Festland mit, welche unter der Bevölkerung, besonders von den Hofleuten (Kaiserfamilien und Aristokraten) fortan ausgeübt wurden. Neben dem Tempelbau, dem Gestalten von Plastiken, diverser Utensilien, des Sammelns, Bewahrens und Abschreibens von Sutras, gehörte das Drucken zu den buddhistisch-religiösen Praxen.

Es ist unstrittig, dass die japanische Bevölkerung das Drucken und Gedruckte aus China adaptierte. Doch wann dies geschah, ist nicht sicher; es scheint aber schon relativ früh, vermutlich im achten Jahrhundert, im Rahmen der Übernahme des Buddhismus stattgefunden zu haben. Selbst in der höfisch-offiziellen Geschichtsschreibung ist die Adaption des Druckens unerwähnt geblieben. Bedenkt man, dass in dieser Geschichtsbeschreibung dagegen über viele der anderen kulturellen Techniken, wie Schriftzeichen, Schreibwaren, kanonische Schriften und deren (auch mythische wie legendäre) Herkunft mehr oder weniger präzise informiert wird, liegt die Vermutung nahe, dass die japanische Bevölkerung damals das Drucken nicht ein relevantes Kulturstück aus China ansah. Man muss wohl davon ausgehen, dass sie das ‚Drucken‘ zuerst nicht als eine selbständige Praxis, sondern innerhalb der anderen buddhistisch-religiösen rituellen Handlungen wie das Rezitieren und Abschreiben von Mantras sowie Sutras, der Tempelbesuch und das Beten betrachtet. Solche Praxen, und darunter eben auch das Drucken, galten und gelten nach wie vor als Formen der Kommunikation zwischen Menschen und Buddha.

#### 5.1 Das rituelle Vervielfältigen des „*Dharani*“

Das Drucken und Gedruckte kam auf dem japanischen Archipel zuerst im Rahmen des buddhistischen Rituals auf, welches das Produzieren des Sutras und der Miniatur-

pagode zum Gegenstand hatte. Seit dem Aufstand des Jahres 757 blieb auch der Hof von den politischen Unruhen nicht verschont. Bald nach sieben Jahren, im Jahr 764, brach der Aufstand des Ministers 藤原仲麻呂 Fujiwara no Nakamaro (auch 惠美押勝 Emi no Oshikatsu, 706-764) gegen den Hof aus, der zum Ziel hatte, einen Mönch, 道鏡 Dôkyô (?-772), zu verbannen. Dôkyô ist durch die ehemalige Kaiserin 孝謙 Kôken (718-770, reg. 749-758) begünstigt worden, weil er sie im Jahr 761 geheilt haben soll; seitdem hielt er intimen Kontakt zum engsten Kreis am Hof. Zwar wurde der Aufstand bald niedergedrückt, doch blieb die Atmosphäre weiterhin unruhig. Nach der Unterdrückung des Aufstands tritt wieder Kôken an die Stelle der Kaiserin, die man heute für gewöhnlich 称徳 Shôtoku (reg. 764-770) nennt. Mit einem buddhistischen Ritual versuchte sie, die Gnade der Buddhas zu gewinnen, um das Land nach mehreren aufeinanderfolgenden Aufständen zu beruhigen.<sup>347</sup> Das Ritual bestand im Stiften des vervielfältigten Sutra, „無垢淨光陀羅尼經 *Mukujôkô darani-kyô*“ (im Folgenden als „*Dharani*“ bezeichnet), zusammen mit den pagodenartig geformten Behältern. Dieses Ritual wurde als ein riesiges Projekt realisiert: das millionenfach gedruckte Sutra wurde in ebenso vielen hölzernen Miniaturpagoden an die Zehn Großtempel (十大寺 *jûdai-ji*) verteilt, Druckerzeugnisse, die heute noch als 百万小塔陀羅尼 *Hyakuman shôtô Darani* (Millionen *Dharani* in Miniaturpagoden) bekannt sind. (Vgl. Abbildung 45.)

Die Regel des Rituals, das „*Dharani*“ zu vervielfältigen und in Pagoden aufzubewahren, ist durch das Sutra selbst vorgeschrieben. Das in Chinesisch übersetzte „*Dharani*“ besteht aus sechs Teilen, welche jeweils aus der Episode bzw. Anekdote und dem Mantra besteht, das mithilfe des Lautes der chinesischen Schriftzeichen die ursprünglichen sanskritischen Laute darstellt. (Auch vgl. Kapitel 3.) Eine Episode erläutert das Vervielfältigen des Sutra als Mittel zur Befreiung von den Sünden der Ungläubigkeit sowie als Mittel zur Verlängerung des Lebens.<sup>348</sup> Diese Wirkung bzw. Gnade kann erst erlangt werden, so laut des „*Dharani*“, wenn man 77 oder 99 oder 9.900 Exemplare des Sutra vervielfältigt und in entsprechend viele pagodenförmige Behälter auf-

<sup>347</sup> Die Motivation der Kaiserin Shôtoku ist von Fachleuten oft nur als Ausdruck des Dankens für die Niederschlagung des Aufstandes interpretiert worden. Vgl. Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China*. 1955, S.47ff. Eine solche Interpretation reduziert zu viel die Aspekte, welche das Vervielfältigen des „*Dharani*“ besitzt. Das Sutra sprach vor allem die diesseitigen Interessen der Menschen an, welche sich über die Gegenwart hinaus mit dem Zukünftigen befassen. Das *Dharani*-Ritual übte man aus, wenn man sich ein langes Leben wünscht. Auf Vergangenes beziehen sich jedenfalls die Wünsche, welche man mit dem „*Dharani*“ bzw. *Dharani*-Ritual zu verwirklichen erhofft, nicht. Darüber hinaus war es beim Ritual im Allgemeinen üblich, dass man den niedergeschlagenen Feind nach seinem Tod durch verschiedene Rituale verehrt, um seinen Geist und sein Rachgefühl zu besänftigen. (Man dachte damals, dass der Geist des Verstorbenen Unheil bringe.) Darum lässt sich die Intention für das Vervielfältigen und Stiften des „*Dharani*“ nicht als schlichte Danksagung interpretieren, sondern vielmehr als dass es eher auf die Zukunft, weniger an der Vergangenheit orientiert ist, in dem Sinne nämlich, dass das Andenken an das Vergangene für die eigene Zukunft betrieben wurde. S.u.

<sup>348</sup> Suzuki: *Pure Gûtenberuku jidai*. 1976, S.200-205. Vgl. auch Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China*. 1955, S.50f.



Abbildung 45: Hyakuman sbôtô Darani, Miniaturpagode und gedruckte Mantras (von oben nach unten „Rikudo bzw. Rokudo“, „Sôrin“, „Jishimin“ und „Konpon“)

bewahrt. Das wohl früheste Beispiel für die Ausführung des *Dharani*-Rituals ist in der Legende über den als Förderer des Buddhismus bekannten indischen Königs Ashokas (reg. 274?-236? v. Chr.) zu sehen, der 84.000 tönerner Miniaturpagoden mit dem „*Dharani*“ für die Zeremonie her- und aufstellen ließ.<sup>349</sup> Doch erst im Jahr 704 hat der chinesische Mönch 弥陀山 Mituoshan (jap. Midasen), der aus 吐火羅 bzw. 都貨邏 Tokhara (im heutigen Afghanistan) stammt, das „*Dharani*“ vom Sanskrit ins Chinesische übersetzt.<sup>350</sup> Seitdem verbreiteten sich das Sutra und sein ritueller Gebrauch in China und weiter in Korea sowie Japan.

Ein xylographisch gedrucktes „*Dharani*“, dessen Entstehung zwischen 606-751 durch mehrere Indizien belegt ist, wurde bis zu seiner Entdeckung 1966 in einer steinernen Pagode des Tempels 仏国 *Bulguk-sa* im heutigen Südkorea aufbewahrt. Seine Form ist die in seiner Zeit übliche Buchrolle (6,5 cm x 520 cm, d. 4 cm im gerollten Zustand), auf welcher der Volltext des Sutra gedruckt steht, wobei auf jeder Zeile sechs bis neun Schriftzeichen im Schreib- und Schriftstil der Standardschrift stehen.<sup>351</sup> Der koreanische Buch- und Druckhistoriker Pow-Key Sohn vermutet, dass dieses bis heute erhaltene Exemplar eines von mehreren Vervielfältigungen sei, da das „*Dharani*“ eine vielfache Produktion seiner selbst vorschreibt.<sup>352</sup>

<sup>349</sup> Suzuki: Pure Gûtenberuku jidai. 1976, S.201.

<sup>350</sup> Ebd., S.200.

<sup>351</sup> Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.29.

<sup>352</sup> Sohn: Early Korean Printing. 1972, S.217f. „Then, in Korea, twelve woodblocks were carved in order to print 77 to 99 of the Sûtra.“ Ebd., S.217. Ob dieses xylographisch gedruckte *Dharani*-Sutra auf der heutigen koreanischen Halbinsel gedruckt wurde, ist allerdings offen. Die chinesischen Fachleute behaupten laut Fessel, dass es in China gedruckt und tradiert worden sei. Fessel: Die Erfindung des Buchdrucks in China. 2003, S.273.

Während das in Korea gefundene Druckerzeugnis das vollständigen „*Dharani*“ enthält, bestehen die millionenfach vervielfältigten Exemplare in Japan nur aus den vier verschiedenen Mantras, „根本 *Konpon*“, „相輪 *Sōrin*“, „自心印 *Jishinin*“ und „六度 *Rikudo* bzw. *Rokudo*“, die also Teile des Mantras aus dem gesamten „*Dharani*“ sind. Dass man sich nur auf die Mantras beschränkte, ist auch eine legitime Weise, das *Dharani*-Ritual zu praktizieren, denn sie ist ebenfalls im Sutra vorgesehen.<sup>353</sup> (Auch vgl. Abbildung 45.) So besteht das millionenfach vervielfältigte „*Dharani*“ aus vier verschiedenen gedruckten Mantras. Jedes Mantra wurde in zwei, lange und kurze Versionen gedruckt, weshalb zwei verschiedene Größen von Schriftzeichen zustande kamen.<sup>354</sup>

Die Schriftzeichen im Gedruckten wurden zwar nach der damaligen Handschrift gestaltet, doch die Qualität der imitierenden Übertragung ist im Vergleich zu späteren Druckerzeugnissen relativ schlecht. Nachdem man sie gedruckt hatte, wurden die einzelnen Mantras in verschiedenen Papierbreiten (5,4 cm x 15-49 cm) gerollt und einzeln in die Hohlräume (je d. 1,78-2,57 cm x 7,7-9,62 cm) der pagodenförmigen Gefäße hineingelegt. Anders als die Miniaturpagoden von üblicher Größe, deren Höhe durchschnittlich 21,2 cm misst, verwendete man aller zehntausend Mantras eine größere, d.h. die jeweils zehntausendste Rolle fand in einem größeren Behälter Platz; nochmals größere pagodenförmige Behälter verwendete man für jedes hunderttausendste Exemplar. Die Herstellung der Mantras sowie der hölzernen Miniaturpagoden unternahm man in drei Werkstätten in und neben dem Hof, wo nicht nur Beamten, sondern auch Handwerker arbeiteten.<sup>355</sup>

Welche Drucktechnik sie dabei anwandten, kann nach wie vor nicht mit Sicherheit gesagt werden. Fachleute diskutieren seit langem darüber, ob die Druckform eine Holzplatte oder eine gegossene Kupferplatte war.<sup>356</sup> Übereinstimmung herrscht dagegen über das Druckverfahren: das „*Dharani*“ ist nicht mit dem später üblichen Reiberdruck, sondern mittels des Stempeldrucks vervielfältigt worden. Das „*Dharani*“ druckte man also nicht xylographisch im engeren Sinne.<sup>357</sup> Das Drucken mit Stempeln war zu jener Zeit ein etabliertes Hochdruckverfahren für Siegel und auch Stoffdruck, wobei man den mit Tusche eingefärbten Druckstock auf dem Bedruckstoff anpresste.<sup>358</sup>

---

<sup>353</sup> Suzuki: *Pure Gūtenberuku jidai*. 1976, S.204f.

<sup>354</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.52.

<sup>355</sup> Ebd., S.48.

<sup>356</sup> Ebd., S.49-55; Kinoshita/Ishikawa: *Early Printing History in Japan*. 1998, S.31f. Seit der umfangreichen Studie des Jahres 1987 ist die Hypothese für die Xylographie dominanter geworden.

<sup>357</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.55.

<sup>358</sup> Vgl. Suzuki: *Pure Gūtenberuku jidai*. 1976, S.211-214.

Die Entscheidung des Hofes, für das im „*Dharani*“ vorgeschriebene Ritual seiner Vervielfältigung anstatt des sonst üblichen (Ab-)Schreibens das Drucken anzuwenden, beruhte wohl schlichtweg darauf, dass genügend (Ab-)Schreiber fehlten.<sup>359</sup> Denn auf Befehl der Kaiserin Shôtoku war die höfische Abteilung für die handschriftliche Vervielfältigung seit dem Jahr 768 mit einem riesigen Schreibprojekt beschäftigt: die Herstellung des „Tripitaka“, „一切經 *Issai-kyô*“ (buddhistischer Kanon aus drei Teilen), das damals aus ca. 600 Schriften in ca. 800 Bänden bestand.<sup>360</sup> Das Schreibprojekt des „*Issaikyô*“ stellt nicht bloß eine schlichte Vervielfältigung einer oder mehrerer Schriften dar, sondern war eine Duplizierung von verschiedenen Schriftrollen, welche zusammen ein einziges „*Issai-kyô*“, ein riesiges buddhistisches Lehrenkomplex bilden.<sup>361</sup> Durch dieses Schreibprojekt mangelte es dem Hof an Schreibern, welche nicht nur schreiben konnten, sondern noch dazu die Fähigkeit besitzen mussten, gegebenenfalls Korrekturen am Text vorzunehmen.<sup>362</sup> Um den Mangel an menschlicher Ressource zu kompensieren, hielt man das Drucken für eine effiziente Lösung.

Diese Ersetzung des Schreibens durch das Drucken wurde zudem durch den Charakter des vom „*Dharani*“ bestimmten Rituals bekräftigt. Denn anders als beim Abschreiben des „*Issai-kyô*“, wo es nicht nur um das Abschreiben ging, sondern dieses Projekt vielmehr eine Produktion von ca. 800 verschiedenen Schriftrollen war, stand beim „*Dharani*“ die Vervielfältigung an sich im Vordergrund. Diesem Sutra zufolge handelt es sich nicht um die Praxis, verschiedene Schriften abzuschreiben, sondern um das Ergebnis: die Vervielfältigung selbst. Das heißt, dass die Ritualregel laut des „*Dharani*“ latent enthielt, die Produktion der Schrift technisch zu rationalisieren, worauf vermutlich die Entscheidung für das Drucken anstatt des Schreibens fußte. Beim *Hyakuman shôtô Darani* brauchte man jeweils 250.000 Exemplare für alle vier Mantras, wofür theoretisch vier Druckformen nötig wären, aber in der Realität acht Druckformen, also jeweils zwei Druckformen für ein Mantra, gebraucht wurden.

Welchen Eindruck die Ersetzung des Schreibens durch das Drucken bei den Menschen hinterließ, ist keinem schriftlichen Dokument aus jener Zeit zu entnehmen. Durch die Tatsache der Realisation dieses Druckprojekts selbst ist allerdings zu ver-

<sup>359</sup> „Die damaligen Abschreiber im *Shakyôjo* (Abteilung für das Abschreiben der Sutras) am Tempel 東大寺 *Tôdai-ji* hatten die Vorgabe, an einem Tag 17 Bögen Hanfpapier mit jeweils 25 Zeilen à 17 Schriftzeichen herzustellen. Dies bedeutet, dass ein Abschreiber in einem Tag ca. 3.000 Schriftzeichen schreibt.“ Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.49.

<sup>360</sup> Die Anzahl der Schriften im „*Issai-kyô*“ veränderte sich je nach der Zeit und der buddhistischen Schule.

<sup>361</sup> In China begann man erst im zehnten Jahrhundert das Tripitaka zu drucken. Vgl. Twitchett: *Druckkunst und Verlagswesen im mittelalterlichen China*. 1994, S.36ff.

<sup>362</sup> Im Jahr 701 richtete der Kaiserhof sein 図書寮 *Zushoryô* (Bücherabteilung bzw. ‚Skriptorium‘) ein. Vgl. Exkurs.

muten, dass man im Drucken kein oder nur ein geringes Problem sah, welches das Ritual und dessen Endzweck der Gnade durch die Buddhas hätte verhindern können. Für die Auftraggeberin, Kaiserin Shôtoku, und den Hofstaat stand im Vordergrund, durch das *Dharani*-Ritual die Gnade der Buddhas zu gewinnen, wobei sie pragmatisch dem Wortlaut des Sutras folgten, nach dem die Schenkung der vervielfältigten Sutras an die Tempel entscheidend sei und nicht die Art und Weise des Vervielfältigens. Der Schwerpunkt der Intention lag somit bei den am Ritual Beteiligten eher in der erfolgreichen Kommunikation mit den Buddhas, weniger im Gedruckten als Endprodukt ihrer Tätigkeit. Medium dieser Kommunikation war das Beten in Form der gemeinschaftlichen Ritualpraxis. Die in diesem Medium gespeicherte Botschaft war das Erbeten der Gnade von Buddhas, um ihren Wunsch zu realisieren. Das Drucken des „*Dharani*“ war keine abgeschlossene Praxis, sondern ein Teilprozess des Rituals.

Auch galt das Gedruckte in dieser religiösen Tätigkeit nur als ein Teil des Endprodukts. Es war dabei nicht vorgesehen, die Gefäße einmal zu öffnen und die gedruckte Schrift für eine Lektüre herauszunehmen. Sowohl die xylographische Buchrolle aus Korea als auch die japanischen gestempelten „*Dharani*“ wurden bis zu ihrer Entdeckung in den pagodenförmigen Behältern verwahrt und niemals zum Lesen ausgehändigt. Bei dieser rituellen Drucktätigkeit ging es um die Vervielfältigung selbst, nicht um eine Weitergabe des sprachlichen Wissens, in dem Sinne, dass man das Gedruckte an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit durch das Lesen entschlüsseln und somit die gespeicherte, sprachliche bzw. semantische Information aufnehmen und weitergeben könnte. Vor den Augen der Menschen wurden die vervielfältigten Sutras bzw. Mantras verborgen gehalten. Hierin ist wohl die Grundlage für die Akzeptanz des doch neuen und zuerst fremden Mediums zu sehen. Das Drucken galt somit nicht als ein mit dem Schreiben konkurrierendes Produktionsmedium der schriftlichen Information. Den an diesem Ritual beteiligten Praktizierenden war es sekundär, mit welchem Medium die schriftliche Information materialisiert und vervielfältigt wird, da der materielle Prozess des Vervielfältigens selbst nicht wesentlich für das Ritual war; es ging schlichtweg nur um die Vervielfältigung an sich. Auch die Qualität des Gedruckten war nicht entscheidend, da der Maßstab dafür nicht die visuelle Klarheit zu sein brauchte, die einem menschlichen Leser entgegenkommen würde. Durch die vielen Exemplare des Sutra sollten die Buddhas über die Wohltat (功德 *kudoku*) der Menschen und damit deren Wünsche informiert werden. Mit anderem Wort: Den Buddhas sollte durch die tausendfache und ja auch aufwändige Vervielfältigung glauben gemacht werden, dass es den Menschen ernst sei mit ihren Bitten.

Das Ritual, das Vervielfältigen und das Stiften des „*Dharani*“ in Miniaturpagoden, war weder für ihre massenhafte Verbreitung, noch für das Bewahren ihrer Standardausgabe vorgesehen: ganz anders also, als bei der späteren Verwendung des

Druckmediums. (Vgl. Kapitel 6.) Wenn Carter und Goodrich ausführen, dass der Buddhismus eine große Triebkraft für die Verbreitung des Druckens in Ostasien sei, so trifft dies zwar in erster Linie auf das Drucken als eine religiöse Handlung zu, doch mit jener Druckpraxis, deren Produkt – das Gedruckte – für die Lektüre bestimmt ist, hat dieser Zusammenhang nur gering zu tun. Das Drucken und Gedruckte wurde genauso wie das Schreiben und Geschriebene im Rahmen des Rituals als Mittel für die Kommunikation zwischen den Menschen und den Buddhas anerkannt. Das Drucken als Vervielfältigung der graphischen Information wurde so beim *Hyakuman shôtô Darani* in der epistemologischen Orientierung an der unsichtbaren, aber wohl fühlbaren Gnade der Buddhas betrieben, was ein Charakteristikum des Druckens als rituelle Handlung in der ersten Epoche der japanischen Druckkultur darstellt.

Obwohl das Drucken im rituellen Rahmen eine wesentliche Rolle spielte und der Hofstaat um Shôtoku sicherlich davon wusste und ihr Wissen hätte weitergeben können, weisen weder eine Quelle noch Druckerzeugnisse auf eine weitere Beschäftigung mit dem Drucken hin. Erst aus dem elften Jahrhundert ist wieder eine Druckpraxis bekannt – und zwar wieder im Rahmen eines Rituals. (S.u.) Nimmt man an, dass bis zum elften Jahrhundert keine Druckpraxis betrieben wurde, dann liegt die Vermutung nahe, dass das Drucken in Vergessenheit geraten war, weil ihr keine Relevanz bzw. Notwendigkeit in der Produktion der graphischen Information zuerkannt wurde. Die Schriftkundigen auf dem Archipel blieben nach wie vor beim Schreiben und Geschriebenen. Das Drucken des „*Dharani*“ im Jahr 770 ist daher als eine Ausnahme in der Geschichte der japanischen Druckkultur zu bewerten, und zwar in dem Sinne, dass diese Druckpraxis keine unmittelbare bzw. kontinuierliche Beziehung zu späteren besitzt.

## 5.2 Das Vervielfältigen von Sutras und Buddha-Figuren als religiöse Handlung

Erst im elften Jahrhundert kam das Drucken, der Stempeldruck und die Xylographie, wieder in der rituellen Produktionstätigkeit der graphischen Information auf. Wann solche Rituale aus China tradiert wurden, ist zwar nicht bekannt, doch kann man davon ausgehen, dass man sie in jener Zeit häufig praktizierte. Hierbei handelt es sich um eine buddhistisch-rituelle Praxis, die heute als 摺經 *surikyô* („Abreiben von Sutras“ bzw. ‚abgeriebene Sutras‘), 印仏 *inbutsu* („Stempeln von Buddhafiguren“ bzw. ‚gestempelte Buddhafigur‘) und 摺仏 *suributsu* bzw. *shûbutsu* („Abreiben von Buddhafiguren“ bzw. ‚abgeriebene Buddhafigur‘) bekannt ist. Diese drei Bezeichnungen stellen sowohl das Ritual (Drucken) als auch dessen Ergebnis (Gedruckte) dar, worin die Untrennbarkeit zwischen dem Prozess und dem Produkt in der Epistemologie des Praktizierenden des Rituals zu sehen ist. Wie die Bezeichnungen, ‚*Surikyô*‘ und ‚*Suributsu*‘, andeuten, wurden die

Sutras sowie Buddhadarstellungen durch das xylographische Reiberdruckverfahren vervielfältigt. Das Tätigkeitsverb für Reiben (摺る *suru*) als Begriff für Drucken stammt vermutlich aus dieser Zeit und hat sich seitdem im japanischen Wortschatz eingebürgert.

### 5.2.1 Vervielfältigung von Sutras

Die älteste Beschreibung über das *Surikyô* stammt aus dem Tagebuch eines Beraters des Kaisers 藤原道長 Fujiwara no Michinaga (966-1027); der Eintrag vom 14. Dez. 1009 lautet dort: „Während der Schwangerschaft der Gemahlin [Tochter des Fujiwara no Michinaga, S.Y.] des Kaisers [一条 Ichijô 980-1011, reg. 986-1011] begann man, lebensgroße Buddhasstatuen zu errichten und tausend Exemplare des „法華經 *Hokke-kyô*“ (sogenanntes „Lotus-Sutra“) zu reiben [im Sinne von drucken, S.Y.], um [für die leichte und sichere Entbindung, S.Y.] zu beten.“<sup>363</sup> Sein Wunsch für eine gesunde Niederkunft seiner Tochter bzw. der Gemahlin des Kaisers bedeutete ihm zwar auch die Sicherung seiner zukünftigen politischen Stellung im Hof als Großvater des Prinzen, und gegebenenfalls des möglichen Kaisers. Um diese von ihm gewünschte Zukunft zu sichern, betet er kraft des Rituals, der Vervielfältigung der Sutras, vor den Buddhas um ihre Gnade.

Seit dieser Zeit berichten mehrere Dokumente über das *Surikyô*-Ritual, welches zum Zwecke der Realisierung weltlicher Wünsche praktiziert wurde.<sup>364</sup> Mit der Vielfalt der weltlichen Interessen bzw. den Wünschen der Stifter entsprechend, druckte man unterschiedliche Sutras.<sup>365</sup> Das „*Hokke-kyô*“, das damals besonders viel durch die Praxen des *Surikyô* vervielfältigt wurde, sollte für die Seelenruhe der Toten sorgen sowie auch anderen, allgemeinen weltlichen Interessen des diesseitigen Lebens. Um für Genesen von Krankheiten und Verlängerung der Lebensdauer zu beten, druckte man das „藥師經 *Yakushi-kyô*“. Beim Bitten um Regen wurde das „仏母大孔雀明王經 *Butsubo daikujaku myôô-kyô*“ vervielfältigt. Mit dem Aufkommen der buddhistischen Sekte des Reinen Landes, 浄土宗 *Jôdoshû*, wurden die Sutras „阿弥陀經 *Amida-kyô*“ und „般若經 *Hannya-kyô*“ zum beliebten Gegenstand des *Surikyô*.<sup>366</sup>

Vor dem *Surikyô* wurde das Abschreiben der Sutras (写經 *shakyô*), wie beschrieben, schon seit der Adaption des Buddhismus vom Individuum als religiöse Praxis betrieben. (Vgl. Kapitel 3 und Exkurs.) Anders als bei den gemeinschaftlichen Abschreibeprojekten des Hofes, führten die Praktizierenden das *Shakyô*-Ritual als ihre

<sup>363</sup> Zit. nach Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.61.

<sup>364</sup> 川瀬一馬 Kawase Kazuma fasst die Quellen, welche das *Surikyô* bis zum Jahr 1196 beschreibt, zusammen. Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.11-20.

<sup>365</sup> Die folgende Erklärung über den Zusammenhang zwischen den Sutras und den weltlichen Wünschen basiert auf der Zusammenfassung von Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.61.

<sup>366</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.18f.

persönliche religiöse Praxis mit der eigenen Hand aus. Bei diesem individuellen Ritual war der Abschreiber, materieller Produzent der Sutras, gleichzeitig auch der vor den Buddhas Betende, Benutzer bzw. Stifter seiner Produkte. Diese Übereinstimmung des Produzenten mit dem Benutzer in einer Personalunion ging verloren, als die Individuen anstatt des Schreibens mit der eigenen Hand Aufträge an berufliche Abschreiber erteilten.

Die Aristokraten begannen einhergehend mit ihrem politischen Aufstieg am Hof auf eigene Kosten das *Shakyô*-Ritual zu realisieren, indem sie das Abschreiben in Auftrag gaben. So trat der Aristokrat, welcher für die Erfüllung seines eigenen weltlichen Wunschs das Ritual realisieren möchte, nicht mehr als Produzent der graphischen Information im materiellen Sinne, sondern immer häufiger als finanzieller Stifter bzw. Auftraggeber auf. Nicht für den gemeinschaftlichen Wunsch wie bei den Millionen *Dharani*, sondern für einen Aristokraten realisieren mehrere Handwerker die für das Ritual nötigen Produkte. Die Art und Weise der Beteiligung des Individuums am von ihm geplanten Ritual wandelte sich vom Vervielfältigen mit der eigenen Hand zum finanziellen Stiften der produzierten Gegenstände.

Vor diesem Hintergrund geschah die Einführung des Druckens in der rituellen Produktion der Sutras. Selbstverständlich gab es kritische Stimmen, welche die Verdrängung des Schreibens mit der Hand durch die neue Technik beklagten. 大沼晴暉 Ônuma Haruki fasst die damalige Kritik folgenderweise zusammen:

„Das *Shakyô*, bei dem man mit ganzen Herzen und ohne einen Punkt oder ein Strich zu vernachlässigen in richtiger Reihenfolge von vorne nach hinten abschreibt, ist dem Drucken des Sutras weit überlegen, bei dem ohne Zusammenhang von vorne und hinten die verschiedenen Menschen Holzplatten [Druckformen, S.Y.] einzeln aus-schnitzten und anreiben.“<sup>367</sup>

Die Kritik gegen das *Surikyô* basiert auf jener epistemologischen Einstellung, welche durch das Scheiben und Geschriebene geprägt ist. Einerseits richtet sich die Kritik gegen die Entkopplung der Produktionstätigkeit von der Allmählichkeit, in der die Hand die Schreibstriche im „Zusammenhang von vorne nach hinten“ realisiert. Beim Schreiben mit der Hand konnte der Praktizierende den materiellen Produktionsprozess und dessen Produkt kraft der Fokussierung auf die Handbewegung und die schreibmotorische Information in einer epistemologischen Sukzessivität erleben: Das Produkt bzw. die realisierte graphische Information drückte zugleich den materiell-somatischen Produktionsprozess aus. (Vgl. ERSTER TEIL, 4.1.1 und 10.2.) Auf dieser Untrennbarkeit zwischen dem Produktionsprozess und dem Produkt basierte das *Shakyô* als individueller meditativer Ritualprozess, bei dem man sich durch seine Körperbewegung gegenüber den Buddhas Ausdruck verschaffte.

---

<sup>367</sup> Ônuma: *Shahon to kanbon*. 2002, S.330.

Ganz anders beim Drucken: Die graphische Information wird durch den Materienkontakt mit einem Mal produziert; es entsteht kein zeitlicher bzw. somatischer Zusammenhang zwischen den gedruckten Strichen und den bedruckten Papieren. Beim Drucken konnte man nun nicht mehr den Produktionsprozess und das Produkt als Einheit auffassen. Die Trennung zwischen Prozess und Produkt war zudem besonders augenfällig, weil man die druckgraphische Information nicht gemäß des Druckens, sondern entsprechend der ‚alten‘ epistemologischen Einstellung, die sich durch das Schreiben und Geschriebene eingebürgert hatte, produziert und auch wahrnimmt.

Hier muss hervorgehoben werden, dass es sich bei dieser frühen Stufe des Druckens epistemologisch betrachtet um eine Projektion handelt – nämlich die Projektion des Handgeschriebenen auf die Druckform. Durch diese psychische Projektion wird die schreibmotorische Valenz des Geschriebenen in die druckgraphische Information transformiert. Liest der an das Schreiben gewöhnte Praktizierende die durch die epistemologische Projektionsleistung übertragene schreibmotorische Informationsvalenz im Gedruckten ab, kann er das Drucken ohne Befremden ohne weiteres akzeptieren. Auch wenn die für das Gedruckte spezifische Eigenschaft wie die Monotonie der Tuschedichte usw. zu bemerken ist, konnte man diese Mangelhaftigkeit des Gedruckten an der Feinheit der graphischen Information einfach ignorieren. Orientiert er dagegen auf den Prozess der Produktion, sind die Unterschiede beider Praxen sehr auffällig: dem gewohnten ‚Nacheinander‘ steht das fremde ‚mit einem Mal‘ gegenüber. Es entsteht so eine gravierende Diskrepanz zwischen der medienontologischen Eigenschaft des Druckens und der epistemologischen Einstellung gegenüber der graphischen Information im Gedruckten. Die oben angeführte Kritik gründet auf eine solche Orientierung an den Prozess. Im Hinblick auf die rituelle Praxis ist zu betonen, dass das Drucken die Beteiligung des Menschen und seines Körpers sehr stark einschränkte; die Produktion konnte so nur noch schwer als ein Teil des Rituals anerkannt werden. Die Kritik gründet somit auf der genauen Anerkennung der medienontologischen Verschiedenheit der beiden Produktionsmedien.

Andererseits richtet sich die oben zitierte Kritik auf die Diskrepanz zwischen dem Betenden und dem eigentlichen Produzenten. Diese war allerdings schon damals kein neues Phänomen, wie der Fall des *Hyakuman shôtô Darani* zeigt, und auch der Brauch bei den Aristokraten, Buddhastatuen zu stiften (die man freilich nicht selbst herstellte), fand schon seit längeren statt. Neu war die Rolle des Individuums bei einem Ritual, bei dem die Sutras vervielfältigt wurden. Das Schreiben konnte von einem einzigen Individuum persönlich betrieben werden, wozu man im Grunde nur Papier, Pinsel und Tusche brauchte. Am Drucken, das medienontologisch grundverschieden und praktisch weit aufwändiger ist, wird darum kritisiert, dass das Individuum nicht mit eigener Hand das Vervielfältigen der Sutras durchführt, sondern „verschiedene Men-

schen<sup>368</sup> am Prozess beteiligt sind. Für diese Handwerker, welche die für das Ritual nötigen visuellen Informationen produzierten, stand ihre Tätigkeit weniger im Zusammenhang mit dem Beten um die Gnade der Buddhas, sondern sie praktizierten in erster Linie für ihr Einkommen. Das Drucken, wofür besondere Kenntnisse und Fähigkeiten nötig waren, erschwerte unvermeidlich, das Ritual durch jene Personalunion zu führen, in welcher der die Buddhas Anbetende gleichzeitig der Produzent der Sutras ist. Der Gebrauch des Druckens verschiebt die Rolle des Betenden beim Ritual vom eigentlichen Produzenten der graphischen Information zum nur noch finanziellen Unterstützer.

Trotz dieser nicht unerheblichen Kritik am Drucken verbreitete sich das *Surikyô* unter den Aristokraten und am Hof als religiös-rituelle Tätigkeit. Diese Tendenz hängt offensichtlich damit zusammen, dass die bloße Anzahl der vervielfältigten Sutras als ausschlaggebend für die effektive Kommunikation mit den Buddhas galt. Kraft des finanziellen Vermögens und der Drucktechnik konnte nun eine Person dem auf Quantität abzielenden Anspruch des Rituals nachkommen. Beim Abschreiben mit der Hand ist dies weder möglich noch nötig. Die Prämierung der Quantität ging mit der Vernachlässigung der Qualität bzw. der Verschiebung des Qualitätsmaßstabs einher: Weil die Sutras in und nach dem Ritual nicht unbedingt gelesen werden mussten, konnte ihre visuelle Valenz als irrelevant behandelt werden. Im Rahmen des Rituals hat man die Druckerzeugnisse mit sehr grob aussehender, kratziger Qualität der Tusche produziert, welche von der schon sehr strapazierten, also oft abgeriebenen Oberfläche der Druckplatte stammt.<sup>369</sup> Denn die Holzplatte wurde nicht immer neu ausgeschnitten, sondern die schon vorhandene Druckform wurde mehrmals gebraucht.

Und diese Prämierung der Anzahl von vervielfältigten Sutras verursachte eine neue Art der Ritualpraxis. Bei der Produktion der Sutras im rituellen Rahmen sind, wie es in der oben dargestellten Kritik ersichtlich ist, zwei epistemologische Orientierungen – einerseits am Prozess und andererseits an der Anzahl der Produkte – differenzierend zu betrachten. Sofern man nur das Schreiben als Produktionstechnik kannte, konnten die beiden Orientierungen in einem individuellen Ritual ohne Widerspruch gehalten werden. Doch als der Aristokrat mit seinem finanziellen Vermögen begann, das Drucken aus Gründen der quantitativen Effektivität einzuführen, waren beide Orientierungen mit einem Mal unvereinbar. Um diesen beim Drucken aufgemachten Widerspruch zu mildern und trotzdem die Effektivität des Druckens als Vervielfältigungstechnik zu nutzen, kombinierte man das Gedruckte immer mit dem Geschriebenen. Man stiftete einem Tempel die gedruckten Sutras stets zusammen mit handgeschriebenen Sutras. Zudem ergänzte man den Sutras oftmals andere Produkte wie Buddhastatuen und Mandala.

---

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Kawase: *Nyûmon kôwa Nihon shuppan bunkashi*. 1983, S.55.

Zum Beispiel schenkte der Aristokrat 藤原実成 Fujiwara no Sanenari (975-1044) 1042 dem Tempel 法性寺 *Hōsshō-ji* das Sutra „妙法蓮華經 *Myōhōrenge-kyō*“ (skr. *Saddharma pundarika sutra*) in sechzigfacher, gedruckter Ausführung sowie in einer handgeschriebenen und in Goldfarbe ausgeführten Ausgabe in acht Bänden.<sup>370</sup> Das handgeschriebene Exemplar galt als die materielle „Substanz“ (本体 *hontai*) der Schenkung.<sup>371</sup>

Im Rahmen des Rituals wurde das Gedruckte nicht einfach mit dem Geschriebenen gleichgesetzt. Das Drucken diente der Verstärkung der magischen Wirkung, welche eigentlich von dem mit der Hand Geschriebenen ausging.

### 5.2.2 Vervielfältigung bildlicher Darstellungen Buddhas

Das druckmediale Vervielfältigen von Buddhadarstellungen verbreitete sich Quellen zufolge seit dem zwölften Jahrhundert als ein buddhistisches Ritual.<sup>372</sup> Wann dieses Ritual aus China nach Japan tradiert wurde, ist allerdings nicht sicher. In China soll es schon vor dem achten Jahrhundert mit dem Stempeldruck praktiziert worden sein. (Vgl. 4.3.) In Japan wurden die Figuren zuerst per Stempeldruck (印仏 *inbutsu*) und später auch mittels Reiberdruck (摺仏 *suributsu*) hergestellt.

Eine gestempelte Buddhafiguren, d.h. *Inbutsu* mit dem Datum 7. März 1162 stellt das 毘沙門天 *Bishamonten* (Skr. *Vaishnavana*) dar. Diese Darstellung bewahrte man in einer hölzernen Statue auf. Auf einem Blatt (56 cm x 31 cm) stehen zwölf *Bishamonten*-Figuren, 17,4 cm hoch und auf drei Zeilen gedruckt, wobei auf erster und letzter Zeile drei Figuren und auf der mittleren vier Figuren platziert sind.<sup>373</sup> (Vgl. Abbildung 46.) Ein anderes, vermutlich das älteste Beispiel aus dem Jahr 1108 wurde in der hölzernen Statue des *Amida*-Buddhas im Tempel 浄瑠璃寺 *Jōruri-ji* in Kyōto entdeckt. (Vgl. Abbildung 47.)



Abbildung 46: *Inbutsu*, Buddhastempel von *Bishamonten* (Auszug)

<sup>370</sup> Ders.: *Kokatsujiban no kenkyū*. 1937, 11f.

<sup>371</sup> Ders.: *Nyūmon kōwa Nihon shuppan bunkashi*. 1983, S.50.

<sup>372</sup> Solches Ritual soll schon im achten Jahrhundert in China praktiziert werden, was der Funde aus Thungfang zeigt. Flessel: *Die Erfindung des Buchdrucks in China*. 2003, S.274.

<sup>373</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.62.

Bei den beiden Funden verwendete man erkennbar verschiedene Arten von Druckplatten: Bei dem zuletzt genannten Druck wurde mit einer Druckform abgerieben, auf der 100 *Amida*-Figuren mit einer Höhe von etwa 2,7 cm (10 Figuren auf einer Zeile x 10 Zeilen) eingeschnitzt waren. Bei dem zuerst vorgestellten Blatt druckte der Praktizierende die zwölf Figuren mit einem Stempel. Die kleinere Druckform mit der Darstellung des *Bishamonten* ist auf dem Papier angedrückt worden, wogegen man mit der größeren Platte einen Reiberdruck angefertigt hatte. 中根勝 Nakane Suguru teilt das *Inbutsu* und das *Suributsu* in die folgenden drei Typen ein<sup>374</sup>: 1) Man schnitzt eine kleine

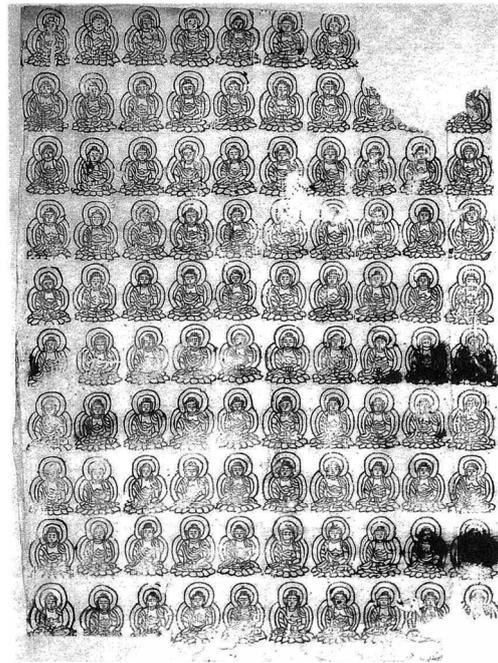


Abbildung 47: *Suributsu*, Reiberdruck der Figuren von *Amida*-Buddha

Buddhafigur in einen Stempel und druckte ihn auf einem Papier mehrfach an. 2) Man schnitzt mehrere Buddhafiguren in eine Holzplatte ein und reibt auf dem Papier ab. 3) Man schnitzt eine einzige Buddhafigur auf einer großen Holzplatte ein und druckt durch Abreiben.

Ob Stempeldruck oder Reiberdruck für den Materialienkontakt gebraucht wurde, hing somit in erster Linie von der Größe der Druckform ab, was eine Tendenz in der historischen Ausgestaltung des xylographischen Mediums darstellt. Sofern man eine kleine Druckform benutzte, brauchte man im Grunde genommen diese nur auf dem Papier zu stempeln. Wollte man aber eine größere graphische Information, wie zum Beispiel langes Sutra oder größere bildliche Darstellung, auf einem Mal produzieren, griff man eher auf das Verfahren des Reiberdrucks zurück, nicht auf das in solchen Fällen umständlichere Stempeln, um den unbeweglichen Materialienkontakt zu erzeugen.

Das Vervielfältigen der Buddhafigur wurde auf dem japanischen Archipel vom Individuum als Ritual praktiziert, indem man tagtäglich eine bestimmte Anzahl von Figuren auf dem Papier druckte. Der Stempel bzw. die kleinere xylographische Druckform hatte die Produktion von Buddhafiguren sozusagen privatisiert und ermöglichte, das Drucken und damit das Ritual als (tägliche) Routine durchzuführen.<sup>375</sup>

<sup>374</sup> Ebd., S.63f.

<sup>375</sup> Laut Nakane spezialisierte sich *Suributsu* später zum einfachen Einblattdruck der Buddhafigur. Solche Einblattdrucke mit Buddhafiguren drucken die Mönche in ihren Tempeln und verteilen sie als eine Art Talisman an die Anhänger. Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.253.

Vereinfacht dargestellt, verläuft das mit einer Druckform durchgeführte Ritual folgendermaßen: Es beginnt mit dem Tag, an dem der Praktizierende sich für das Anbeten der Buddhas entscheidet. Das Ritual dauerte bis zu dem Tag an, den er am ersten Tag bestimmt hatte oder wo der Wunsch in Erfüllung gehen sollte. So zum Beispiel vervielfältigte ein Mönch 西念 Sainen einundvierzig Jahre lang, seit 1100 bis 1140, für die Totenandacht täglich eine *Bishamonten*-Figur, sodass letztendlich 15.080 Figuren entstanden sind.<sup>376</sup> Hieran ist das Wesen des persönlich betriebenen Rituals zu erkennen. Wäre es Sainen lediglich um die Anzahl der Produkte gegangen, wie es noch beim oben geschilderten *Surikyô* gewesen war, hätte er die Figuren innerhalb kurzer Zeit vervielfältigen können. Doch eine solche ‚effiziente‘ Abkürzung des Prozesses wäre mit dieser Art der rituellen Praxis nicht vereinbar gewesen, denn hier ging es Sainen – als wenn er sich für das rituelle Abschreiben entschieden hätte – um die Kontinuität seiner religiös-rituellen Praxis. Das persönliche Ritual in Form des Vervielfältigens der Buddha-Figur bestand somit in erster Linie in der regelmäßigen Wiederholung derselben Tätigkeit durch ein und dieselbe Person; die gedruckten Produkte waren dabei nur eine Begleiterscheinung der rituellen Praxis. Die regelmäßige Wiederholung als wesentlicher Bestandteil des persönlichen Rituals ist unter den Gläubigen nach wie vor lebendig, man denke hier nur an das allmorgendliche Rezitieren von Mantras und Sutras.

Die mit einem solchen persönlichen Ritual verknüpfte epistemologische Orientierung am Prozess der Tätigkeit wurde jedoch geschwächt, als der Praktizierende sich nicht mehr in der Rolle des Produzenten, sondern in der des Stifters befand und darum die Anzahl des Vervielfältigten prämiert wurde, wie es beim *Surikyô* der Fall gewesen war. Die gedruckten Buddha-Figuren fand so man meistens in Statuen, plastischen Darstellung derselben Buddhas, die man bildlich vervielfältigt hatte. Damals glaubte man, durch das Aufbewahren des in möglichst hoher Anzahl Gedruckten im Hohlraum der Skulpturen die Wirkung verstärken zu können, die man sich durch das Stiften erhoffte. Der Stifter ging vermutlich von einer tausendfachen Wirkung aus, wenn er tausend Buddhafiguren drucken und diese in einer Plastik desselben Buddhas aufbewahren ließ. Genauso wie beim *Surikyô* fungierten die gedruckten Buddhafiguren in der Kombination mit dem anderen Medium, der Skulptur, als Kommunikationsmedium mit den Buddhas.

In der ersten Epoche der japanischen Druckkultur wurde das Drucken als ein Mittel des buddhistischen Rituals eingeführt, welches die Kommunikation zwischen den Menschen und den Buddhas ist. Im Wesen war das Ritual schon vor der Einführung des Druckens stark an der Wiederholung der als Wohltat geltenden Tätigkeit und damit der Vervielfältigung der religiösen

---

<sup>376</sup> Suzuki: Pure Gûtenberuku jidai. 1976, S.300.

Gegenstände gebunden. Diese Natur des Rituals als Wiederholung konstituierte die Möglichkeit für die Einführung des Druckens. Die seit langem in der religiösen Praxis übliche Wiederholung motivierte zur Prämierung der Quantität bei der Vervielfältigung von Schriften oder figürlichen Darstellungen. Auf dieser Grundlage konnte sich das Drucken etablieren; es kam dem Wünschen in Form der Wiederholung entgegen. Jedoch wurden die druckmedial vervielfältigten Gegenstände nicht mit den handgemachten gleichgesetzt. Für die Praktizierenden waren die medienontologische Verschiedenheit des Produktionsprozesses und des Produkts deutlich, weshalb sie das Gedruckte als eine Ergänzung des mit der Hand Produzierten behandelten. Das Gedruckte galt ihnen als sekundär; es sollte das eigenhändig Hergestellte unterstützen. Das Drucken war kein Selbstzweck der Praktizierenden, sondern eher eine Teilpraxis des Rituals.

## Kapitel 6

### Das Drucken als Reproduktion der handgeschriebenen Bücher

Gegen Ende des elften Jahrhunderts begannen die buddhistischen Mönche, für den eigenen Bedarf Bücher zu drucken. Diese xylographische Buchproduktion unterscheidet sich aus netzwerktheoretischer Perspektive von der rituellen Druckpraxis der ersten Epoche deutlich. Das Drucken fand in einer neuen Umgebung statt, wo das Gedruckte nun eher als Informationsmedium, weniger als Kommunikationsmedium fungierte. Dies ist auf die Art und Weise der Verbreitung des Druckens zu beziehen: die klösterliche Druckpraxis wurde ohne unmittelbaren Zusammenhang sporadisch in Tempeln bzw. Schulen eingeführt und so auch betrieben. Eine solche sporadische Verbreitung des Druckens ist für die zweite Epoche der Druckkultur charakteristisch. Im Unterschied dazu kam die xylographische Buchproduktion erst im 15. Jahrhundert in der nicht-buddhistischen Sphäre, unter Gelehrten und der Kriegerklasse vor. (6.1)

Die Xylographie wurde bei den Druckpraxen in der zweiten Epoche durchaus als ein Reproduktionsmedium der schon vorhandenen handgeschriebenen Bücher anerkannt und gebraucht. Die Praktizierenden projizierten die handgeschriebene vorhandene Information auf die Holzplatte und schnitzten gemäß der Projektion die Druckform aus, was nichts anderes war als die Bestimmung des Druckens als Reproduktion des Geschriebenen. Anders formuliert, konnte und musste die Xylographie ohne große Veränderung der schon vorhandenen epistemologischen Einstellung gegenüber der schriftlichen Information gebraucht werden, was eng mit ihrer medienontologischen Eigenschaft zusammenhängt. Obgleich das Drucken eine völlig andere Praxis der Produktion der graphischen Information als das Schreiben mit der Hand ist, behielten und pflegten die Praktizierenden ihre epistemologische Einstellung ohne drastische Veränderung weiter. So gestaltete das Drucken die epistemologische Einstellung gegenüber der graphischen Information nur unwesentlich; im Wesentlichen betrieb man seine Druckpraxis auf der Basis der überkommenden, vom Schreiben mit der Hand stammenden Einstellung. (6.2)

Das Bewahren der schon etablierten epistemologischen Einstellung und damit der generellen Wahrnehmung über schriftliche Information lässt sich am Beispiel der epistemologischen Kopplung zwischen der Xylographie und den einzelnen schriftlichen Codes für die graphische Information verdeutlichen. (6.3)

## 6.1 Die sporadische Verbreitung der Xylographie

Bald nach dem Einzug des Druckens in die buddhistisch-rituelle Handlung begannen die Mönche der eigenen religiösen Lektüre willen die Xylographie zu verwenden. Der sicherlich älteste bekannte Fall einer solchen Druckpraxis ist das heute noch erhaltene Werk „成唯識論 *Jôyuishiki-ron*“ (eine Auslegung der buddhistischen Erkenntnistheorie „唯識 jap. *Yuishiki*, skt. *Vijñapti matrata*“ in zehn Bänden), das im Jahr 1088 am Tempel 興福寺 *Kôfuku-ji* in der heutigen Stadt Nara gedruckt worden ist. Nara war bis zum Ende des achten Jahrhunderts Kaiserstadt gewesen und war damals das Zentrum der Buddhisten. Dem Nachwort des Mönchen 觀增 *Kanzô*, der sich dabei als 摸工僧 *mokôsô* [mit dem Handwerk der (xylographischen) Reproduktion beschäftigter Mönch, S.Y.] zufolge, „haben die Schüler Buddhas Lehre (学衆 *gakushû*) des Tempels *Kôfuku-ji* um mehrere Wohltaten und des Gedeihens der Wahrheit Buddhas [...] willen die Kosten für die Handwerker, die das Ausschneiden [der Druckform, S.Y.] besorgten, nach der [sozialen, S.Y.] Stellung verteilt übernommen und das zehnbändige *Yuishiki-ron* [im Sinne des „*Jôyuishiki-ron*“, S.Y.] abgerieben (nachgemacht) [im Sinne von ‚gedruckt‘, S.Y.]“.<sup>377</sup> (Vgl. Abbildung 48.)

Hieraus geht die neue kommunikative Situation hervor, in welche die vom Ritual entkoppelte Xylographie gesetzt wurde. Diese druckmediale Produktion wurde von denjenigen unternommen, welche in dem Nachwort als *Gakushû*, die Schüler der Lehre Buddhas, genannt sind. Statt des Individuums, welches bei der rituellen

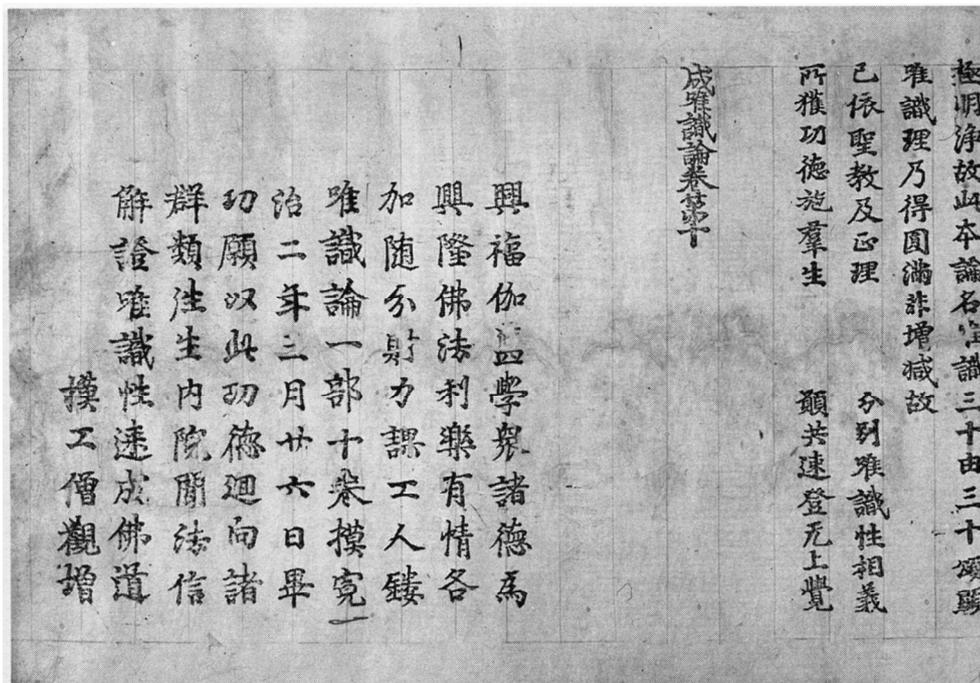


Abbildung 48: Das Nachwort vom „*Jôyuishiki-ron*“ (1088)

<sup>377</sup> Zit. nach Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.64.

Druckpraxis kraft seines finanziellen Vermögens als ein Kommunikator gegenüber den Buddhas auftrat, kam der kollektive Singular, *Gakushû*, als finanzieller Unterstützer der drucktechnischen Buchproduktion vor. Unter diesem kollektiven Singular zählen sicherlich nicht nur die Mönche, sondern auch die Anhänger außerhalb des Tempels. Der Tempel *Kôfuku-ji* unterhielt damals eine enge Beziehung mit dem Fujiwara-Clan (藤原氏 *Fujiwara-shi*), welcher im Machtzentrum des Hofes stand und den Tempel *Kôfuku-ji* als Familientempel politisch sowie finanziell unterstützte. Im Nachwort des „*Jôyuishiki-ron*“ blieb der aristokratische Anhänger des Tempels als einer unter den anderen *Gakushû* anonym.

Der Tempel und damit die in klösterlicher Gemeinschaft lebenden Mönche begannen für den eigenen Zweck die Xylographie auszuüben. Ihre Intention bestand bei ihrer drucktechnischen Buchproduktion offensichtlich im Ersparnis der Mühe des Abschreibens, welches eine Voraussetzung für die textbasierende Ausbildung im Tempel war. Das Gedruckte galt nun in dieser religiösen Sphäre als ein Informationsmedium, das vom einzelnen Mönch gelesen, d.h. für seine Ausbildung individuell benutzt wurde. Der Schwerpunkt der Intention bei der Druckpraxis im Tempel *Kôfuku-ji* lag somit in erster Linie im internen Bedarf der grundlegenden Schriften. Diesen Hintergrund spiegelt denn auch der Buchtitel, nämlich die Auslegung des Sutra „*Yuishiki*“ zu sein, wider. Anders als jene Sutras und Mantras, welche eine gläubige, zumeist höfische Gemeinschaft im Ritual zur Erbitung von Regen, längerem Leben oder zur Totenandacht u.a. Anlässen vervielfältigt und gestiftet wurden, diente das „*Jôyuishiki-ron*“ der sogenannten hermeneutischen Erforschung des „*Yuishiki*“. Eine solche religiös-fachliche Ausgabe von Sutras, wie es das „*Jôyuishiki-ron*“ ist, war für den Laien von geringem Nutzen. Für ihn war die Kommunikation, der Ritus wichtig, bei der das Sutra oder Mantra in einer ihm angemessenen Anzahl vervielfältigt wurde, damit ihm die Verbindung mit den Buddhas glaubhaft genug erscheinen konnte. Zwar nannte auch Kanzô einen durchaus rituellen Grund für diese Druckpraxis, indem er schrieb, es gehe um „das Gedeihen der Wahrheit des Buddhas“. Doch ist seine Begründung wohl eher als eine Legitimation des Druckens vor den Buddhas zu interpretieren, und schließlich könnte es ihm auch darum gegangen sein, die aufwändige Herstellung des Werkes vor den Anhängern zu rechtfertigen. Wenn „das Gedeihen der Wahrheit Buddhas“ als eine Intention für die Kommunikation mit den Buddhas verstanden wird, dann konnte eine solche Kommunikation in Bezug auf das gedruckte „*Jôyuishiki-ron*“ nur danach stattgefunden haben, dass sein Leser bzw. Benutzer durch die Lektüre sein Verständnis über das „*Yuishiki*“ vertieft und dieses Verständnis in sein religiöses Leben und damit seine religiöse Umwelt mit Anhängern und Schülern in Form des Vortrages, des Schreibens einer weiteren Auslegung usw. ausgibt, wodurch er dem Gedeihen von Buddhas Lehre, der Wahrheit, beitragen konnte.

So kam das Gedruckte als Informationsmedium in der Lesepraxis der Mönche des Tempels *Kôfuku-ji* vor. Dort wurden weitere drucktechnische Buchproduktionen

in den Jahren 1116, 1119, 1125, 1138, 1150, 1201-03, 1220, 1221, 1213, 1222, 1223-1227, 1225, 1271, 1355 und 1366 unternommen, worunter das Druckprojekt der „*Hokke-kyō*“ in 600 Bänden von 1223 bis 1277 zu den größten zählt.<sup>378</sup> Die gedruckten Bücher sind ohne Ausnahme die in Chinesisch verfassten buddhistischen Lehren wie Sutras sowie deren Interpretationen, welche bereits in der Schreibkultur als Kanon fest verankert waren. Die Mönche im Tempel *Kōfuku-ji* druckten also ausschließlich diejenigen Bücher, welche schon als Geschriebenes vorlagen. Des Druckens bedienten sich die Mönche nur als Alternative zum langwierigen Abschreiben mit der Hand. Insofern war das Drucken für sie eine Reproduktion der handgeschriebenen Bücher. Deshalb führte das Gedruckte nicht zu einer wesentlichen Veränderung der schon mit dem Schreiben und dem Geschriebenen etablierten Lese- und Schreibpraxis. Wie mit dem Abgeschriebenen ging man mit dem Gedruckten um. Der Umgang mit dem Gedruckten stand vor keinem anderen epistemologischen Hintergrund. Man behandelte es, als ob es mit der Hand geschrieben worden wäre. Dem Gedruckten wurde keine Eigenständigkeit bzw. Verschiedenheit gegenüber dem Geschriebenen anerkannt. Das Drucken wurde als schlichte Reproduktion des Geschriebenen epistemologisch angesehen und gebraucht, was ich im nächsten Abschnitt medienontologisch behandeln werde. Zudem trug das Gedruckte kaum zur Um- bzw. Ausgestaltung einer neuen Vernetzung der Kommunikatoren bei. Die gedruckten Bücher, welche den Mönchen vorrangig als Informations- und nicht als Kommunikationsmedium dienten, blieben genauso wie die abgeschriebenen innerhalb eines Tempels oder einer in mehreren Tempeln verorteten Schule.

Der Tempel wurde ein Ort der xylographischen Bücherproduzenten wie auch zugleich der Rezipienten. Dies ist ein Merkmal der japanischen Druckkultur in der zweiten Epoche. Das Drucken wurde in den Werkstätten, welche in oder neben den Tempeln eingerichtet waren, mit eigenem finanziellem Vermögen aus Spenden und eigenem Lehen betrieben. Das dort produzierte Gedruckte verließ nur selten die Tempel. Anders als bei der Druckpraxis in China, wo ein zunächst mit dem Handgeschriebenen etabliertes, geldbasierendes Verteilungsnetz bereits früh, spätestens im zwölften Jahrhundert in Ansätzen vorhanden war und das Gedruckte damit eine gewisse Ubiquität aufgrund des Marktes gewann, blieben die Druckpraxis und ihre Produkte in einem sehr kleinen Bereich zugänglich, der fast ausschließlich von den Tempeln und Schulen ausgefüllt war. Den einzigen Weg aus seiner Sphäre fand das Gedruckte durch die interpersonelle Kommunikation als Leihgabe. Weder die Produktion für eine anonyme Leserschaft noch die Verteilung gegen Gelder

---

<sup>378</sup> Solche Veröffentlichungen im Tempel *Kōfuku-ji* nennt man heute philologisch als 春日版 *kasugaban* (*Kasuga*-Edition). Dieser Name kam von einer Gewohnheit, nach welcher der Mönch die fertig hergestellten Bücher zuerst am Schrein 春日神社 *Kasuga-jinja* gestiftet haben, den der Fujiwara-Clan als Familienschrein hatte.

brachte die Xylographie mit der Vervielfältigungsfähigkeit mit sich. Nicht entsprechend einer Nachfrage seitens einer anonymen Leser- bzw. Kundschaft, sondern entsprechend des Schulkanons druckte man bestimmte Texte, die dann als Lehrmaterial genutzt wurden, sodass die Mobilität der gedruckten Bücher innerhalb der bestimmten Schule beschränkt blieb.<sup>379</sup> Die Druckereien richtete man dementsprechend je nach den Schulen, die eine oder mehrere größere Tempel unterhielten, ein. So verbreitete sich die Xylographie auf dem japanischen Archipel sporadisch. Die vereinzelt, an je eine Schule gebundenen Produktionen verbanden sich nicht zu einer einheitlichen, landesweiten Druckpraxis, wie ich im Folgenden kurz skizzieren werde.

Die Buchproduktion für den internen Bedarf wurde zuerst in der Umgebung Naras, z.B. in den Tempeln 法隆寺 *Hōryū-ji* 1220, 大安寺 *Daian-ji* 1293, 西大寺 *Saidai-ji* 1271 und 東大寺 *Tōdai-ji* 1243 eingeführt.<sup>380</sup> Auf dem Berg 高野山 *Kōya-san*, wo seit der Gründung eines Tempels durch den Mönch Kūkai im Jahr 861 das Zentrum der esoterischen Schule namens 真言密教 *shingon mikkyō* entstand und sich dort weitere Tempel und Klöster ansiedelten, begann auch dort eine rege Buchproduktion für das Studium der Mönche unter dem Einfluss der Druckpraxis in Nara.<sup>381</sup> Das erste an den Kōya-Klöstern gedruckte Buch war ein Werk Kūkais, das „三経指帰 *Sangōshiki* (auch *Sankyōshiki*)“ aus dem Jahr 1253, worin die Stellung des Buddhismus, Taoismus und Konfuzianismus diskutiert wird und das auf Chinesisch geschrieben wurde. Die Buchproduktion am Berg Kōya-san dauerte noch in der Edo-Zeit an, wobei das Druckverfahren seit Anfang des 17. Jahrhunderts von der Xylographie zum hölzernen Stempeldruck wechselte. (Vgl. 7.1.2.)

Neben Nara kamen die Tempel und Klöster der damaligen Kaiserstadt Kyōto seit Mitte des 13. Jahrhunderts als Ort der xylographischen Buchproduktion vor. Im Tempel 東寺 *Tō-ji* der esoterischen Schule (*Shingonmikkyō*) wurden 1224 das Sutra „仏母大孔雀明王経 *Butsubo daikujakumyōō-kyō*“ in drei Bänden gedruckt.<sup>382</sup> Im Tempel 泉涌寺 *Senyū-ji*, den Mönch 俊汲 *Shunkyū*<sup>383</sup> (?-?) nach seinem Studium in China zwischen 1199 und 1211 gegründet wurde, begannen die Mönche seit 1246 die aus China importierten Bücher imitierend – den Schreib- und Schriftstil nachmachend – zu (re-)produzieren. Folglich wurden in diesem Tempel viele in China gedruckte Bücher, gesammelt und später als Ressource für die Reproduktion verwendet. Das erste dort hergestellte Buch, „仏制此丘六物図 chin. *Fozhi ciqiu lieuwutu*,

<sup>379</sup> Kawase: Nyūmon kōwa Nihon shuppan bunkashi. 1983, S.67.

<sup>380</sup> Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.70-73. Im Allgemeinen werden solche in der Umgebung Naras gedruckten Veröffentlichungen heute als 南都版 *nantoban* genannt, welche wörtlich ‚Edition der südlichen Stadt‘ bedeutet.

<sup>381</sup> Ebd., S.73-76.

<sup>382</sup> Ebd., S.77f.

<sup>383</sup> Das zweite Zeichen für Shunkyū wird mit dem Radikal 艹 (Pflanze) geschrieben.

jav. *Butusei kokyû rokubutsu-zu*“ des chinesischen Mönchs 釋元照 chin. Shi Yuan-zhao, jav. Shaku Genshō, wurde 1246 gedruckt.<sup>384</sup> Diese Praxis des imitierenden Nachdruckens chinesischer Bücher verbreitete sich bald nach jener des Tempels *Senyû-ji* auch unter den Tempeln in Nara.

Unter den Zen-Buddhisten erreichte die imitierende (Re-)Produktion der in China gedruckten Bücher ihren Höhepunkt. Der Zen-Buddhismus wurde durch 榮西 Eisai (1141-1215) und 道元 Dōgen (1200-54) am Anfang des 13. Jahrhunderts zum zweiten Mal adaptiert<sup>385</sup> und gewann seitdem unter der Kriegerklasse die meisten Anhänger, welche seit dem zwölften Jahrhundert statt der herkömmlichen Aristokraten im politischen Machtzentrum stand. Die Anhänger unterstützten finanziell sowie politisch den Zen-Buddhismus, indem sie bei der Neugründung von Tempeln mitwirkten und stifteten; umgekehrt sorgten die Zen-Mönche religiös und ideologisch für die Anhänger. Diese enge Beziehung der Zen-Buddhisten mit der wohlhabenden Kriegerklasse bot den ökonomischen sowie gesellschaftlichen Hintergrund für ihre xylographische Buchproduktion. Als eines der frühesten Drucke der Zen-Buddhisten gilt ein Nachdruck der in der Tang-Dynastie xylographisch gedruckten Wortsammlung des Zen-Buddhisten 黃檗希運 chin. Huangbo Xiyun, jav. Ōbaku Kiun (?- um 850), das so genannte „伝心要法 chin. *Yunxinyao fa*, jav. *Denshinyōhō*“, das mit der finanziellen Stiftung des gelehrten Kriegers, 北条顯時 Hōjō Akitoki (1248-1301) im Jahr 1283 für den damals nach Japan gekommenen chinesischen Mönch 大休正念 chin. Daxiu Zhengnian, jav. Daikyū Shōnen (1215-1290) gedruckt wurde.<sup>386</sup> Heute nennt man solche von den Zen-Buddhisten gedruckte Bücher 五山版 *gozanban* (*Gozan*-Edition); *Gozan* ist eine Bezeichnung, mit der man früher die zen-buddhistischen Tempel bzw. Klöster benannte.<sup>387</sup> Die Zen-Buddhisten beschäftigten sich hauptsächlich mit dem imitierenden Nachdruck der xylographischen Bücher, welche im China der 宋 Song-, 元 Yuan- und 明 Ming-Zeit und in 朝鮮 Choson (1392-1896) auf der koreanischen Halbinsel gedruckt wurden.

Doch nicht nur xylographische Bücher sind tradiert worden. Auch die Druckhandwerker selbst kamen aus China nach Japan und trugen aktiv zur imitierenden Reproduktion der chinesischen Bücher bei. Wohl grundsätzlich auf dieser Basis –

---

<sup>384</sup> In diesem Buch werden die Kleidung und Requisiten des Mönchs bildhaft dargestellt und gilt daher als eines der früheren gedruckten Bücher mit Illustrationen.

<sup>385</sup> Der Zen-Buddhismus wurde zuerst 661 vom japanischen Mönch 道照 Dōshō (629-700) aus China nach Japan vermittelt, wobei diese Schule zuerst nicht populär geworden war.

<sup>386</sup> Kawase: Nyūmon kōwa Nihon shuppan bunkashi. 1983, S.100.

<sup>387</sup> Die Bezeichnung *Gozan* – ‚Fünf Berge‘ stammt ursprünglich von den fünf chinesischen Zen-Sekten in der Song-Dynastie. Die japanische Version von den ‚Fünf Bergen‘ entstand zuerst in 鎌倉 Kamakura (das so genannte *Kamakura-gozan*), wo von 1185 bis 1333 das Regierungsapparat des Shoguns sich befand. Später, aufgrund der Verschiebung des politischen Machtzentrums nach Kyōto, wurde ein anderes *Gozan* (das so genannte *Kyōto-gozan*) gegründet.

durch die leiblichen Medien – und nicht weder durch eine Rekonstruktion der Produktionstechnik anhand importierter Endprodukte, der xylographischen Bücher, noch durch das schriftliche oder mündliche Wissen ist die japanische Druckkultur zustande gekommen. Jedoch kann man sich nicht darüber sicher sein, wer es genau gewesen ist, der die xylographische Buchproduktion aus China nach Japan brachte. Auch seitens der Zen-Buddhisten des 14. Jahrhunderts ist diesbezüglich nichts zu vernehmen. Jedenfalls ist es sehr wahrscheinlich, dass die leiblichen Medien – Chinesen oder in China geschulte Japaner – diese Produktionsform der Bücher überlieferten. Die Menschen waren und sind nach wie vor ein effektives Medium, das nicht nur das explizite Wissen über die Technik oder das Produkt aufgrund dieses Wissens, sondern das implizite Wissen, die multisensuellen und -medialen Informationen über den materiellen wie somatischen Produktionsprozess, tradieren konnten und können. Erst mithilfe der leiblichen Medien konnten die Menschen auf dem Archipel die Xylographie für ihre eigene Buchproduktion mit einer ausreichenden Qualität benutzen.

Zurück zur imitierenden Reproduktion der chinesischen Bücher bei den Zen-Mönchen. Der japanische Mönch 春屋妙葩 Shunoku Myôha (1311-1388), welcher einer der aktivsten ‚Verleger‘ bzw. ‚Drucker‘ unter den Zen-Buddhisten war, organisierte am Zen-buddhistischen Tempel 天龍寺 *Tenryû-ji* die Bücher(re)produktion mit der Hilfe von chinesischen Handwerkern, von denen die meisten aus der südchinesischen Provinz Fukien (bzw. Fujian) stammten.<sup>388</sup> Ihrer Arbeitsgewohnheit nach, schnitzten die chinesischen Handwerker ihre Namen in die Druckform ein. Diese Praxis des ‚Unterschreibens‘ rührt vom Prinzip ihrer Entlohnung her; in China war es seit langem schon im Rahmen der kommerziellen Buchproduktion gängig, dass die Holzschneider ihren Lohn entsprechend der Anzahl der von ihnen fertig gestellten Druckformen erhielten. Insofern ist die ‚Unterschrift‘ Beleg für ihre Arbeitsleistung. Bei dem von Shunoku Myôha unternommenen Nachdruck des „宋鏡錄 chin. *Songjinglu*, jap. *Sôkyôroku*“ im Jahr 1371 sind etwa 30 chinesische Holzschneider zu bemerken, von denen der Chinese 陳孟榮 chin. Chen Mengrong, jap. Chin Môei (?-?) in der Nachrede wohl als deren Meister genannt wurde.<sup>389</sup> Chen unternahm zusammen mit einem anderen chinesischen Handwerker, 愈良甫 chin. Yu Liangpu, jap. Yu Ryôho (?-?), eine Buchproduktion, welche nicht nur Sutras und deren Auslegungen, sondern auch Dichtung sowie die chinesischen Klassiker wie z.B. Texte des Konfuzius umfasste. Solche Handwerkergruppen aus Chinesen arbeiteten wohl beruflich bei Myôha. Diese Art der Produktion mit chinesischen Spezialisten verschwand allerdings schon nach nur einer Generation und führte nicht zur gesellschaftlichen Verbreitung der beruflich-kommerziellen Druckpraxis.

<sup>388</sup> Kawase: Kokatsuji ban no kenkyû. 1937, S.68.

<sup>389</sup> Ebd., S.67.

Dass die Zen-Buddhisten auch Bücher druckten bzw. drucken ließen, die keinen buddhistischen Inhalt haben – so genannte 外典 *geten* –, ist ein Charakteristikum der zen-buddhistischen Druckpraxis. Die Zen-Mönche beschäftigten sich nicht nur mit der Forschung und Vertiefung der auf Sutras basierenden Lehre, sondern auch mit der literarischen sowie künstlerischen Tätigkeit. So dichteten sie auf Chinesisch (die so entstandenen Werke werden literaturgeschichtlich als 五山文学 *gozan bungaku*, Literatur des *Gozan*, bezeichnet), wobei diese Art der Dichtung weitestgehend innerhalb der zen-buddhistischen Sphäre bzw. innerhalb der eng mit ihr verbundenen Kriegerklasse blieb. Das „寒山詩 chin. *Hanshanshi*, jap. *Kanzanshi*“ darf sicherlich als das früheste Beispiel einer zen-buddhistischen (Re-)Produktion chinesischer Dichtung gelten; das Werk wurde in zwei Bänden im Jahr 1325 produziert. Neben Anthologien chinesischer Dichtung wurde entsprechend des gestiegenen Interesses auch das Reimlexikon „韻鏡 chin. *Yunjing*, jap. *Inkyō*“ gedruckt. Eine andere neue Thematik boten die klassischen chinesischen Schriften wie etwa das „論語 chin. *Lunyu*, jap. *Rongo*“ von Konfuzius in zehn Bänden des Jahres 1364. Daran zeigt sich der seit früherer Zeit betriebene Versuch, beide Lehren, den (Zen-)Buddhismus und den Konfuzianismus, miteinander zu vereinbaren. Diese thematische Erweiterung der Drucktätigkeit an den Zen-Tempeln bedeutete keineswegs, dass sich das Drucken und Gedruckte außerhalb der buddhistischen Sphäre weit verbreitet hätte. Die gedruckten Bücher wurden allein für die Verwendung der Mönche unternommen und blieben im Grunde genommen innerhalb dieser Sphäre. Die Druckpraxis der Zen-Mönche war trotz der Säkularisierung und Erweiterung der Thematik in die von nicht-buddhistischen Texten dennoch von religiösen Motiven und der chinesischen Gelehrtenkultur geprägt.

Erst mit Beginn des 16. Jahrhunderts breitete sich eine von Privatpersonen für nicht-religiösen Zweck geführte xylographische Buchproduktion allmählich außerhalb der Tempel aus. In 堺 Sakai, eine Handelshafenstadt südwestlich von Kyôto, begann der reiche Händler und Arzt 阿佐井野宗瑞 *Asaino Sôzui* (1473-1532) mit der privaten xylographischen Buchproduktion.<sup>390</sup> Im Jahr 1528 ließ er zwei Titel veröffentlichen. Der erste ist ein Nachschlagewerk für die chinesische Dichtung, das „增注唐賢絕句三体詩法 chin. *Zengzhu tangxian jueju santishifa*, jap. *Zôchû tôken zekku santaishihô*“, in drei Bänden. Dafür benutzte er eine Druckform aus dem Jahr 1494, die im Tempel 相国寺 *Shôkoku-ji* für den Nachdruck dieses chinesischen Werkes hergestellt und verwendet wurde.<sup>391</sup> Seine zweite Arbeit ist ein Lexikon der Medizin, das „新編名方類証医書大全 chin. *Xinbian Mingfang leizheng yishu daquan*, jap.

<sup>390</sup> Diese Hafenstadt fungierte im 15. und 16. Jahrhundert als Haupteingang der aus China importierten Bücher, welche nach Kyôto geliefert wurden. So entstand dort eine Art von Buchhändlergewerbe, welche China als hauptsächlichen Lieferant hatte. May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur. 1983, S.33.

<sup>391</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. Tokyô 1999, S.92.

*Shinpen meihô ruishô isho taizen*“ in zehn Bänden, welches in China zuerst 1467 gedruckt wurde. (Vgl. Abbildung 49.) Im Jahr 1533 druckte er das bereits genannte „*Rongo*“ des Konfuzius. Mit seiner Druckpraxis beabsichtigte der Privatmann Asaino, den Mangel an Büchern für das Studium seiner Medizinstudenten sowie bei den gebildeten Stadtleuten seiner Umgebung zu kompensieren. In 周防 Suô der heutigen Präfektur 山口 Yamaguchi am westlichen Ende der Hauptinsel 本州 Honshû beschäftigte sich der dortige Fürst 大内 Ôuchi seit 1426 mit dem Drucken.<sup>392</sup> Dabei entstanden 1426 Sutras, 1439 ein Zeichen- und Aussprachelexikon der chinesischen Schriftzeichen, sowie 1499 eine Interpretation des konfuzianischen

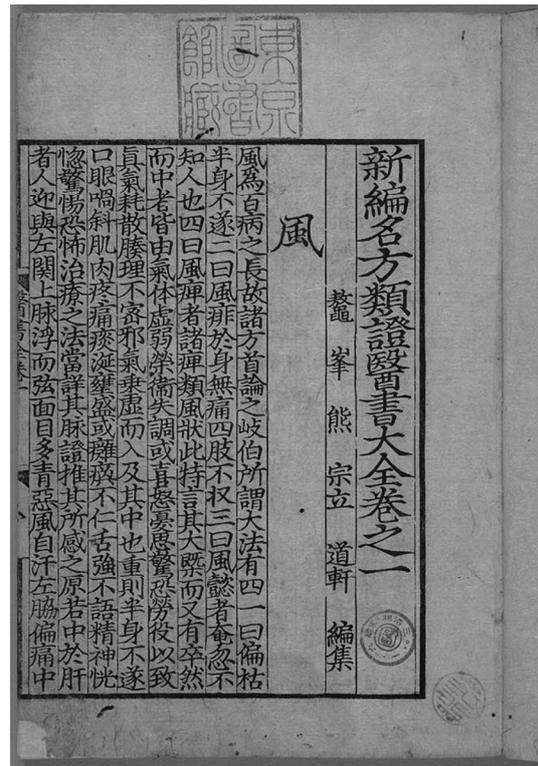


Abbildung 49: „*Shinpen meihô ruishô isho taizen*“ bei Asaino Sôzui (1528)

„*Rongo*“. In 薩摩 Satsuma, der heutigen Präfektur 鹿兒島 Kagoshima am südlichen Ende der Insel Kyûshû 九州, unternahm die dortige Fürstenfamilie seit 1481 diverse Veröffentlichungen.<sup>393</sup> So verbreitete sich das xylographische Drucken nach und nach auch außerhalb der Tempel, allerdings lange Zeit nur in bestimmten und zwar wohlhabenden Städten. Die wenigen reichen, in solchen Städten lebenden Leute beschäftigten sich mit einer Buch(re)produktion, deren Produkte meistens solche mit medizinischen, konfuzianischen sowie lexikalischen Inhalten und ausschließlich in chinesischer Sprache verfasst waren. Zudem gilt bei solchen Produktionen, dass es sich ausnahmslos um Nachdrucke chinesischer Bücher handelt.

Nach dieser kurzen Beschreibung über die Verbreitung der Druckpraxis bis zum 15. und 16. Jahrhundert, sollte deutlich geworden sein, dass sich die xylographische Buchproduktion zunächst auf einzelne Tempel bzw. Sekten und später auch unter einzelnen Individuen verbreitete, jedenfalls dabei immer nur sporadisch und nicht zusammenhängend. Die Praktizierenden bedienten sich der Xylographie in erster Linie für die (Re-)Produktion und Vervielfältigung der schon handschriftlich oder gedruckt existierten Bücher. In der japanischen Druckkultur der zweiten Epoche fehlte es zum einen an jener Vernetzung wie in China, wo der Kaiserhof die Ausgabe kanonischer Schriften steuerte, und zum anderen auch an einem geldbasierenden Markt,

<sup>392</sup> Ebd., S.94f.

<sup>393</sup> Ebd., S.95f.

auf dem breite Schichten der Bevölkerung Zugang zu Büchern hätten. (Vgl. 4.3.) Ohne einer zentralisierten Vernetzungsform blieben die Druckpraxen der Buddhisten sowie Gelehrten vereinzelt; die von ihnen gedruckten Bücher gingen nicht über die kleinen Netzwerke hinaus, in denen sie angefertigt worden sind.

## 6.2 Die Xylographie als (Re-)Produktionsmedium

Mit der Druckpraxis im Tempel *Senyû-ji* wurde der Nachdruck der in China xylographisch produzierten Bücher in Gang gesetzt. Damals handelt es sich um eine imitierende Reproduktion, die in der zweiten Epoche der Druckkultur dominierte. Diese Art der Druckpraxis macht die medienontologische Eigenschaft der Xylographie deutlich. Denn für eine imitierende Reproduktion ist Voraussetzung, dass die Leser bzw. Benutzer der graphischen Information das Gedruckte und das Geschriebene ohne weiteres epistemologisch gleichsetzen können. (6.2.1) Die Xylographie ermöglichte dies. Durch die imitierende Reproduktion der chinesischen Bücher verbreitete sich in der japanischen Druckkultur eine neue Buchform, das Heft. Diese neue Form des Buches brachte eine medienhistorisch relevante Konsequenz mit sich: die Ausdifferenzierung der xylographischen von der handschriftlichen Produktionsreihenfolge. Um den Prozess der Ausdifferenzierung zu beschreiben, soll der Übergang von der Buchrollenform zur Heftform behandelt werden. (6.2.2)

### *6.2.1 Projektion und Materialisierung der graphischen Information auf die xylographische Druckform*

Die imitierende Reproduktion der chinesischen xylographischen Bücher stellte für die Handwerker auf dem Archipel höchstwahrscheinlich keine besondere Produktionspraxis dar. Für den Schneider der xylographischen Druckform war es prinzipiell gleichgültig, ob es sich um die imitierende Reproduktion der gedruckten Bücher oder der handgeschriebenen Bücher handelt. Dies hat mit der für die ostasiatische Xylographie spezifischen Arbeitsweise zu tun, nämlich die Art und Weise, wie man die graphische Information auf der Oberfläche der Holzplatte projiziert und materialisiert.

Für die Projektion hat der Praktizierende das Papier mit der beschrifteten Seite bzw. Bildseite nach unten auf die Holzplatte angeklebt. Aufgrund der dünnen Beschaffenheit des Papiers, konnte man die graphische Information durch die nicht-beschriftete Seite hindurch erkennen. (Vgl. Abbildung 83 im Anhang.) Bei der imitierenden Produktion löste man meistens die bedruckten Papiere aus dem chinesischen xylographischen Buch heraus und klebte sie auf die Holzplatte. Oder, um das gedruckte Buch zu bewahren, schrieb man es ab und gebrauchte dieses Abgeschriebene als Vorlage auf der Holzplatte. Der Formschneider schneidet mit seinem Werkzeug entsprechend der durchscheinenden graphischen Information die Holzplatte samt dem Papier aus. Dabei verarbeitet er die Stellen ohne graphische Information, d.h.

den Hintergrund der Zeichen, sodass die graphische Information auf der Druckstockoberfläche stehen bleibt und sozusagen ein Relief ergibt. Nicht nur die Schriftzeichen, sondern auch die für das Buch nötigen Elemente, wie Linien für Zeilen und Spalten, werden stehen gelassen. Nach dem Ausschneiden wurden die verbliebenen Papierreste – die ‚originalen‘ graphischen Informationen, nach denen die Druckform angefertigt wurde – abgespült.

Die Projektion der graphischen Information bestand beim xylographischen Produktionsprozess im Ankleben des Vorlagepapiers auf die Holzplatte. Das Aufbringen eines Mediums (Papier) auf dem anderen (Holzplatte) brachte eine weitere Konsequenz für die Informationsverarbeitung des Formschneiders mit sich: Was er vor Augen hat, ist nichts anderes als das Geschriebene bzw. Gedruckte mit der graphischen Information. Was er materiell verarbeitet, ist damit in erster Linie das Papier mit der graphischen Information, welches man als Vorlage, d.h. als Original des Gedruckten anerkennt. Die graphische Information auf dem angeklebten Papier ist für den Formschneider eine visuelle Orientierung, nach welcher er seine Handbewegung steuert. Für ihn ist es dabei völlig gleichgültig, was für eine Informationsvalenz, ob akustische, semantische, schreibmotorische usw., im Geschriebenen oder Gedruckten gespeichert ist. Nur die visuelle Informationsvalenz des Geschriebenen ist für ihn bei seiner Arbeit das einzige, das er als Information verarbeitet. Beim Ausschneiden orientiert er somit seine Handbewegung an der visuellen Valenz der im Geschriebenen gespeicherten graphischen Information und nimmt die angrenzende Umgebung der graphischen Information auf dem Papier und damit auf dem Holz weg.

Die Qualität dieser Holz- und Informationsverarbeitung hängt jedoch letztendlich von der Geschicklichkeit des Handwerkers ab, welche er durch langes Üben als sein somatisches Programm verinnerlicht hat. Die Produktion der xylographischen Druckform findet somit in der Zusammenwirkung zwischen der visuellen Wahrnehmung der Vorlage und der als Programm verinnerlichten Hand- bzw. Körperbewegung des Holzschneidens statt. Nach der Informations- und Materialverarbeitung des Formschneiders bleibt die auf dem Papier materialisierte graphische Information weiter erhalten.

Selbstverständlich verlief die reale Praxis nicht so simpel, wie ich es hier dargestellt habe. Es kann passieren, dass die im Papier materialisierte, graphische Information zusammen mit dem weggeschnittenen Holzstücken verloren geht, so wenn zum Beispiel das Papier wegen seiner starken Fasern sich nicht einfach durchschneiden, sondern nur zerreißen ließ und es demzufolge an der stumpfen Klinge des Meißels hängen bleibt. Darüber hinaus muss der Formschneider beim Ausschneiden mehrere Faktoren für das Gedruckte mit bedenken, wie z.B. die Auswahl der angemessenen Werkzeuge oder wie er das Werkzeug zu halten hat, damit der richtige Winkel der Spitze zur Holzplatte gewährleistet ist, um die beabsichtigte Kontur der druckgraphi-

schen Information herzustellen und eine möglichst hohe Dauerhaftigkeit der Druckform zu erzielen.<sup>394</sup>

Festzustellen ist, dass der Formschneider die graphische Information im Papier keineswegs semiotisiert bzw. psychologisiert, wie es stattdessen der Leser stets tun muss. Der Schneider der xylographischen Druckform verarbeitet die graphische Information (Schriftgestalt) samt seiner Materialität (Papier und Holzplatte). Im Prozess seiner Materialverarbeitung bleibt die graphische Information immer am Speichermedium gebunden. Für den Formschneider und seine Arbeit existieren die Zeichen (informative Information) nicht ohne Hintergrund (nicht-informative Information). Was er zu verarbeiten hat, ist die materialisierte graphische Information bzw. das Speichermedium mit der graphischen Information. Was er also vor sich hat, ist das Geschriebene als der Gegenstand seiner Praxis, aber nicht die Schriftzeichen. In seiner epistemologischen Einstellung ist die zu verarbeitende Information nichts anderes als „eine Eigenschaft der Materien“<sup>395</sup>, sodass die Informationsverarbeitung zugleich Materialverarbeitung ist.

Hierbei ist die medienontologische Eigenschaft der Xylographie zu sehen, dass die xylographische Informationsverarbeitung genuin jene Praxis darstellt, welche man epistemologisch ‚Imitation‘ oder ‚Reproduktion‘ nennt. Dies wird deutlich, wenn man sich an die Praxis des imitierenden Abschreibens erinnert. Das imitierende Abschreiben verlangt vom Praktizierenden eine spezifische epistemologische Orientierung auf die visuelle und damit motorische Informationsvalenz des Geschriebenen, nach welcher er seine Schreibung steuert. Um die visuell-motorische Informationsvalenz wahrzunehmen, darf der (Ab-)Schreiber die realisierten Schriftzeichen nicht psychologisieren bzw. semiotisieren, sondern muss ihre materielle Beschaffenheit als die relevante Information wahrnehmen. Erst dadurch wird eine Informationsverarbeitung möglich, in welcher der hinsichtlich der visuellen Informationsvalenz äquivalente Zusammenhang zwischen dem vorbildhaften Geschriebenen und dem Abgeschriebenen demzufolge das letztere als Imitation bzw. Reproduktion des ersteren epistemologisch bestimmt werden kann. Das imitierende Abschreiben als somatische Tätigkeit hängt somit von der epistemologischen Einstellung des Praktizierenden gegenüber der graphischen Information ab, ob er die visuelle Informationsvalenz des Geschriebenen für wichtig erachtet und diese in seine Schreibung wiedergibt. (Vgl. 3.3.1.)

Im Gegensatz dazu gehört diese Art der Informationsverarbeitung bei der Xylographie zu ihrer ontologischen Eigenschaft. Wie eben geschildert, wurde das Vorlage-

---

<sup>394</sup> Zum Zusammenhang zwischen der Geschicklichkeit der Schneidekunst und der Dauerhaftigkeit der Druckform vgl. Adachi/Kobayashi: *Ukiyoe to tomoni gojūnen*. 1996. Auch vgl. 8.3.

<sup>395</sup> Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. 1994, S.37.

papier auf der Holzplatte mit dem Gesicht nach unten aufgeklebt. Durch diesen direkten Kontakt, welcher eine Art Informationsspiegelung ist, gewinnt die Holzplatte eine provisorische Struktur und wird zum Informationsspeicher. Dies findet nur zwischen den materiellen Medien statt und lässt dort ein Medium emergieren, welches aus diesen beiden zwei Medien besteht und den Praktizierende vorliegt. So bei der Xylographie wird die Projektionstätigkeit, welche beim Abschreiben nur durch die besondere epistemologische Einstellung ermöglicht werden kann, durch das Aufeinanderliegen der Materialien ersetzt und ist die Projektion der graphischen Information festgelegt. Dadurch ist der Formschneider gezwungen, nur die visuelle Informationsvalenz des auf der Holzplatte aufgeklebten Papiers für wichtig zu halten. Dem Formschneider bleibt nichts anders übrig als bei seiner Arbeit auf die visuelle Wahrnehmung orientiert zu sein. Weshalb er nur die graphische Information im Papier ‚imitierend‘ in die Holzplatte einarbeitet, obwohl er nur das Papier vor sich sieht. Mit den Händen verarbeitet er durch das Papier die Holzplatte zur xylographischen Druckform, welche die ursprüngliche graphische Information im Papier als spiegelverkehrte plastische Information in sich speichert. Darum können die Abzüge der so hergestellten Druckform ohne weiteres als imitierende Reproduktion wahrgenommen werden. Das Bewahren der visuellen Informationsvalenz ist die Bedingung der xylographischen Material- und Informationsverarbeitung.

Es ist zu bemerken, dass das Gedruckte der Xylographie in Japan wegen der medienontologischen Eigenschaft ihrer Druckformgestaltung, in der die graphische Information auf der Holzplatte projiziert und materialisiert wird, mit dem Handgeschriebenen epistemologisch leicht zu identifizieren war. Dass die Praktizierenden die Xylographie primär als Medium zur Reproduktion und Vervielfältigung des vorhandenen Geschriebenen und Gedruckten, aber weniger als Produktionsmedium der neuen nicht-vorhandenen graphischen Information anerkannt und gebraucht hatten, lag an ihrer epistemologischen Einstellung gegenüber dem xylographischen Medium, die durch die Arbeitsweise des Formschneidens medienontologisch geprägt war. Diese Einstellung erfuhr allerdings in der Edo-Zeit eine Veränderung, als die Praktizierenden die Xylographie als Produktionsmedium der neuen graphischen Information zu verwenden begannen. (Vgl. Kapitel 8.)

### *6.2.2 Von der Buchrolle zum Heft: Die Ausdifferenzierung der Produktionsreihenfolge der Xylographie vom Schreiben mit der Hand*

Die erste Buchform, welche die Bevölkerung auf dem Archipel kennen lernte, war die Buchrolle namens 卷子本 *kansubon* bzw. *kensubon*, wie ich bereits im Zusammenhang mit dem *Surikyô* kurz erwähnt habe.<sup>396</sup> (Vgl. Abbildung 84 im Anhang.) Diese

---

<sup>396</sup> Die Buchrolle Chinas taucht mit der Verbreitung des Papiers im ersten und zweiten Jahrhundert als Beschreibstoff auf und ersetzt die vorher gebräuchliche Form der Buchrolle aus Holz- oder Bambusstreifen.

Form besteht aus einem langen Papier, das man 継紙 *tsugishi* (zusammengesetztes Papier) nennt. Um einen solchen langen Papierbogen zu erhalten, klebte man mehrere Blätter aneinander. (Vgl. Abbildung 84 [a].) Am Ende des *Tsugishi*, wo auch der Text zum Ende kam, setzte man eine Holzstange ein, um die herum das Papier gerollte wurde, weswegen das *Kansubon* sehr stabil und sicher aufbewahrt werden konnte. Man setzte am anderen Ende, wo die ‚Textseite‘ beginnt, einen Streifen aus meistens dekoriertem, dickerem Papier oder Stoff als ‚Titelblatt‘ an, worauf der Titel des Buches geschrieben ist.

Aus der Buchrolle entwickelte sich ein anderes Buchformat 折本 *orihon*, Faltbuch, das man aus einem regelmäßig in Zickzack gefalteten *Tsugishi* herstellt.<sup>397</sup> (Vgl. Abbildung 84 [c].) Auf der ersten und der letzten Seite wurde je ein stabiles Papier bzw. leichter Karton als Buchdeckel- und rücken geklebt. Mit dieser Form war eine Lektüre möglich, bei der man den Text an einer beliebigen Stelle beginnen konnte. Das *Orihon* wird heute noch für Sutras und Mantras bevorzugt gebraucht.

Bei den beiden Formen war die Produktionsreihenfolge zwischen dem Schreiben mit der Hand und der Xylographie identisch. Man verwirklichte die graphische Information auf dem Papier erst, nachdem man die einzelnen Blätter Papier zu einem langen *Tsugishi* zusammengeklebt hatte. Diese Reihenfolge war Standard bei der Herstellung der Buchrolle mit dem Handgeschriebenen.<sup>398</sup> Der Schreiber realisierte nach und nach die Schriftzeichen auf der Oberfläche des *Tsugishi*. Die Stellen, wo das *Tsugishi* zusammengeklebt worden ist, hatten für den Schreiber keine Relevanz. Für ihn lag das ganze *Tsugishi* als eine räumliche Einheit vor, worauf er die schriftliche Information mit den Werkzeugen und durch seine Handbewegung materialisierte. (Vgl. Abbildung 84 [b-2].)

Auch bei der xylographischen Druckpraxis folgten die Buchproduzenten zuerst dieser mit dem Schreiben entwickelten Produktionsreihenfolge. Man kann sich leicht vor Augen führen, dass der Umgang mit dem großen *Tsugishi* beim Drucken eher umständlich als leicht verlief. Dennoch produzierte man der schon etablierten Konvention nach. Es muss eine allgemein für die Produktion schriftlicher Information geltende Norm und Einstellung vorhanden gewesen sein. Handhabbarkeit und Effizienz, welche für das xylographische Medium angemessen ist, wurden erst später in Betracht gezogen. Zuerst ging man wie selbstverständlich damit um, dass der große Bogen Papier abschnitts- bzw. seitenweise von einem Ende zum anderen auf die mit Farbstoff versehene Druckplatte zu legen und abzureiben war. Der große Papierstreif-

---

<sup>397</sup> Die Form des Faltbuches kennt man in China vermutlich seit dem Ende des achten Jahrhunderts. Seither entwickelte sich diese Form zur Standardform, sodass fast alle gedruckten Sutras seit dem zehnten Jahrhundert in dieses Faltbuch verarbeitet waren. Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.214f.

<sup>398</sup> Als Ausnahme muss jene Produktion der Bilderrolle gelten, bei der der Schreiber und der Maler getrennt gearbeitet und nach der Fertigstellung ihrer jeweiligen Produkte die beschrifteten und bebildeten Papier zusammengefügt war.

fen musste nach dem Abreiben eines Textteiles (bzw. einer ‚Seite‘) von einer Druckform abgehoben und vorsichtig auf die nächste Holzplatte gelegt werden. Dabei war zu beachten, dass die Druckfarbe nicht verwischte und dass der nächste Abschnitt an der richtigen Stelle auf dem *Tsugishi* angepasst wurde.

Natürlich wäre es denkbar einfacher, die Papiere erst nach dem Drucken zusammenzufügen und einzelne Seiten – eine Seite pro Druckstock – abzureiben. Doch diese erst später gängige Praxis bzw. Produktionsreihenfolge bedurfte einer völlig anderen Orientierung auf das Papier. Zunächst war dem Produzenten die Entsprechung zwischen Papier und der Druckform unbewusst; er ignorierte darum die zusammengeklebten Stellen der einzelnen Seiten und druckte auf dem ganzen Bogen bzw. Streifen, wie es auf dem Abbild schematisch dargestellt ist. (Vgl. Abbildung 84 [c].) Das *Tsugishi* war dem Drucker genauso wie dem Schreiber eine einheitliche Oberfläche, keine Zusammensetzung einzelner Papiere. Dass der Drucker der Buchrolle trotz der Schwierigkeiten nach einer solchen, für die Xylographie ungünstigen Produktionsreihenfolge arbeitete, zeigt wiederum die damalige epistemologische Einstellung über das xylographische Medium: Epistemologisch war für den Drucker seine Produktionspraxis vom (Ab-)Schreiben mit der Hand nicht verschieden. Die Xylographie wurde nicht als ein Medium mit eigener Logik betrachtet, sondern als schlichte Ersetzung des Schreibens mit der Hand. Damit das Drucken als Alternative gelten konnte, durfte seine Eigenart – die die Xylographie freilich hat – keinesfalls im Vordergrund stehen. Die xylographische Produktion eines *Kansubon* wie eines *Orihon* fand unter derselben epistemologischen Einstellung statt, die man seit jeher gegenüber dem Schreiben mit der Hand hatte.

Neben diesen vorgängigen Buchformen, *Kansubon* und *Orihon*, kam später die Heftform auf, die in China vermutlich seit dem neunten Jahrhundert bekannt war.<sup>399</sup> Für die Heftform gab es in Japan unterschiedliche Buchbindungen, die man seit dem elften Jahrhundert sowohl für die Handschrift als auch, wenngleich seltener, für das Gedruckte gebrauchte. Für die erste Heftform faltet man die Papierbögen so, dass die beschriftete bzw. bedruckte Seite auf der Innenseite des gefalteten Papiers kommt, und klebte die Blätter an der Falz mit Klebstoff aufeinander. Damit erhält man pro Blatt zwei Seiten. Diese Form wird 胡蝶装 *kochô-sô* genannt und stammt aus China. (Vgl. Abbildung 84 [e-1].) Die andere Variante dieser Bindung kam zuerst gegen Ende des zwölften Jahrhunderts auf, als China unter der Song-Dynastie (960-1279) die Ausgestaltung der xylographischen Druckkultur erlebte.<sup>400</sup> Weil man mithilfe der in

---

<sup>399</sup> Vgl. Fujieda: *Moji no bunkashi*. 1999, S.214-229. Die gefalteten Papiere wurden nach der Reihenfolge des Textes an den Falten mit einem Leim aufeinander geklebt. Es gibt beidseitig beschriftete Broschüre, die man allerdings erst nach dem Binden mit der Hand beschrieb.

<sup>400</sup> Inoue vermutet, dass das Aufkommen der Heftform im Zusammenhang mit der Verbreitung der Lernmaterialien für die Staatsprüfungen steht. Inoue: *Chûgoku shuppan bunkashi*. 2002, S.94.

China studierten Mönche zahlreiche gedruckte Bücher aus China importierte, war diese Buchbindung bald auch den Japanern bekannt. Für diese Form faltet man das Papier so, dass die beschriftete Seite nach Außen zeigt. Nachdem man die so gefalteten Bögen aufeinander legt und provisorisch mit einem Faden bzw. Papierfaden zusammenbindet, klebt man diese zusammengebundenen Blätter mit Leimstoff an den Buchrücken, der die Vor- und Rückseite des Buches etwas überdeckt. Diese Art der Buchbindung ist bei den durch die Zen-Buddhisten bewerkstelligten Nachdrucken chinesischer Bücher (*Gozanban*) zu sehen. Eine andere Heftform entstand vermutlich in Japan und wird daher 大和綴じ *yamato-toji* (Bindung nach japanischer Art) genannt.<sup>401</sup> (Vgl. Abbildung 84 [e-2].) Im Unterschied zur ersteren benutzt man für diese Bindung zwei Fäden, mit welchen man die aufeinander gelegten, einmal gefalteten Papiere durch vier Löcher auf dem mittleren Falz bindet. Auf diese Weise band man gleich mehrere Blätter zusammen. Mit denselben Fäden zog man solche Einheiten aus mehreren Blättern zum Heft zusammen und verknötet die Fäden. Diese Heftform ist bis zur Edo-Zeit die gängige Form für mit der Hand geschriebene Notizen gewesen, weil man beliebig Seiten zum Heft hinzufügen konnte. Dagegen wurde diese Bindung für die gedruckten Büchern sehr selten gebraucht.

Neben solchen Buchbindungen kam noch eine andere Methode auf, welche sich schließlich als Standard für xylographische Bücher etablierte. Mit dieser Methode sind bereits einige Bücher im zwölften und 13. Jahrhundert gebunden worden. Ihre weiträumige Verbreitung fand allerdings erst im 15. Jahrhundert statt. Es handelt sich hierbei um eine Form, die im China der Ming-Dynastie (1368-1644) entstand, sodass man sie in Japan auch 明朝綴じ *minchô-toji* (Buchbindung der Ming-Dynastie) nannte. Für das *Minchô-toji* faltet man die einseitig bedruckten Blätter Papier ein Mal in der Mitte, und zwar so, dass die bedruckte Seite nach Außen weist. Nachdem man mehrere Papierbögen derart gefaltet hat, bindet man die geöffnete Seite der gefalteten Blätter mit einem Faden zusammen. Diese Buchform bzw. Art der Bindung nennt man heute für gewöhnlich 袋綴じ *fukuro-toji*, was wörtlich ‚Sack- bzw. Beutelbindung‘ heißt. Diese Bezeichnung rührt daher, dass sich die gefalteten Papierbögen nach dem Binden auf beiden Seiten etwas wölben, sodass man meinen könnte, ein Hohlraum sei entstanden. (Vgl. Abbildung 84 [e-3].) Seit dem 15. Jahrhundert band man die meisten gedruckten Bücher auf diese Weise.

Im Zuge des regen Nachdrucks der aus China stammenden Bücher gewann die Heftform den Status eines Standards bei den xylographisch gedruckten Büchern in der japanischen Druckkultur. Und es war eben diese Form, die die Differenzierung zwischen der xylographischen und der handschriftlichen Produktionsreihenfolge mit sich brachte. Mit dieser Form und Weise der Buchbindung begann man, vor dem Arbeitsschritt des Bindens jenen Schritt des Druckens auszuführen. Der Wechsel bei

---

<sup>401</sup> Die folgende Beschreibung über *Yamatotoji* folgt nach der Erklärung von Nakano: *Edo no hanbon*. 1995, S. 87.

der Form des Produktes legte also eine neue Arbeitsfolge bei der Produktion fest. Der mediale Unterschied zwischen der Buchrolle sowie dem Faltbuch und der Heftform liegt ausschließlich in der materiellen Strukturierung der medialen Oberfläche, worauf man die schriftliche Information verwirklicht. Zwar bestand das gerollte Buch auch aus mehreren Papieren, doch bot es dem Benutzer sowie Produzenten eine einheitliche, geschlossene Oberfläche; die Stellen, an denen die einzelnen Bögen zusammengeleimt waren, spielten epistemologisch keine Rolle. Dagegen treten beim *Kochô-sô* die einzelnen Stücke Papier je als mediale Oberflächen auf, sodass man von Seiten sprechen kann. (Vgl. Abbildung 84 [f-1,2 und 4].) Bei der Heftform sind diese durch die Bindung separierten, einzelnen Oberflächen für den Schreiber und den Drucker halbiert. Im Laufe der historischen Veränderung, wurden die medialen Oberflächen für die visuelle Informationsverarbeitung immer kleiner. Die Heftform gab den weißen Papieren eine bestimmte Oberflächenstruktur vor, die ihrerseits wiederum bei den Nutzern die Produktionstätigkeit der graphischen Information bedingte.

Dieser Übergang von der Buchrolle zum Heft übte auf das Schreiben mit der Hand jedoch keine signifikante Wirkung aus. Freilich zwang die Form des Hefts den Schreiber zu einer Veränderung seiner Handlung – das Aufklappen der Seiten, gewisse Einschränkung bei der Schreibbewegung usw. Jedoch konnte und kann der Schreiber nach wie vor nachträglich die graphische Information mit seinem leiblichen Medium auf die einzelne Seite realisieren. Die Hand als Medium für die graphische Informationsproduktion wird nicht so erheblich von der materiellen Struktur des Buches beeinflusst, wie die Xylographie ihre Produktionsreihenfolge bestimmen musste.

Bei der Heftform war es nicht mehr möglich, nach der Buchbindung auf jede einzelne Seite mit dem Reiberdruckverfahren zu drucken. Um xylographisch ein Heft zu produzieren, musste man unweigerlich zuerst drucken, bevor man die Papiere zusammenbindet. Die neue Buchstruktur zwang zu einem bestimmten Produktionsprozess. (Vgl. Abbildung 84 [f-3].) Dergestalt ist die Differenzierung der Xylographie vom Schreiben mit der Hand. Die Xylographie konnte hinsichtlich der Produktionsreihenfolge nicht mehr als eine bloße Ersetzung des Schreibens als ein Medium für die Produktion der graphischen Information gelten, sondern musste für den Produzenten auch epistemologisch eine andere Materialien- und damit Informationsverarbeitung darstellen.

Dadurch entstand die Entsprechung zwischen Druck- und Heftform. Beim *Fukuro-toji*, bei dem je ein Bogen ein Mal in der Mitte gefaltet wird und die beschriftete Seite nach Außen zeigt, konstituiert die Hälfte eines Blatt Papiers eine einheitliche mediale Oberfläche. Für den Druckhandwerker bedeutet dies, dass er mit einer Druckform zwei Buchseiten erzeugt. Dafür musste er den Binderand einrechnen, damit keine graphische Information im Heft unkenntlich wird. Indem die xylographische Druckform die medialen Eigenschaften der jeweiligen durch die Bindung vorge-

gebene Heftstruktur in sich spiegelt, wurde die Xylographie als Produktionsmedium von Büchern in Heftform gestaltet.

Diese Spiegelung der Heftstruktur soll zuerst in China stattgefunden haben, und die Praktizierenden auf dem Archipel vollzogen sie wohl anhand der imitierenden Reproduktion nach. Die in China gedruckte Buchseite sowie die entsprechende Druckform hatten schon in dieser Zeit die für sich spezifischen Merkmale. (Vgl. Abbildung 50.) So zum Beispiel hat die Druckform und darum freilich

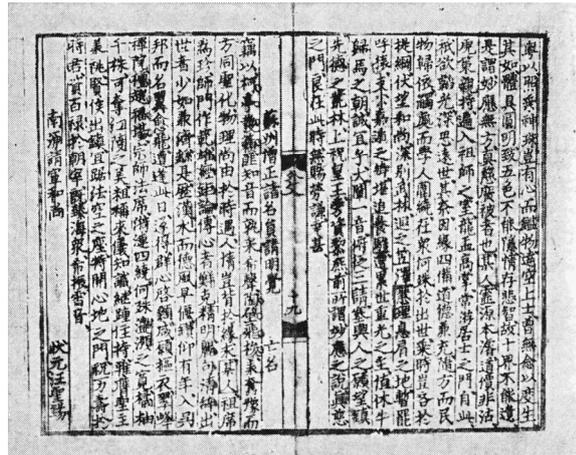


Abbildung 50: Die xylographische Information am Beispiel einer *Gozan*-Edition „*禪儀外文集 Zengi gemon shū*“ (In der mittleren Spalte stehen der abgekürzte Buchtitel „*外文 gemon*“ die Nummer dieses Papierbogens „*十九 (19)*“.)

auch das gedruckte Papier in der Mitte eine Spalte namens 柱 *hashira* (Pfeiler) bzw. 版心 *hanshin* (Mitte der Druckform), wo Paratext, wie philologische, sekundäre Informationen, wie der Buch- und Kapiteltitel, die Seitenzahl und manchmal auch der Name des Holzschnitzers<sup>402</sup> stehen. In diesem Zusammenhang sind auch die oft recht dicken Linien zu nennen, die einen Rahmen um den Textteil mit seinen Zeilenlinien<sup>403</sup> bilden und sozusagen den ‚Satzspiegel‘ bestimmen. Die im xylographischen Heftbuch realisierte graphische Information kann nicht mit der handgeschriebenen graphischen Information gleichgesetzt werden. Das xylographische Medium hatte eine spezifische Art der graphischen Information. Durch das imitierende Nachdrucken adaptierten die japanischen Praktizierenden diese xylographische Informationsform. Erst seit dem 17. Jahrhundert vollzogen sie eigene Modifikationen, und zwar, als man dazu überging, die japanische Schrift im fortlaufenden *On'nade* zu drucken.

### 6.3 Das Status des *Katakana* und des *On'nade* in der zweiten Epoche der japanischen Druckkultur

Die xylographische Buchproduktion in der zweiten Epoche beschränkte sich hauptsächlich auf Bücher, welche in der chinesischen Sprache verfasst waren. Dies ist vor

<sup>402</sup> Das Bezeichnen von Holzschnitzer entstand in China, wo bereits in jener Zeit eine kommerzielle Buchproduktion stattfand. Dass man diesen Handwerker separat betitelte, weist daraufhin, dass seine Arbeit vom ganzen Druckprozess separiert betrachtet wurde. Diese Gewohnheit war aber nicht in der japanischen Druckkultur verwurzelt, sodass diese Bezeichnung eine spezifische Erscheinung für die imitierende Nachdrucktätigkeit darstellt. Vgl. Kawase: *Nyūmon kōwa Nihon shuppan bunkashi*. 1983, S.119. Auch vgl. 6.1.

<sup>403</sup> Solche Linien, welche die Zeilenstruktur verdeutlichen, gab es bereits zu den Zeiten des Schreibens mit der Hand. Medienhistorisch betrachtet, ist der Ursprung dieser Zeilenlinien in der Nachmachung desjenigen Erscheinungsbildes zu sehen, das die aus einzelnen, schmalen Holzstreifen zusammengesetzte Buchrolle besaß.

dem Hintergrund der religiösen sowie gelehrten Sphäre zu erklären, in der man zuerst das Drucken praktizierte. Denn eine durch die chinesische Kultur stark geprägte Sphäre hatte ihren druckgraphischen Code für die schriftliche Information – eben die chinesische Schriftsprache. Dabei ist die finanzielle sowie soziale Bindung an die vorhandenen Institutionen wie Hof, Tempel und Kloster sowie Fürstentum einzubeziehen. Die xylographische Buchproduktion war vor allem in der ersten Zeit so aufwendig, dass sie von einer Privatperson allein nicht bewerkstelligt werden konnte. Privatpersonen hätten wohlmöglich japanischsprachige Bücher gedruckt, doch das Interesse der genannten Institutionen lag nicht bei der Vervielfältigung von in Japanisch verfassten Bücher, sondern gedruckt werden sollten ihrer Intention nach ausschließlich chinesischsprachige Bücher, welche für die Personen solcher Institutionen die hauptsächliche Ressource ihres autoritären Wissens waren. Allerdings gab es Ausnahmen. Vereinzelt druckte man Bücher, die mit der eigenen, japanischen Sprache geschrieben waren.

Im Jahr 1321 druckten Mitglieder der buddhistischen Sekt *Jōdoshū* (Schule des Reinen Landes) ein Buch.<sup>404</sup> Das vom Mönch 了恵 Ryōe (?-?) auf Japanisch verfasste Werk „黒谷上人語燈録 *Kurodani shōnin gotōroku*“ bestand aus Analekten des Sektengründers 法然上人源空 Hōnen Shōnin Genkū (genannt auch Kurodani Shōnin, 1133- 1212). (Vgl. Abbildung 51.) Hōnen gründete diese Sekte um 1175 und nach seiner Lehre wurde das religiöse Ritual auf das Rezitieren kurzer, einfacher Mantras vereinfacht, sodass auch Laien, ohne den Inhalt der Lehre zu verstehen, die rituell-religiöse Praxis ausführen und auf die Gnade der Buddhas hoffen konnten. Dadurch gewann das *Jōdoshū* sehr schnell Anhänger, sodass sie von der damaligen Regierung verboten wurde. Der Sekte hat dies nicht geschadet und deren Eigenständigkeit als eine volksnahe Sekte sogar verstärkt. Die *Jōdoshū*-Sekte gewann v.a. unter der Stadtbevölkerung sowie auch unter der Bauernschaft ihre Mitglieder. Diese Situation bot den Hintergrund, vor dem man mit dem fortlaufenden *On'nade* druckte. In der Vorrede des „*Kurodani shōnin gotōroku*“ ist geschrieben: „Um die zahlreichen Anhänger ins richtige Eingehen in die Ewigkeit zu unterrichten, wird dieser Druck auf Japanisch veröffentlicht.“<sup>405</sup> Japanisch zu drucken, gehörte zu ihrer Strategie, die Anhänger aus dem Volk zu gewinnen und nicht unter den Hofadel wie Intellektuellen zu suchen, die in ei-

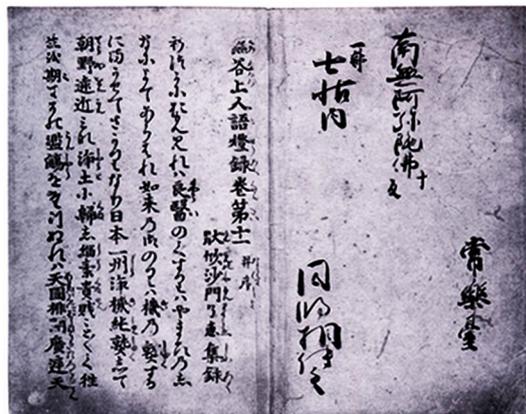


Abbildung 51: „*Kurodani shōnin gotōroku*“ (1321)

<sup>404</sup> Vgl. Kleine: Hōnens Buddhismus des Reinen Landes. 1996.

<sup>405</sup> Zit. nach Suzuki: Pure Gütenberuku jidai. 1976, S.325.

ner durch die chinesische, autoritäre Gelehrtenkultur geprägten Sphäre lebten. Die Anhänger des *Jōdoshū* betrachteten das gedruckte Buch als ein Kommunikationsmedium, mit welchem sie mit Laien in Kommunikation zu treten und ihren Glauben zu verbreiten versuchten. Japanisch zu drucken, ist aber nicht bloß auf die Sprache, sondern auch auf die Gestalt der Schriftzeichen zu beziehen. Die Intention zur Kommunikation mit den Laien, brachte das mit dem fortlaufenden *On'nade* realisierten Japanisch als Code der druckgraphischen Information mit sich. Diese Strategie des *Jōdoshū* ähnelt sehr stark jener der christlichen Missionare, die ungefähr 200 Jahre später nach Japan kamen. (Vgl. 7.1.1.)

Dieses Buch der Schule des *Jōdoshū* ist vermutlich der älteste Fall einer Druckpraxis auf Japanisch mit dem fortlaufenden *On'nade*. Eine tiefgreifende Wende der japanischen Druckkultur ist mit dieser Druckpraxis nicht eingetreten. Denn auch danach druckte man nur sehr selten japanische Texte. Das fortlaufende *On'nade* sowie die japanische Sprache waren über die ganze zweite Epoche hindurch kein üblicher Gegenstand der Druckpraxis. Dies bedeutet aber nicht, dass die Schreibpraxis mit dem fortlaufenden *On'nade* zurückgegangen wäre. Die Schreibkultur mit den auf Japanisch Geschriebenen entwickelte sich neben der Druckkultur weiter, und man kann sogar sagen, dass sie dies wie ein Hauptstrom tat, der beständig weiter floss und dem Seitenarm, der Druckkultur, die Richtung vorgab. Erst in einer neuen Epoche floss das zuerst nur ‚chinesische‘ Drucken mit der Schreibkultur des fortlaufenden *On'nade* zusammen.

Auch das *Katakana* war kein üblicher Gegenstand der Druckpraxis. Während es bei der Lektüre der chinesischen Schriften in der Lese- und Schreibpraxis als Hilfszeichen diente, wurden diese nicht-chinesischen Schriftzeichen meistens nicht gedruckt. (Vgl. 3.3.1.) Nur wenige Bücher sind mit den *Katakana*-Zeichen xylographisch gedruckt worden. Solche Bücher kann man in zwei Gruppen einteilen: Zum einen boten sie eine Darstellung religiöser Gespräche, was in der Literatur als eine Gattung – 仮名法語 *kanahōgo* (wortwörtlich ‚buddhistische Lehre mit dem *Kana*‘ im Sinne von ‚buddhistischer Lehre mit der japanischen Schrift und Sprache‘) – anerkannt war. Im Jahr 1342 druckte man zum Beispiel in Tempel 南禅寺 *Nanzen-ji* das „夢中問答 *Muchūmondō*“, in dem

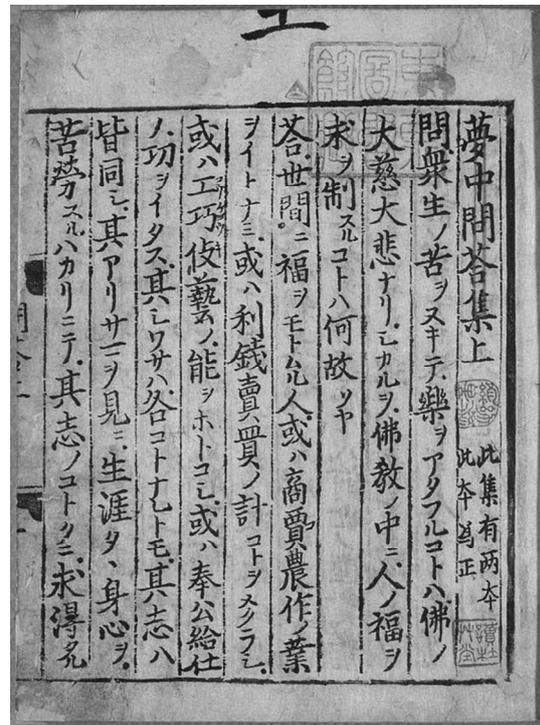


Abbildung 52: „*Muchūmondō*“ (1342)

ein Gespräch zwischen dem damaligen Shogun 足利直義 Ashikaga Tadayoshi (1306-1352) als Fragesteller und dem zen-buddhistischen Mönch 夢窓疎石 Musō Soseki (1275-1351) aufgenommen ist. (Vgl. Abbildung 52.) Wie der Name dieser Gattung zu verstehen gibt, besaß das *Katakana* an sich eine Bedeutung, sodass es gedruckt werden musste und also nicht bloß Hilfszeichen war. Zur anderen Gruppe der mit dem *Katakana* gedruckten Bücher ist das 250 Jahre später gedruckte lexikalische Werk „節用集 *Setsuyōshū*“ zu zählen. Es wurde im Jahr 1597 im Tempel 本願寺 *Hongan-ji* in Kyōto angefertigt, wo auch die Bücher der Lehre mit dem *Katakana* gedruckt wurden.<sup>406</sup> Bei beiden Gruppen, den Gesprächen und den Lexika, waren weniger anspruchsvolle Leser die hauptsächlichlichen Benutzer, für die das *Katakana* als Hilfe beim Lesen der chinesischen Schriftzeichen in die Druckform eingeschnitten wurde. Solche drucktechnischen Produkte sind wie gesagt aber Ausnahmen. Meistens spielte die japanische Sprache sowie das in Japanisch Geschriebene als Code für das druckgraphische Informationsmedium keine Rolle. Die dementsprechende epistemologische Grundeinstellung gegenüber der druckgraphischen Information veränderte sich erst im 17. Jahrhundert, während neue Arten der Druckpraxis die Druckkultur umgestalteten.

---

<sup>406</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijyutsushi*. 1999, S.93.

## Kapitel 7

### Das fortlaufend Geschriebene als druckgraphischer Code

Die dritte Epoche der japanischen Druckkultur ist, um es stark vereinfacht auf einen Punkt zu bringen, durch eine neue Beziehung des Druckens und Gedruckten mit dem Schreiben und Geschriebenen gekennzeichnet. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts begann man mit der drucktechnischen Produktion der auf Japanisch verfassten, bis dato kaum gedruckten Schriften. Dazu bediente man sich des neuen Druckens mit den hölzernen Schriftstempeln, die auf einem (Druck-)Tablett mit erhabenen Rahmen zur Druckform zusammengesetzt wurden. Dabei wurde das für das Schreiben in Japanisch charakteristische fortlaufende *On'nade* zum druckgraphischen Code umgestaltet. In der dritten Epoche kam so eine neue Druckpraxis vor, in der die Praktizierenden die für das japanischsprachige Handgeschriebene spezifische, visuell-motorische Information ins Gedruckte übersetzten. Diese völlig neue Druckpraxis mit dem fortlaufenden *On'nade* als druckgraphischer Code entwickelte sich nicht allein aus der schon seit dem zwölften Jahrhundert betriebenen xylographischen Druckpraxis. Sie emergierte vielmehr durch die Amalgamierung artverschiedener Druckpraxen, welche in der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert auf dem japanischen Archipel auftauchten. In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit diesem Amalgamierungsprozess, in dessen Zuge sich die neue Druckpraxis ausgestaltete, wobei ich die sehr komplexen Wechselbeziehungen zwischen den epistemologischen Einstellungen gegenüber der schriftlichen Information einerseits und den jeweils ontologisch spezifischen, verschiedenen Drucken andererseits so weit wie möglich zu berücksichtigen gedenke.

#### *Verschiedene Druckpraxen in der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert*

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts gelangten zwei artverschiedene Druckmedien nacheinander über das Meer nach Japan. Beide stammten aus zwei grundverschiedenen kulturspezifischen Mediengeschichten des Schreibens und Geschriebenen: der ostasiatischen mit den chinesischen Schriftzeichen und der europäischen mit dem Alphabet. Entsprechend ihrer Herkunft kamen die beiden Drucke auf verschiedenen Wegen auf den Archipel und wurden dort in voneinander getrennten Sphären für unterschiedliche Zwecke praktiziert. (Vgl. 7.1.)

Zuerst brachten jesuitische Missionare im Jahr 1590 die Typographie, um ihren gemeinschaftlichen Bedarf an Lehr- bzw. Lernbüchern zu decken. Die Jesuiten

sowie die einheimischen Christen übten dieses genuin europäische Druckmedium nicht nur für die alphanumerische Schrift, sondern auch für die verschiedenen, chinesischen und japanischen Schriften aus. Die Umsetzung des einheimischen Geschriebenen in den typographisch-druckgraphischen Code gelang den Jesuiten, weshalb sie die Produktion der japanischen Schriften zum ersten Mal in der Druckkultur Japans in einem größeren Umfang praktizieren konnten. Jedoch war es ihnen nicht lange vergönnt, ihre Druckpraxis lange auszuüben; aufgrund des immer massiver durchgesetzten Verbots des Christentums druckten die Jesuiten in Japan nur ungefähr zwanzig Jahre lang Bücher.

Die zweite fremde Druckpraxis wurde den Japanern auf dem Weg eines Eroberungszugs bekannt. 1592 zogen japanische Truppen nach Korea, wo sie die bronzenen Schriftstempel nitsamt anderen Druckutensilien aus dem koreanischen Hof, Choson, erbeuteten. Dieses für den Schreib- und Schriftstil der chinesischen Standardschrift (*Kaisho*) entwickelte Drucken mit den bronzenen Schriftstempeln wurde auf dem Archipel nur selten praktiziert: Zwar goss man nach koreanischem Vorbild Schriftstempel, doch geschah dies nur drei Mal kraft des finanziellen Vermögens von 徳川家康 Tokugawa Ieyasu (1542-1616), dem Gründer des Regierungsapparats (1603-1867) in der Stadt 江戸 Edo, heutiger Tôkyô. Mit diesen in Japan gegossenen Schriftstempeln wurden heutiger Kenntnis nach allerdings nur zwei Titel gedruckt.

Bald nach der Ankunft der zwei fremden Druckmedien, spätestens seit 1595, begannen die Japaner mit einem neuen Verfahren zu drucken – und zwar mit Schriftstempeln aus Holz. Dieser hölzerne Schriftstempeldruck muss wegen ihrer medienontologischen Eigenschaften von den eben genannten zwei Drucken unterschieden werden. Die Buchproduktion mit diesem Drucken verbreitete sich sehr rasch – etwa innerhalb von zehn Jahren – in verschiedene soziokulturelle Sphären; seit 1597 am Hof, seit 1595 an mehreren Tempeln, seit 1596 unter den Ärzten, seit 1599 im Auftrag von Tokugawa Ieyasu, d.h. unter der reichen Kriegerklasse, und seit 1605 druckten damit auch die so Stadtbewohner (町人 *chônin*) chinesischsprachige Bücher. Neben den chinesischen, mit der Standardschrift realisierten Büchern begann man bald auch auf Japanisch verfasste, d.h. mit dem *On'nade* geschriebene Schriften drucktechnisch zu reproduzieren. Abgesehen vom mit dem *Kana* dargestellten Kalender (仮名曆 *kanagoyomi*) kam das *On'nade* als druckgraphischer Code für die schriftliche Information um Mitte des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts auf, also etwa 15 Jahre nach jener Druckpraxis der Jesuiten. Seit dieser Zeit druckte man ebenfalls die auf Japanisch geschriebenen Bücher.<sup>407</sup> Im Zuge der Durchdringung des mit dem

---

<sup>407</sup> Über *Kanagoyomi* vgl. Kawase: Kokatsujiban no kenkyû. 1937, S.398f. Der Kalender auf Japanisch im gewöhnlichen fortlaufenden *On'nade* wurde schon früher zum Gegenstand der wohl gewerblichen Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln. Dass der Einblattdruck der Kalender zum Gegenstand der neuen gewerblichen Druckpraxis geworden war, ähnelt der Frühphase des gewerblichen Gebrauchs der Xylographie in China (Vgl. 4.3.) sowie in Europa (Vgl. Yukawa: Das xylographische Medium in Europa und Japan. 2005.)

Rohstoff Holz betriebenen neuen Druckmediums und der thematischen Erweiterung der zu druckenden Schriften, kam der berufliche Drucker auf, der im Auftrag Bücher produzierte; wenig später übernahmen erstmals neue Akteure die Funktion von Verlegern, welche unter Berücksichtigung der so genannten Marktsituation für mehr oder weniger anonyme Käufer Gedruckten produzieren ließen.

Am Anfang des 17. Jahrhunderts kamen demnach auf dem Archipel drei verschiedene Druckmedien bei der Produktion der chinesischen oder japanischen Bücher zur Anwendung, die jede für sich ein bestimmtes Komplex aus Materialien und Arbeitsgängen darstellen: die Typographie, der bronzene Schriftstempeldruck und der hölzerne Schriftstempeldruck. Im Hinblick auf das Drucken der nicht-alphabetischen Schriften sind die zwei schriftlichen Codes, die Standardschrift und das fortlaufende *On'nade*, zu unterscheiden.

Der etablierten Ansicht der Buch- und Druckhistoriker nach, besteht der historische Zusammenhang zwischen den genannten drei Drucken insofern, dass das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln allein vom koreanischen bronzenen Schriftstempeldruck her entwickelt worden sei.<sup>408</sup> Demnach wäre die medienhistorische Beziehung zwischen der Druckpraxis der Jesuiten und jener der Japaner unplausibel bzw. schlichtweg zu verneinen. Diese Sichtweise basiert einerseits auf der Tatsache der kurzen Dauer der jesuitischen Druckpraxis und deren scheinbaren geographischen sowie soziokulturellen Geschlossenheit gegenüber den nicht-christlichen Sphären und andererseits darauf, dass keine Quelle eine Beziehung zwischen den jesuitischen und den einheimischen Druckpraxen schriftlich nahe legt.

In der jüngeren Zeit kamen einige Fachleute zu der anders lautenden Ansicht. Sie gehen davon aus, dass die Druckpraxis der Jesuiten einen sogar maßgeblichen Einfluss auf jene japanische mit dem Schriftstempeldruck – gleich ob mit hölzernen oder bronzenen Schriftstempeln – habe.<sup>409</sup> Diese Hypothese über die wahrscheinliche medienhistorische Beziehung zwischen dem ‚ostasiatischen‘ und dem ‚europäischen‘ Drucken fußt auf der drucktechnischen Analyse der bis heute erhaltenen gedruckten Werke und auf der vermutlichen Beziehung zwischen den Christen und den Japanern, die die im fortlaufenden *On'nade* dargestellten Bücher produzierten. Dass nicht nur der koreanische bronzene Schriftstempeldruck, sondern auch die europäische Typographie in die Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln einfließen, ist die Hypothese, welche auch aus der hiesigen, besonders medienontologisch und -epistemologischen Perspektive auf das druckgraphische Materialisierungskonzept des schriftlichen Codes haltbar scheint und daher in meiner Arbeit auch vertreten wird. Bevor ich in den folgenden Abschnitten näher auf die historischen Fälle eingehe,

---

<sup>408</sup> Vgl. die Standardwerke etwa Kornicki: *The Book in Japan*. 1998; Chibett: *The History of Japanese Printing and Book Illustration*. 1977.

<sup>409</sup> Zum Beispiel vgl. Kaneko: *Katsuji ni yoru kindai media kakumei*. 1998.

wende ich mich zunächst dem terminologischen Problem in der kulturübergreifenden Forschung der Druckmedien zu.

*Terminologisches Problem der Beschreibung über sprach- und medienhistorisch fremde Druckkultur*

Die oben von mir aufgeführten Bezeichnungen der verschiedenen Drucken sollen als Terminologie verstanden werden, welcher die konkreten Drucken aus den kulturspezifischen Mediengeschichten Europas und Ostasiens zugrunde legt. Von der Typographie spreche ich demnach im Sinne vom Druck des durch Gutenberg entwickelten Komplexes und dessen evolutionären Derivativen. Demzufolge werden die Begriffen wie ‚Type‘ bzw. ‚bewegliche Letter‘, die das Produkt aus dem Komplex von ‚Patrize‘, ‚Matrize‘ und ‚Handgießinstrument‘ sind, nur in Bezug auf die Typographie gebraucht. Mit dem Schriftstempeldruck bezeichne ich dagegen die ostasiatischen Druckmedien, deren Druckform aus mehreren Schriftstempeln zusammengesetzt wird. Diese Differenzierung in der Terminologie – die mit der Bezeichnung Drucken allein nicht gegeben ist – dient dazu, die medienhistorisch verschiedenen Druckpraxen als verschiedene Weisen der Material- und damit Informationsverarbeitung in der folgenden Darstellung klar voneinander zu unterscheiden.

Diese auf der Medienontologie basierende terminologische Differenzierung des Druckens ist in der buch- sowie druckhistorischen Fachdiskussion sowohl in Europa als auch in Ostasien keineswegs üblich. Den ostasiatischen Schriftstempeldruck setzen die Druck- und Buchhistoriker in ihren Geschichtsschreibungen oftmals terminologisch mit der europäischen Typographie gleich. Diese Sichtweise und die entsprechende Darstellungsweise erschwert allerdings, die (Medien-)Geschichte der ostasiatischen Druckkultur darzustellen.<sup>410</sup>

Im euro-amerikanischen Forschungskontext werden die oben genannten drei Drucken meistens als ‚Typographie‘ bzw. ‚beweglicher Letterndruck‘ oder auf Englisch ‚movable type printing‘ bezeichnet. So zum Beispiel spricht David Chibett über den „movable type boom“ im Japan der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert, indem er sowohl die Gutenbergsche Type bzw. Letter bei den Missionare als auch die bronzenen sowie hölzernen Schriftstempel als „movable type“ bezeichnet.<sup>411</sup> Richtet man seine (medien-)historische Perspektive genau auf die zeitspezifische Medienontologie des einzelnen Druckens, dann erkennt man sogleich, dass die für die Typographie Gutenbergs konsistenten Elemente wie Patrize, Matrize, Gießinstrument,

---

<sup>410</sup> Die folgende Überlegung über das terminologische Chaos in der Beschreibung der historischen Druckmedien basiert auf der dialogischen Zusammenarbeit mit Michael Giesecke, deren Ergebnisse schriftlich in dessen Buch zusammengefasst und dargestellt werden. Giesecke: Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S. 338-478.

<sup>411</sup> Chibett: The History of Japanese Printing and Book Illustration. 1977.

Druckpresse usw. sowie die Arbeitsprozesse wie Abpausen, (Stempel-)Schneiden, Punzen, Einschlagen, (Aus-)Gießen, Sätzen, Pressen usw. bei den ostasiatischen Druckpraxen nicht vorkommen.<sup>412</sup> Dieser Umstand ist nicht von der Hand zu weisen und stellt einen entscheidenden Unterschied dar. Geht man von der medienontologischen Auffassung aus, ist das Bezeichnen des ostasiatischen Schriftstempeldrucks als ‚Typographie‘ darum als sehr unzulänglich und inadäquat zu beurteilen. Das unreflektierte Bezeichnen der materiell wie technisch verschiedenen ostasiatischen Schriftstempeldrucken als ‚Typographie‘ bringt mit sich, dass die Eigentümlichkeit der jeweiligen Mediengeschichte, in welcher das Drucken und Gedruckte sich unter den zeit- und kulturspezifischen medialen und kommunikativen Umständen ausgestaltete, unterdrückt wird.

Die unreflektierte sprachliche Identifikation des Schriftstempeldrucks mit der Typographie erschwert eine adäquate Beschreibung der ostasiatischen Mediengeschichte auf Deutsch. Mit dieser unangemessenen Identifikation entstand das Narrationsmuster nach dem Vorbild der europäischen Mediengeschichte, welches die geschichtliche Beschreibung der ostasiatischen Druckkultur beherrschte und nach wie vor beherrscht. (Vgl. 7.3 und 10.1.)

Das undifferenzierte Bezeichnen als ‚Typographie‘ lässt die von der Typographie völlig unabhängigen medienhistorischen Phänomene in die vertraute und insofern verständliche Form der Typographiegeschichte ein- bzw. untergehen. Nicht verwundern darf deshalb zum Beispiel auch der absurde Schluss, dass die Typografie schon vor Gutenberg in China oder Korea erfunden und praktiziert worden sei.<sup>413</sup>

Ähnlich bestimmt die unreflektierte terminologische Gleichsetzung der beiden Druckmedien auch die Fachdiskussion in Ostasien. Wie in China, so bringen auch die japanischen Fachleute die historischen Schriftstempeldrucke mit der Typographie in die Begriffe ‚活版 chin. *huoban*, jap. *kappan*‘ (wortwörtlich, ‚lebendige Druckplatte‘) bzw. ‚活字 chin. *huozi*, jap. *katsuji*‘ (wortwörtlich, ‚lebendiges Schriftzeichen‘) zusammen und setzen somit – die ontologischen Unterschiede ignorierend – die beiden artverschiedenen Druckpraxen auf Alltagssprachlicher wie terminologischer Ebene gleich. 川田久長 Kawada Hisanaga zum Beispiel fasst in seinem Werk „活版印刷史 *Kappan insatushi*“ (Geschichte des *Kappan*-Druckens) die oben genannten drei Druckmedien unter den Begriff „活字版 *katsujiban*“ (Druckform mit *Katsuji*) in ei-

---

<sup>412</sup> Schmidt-Künsemüller: Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen. 1951, S.48ff.

<sup>413</sup> Als einer der prominentesten Vertreter der Behauptung, Ostasien sei das Ursprungsland der Typographie, ist der Koreaner Pow-Key Sohn zu nennen. Er vertritt konsequent die Vermutung, dass der koreanische bronzene Schriftstempeldruck auf Gutenbergs Praxis Einfluss gehabt hätte: „There have been some contributions towards the transmission of typography by Koreans. The idea of typography seems to have traveled from China to Korea and refined practical metal-type typography seems to have traveled through Tabriz to Nuremberg – Strassburg – Mainz.“ Sohn: Invention of the Movable Metal-type Printing in Koryo. 2001, S.25.

nem Zug dar, obwohl er die ontologischen Unterschiede genau wahrgenommen und beschrieben hat.<sup>414</sup>

Solche im heutigen Japan gebräuchliche Begriffe stammen ursprünglich aus der chinesischen Mediengeschichte, wo das dort entwickelte Druckmedium (*Huoban* bzw. Drucken mit *Huozi*) beschrieben ist. Die in der Sprache dieser Mediengeschichte zum Ausdruck gekommene Epistemologie entstand dort Hand in Hand mit der Entwicklung jenes Druckmediums. Der frühere Begriff *Huoban* taucht zuerst im Buch „夢溪筆談 chin. *Mengxibitan*, jap. *Mukeihitsudan*“ 1056 von 沈括 Shen Kuo (1031-95) auf, wo er das Drucken mit Schriftstempeln aus Ton von 畢昇 Bi Sheng (um 990-1051) beschreibt.<sup>415</sup> Dabei stellte Shen *Huoban* als 活板 (bewegliche Holzplatte bzw. hölzerne Druckform) dar; das zweite Zeichen, 板, stand für die xylographische Druckform. Später wurde dieses Zeichen in Japan durch 版 ersetzt, das gleich ausgesprochen wird und das man in Japan heute unabhängig vom Material allgemein für ‚Druckform‘ verwendet.<sup>416</sup> Den später aufgekommenen Begriff, *Huozi*, benutzte 王禎 Wang Zhen im Jahr 1314, um das Drucken von Bi Sheng sowie den von ihm selbst erfundenen hölzernen Schriftstempeldruck zu beschreiben. Dabei ist auch das Kompositum 活字板 chin. *Huoziban*, jap. *Katsujiban* aufgekommen, das man heute wie bei Kawada schriftlich als 活字版 darstellt.<sup>417</sup> Mit diesem Begriff fokussierte Wang auf die Art und Weise der Druckform, welche aus mehreren ‚lebendigen‘, gemeint ist beweglichen, hölzernen Schriftstempeln (字印 *Ziyin*) besteht. Die beiden chinesischen Bezeichnungen für die zwei Schriftstempeldrucke kamen durch die Abgrenzung gegenüber dem schon etablierten, „unbeweglichen Holzschnittdruck“<sup>418</sup> zustande. Shen Kuo betonte bei seiner Beschreibung bzw. Bezeichnung also (schrift-)sprachlich den Aspekt der Mobilität der Druckform als 活 *huo* (lebendig bzw. beweglich). Dagegen unterdrückte er bei seiner Terminologie den Aspekt der Materialität wie Herstellungsweise der Schriftstempeln (nicht des Gedruckten!), weswegen Wang Zhen das Drucken mit den tönernen Schriftstempeln als auch jene mit den hölzernen Stempeln als ‚*Huoban*‘ bzw. ‚*Huoziban*‘ bezeichnen konnte.

---

<sup>414</sup> Kawada, Hisanaga: *Kappan insatsushi*. 1981.

<sup>415</sup> Zur typographischen Transkription vgl. Kawase Kazuma: *Kokatsujiban no Kenkyû*. Tôkyô 1937, S.163. Auch Giesecke: *Die Entdeckung der kommunikativen Welt*. 2007, S.383.

<sup>416</sup> Historisch steht das Schriftzeichen 版 (Holzbrett), für Schreibmaterial sowie auch für Namenschild. Solche Bedeutungen sind allerdings heute in der japanischen Schriftsprache ungebräuchlich, sodass das Schriftzeichen auf die Bedeutung von Druckform und davon abgeleitet auch von Layout spezialisiert ist. Bis in die Edo-Zeit hinein schrieb man 板 (Holzplatte als Druckform).

<sup>417</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.165.

<sup>418</sup> Wen-Yuan: *Von der alten chinesischen Buchdruckerkunst*. 1929, S.10. Zu diesem merkwürdigen Ausdruck über die Xylographie kam Wen-Yuan höchstwahrscheinlich dadurch, dass er seine Basis für die sprachliche Darstellung auf „Buchdruck mit beweglichen Lettern“ (Ebd., S.13) gesetzt hat und davon die Xylographie als das Unbewegliche ausdifferenzierte. Demzufolge gelangte er den tautologisch klingenden Ausdruck „unbeweglichen Holzschnitt“.

Zudem ist das Abzugsverfahren des Schriftstempeldrucks dem der Xylographie sehr ähnlich. Die Praktizierenden rieben ohne Ausnahme das Papier auf dem Drucktablett mit den eingesetzten Schriftstempeln, also auf der Druckform des Schriftstempeldrucks ab. Was der Schriftstempeldruck von der Xylographie unterschied und als neu wahrgenommen wurde, war lediglich die Druckform, welche entweder aus einem Holzbrett, oder aus der so genannten ‚Satzform‘, dem Drucktablett mit Schriftstempeln, bestand. Die Begrifflichkeit der ostasiatischen Bezeichnungen ist auf die Art und Weise der Druckformherstellung gerichtet.

Vor dem Hintergrund dieser historischen Begrifflichkeit des *Huoziban* bzw. *Katsujiban* und dessen Derivativen begriff man die fremde Typographie als eine Variante dieser Art von Drucken. Medienontologische Unterschiede zwischen dem ostasiatischen und dem europäischen Druckmedium sind dabei epistemologisch unterdrückt. So wird die Typographie in Ostasien innerhalb der Reichweite der schon durch den Schriftstempeldruck ausgestalteten Terminologie verstanden – was freilich eine Reduktion bedeutet.

Auf einer solchen die Eigenheit der Typographie verdeckenden Terminologie ist zurückzuführen, dass zum Beispiel der japanische Druckhistoriker 中根勝 Nakane Suguru vom „西歐活字版 *seiô katsujiban*“ (europäischen *Katsujiban*) und „朝鮮伝来の活字版 *Chôsen denrai no katsujiban*“ (*Katsujiban* aus Korea) spricht, so wie auch Carter in seiner Geschichte der chinesischen Drucktechnik von „printing with movable type“ redet oder Hiu Lie über eine koreanische „Typographie“ schreibt.<sup>419</sup>

Sowohl im euro-amerikanischen als auch im ostasiatischen Forschungskontext ist also eine durch die Terminologie hervorgerufene Unterdrückung der kulturspezifischen Mediengeschichte festzustellen. Ihren beiden Sammelbegriffen, ‚Typographie‘ in der einen Forschung und ‚活版 chin. *huoban*, jap. *kappan*‘ in der anderen, ist eigen, dass sie in sich verschiedene Druckmedien zusammenfassen und dadurch die Eigenheiten nicht zum Ausdruck bringen lassen sowie eine Epistemologie nahe legen, die nicht auf die Unterschiede orientiert ist. Dieses Zusammenfassen rührt von der gemeinsamen Orientierung auf das Konstruktionsprinzip der Druckform her.

Um das koreanische Drucken mit den bronzenen Schriftstempeln als ‚Typographie‘ bzw. ‚beweglichen Letterndruck‘ bezeichnen zu können, stützt sich Hiu Lie auf das folgende Verständnis von Typographie:

„Denn in der Satzarbeit erweisen sich die beiden verschiedenartig gestalteten Typen, die chinesischen Schrift- bzw. Begriffszeichen einerseits und die lateinischen Buchstaben andererseits, als funktionell gleichwertig, d.h. Schriftzeichen, die nach Belieben eingesetzt und entfernt werden können. Die Grundlage der Typographie besteht doch

---

<sup>419</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999; Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*. 1955; Lie: *Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metalllettern*. 2003.

in der Mobilität der einzelnen Buchstaben bzw. Schriftzeichen, die nach Belieben eingesetzt oder entfernt werden können.“<sup>420</sup>

Die Argumentation Lie setzt voraus, dass die Quintessenz der Typographie in der „Mobilität der einzelnen Buchstaben bzw. Schriftzeichen“<sup>421</sup> innerhalb einer (Druck-)Form liege. Auf der Grundlage dieser Bestimmung von ‚Typographie‘ entsteht im Beobachter die topologisch-funktionale Gleichwertigkeit der Gutenbergsche Type und dem bronzenen Schriftstempel, womit die terminologische Gleichsetzung der beiden Drucken gerechtfertigt sein soll.

Was in dieser Sichtweise allerdings nicht zum Tragen kommen kann, ist das Drucken als Komplex der Materialienverarbeitungen. Zwar erkannte Lie die „verschiedenartig gestalteten Typen“, doch kommt diese Wahrnehmung in seiner Beschreibungssprache nicht zum Ausdruck. Darüber hinaus entmaterialisiert, d.h. semiotisiert Lie die Type als auch den Schriftstempel, indem er das erstere als „Buchstaben“ und das letztere als „Schriftzeichen“ bezeichnet. Womit der ‚Setzer‘ die Druckform herstellt, ist die Type bzw. Letter bei der Typographie und 鑄字 bzw. 鑄字 kor. *chujja*, jap. *chûji* (wortwörtlich: ‚gegossene Schrift‘) beim bronzenen Schriftstempeldruck. (Vgl. die letzte Zeile des Nachworts vom heute in der französischen Nationalbibliothek aufbewahrten „佛祖直指心體要節“ kor. *Bulio Jiki Shimche Yojeol* (1377) auf der Abbildung 53.<sup>422</sup>) Für den Druckhandwerker existieren ohne Speichermedium weder Buchstaben noch Schriftzeichen. Die Fokussierung auf die Gemeinsamkeit, ‚Mobilität der Zeichen in einer Druckform‘, ist nur in der Perspektive des Beschreibenden nachvollziehbar. Lediglich für den Rezipienten des Gedruckten haben die materiellen sowie technischen Unterschiede der beiden kulturspezifischen Druckpraxen keine Relevanz; für ihn zählt überwiegend

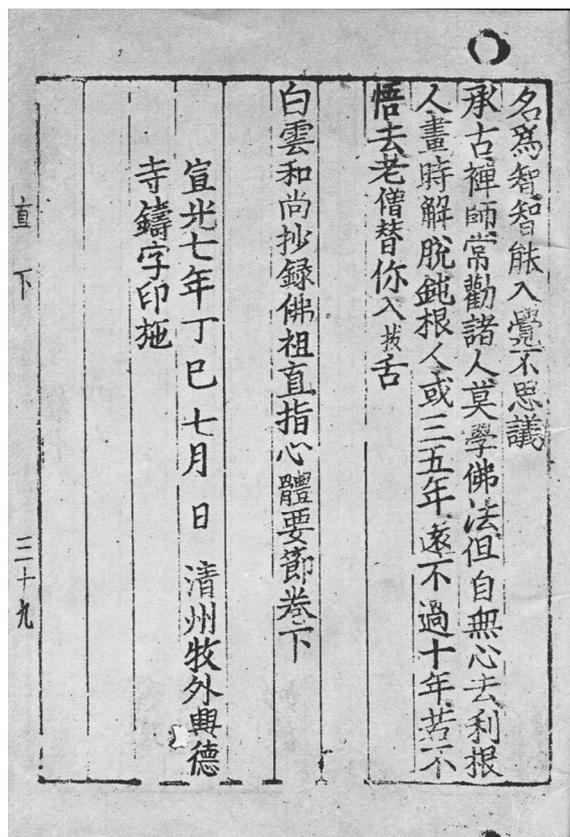


Abbildung 53: „*Bulio Jiki Shimche Yojeol*“ (1377)

<sup>420</sup> Lie: Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metalllettern. 2003, S.20f.

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Für die zur Verfügungstellung der imitierenden Reproduktion des „*Bulio Jiki Shimche Yojeol*“ bedanke ich mich bei Herrn 遠藤千舟 Endô Chishû.

die schriftliche Information im Gedruckten. Dies stellt jedoch keinen Grund dar, nicht auf die Eigenheiten und Unterschiede in einer Mediengeschichte einzugehen.

Der Beschriebene, der Druckende, erlebt allerdings diese von Lie heraus-abstrahierte Mobilität der Schriftzeichen mit eigenem Körper: Ohne Reduktion auf die visuelle Wahrnehmung und Information muss er mit den Händen die Materialien während der Praxis be- und verarbeiten. Die Quintessenz des jeweiligen Druckens liegt in der Perspektive des Praktizierenden nicht allein in der Bearbeitungsweise der abstrakten Schriftzeichen, sondern vielmehr in der Materialität des Druckens an sich. Um ein Drucken als Produkt einer kulturspezifischen Mediengeschichte beschreiben zu können, muss die ontologische Differenz zwischen den historischen Druckmedien auseinander gehalten werden, so wie ich es in dieser Arbeit versuchen möchte.

### *Historische Semantik der japanischen Druckkultur*

Die terminologische Identifizierung der Typographie mit dem *Katsujiban* (Druckform aus beweglichen Schriftzeichen) in der japanischen Fachdiskussion hat ihren Grund in der japanischen Mediengeschichte selbst. Der hier thematisierte Druck mit den hölzernen Schriftstempeln war nur etwa fünfzig Jahre im Gebrauch.<sup>423</sup> Um eine neue Epistemologie prägen zu können, war diese Dauer wohl zu kurz.<sup>424</sup> Darüber hinaus war das Leitmedium für die epistemologische Grundeinstellung gegenüber dem Drucken und Gedruckten in Japan genauso wie in China die Xylographie. Dies ist am (Schrift-)Sprachgebrauch in der damaligen Beschreibung über den Schriftstempeldruck um die Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert deutlich zu erkennen.

Die damaligen Praktizierenden beschrieben die Drucken mit den bronzenen und den hölzernen Schriftstempeln überwiegend als 一字板 *ichijiban*, welches wortwörtlich ‚Holzplatte bzw. hölzerne Druckform aus bzw. mit einzelnen Schriftzeichen(-ste-

---

<sup>423</sup> In China waren sie stets eine Alternative gegenüber der Xylographie geblieben und wurden seltener praktiziert. In Korea, wo die Buchproduktion im Allgemeinen hauptsächlich innerhalb der höfischen Gesellschaft geblieben war, befand der bronzene Schriftstempeldruck sich keineswegs in einem soziokulturell umfangreichen Gebrauch.

<sup>424</sup> Im Allgemeinen geht es hier um unvermeidbares Zeitgefälle zwischen der Emergenz der neuen Praxis und deren (schrift-)sprachlichen Wahrnehmung in Form der Beschreibung. Über diesen Zeitgefälle redet etwa Thomas Macho folgenderweise: „Kulturtechniken – wie Schreiben, Lesen, Malen, Rechnen, Musizieren – sind stets älter als die Begriffe, die aus ihnen generiert werden. Geschrieben wurde sehr lange vor jedem Begriff der Schrift oder des Alphabets; Bilder und Statuen inspirieren erst nach Jahrtausenden einen Begriff als des Bildes; bis heute kann gesungen und musiziert werden ohne Tonbegriffe oder Notensysteme. Auch das Zählen ist älter als die Zahl.“ Macho: Zeit und Zahl. Kalender- und Zeitrechnung als Kulturtechniken. 2004, S.179. Dass solche Substantivierung bzw. ‚Verbegrifflichung‘ erst nach der langjährigen Praxis geschieht, ist wohl eine allgemeine Tendenz der Medien- bzw. Kulturgeschichte. Allerdings kommt eine solche sprachliche Wahrnehmung, welche sich als ‚Begriff‘ in einer Sprachkultur herauskristallisiert und manchmal rückwirkend die Praxis auf die weite Strecke der Mediengeschichte prägen kann, kommt oft sehr spät vor, oder sogar gar nicht.

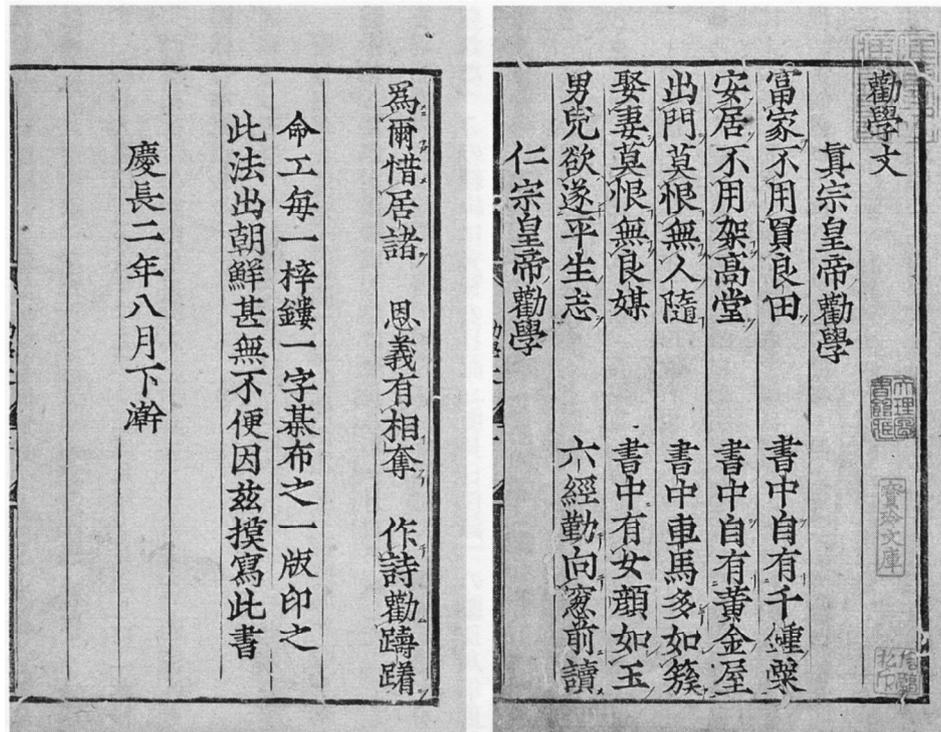


Abbildung 54: Der Druck mit den Schriftstempeln, „Kangakumon“ (1597, rechts: die erste Seite, links: die letzte Seite mit dem Nachwort)

mpel)‘ heißt.<sup>425</sup> So zum Beispiel in der Nachrede des 1597 mit den Hölzernen Stempeldruck hergestellten chinesischen Buches, „勸學問 Kangakumon“, in dessen wort die Arbeitsweise folgenderweise beschrieben ist: „auf Befehl, schnitzten die Handwerker auf einer Druckplatte (梓 *shi*) ein Schriftzeichen (字 *ji*) ein und legten [die so hergestellten Schriftstempel, S.Y.] auf eine Druckform (版 *han*). Diese Methode stammt aus Choson [...]“.<sup>426</sup> (Vgl. Abbildung 54.) Das Schriftzeichen 梓 stellt ursprünglich den Trompetenbaum (jap. *azusa*, lat. *mallotus japonicus*) dar; da man aus seinem Holz die xylographische Druckform herstellte, wurde die Semantik dieses Schriftzeichens im Kontext der Druckkultur durch die Bedeutung zur allgemeinen Druckform erweitert. In dieser semantischen Verschiebung kommt die Fokussierung auf die Funktion des Trompetenbaumholzes als Druckform in der epistemologischen Einstellung zum klaren Ausdruck.<sup>427</sup> Mit diesem Schriftzeichen beschrieb man, wie eben im Zitat, nun auch den hölzernen Schriftstempel, wodurch er als eine Art xylographische Druckform galt. In der zitierten Nachrede wird das Verfahren des Schrift-

<sup>425</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyū*. 1937, S.133. Terminologisch schreibt man heute *Ichijiban* als 一字版, ohne dabei über die Folge der Umschreibung bzw. des Zeichenwechsels auf die Geschichtsschreibung zu reflektieren. Auch das Wort 植字板 *uejiban* (Druckform aus eingepflanztem Schriftzeichen) wurde damals für die Beschreibung des hölzernen Schriftstempeldruck gebraucht.

<sup>426</sup> Zitiert aus Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.122.

<sup>427</sup> Dies ist auch im auch noch heute gebräuchlichen Begriff 上梓 *jōshi* (zeichenmäßig ‚auf Trompetenbaum stehen bzw. einritzen‘) erkennen, der ‚Publizieren‘ bedeutet.

stempeldrucks als ein Zusammensetzen aus mehreren kleinen xylographischen Druckplatten begriffen.

Darüber hinaus ist in der Nachrede ausdrücklich gesagt, dass dieses Druckverfahren aus dem koreanischen Hof der Choson-Dynastie stamme. Obwohl der Schriftstempel nicht mehr aus Bronze, sondern aus Holz bestand, setzt man hier den hölzernen Stempeldruck mit dem ursprünglichen Bronzenen gleich. Im Tagebuch „慶長日件録 *Keichô nikkenroku*“ von 船橋秀賢 Funabashi Hidekata (1575-1614), der 1605 die Herstellung der bronzenen Schriftstempeln von Tokugawa Ieyasu beauftragte, bezeichnet den bronzenen Schriftstempeldruck bzw. die Schriftstempel als „銅鑄一字板 *dôchû ichijiban*“ (Druckform mit einzelnen, aus Kupfer gegossene einzelnen Schriftzeichen).<sup>428</sup> Nicht nur für das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln, sondern auch für das mit den bronzenen Schriftstempeln wurde der Begriff *Ichijiban* unabhängig vom Rohmaterial des Schriftstempels gebraucht. Dieser Begriff stellt also allein die Konstruktionsweise der Druckform dar, ist aber nicht auf die Art und Weise des Stempels bezogen.

Parallel zum Begriff *Ichijiban* ist bereits der heute für den Schriftstempeldruck und die Typographie gebräuchliche Begriff 活板 *kappan* im „教誡新学比丘行護律義 chin. *Jiaojie xinxue biqiuxin gbulüyi*, jap. *Kyôkai shingaku bikugyô goritsugi*“ des Jahres 1604 zu sehen.<sup>429</sup> Dieser Begriff war jedoch im Vergleich zum vorhin genannten *Ichijiban* wenig populär und bürgerte sich erst mit dem Einzug der Typographie mit der galvanoplastischen Typenherstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der japanischen Druckkultur ein, zu einer Zeit also, als der Schriftstempeldruck nicht mehr in Gebrauch und in Vergessenheit geraten war. (Vgl. 9.1.) Erst als das Wort *Kappan* weitläufig verbreitet war, bezog es sich auf die Typographie und stand nicht mehr mit dem tönernen Schriftstempeldruck von Bi Sheng oder mit dem in Japan praktizierten hölzernen Schriftstempeldruck in Verbindung. Nur die Bezeichnung hat in der Mediengeschichte bis heute überlebt, nicht aber die medienhistorisch mit ihr verbundene Praxis. Es gibt keine evolutionäre Linearität zwischen dem Schriftstempeldruck, der einmal im 17. Jahrhundert unter ‚*Ichijiban*‘ oder ‚*Kappan*‘ lief, und der Typographie, welche heute ebenfalls ‚*Kappan*‘ genannt wird.

Noch mehr blieben die japanischen Christen in der von der Xylographie bedingten epistemologischen Einstellung, wenn sie die Typographie auf Japanisch beschrieben: Auf dem Titelblatt des „NIFON NO / COTOBA TO / Histotia uo narai xiran to / FOSSVRV FITO NO TAME- / NI XEVA NI YAVARAGVE TA- / RV FEIQUENO MONO GATARI (Für all jene, die die japanische Sprache sowie Geschichte lernen und wissen wollen, [wird, S.Y.] die Geschichte des Heike („平家物語

<sup>428</sup> Zitiert aus Momose: *Surugaban dô katsuji*. 2000, S.54.

<sup>429</sup> Kawase: *Nihon shoshigaku yôgojiten*. 2001, S.64.

*Heike monogatari*“) in Gespräch[-sform, S.Y.] vereinfacht [dargestellt, S.Y.]“ aus dem Jahr 1592 wurde das Drucken bzw. das Veröffentlichen als „fan ni qizamu“ (板に刻む) beschrieben, was wortwörtlich übersetzt ‚Einschnitzen in die Holz(-druck-)platte‘ bedeutet. (Vgl. Abbildung 55.) Dieses Buch ist mit dem alphanumerischen Typensatz aus Europa gedruckt worden, sodass bei seinem Herstellungsprozess weder ein Holzbrett noch die Tätigkeit des Ein- bzw. Ausschnittens nötig waren. Hätten die Jesuiten diese drucktechnisch inadäquate Darstellung sensibel wahrgenommen und für ein erhebliches Problem bei der Kommunikation mit den japanischen Christen gehalten, hätten sie vermutlich die direkte Entlehnung des Wortklanges aus dem Lateinischen oder Portugiesischen bevorzugt und nicht jene in der japanischen Druckkultur mit der Xylographie gepflegte Bezeichnung gewählt.

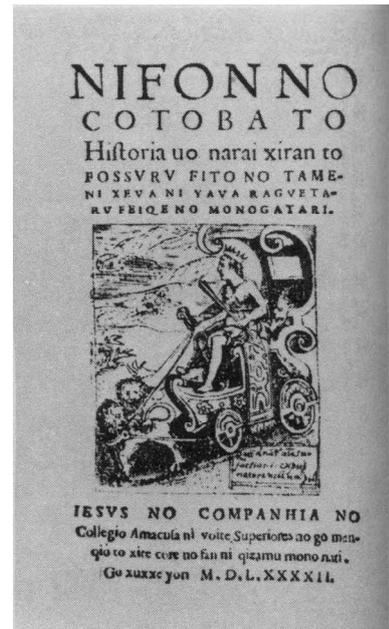


Abbildung 55: Das Titelblatt des sogenannten „*Heike monogatari*“

Solche Übersetzungsprobleme gab es wohl häufig bei den Missionaren. Eine ähnliche und zwar noch prekärere Verwendung japanischer Wörter bei der Benennung von Entitäten aus dem europäischen Kulturraum und der christlichen Tradition ist die inadäquate Übersetzung des Gottesnamens ins japanische als 大日 *dainich* (skr. Mahavairocana); später gingen die Missionare dazu über, nur noch nach dem lateinischen bzw. portugiesischen Wortklang ihren Gott, 伝字須, 堤字子 bzw. 天有主 *deusu* oder 大宇須 *daiusu* (lat. und portug. Deus) zu nennen.<sup>430</sup> Die europäischen Jesuiten sollen sich allerdings für solche Sprachprobleme im Bezug auf die technischen bzw. pragmatischen Felder sehr wenig interessiert haben, sodass die japanische Beschreibung über die Typographie in der Reichweite der einheimischen xylographischen Epistemologie gegenüber dem Drucken und dem Gedruckten blieb und nicht durch eine fremde Terminologie wie etwa ‚*impressao*‘ beeinflusst wurde.

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass die Beschreibung der verschiedenen Drucken seit dem Ende des 16. Jahrhunderts der Xylographie und der mit ihr entwickelten Terminologie zugrunde lag und nicht über diese etablierte Epistemologie hinauslief. Die Druckpraxis mit der Xylographie konstituierte seit dem elften Jahrhundert allmählich einen festen Boden für die (schrift-)sprachliche Wahrnehmung und Darstellung über das Drucken und Gedruckte in der damaligen japanischen Druckkultur. Die Praktizierenden fokussierten innerhalb der oben genannten

<sup>430</sup> Zum Übersetzungs- und Kommunikationsproblem vgl. Schurhammer: Das kirchliche Sprachproblem in der japanischen Jesuitenmission des 16. und 17. Jahrhunderts. 1928. Auch vgl. 7.1.1.

Begrifflichkeit der ursprünglich chinesischen Begriffe, *Huozi*, *Huoban* sowie *Huoziban*, stets auf die Art und Weise der Druckform. Die der Xylographie nachfolgenden, neuen Drucken wurden demnach in erster Linie so aufgefasst, dass bei ihnen kleinere Druckformen zu einer größeren zusammengesetzt werden. Dies war und ist die Grundannahme, welche die japanischen Begriffe, wie *Ichijiban*, *Kappan* sowie *Katsuji-ban*, besitzen und die Wahrnehmung über den Schriftstempeldruck sowie die Typographie geprägt hat. Diese Wahrnehmung, welche ich als Prägung der langjährigen xylographischen Druckpraxis und daher spezifisch für die ostasiatische Druckkultur aufzufassen vorschlage, bewirkte die medienhistorische Ausgestaltung des bronzenen Schriftstempeldrucks auf der koreanischen Halbinsel sowie des hölzernen auf dem Archipel. Darüber hinaus verursachte diese Wahrnehmung bei den japanischen Christen eine merkwürdige Adaption der Typographie, bei der die Codestruktur im Gegensatz zur europäischen Mediengeschichte gegen der medienontologischen Logik der Typographie immer komplexer geworden war. Zu dieser Wirkung des auf der Xylographie zugrunde liegenden, ostasiatischen Wahrnehmungsmusters auf die historische Ausgestaltung der Druckmedien in der japanischen Druckkultur komme ich im Abschnitt 7.2 zu sprechen, wo ich medien- und kulturvergleichend die historischen Druckmedien beschreibe.

Zurück zu den drei artverschiedenen Drucken, der Typographie, dem bronzenen und dem hölzernen Schriftstempeldruck, und dem zu vermutenden medienhistorischen Zusammenhang: In der folgenden Ausführung über die dritte Epoche der japanischen Druckkultur werden zwei Aspekte der Druckpraxen fokussiert: Zum einen ihre netzwerktheoretische Seite, wie die Praktizierenden sich des Druckens und Gedruckten als Informations- bzw. Kommunikationsmedium bedienten und wie sie zum fortlaufenden *On'nade* als druckgraphischer Code (nicht) kamen. Über diesen ersten Aspekt führe ich aus, indem ich die Verbreitung des jeweiligen Druckmediums in die christliche und die andere Sphäre im folgenden Abschnitt einteile. (7.1)

Der zweite Aspekt ist der medienontologische, nach welchem erörtert wird, wie die fremden, d.h. neuen Drucken in der Wechselbeziehung mit der einheimischen epistemologischen Einstellung gegenüber den schriftlichen Medien (nicht) modifiziert oder (rück-)entwickelt und von den Einheimischen praktiziert wurden. Um die Hypothese medientheoretisch zu prüfen, dass die Typographie und der chinesische wie koreanische Schriftstempeldruck in die Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln zusammenflossen, lehne ich mich methodisch an den Medien- und Kulturvergleich an: Zuerst betrachte ich die Herstellung der Type und des Schriftstempels und das entsprechende kulturspezifische Reproduktionskonzept. (7.2.1) Zum zweiten komme ich auf die druckgraphische Codestruktur der schriftlichen Information (7.2.2) und danach auf die Methode der Druckformherstellung zu sprechen. (7.2.3)

Als Zusammenfassung der zwei Aspekte betrachte ich die dritte Epoche der japanischen Druckkultur als ein Fallbeispiel dafür, dass sich ein fremdes Druckmedium – hier die Typografie – (nicht) durchsetzt. (7.3)

## 7.1 Die Verbreitung der neuen Druckmedien

Die Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert stellt für die Geschichte der japanischen Druckkultur einen besonderen Zeitraum dar. Zu jener Zeit verbreiteten sich fremde, d.h. neue Druckmedien und -praxen sehr rasch in den verschiedenen soziokulturellen Sphären. Die Missionare der Gesellschaft Jesu bemühten sich, ihre Druckpraxis mit der Typographie nach dem Vorbild der Bücherproduktion und -rezeption ihrer Heimat zu organisieren. (7.1.1) In Kyôto nahmen die nicht-christlichen, japanischen Praktizierenden das Drucken mit den Schriftstempeln am Anfang eher als eine Alternative zur Xylographie wahr – und zwar als eine kostengünstigere. (7.1.2)

### 7.1.1 Die Typographie der Jesuiten und die Schreibkultur der Einheimischen

Die typographische Druckpraxis der christlichen Gemeinschaft, in der das *On'nade* mit den beweglichen Metalllettern (re-)produziert wurde, war ein Ergebnis der konsequenten Missionsstrategie der Gesellschaft Jesu auf dem japanischen Archipel.

#### *Die Missionsstrategie der Gesellschaft Jesu*

Die Missionierung unter den Einheimischen auf dem japanischen Archipel begann mit der Ankunft von Francisco de Xavier (1502-1552) im Jahr 1549. Seit Xavier, einer der Gründer von Societas Jesu (1540-), nahmen die Jesuiten – ganz anders als in Lateinamerika – den auf ihren ‚Feldforschungen‘ basierenden Abgleich ihrer Wahrnehmungs- sowie Handlungsprogramme mit der einheimischen Kultur zur Grundlage ihrer Strategie, die Bekehrung der Einheimischen zum Christentum möglichst effektiv voranzubringen. Diese von Xavier festgelegte Basisstrategie sollte den Jesuiten später Erfolg bringen. „Im Jahr 1593 soll es dort bereits 217.000 Katholiken gegeben haben, die in 207 Kirchen von 151 Jesuiten betreut wurden. [...] 1596 betreute der erste Bischof für Japan bis zu 300.000 Gläubige.“<sup>431</sup>

Xavier, der den Stand der japanischen Kultur hoch einschätzte und diese respektierte, versuchte die christliche Lehre mittels der buddhistischen Begriffe mitzuteilen, von denen er durch die Einheimischen wusste. Diese auf der so genannten Akkommodation basierende Kommunikationsstrategie wurde später modifiziert, da man erkannte, dass die Entlehnungen aus dem buddhistischen Begriffsschatz, die so genannten „Gefährlichen Worte“, zu durchschlagenden Missverständnissen führten. Die

---

<sup>431</sup> Hartmann: Die Jesuiten. 2001, S.56.

Reform der Kommunikationsstrategie Xaviers leitete Balthazar Gago (?-1583) und fixierte im Jahr 1555 als „二十五箇行 *Nijūgo kwagyō*“ (die fünfundzwanzig Sätze), welche Melchior Nunez (?-?) im Jahr 1557 revidierte.<sup>432</sup> „Die irreführenden buddhistischen Ausdrücke, derer sich Franz Xavier zur Predigt des Evangeliums bedient hatte, mussten“, so laut Schurhammer, „den entsprechenden portugiesischen bzw. lateinischen Worten weichen.“<sup>433</sup> „Einer christlichen japanischen Sprache“ (Schurhammer), welche das Produkt der dort stattgefundenen, interkulturellen Kommunikation war, bedienten sich die Jesuiten als Code der mündlichen Kommunikation mit den Einheimischen, um sie zum Christentum zu bekehren. Diese neue Sprache sollte sowohl im Alphabet für die Missionare als auch mit dem *Katakana* wie dem fortlaufenden *On'nade* für die Einheimischen verschriftlicht werden, weshalb man in den späteren, typographisch gedruckten Büchern zwei Schriftsysteme finden kann. (S.u.)

Die Jesuiten versuchten schon seit der Frühphase ihrer Missionierung das in ihrer Heimat gängige jesuitische Schul- bzw. Bildungssystem auch in ihrer japanischen Gemeinschaft aufzubauen. Diese Idee basiert auf dem Bildungsideal nach Ignatius de Loyola (1491-1556) und der Gesellschaft Jesu, nach dem in Schulen und Universitäten nicht nur Theologie, sondern auch Logik sowie antike Klassiker und später auch Mathematik, Astronomie, Physik und Philosophie gelehrt werden. Xavier plante die Gründung einer Institution für die höhere Bildung in Yamaguchi, dessen Fürst die Missionierung in seinem Fürstentum genehmigte, was allerdings wegen Mangel an Kapital nicht realisiert werden konnte.<sup>434</sup> Die Idee Xaviers, das christliche, d.h. europäische Schulwesen aufzubauen, übernahm und realisierte endlich Visitor Alessandro Valignano (1539-1606), der 1579 zum ersten Mal auf den Archipel landete. Die christliche Gemeinschaft Japans stand zu der Zeit unter der Leitung von Francisco Cabral (1528-1609), der anders als sein Vorgänger Xavier die japanische Kultur eher missachtete und die europäischen Missionare daher von den einheimischen Bekehrten in Bezug auf Lebensstil sowie institutioneller Stellung streng voneinander unterschied. Unter Cabral geriet die Mission in eine Krise.<sup>435</sup> Es war darum die Aufgabe Valignanos, die Missionierung im Sinne Xaviers fortzuführen und also dem Missionierungskonzept der kulturellen Anpassung zu folgen. Dementsprechend sah er für eine erfolgreiche Missionierung die Notwendigkeit, die japanischen Geistlichen in eigenen Bildungsinstitutionen auszubilden.<sup>436</sup> Während des ersten Aufenthalts Vali-

---

<sup>432</sup> Schurhammer: Das kirchliche Sprachproblem in der japanischen Jesuitenmission des 16. und 17. Jahrhunderts. 1928, S.43-90.

<sup>433</sup> Ebd. S.93.

<sup>434</sup> Ebisawa: Kirishitan shūmon no denrai. 1970, S.521.

<sup>435</sup> Ebd. S.531ff.

<sup>436</sup> Valignano: Nihon shoji yōroku (Sumario de las cosas que pertenecen a la Provincia de Japón). 1973, S.50f. (Kapitel 5) sowie S.91-96 (Kapitel 16).

gnanos bis 1582 richteten die Jesuiten die Bildungsinstitute, Collegio für die Ausbildung der japanischen Geistlichen in 安土 Azuchi und 有馬 Arima, Seminario für die höhere Bildung in 府内 Funai der Provinz 豊後 Bungo und ein Noviziat für den Exerzitium in 臼杵 Usuki derselben Provinz ein.<sup>437</sup> Im Seminario wurden beispielsweise neben den aus Europa hergebrachten Fächern wie Latein, Theologie, Philosophie usw. auch die japanische Sprache sowie klassische japanische Literatur gelehrt. An und in solchen Bildungsinstituten sollte, so nach Valignano, eine kleinere Schule (Collegios Pequenos) eingerichtet werden, wo die Kinder Lesen und Schreiben auf Japanisch und später auch auf Latein lernen können.<sup>438</sup>

Mit ihrem Konzept sahen Valignano und seine Kollegen die Notwendigkeit, eine christliche Druckwerkstatt einzurichten und bemühten sich, die dafür nötige Typographie aus Europa nach Japan bringen zu lassen. Damals wurden die mit dem Alphabet codierten Bücher sowie kleinere Schriften, welche in der japanischen christlichen Gemeinschaft notwendig waren, aus Europa über Goa importiert, wo eine Druckerei am St. Paulus-Kolleg seit dem Jahr 1556 eingerichtet war.<sup>439</sup> Japanische Schriften aber waren stets mit der Hand Geschriebenes. Die Vervielfältigung solcher Bücher in Japan wurde ausschließlich von (Ab-)Schreibern besorgt. So schrieb Luis Frois (1532-97) am 13. Dezember 1584 nach Rom, dass man dringend eine Druckerei einrichten müsse, weil das Abschreiben der notwendigen Bücher, darunter vor allem Sprachlehr- und Wörterbücher sowie Katechismen, mit der Hand zu mühsam und zeitraubend sei.<sup>440</sup> Gegenüber seinen Kollegen in Europa war dies das überzeugende Argument für den Aufbau einer eigenen Druckerei in Japan. Das Abschreiben in erster Linie als zeitraubend und mühsam zu bewerten, hängt sicherlich mit der durch die europäische Schreib- und Druckkultur geprägte epistemologische Einstellung gegenüber dem schriftlichen Informationsmedium zusammen. In der japanischen Schreibkultur war das Abschreiben nicht bloßes Vervielfältigen, sondern hatte seinen Wert vor allem als Lernmethode der Schreib- sowie Lernfähigkeit. (Vgl. Kapitel 3.) Ein weiteres Argument seitens der Missionare in Japan bringt Frois in einem anderen Brief zum Ausdruck; am 1. Januar 1587 schreibt er, es sei unmöglich, alle für die Mission nötigen Bücher aus Europa zu bestellen, denn dies sei sehr teuer und außerdem riskant.<sup>441</sup>

---

<sup>437</sup> Harada (Hrsg.): Zusesetsu nihonbunka no rekishi. Bd.7. 1980, S.204.

<sup>438</sup> Valignano: Nihon shoji yôroku (Sumario de las cosas que pertenecen a la Provincia de Japón). 1973, S.50f. (Kapitel 5) sowie S.67 (Kapitel 10).

<sup>439</sup> Schilling: Christliche Druckereien in Japan (1590-1614). In: Gutenberg Jahrbuch 1940, S.356-395, hier S.361.

<sup>440</sup> Zit. nach Ôuchida: Kirishitanban ni tsuite. In: Insatsushi kenkyûkai (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishijiten. Tôkyô 2000, S.9-46, hier S.15.

<sup>441</sup> Zit. nach Ebd., S.13.

Die problematische geographische Distanz zwischen dem ‚Fernen Osten‘ und Goa in Indien bzw. Europa, die Frois damit auch anspricht, galt dem Visitor aber nicht nur als nachteilig: Man konnte auch einen Vorteil sehen in der geographisch bedingten Verschiedenheit zwischen den beiden Kulturräumen, dass nämlich die mündliche sowie schriftliche Information aus Europa gemäß der christlichen Wertvorstellung sehr leicht selektiert und den bekehrten Einheimischen sozusagen nur gereinigte Schriften offen standen. Valignano war der Meinung, dass die Japaner, welche keine Kenntnisse über europäische Autoren wie Cicero oder Aristoteles und deren Werke besitzen, von schädlichen Büchern bzw. Wissen fern gehalten werden sollten und dass darauf zu achten sei, ihnen nur die reine christliche Lehre zugänglich zu machen.<sup>442</sup> Dafür schlug er vor, spezielle Lehrmaterialien zu konzipieren, weshalb die Japaner das Latein nicht am heidnischen Cicero erlernen müssen.<sup>443</sup> Für die Umsetzung dieses Plans bedurfte es einer Druckerei auf dem Archipel.<sup>444</sup> Es war demgemäß der Import des Produktionsmediums, nicht aber deren Produkte nötig. In einem Brief vom 1. Dezember 1587 schrieb Valignano an den „Erzbischof von Evora Dom Theotonio de Braganza, er habe eine Druckerei kommen lassen, die er nach Japan mitnehmen wolle, um purgierte Bücher drucken zu lassen, wie sie sich für Japaner geziemten.“<sup>445</sup>

#### *Drucken und Gedrucktes als Medium der Missionierung*

Mit der Einführung der Druckerei zielten die Jesuiten auf eine an die Bedingungen der japanischen Missionierungsprovinz angepasste Produktion von Lehrmaterialien und der notwendigen Schriften wie Katechismen sowohl für die europäischen Missionare als auch für die einheimischen Christen ab. Dementsprechend sollte die Druckerei prinzipiell nicht nur das Alphabet, sondern auch die einheimischen Schriften drucktechnisch materialisieren können. Zuerst jedoch, 1583, hielt Alessandro Valignano eine Adaption des einheimischen schriftlichen Codes in die Typographie für technisch unmöglich und plädierte stattdessen für die Transkription ins Alphabet, die so genannte Romanisierung: „Die Bücher sollen, auch wenn sie in ihrer Sprache geschrieben werden, in unsere Schrift gedruckt werden, weil ihre Schriftzeichen ziemlich viel und unmöglich zu drucken sind.“<sup>446</sup> Valignano verstand unter Drucken sicher nur Typographie; eine Vorstellung von alternativen Druckmedien hatte er ver-

---

<sup>442</sup> Valignano: *Nihon shoji yôroku* (Sumario de las cosas que pertenecen a la Provincia de Japón). 1973, S.78 (Kapitel 12).

<sup>443</sup> Ebd.

<sup>444</sup> Ebd.

<sup>445</sup> Zit. nach Schilling: *Christliche Druckereien in Japan (1590-1614)*. 1940, S.362.

<sup>446</sup> Valignano: *Nihon shoji yôroku* (Sumario de las cosas que pertenecen a la Provincia de Japón). 1973, S.67 (Kapitel 10).

mutlich nicht. So hatte die jesuitische Druckerei nach ihrer Einrichtung auf dem Archipel zunächst zum Ziel, alphabetische Schriften, unter denen auch die auf Japanisch verfassten gezählt worden, zu produzieren. Obwohl Valignano die einheimische Kultur im Allgemeinen für bedeutend hielt, verzichtete er darauf, die einheimischen Schriften mit der Typographie zu produzieren.

Diese Ansicht Valiganos rührte sicherlich von der Logik der Typographie her, deren Grundzüge schon in der europäischen Mediengeschichte ausgestaltet und etabliert waren. Die epistemologische Einstellung der Jesuiten gegenüber dem Gedruckten bestand in der festen Kopplung zwischen der Typographie und dem im Setzkasten materialisierten, alphanumerischen Zeichensystem. Auf ihr Druckmedium, die Typographie, beharrten die Missionare, und so auch auf das Alphabet. Hieran ist wohl ein Grund dafür zu sehen, weshalb die fremde, einheimische Xylographie für das eigene Vorhaben nicht in Blick kam, obgleich davon auszugehen ist, dass die Missionare von diesem Druckmedium gewusst haben mussten. Die Xylographie wurde in Europa zu dieser Zeit hauptsächlich nur als (Re-)Produktionsmedium für ‚Bilder‘ anerkannt und gebraucht, sodass niemand mehr mit diesem Druckmedium ‚Schriften‘ produzieren vermochte. Doch war diese epistemologische Begrenztheit bei den Missionaren nur ein Grund unter anderen.

Warum die Xylographie nicht in Frage kam, hing sicherlich auch mit den Schwierigkeiten zusammen, die von der Vernetzungsstruktur der japanischen Druckpraxis herrührte. Wie im Abschnitt 6.1 geschrieben, war die Xylographie damals sehr stark sozioökonomisch an die buddhistische Sphäre gebunden. Weder berufliche Druckhandwerker noch Verleger, denen die Jesuiten hätten Aufträge erteilen können, standen zur Verfügung.<sup>447</sup> Darüber hinaus war die Xylographie in der Anwendung kostspieliger als die Typographie, weil man unabhängig von Auflagenhöhe für jedes Buch neue Druckformen auszuschneiden und nach dem Drucken zu lagern hatte. Wie die Einheimischen zur Zeit der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert den hölzernen Schriftstempeldruck gegenüber der Xylographie aus Kostengründen bevorzugte, so war auch für die Jesuiten mit ihrem Wunsch nach gedruckten Lehrschriften die einheimische Xylographie keine ideale Lösung. (Vgl. 7.1.2.)

Trotz seines Standpunktes des Jahres 1583, die japanische ‚Sprache‘ ins ‚universale‘ Alphabet zu transkribieren und somit ‚druckbar‘ zu machen, entschied sich Alessandro Valignano später dafür, die einheimischen Schriften typographisch zu materialisieren. Am 25. Dezember 1584 schrieb er an Diogo de Mesquita (1553- 1614), der sich gerade als Begleiter der 1582 abgereisten, japanischen Delegation nach Rom, der

---

<sup>447</sup> Dagegen wurden in China, wo die Kommerzialisierung der xylographischen Buchproduktion bereits früh stattfand, die „zehn Gebote“ schon im Jahr 1584 xylographisch gedruckt. Schilling: Christliche Druckereien in Japan (1590-1614). 1940, S. 361.

so genannten 天正遣欧少年使節団 *Tenshō kenō shōnen shisetsudan*, in Europa befand:

„Ich weiß nicht, ob Ew. Hochwürden auch daran gedacht haben, Matrizen der japanischen Catacana-Schrift [*Katakana*-Schrift, S.Y.] mit einigen anderen Buchstaben herstellen zu lassen, welche die Japaner gebrauchen, wenn sie Catacana schreiben. In Flandern wird man sehr leicht die Matrizen herstellen, wenn man ihnen die Form der Buchstaben schickt. Es wäre für Japan eine sehr nützliche Sache, denn wenn man auch mit Catacana keine schweren Bücher schreiben kann, so kann man doch viele Dinge drucken für Frauen, Kinder und anderes gewöhnliches Volk, die jener Christenheit sehr nützen würden. Sollten Ew. Hochwürden es vergessen haben, und die Sache in Portugal gemacht werden können, so wünsche ich aufs dringendste, dass dies geschehe, damit Ew. Hochw. die Matrizen mitbringen. Wenn nötig, lassen Sie dieselben in Flandern herstellen. Im letzten Fall mögen Ew. Hochw, dem Pater Prokurator 4-5 Abschriften der Catacana-Buchstaben mit einigen andren, die man beim Schreiben damit vermischt gebraucht, zurücklassen.“<sup>448</sup>

Das von Valignano 1583 als unmöglich zu lösen angesehene Problem beim Drucken der einheimischen Schriftzeichen, sollte durch die Reduktion des Zeicheninventars auf das *Katakana* beseitigt werden. Die *Katakana*-Silbenschrift ist, wie im Abschnitt 3.3 beschrieben, im Vergleich zum fortlaufenden *On'nade* sowie den chinesischen Schriftzeichen durch seine einfache Schriftgestalt gekennzeichnet, welche wie die chinesischen Standardschrift vereinzelt ins Quadrat realisiert werden. Gerade wegen dieser Einfachheit galt eine Schreibpraxis, die sich ausschließlich des *Katakana* bedient, spätestens seit dem zwölften Jahrhundert nicht als autoritär in der einheimischen schriftlichen Kommunikation. Auch Valignano wusste von der niedrigen Stellung des *Katakana* in der japanischen Schreibkultur. Er ging davon aus, dass die Typen für das *Katakana* nur für die an Frauen, Kinder und Laien gerichteten Schriften angemessen sind. Trotz dieses Mangels bei der kommunikativen Funktion war die Wahl des *Katakana* als typographischer Code die rational beste Lösung, denn mit diesem einfachen Code hatte man einen Kompromiss zwischen der medienontologischen Logik der Typographie und der einheimischen Schreibkultur gefunden. (Vgl. 7.2.2 und 7.3.)

Ob der in jenem Brief angesprochene Auftrag Valignanos, in Europa Matrizen für die „Catacana-Buchstaben“ anzufertigen, je erfüllt worden ist, liegt im Dunkeln. Bis heute erhalten sind aber vier im *Katakana*-Schriftzeichen (zusammen mit einigen chinesischen Schriftzeichen) typographisch gedruckte Blätter.<sup>449</sup> (Vgl. Abbildung

---

<sup>448</sup> Zit. nach Schurhammer: Das kirchliche Sprachproblem in der japanischen Jesuitenmission des 16. und 17. Jahrhunderts. 1928, S.104. In der damaligen Druckkultur Europas wurde Bauer zufolge nur die Matrize als An- und Verkaufsgegenstand des Stempelschneiders behandelt: „Selbständige Stempelschneider verkauften in früheren Zeiten niemals die Stempel, sondern die Abschläge davon, und das wird mit seltenen Ausnahmen heute noch so gehalten.“ Bauer: Die deutsche Schriftgiessersprache. 1931, S.280.

<sup>449</sup> Schilling: Christliche Druckereien in Japan (1590-1614). 1940, S.364ff.

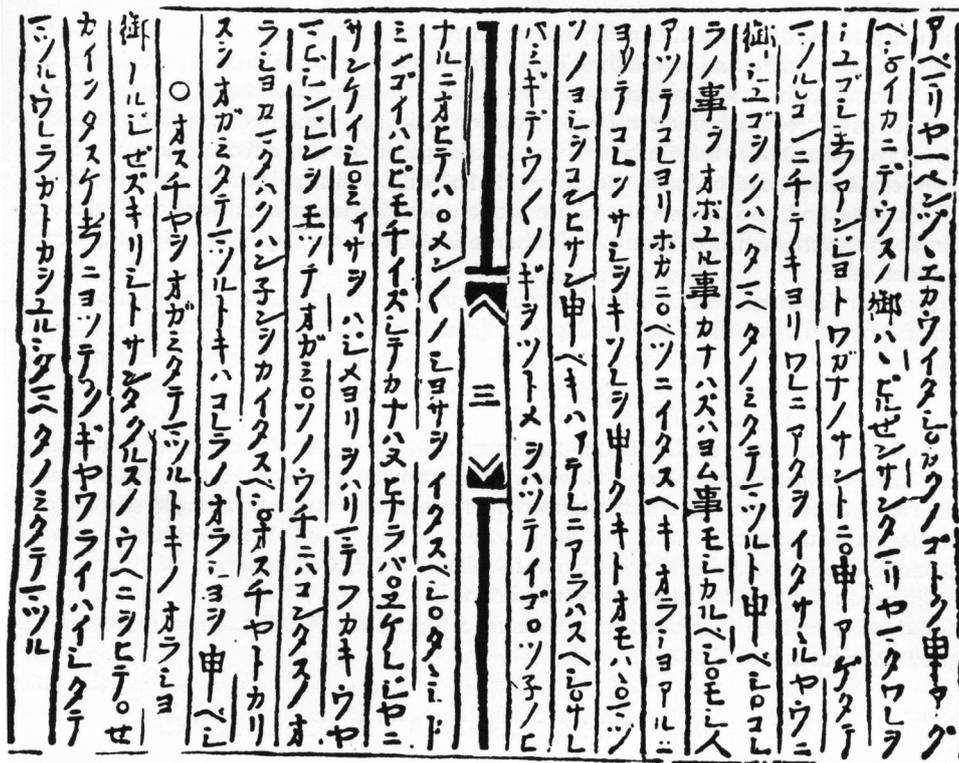


Abbildung 56: Der Missionsdruck mit dem Typensatz für *Katakana* und einige chinesische Schriftzeichen

56.<sup>450)</sup> Wie weit eine typographische Druckpraxis mit dem *Katakana* gediehen ist und ob sie überhaupt aktiv betrieben wurde, ist nicht bekannt.

Die Druckpraxis in der jesuitischen Gemeinschaft auf dem Archipel begann im Jahr 1590, als die Gesandtschaft nach Rom zurückkehrte. Aus Europa erhielten die Missionare die Druckmaterialien, welche „aus einer Druckpresse, Typen der gerade stehenden Antiqua bzw. Rotunda (letra redonda) und einer Gießerei nebst Matrizen der gerade stehenden Rotunda“ bestand.<sup>451</sup> Die typographische Druckerei und Typengießerei, ein Komplex für die Material- und Informationsverarbeitung, wurde also nach Japan eingeführt. Gleich nach der Ankunft in Japan beschlossen Valignano und seine Leute auf der Konferenz in 加津佐 Kazusa auf der 島原 Shimabara-Halbinsel das Drucken auszuüben.<sup>452</sup> Der Verdienst dieser Gesandtschaft für die Druckpraxis

<sup>450</sup> Zu dem Bild fügt Schilling folgende Erklärung an: „Doppelblatt 3 eines ‚Confessionarium‘ oder noch wahrscheinlicher einer ‚Cartilha‘ in *Katakana*-Silbenschrift und einigen chinesischen Charakteren in der Kaisho genannten quadratischen Schreibweise. Holztypen von 1590-91.“ Schilling: Christliche Druckereien in Japan. 1940, S.365. Schilling beurteilt dieses Druckerzeugnis aufgrund seiner Vermutung als Produkt der „Holztype“: „Möglicherweise fand man in Europa die Herstellung von Matrizen der Katakana-Silbenschrift und von Charakteren zu Kostspielig und schwierig und beschränkte sich darauf, statt der Matrizen Holztypen zu schneiden.“ Ebd., S.364ff. Die Behauptung, dass die jesuitischen Druckhandwerker schon in der Frühphase ihrer Praxis ‚Holztypen‘ gebraucht hätten, ist heute aber widerlegt.

<sup>451</sup> Ebd., S.363.

<sup>452</sup> Ebd., S.364ff. S.366. So schrieb Ludwig Frois am 1.1.1592 am Ordensgeneral, „es seinen mit der aus Europa importierten Druckerei schon viele lateinische und japanische Bücher gedruckt worden“. Ebd.

auf dem Archipel bestand nicht nur im Import der nötigen typographischen Materialien und Werkzeuge, sondern auch darin, dass mit ihr auch Spezialisten für die typographische Materialverarbeitung anreisten. João Baptista Pesze (1560-1626), der 1586 zusammen in jener japanischen Gesandtschaft von Lissabon nach Japan aufbrach, erlernte während eines achtmonatigen Aufenthalts in Goa bei der örtlichen Druckerei die Druckkunst.<sup>453</sup> In Japan leitete er dann die typographische Produktion von alphabetischen Büchern, bis er wegen der seit 1588 drohenden Christenverfolgung im Jahr 1612 nach Macao fliehen musste.<sup>454</sup> Mit ihm reisten auch zwei japanische Glaubensbrüder, Constantino Dourado (1567-1620) und Jorge de Loyola (?-1589), die auch von Valignano beauftragt wurden, die Kunst des Stempelschneidens, der Herstellungstechnik der Patrizie und Matrize, in Portugal zu erlernen.<sup>455</sup> De Loyola starb auf der letzten Etappe der Reise von Portugal nach Japan in Macao. Dourado ging nach seiner Heimkehr dem Druckhandwerk nach und leitete wohl auch die Herstellung der Bleitypen. Er war es vermutlich auch, der zur Druckpraxis mit dem *On'nade* im Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil anregte. (S.u. und auch 7.2.2)

Ohne diese Menschen, die leiblichen Medien, wäre die Verwirklichung der Idee von Valignano, die an der japanischen Schreibkultur angepassten Bücher zu produzieren, sicherlich nicht geglückt. Die Handwerker ermöglichten die technisch-pragmatische Verselbstständigung der jesuitischen Druckpraxis in Japan gegenüber jener auf dem Kontinent. Ein wichtiger Schritt zur Unabhängigkeit gegenüber dem Heimatland dieser Handwerkskunst war die Realisation einer eigenen Kursivschrift. Der Missionar Francesco Pasio (1552-1612) schreibt 26. September 1594 in einem Brief: „die Druckerei sei durch eine Gießerei für Kursivschrift („fundição de letra grista“) vermehrt worden. Japaner, die geschickte und gute Handwerker seien, hätten sie hergestellt. Sie habe nur wenig Auslagen verursacht und sei ziemlich gut geraten.“<sup>456</sup> Auch das Papier, das man für die alphabetischen Bücher doppelseitig bedruckte, wurde in Japan hergestellt, und zwar war es dicker und stärker als gewöhnliche.<sup>457</sup> Für Bücher mit einheimischen Schriften wurde das dünnere, damals übliche Papier gebraucht, sodass man das Gedruckte in die einheimische Buchform verarbeiten konnte.<sup>458</sup> Auch bei der Buchform bewiesen die Missionare und die bekehrten Einheimischen Eigenständigkeit gegenüber der Heimatkultur der Typographie und versuchten eine Annä-

---

<sup>453</sup> In Macao druckten die Jesuiten mit der mitgebrachten Druckerei zwei lateinische Bücher, „Christiani Pueri institutio Adolescentiaeque persugium“ (1588) und „De Missione Legatorum Japonensium ad Romanam curiam, rebusque in Europa ac toto itinere animadversis Dialogus“ (1589/90). Ebd., S.362. Arai: Junsatsushi Barinyano shi to kirishitanban no shuppan. 1973, S.40.

<sup>454</sup> Arai: Junsatsushi Barinyano shi to kirishitanban no shuppan. 1973, S.40.

<sup>455</sup> Ebd., S.15.

<sup>456</sup> Zit. nach Schilling: Christliche Druckereien in Japan (1590-1614). 1940, S.377.

<sup>457</sup> Ebd., S.393.

<sup>458</sup> Ebd., S.393f.

herung an die bereits bestehende, einheimische Druckkultur, wenn sie die japanischen Schriften druckten. (Vgl. 7.2.3.) Ob man auch die Tinte auf dem Archipel produzierte, ist nicht klar. Jedoch weisen die bis heute erhaltenen Zeugnisse daraufhin, dass die Tinte mit der europäischen Methode, also anders als bei der einheimischen Tusche, speziell für die Bleitype hergestellt wurde.<sup>459</sup> Unklar ist auch, aus welcher Ressource der Rohstoff für das Gießen der Typen stammt. Die weitgehende technische sowie materielle Unabhängigkeit muss als eine Notwendigkeit bewertet werden: Denn die wiederholten Versuche, die fertigen Produkten wie Typensatz sowie Druckpresse aus Europa zusätzlich geliefert zu bekommen, scheiterten an der enormen geographischen Distanz.<sup>460</sup>

Nicht nur gegenüber der Buchproduktion in Europa bzw. Goa wollten die Jesuiten in Japan unabhängig sein, nicht also nur eine technisch-pragmatische Unabhängigkeit seiner Druckpraxis gewinnen, sondern Valignano behielt auch die institutionelle Unabhängigkeit von der oberen Instanz der Gesellschaft Jesu in Bezug auf die Druckpraxis im Auge. „Im 12. Punkt“ der Denkschrift, welche als Folge der Konferenz der Missionare von 3. bis 14. Februar 1592 zusammengefasst wurde, „erbittet Valignano vom hl. Stuhl und P. General die Erlaubnis, aus wichtigen Gründen in Japan Bücher drucken zu dürfen, ohne dieselben zur Drucksicht an die Inquisitoren an Goa schicken zu müssen.“<sup>461</sup> Sofern der Bücherbedarf der Missionare in Japan von Goa abhängig war, bestand das Erfordernis, die institutionelle Kommunikation mit den Kollegen jenseits des Meers zu führen. Die Bitte, ohne ‚Vorzensur‘ vom Inquisitor in Goa Bücher drucken zu dürfen, konnte erst gestellt werden, nachdem die Druckerei erfolgreich eingerichtet war. Darüber hinaus bezog sich die Idee für diese institutionelle Entkopplung offenbar auf jene 1583 verfasste Missionsstrategie, an die kulturhistorische Situation der japanischen Provinz angemessene Lehrmaterialien zu drucken und damit die Einheimischen zu Geistlichen auszubilden. Papst Klemens VIII (1536-1605) genehmigte 1595 das Ersuchen Valignanos, sodass die Missionare Bücher drucken durften „mit Erlaubnis des Bischofs von Japan, oder sede vacante mit Genehmigung des Obern der Gesellschaft Jesu in Japan, lateinische und japanische Bücher zu drucken, ohne sie erst dem Inquisitor von Goa vorzulegen.“<sup>462</sup> Der Gewinn an Selbstständigkeit bei der Druckpraxis war für Valignano ein wichtiger Schritt für die Verwirklichung seiner Missionierungsidee.

---

<sup>459</sup> Arai: Junsatsushi Barinyâno shi to kirishitanban no shuppan. 1973, S.30.

<sup>460</sup> Vgl. Schilling: Christliche Druckereien in Japan (1590-1614). 1940, S.377f. Schilling zufolge nahm eine Bestellung nach Europa meistens vier bis fünf Jahre in Anspruch, wenigstens wenn es zu keinen Hindernisse kam.

<sup>461</sup> Ebd., S. 376.

<sup>462</sup> Ebd., S.377. Der Bischofssitz in der japanischen Provinz wurde auf dem päpstlichen Befehl des Jahres 1688 eingerichtet.

### *Anpassung der Typographie an das japanische Geschriebene*

Dass die jesuitische Druckerei auch fähig war, Patrizen selber zu schneiden und Typen zu gießen, führte schließlich zu einem außergewöhnlichen Umstand: Man ging dazu über, das fortlaufende *On'nade* typographisch zu materialisieren. Um die für das Schreiben auf Japanisch spezifische, schreibmotorische Informationsvalenz durch die Typographie imitierend zu reproduzieren, stellte der Handwerker so genannte ‚Logotypen‘ her, auf deren Typenkopf die schreibmotorische Einheit aus zwei oder mehreren Schriftzeichen materialisiert wurde. (Vgl. 7.2.2.) Wie beschrieben, hielt Valignano das Drucken in der einheimischen Schrift zuerst für technisch unmöglich; ein Jahr später schon ersann er den Kompromiss, die Typen mit dem Schriftbild des einfachen *Katakana* beider typographischen Produktion japanischer Texte zu benutzen. Hinter diesem Abweichen Valignanos von seiner ursprünglichen Meinung steht seine konsequente Haltung gegenüber der einheimischen (Schreib-)Kultur, welche bei der Missionierung möglichst respektiert und mit den christlichen Lehren einhergehend zur japanischen christlichen Kultur bzw. Praxis zu „einer christlichen japanischen Sprache“ (Schurhammer) ausgestaltet werden sollte. Vor dieser Missionierungsstrategie verwundert es nicht, dass die Jesuiten trotz der technischen Schwierigkeiten die Herstellung der Bleitypen für das fortlaufende *On'nade* in Angriff nahmen. Das fortlaufende *On'nade* typographisch reproduzieren zu können, war für Valignano eine bessere, sogar ideale Lösung im Gegensatz zum zuerst geplanten Drucken mit dem *Katakana*-Typensatz, dessen Mangel an kommunikativem Status in der japanischen Schreibkultur er genau wahrgenommen hatte. Mit dem fortlaufenden *On'nade* konnten besonders die damals nur handschriftlich überlieferten schriftlichen Informationen, mit denen die Einheimischen enger in Kontakt standen als jene aus den chinesischen Schriften, produziert werden. (Vgl. 3.3.) Die Einführung der Typengießerei brachte Valignano und dem japanischen Christentum einen unerwarteten Erfolg. Das *On'nade* im Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil als volksnähere ‚Kleidung‘ der christlichen Lehre verschaffte der christlichen Mission ein effektives Mittel zur Kommunikation mit den Einheimischen. Durch das Zusammenwirken von Missionsstrategie und der für sie bereitgestellten druckmedialen Kompetenz entstand eine neue druckgraphische Information, welche das handgeschriebene fortlaufende *On'nade*, ein Standardcode für die Schreibpraxis in Japanisch, visuell imitiert.

Wahrscheinlich im Jahr 1591 wurde das Werk „どちりいな *Dochirina*“ (*Doctrina Christiana*) herausgebracht, wofür der japanische Stempelschneider Dourado einen großen Beitrag zur Verwirklichung der das fortlaufende *On'nade* imitierenden Schriftbilder der Bleitype geleistet haben soll.<sup>463</sup> (Vgl. 7.2.) Von diesem

---

<sup>463</sup> Ôuchida: *Kirishitanban ni tsuite*. 2000, S.17-22.

Buch gab es auch eine Version in alphabetischer Transkription, die ein Jahr später gedruckt wurde. So wurden die im fortlaufenden *On'nade* gedruckten Bücher für die Einheimischen, und die mit dem Alphabet für die Missionare produziert, was einen Grundzug der ‚Missionsdrucke‘ in Japan darstellt. Von ihnen sind etwa 30 Werke bis heute erhalten.<sup>464</sup> (Vgl. Abbildung 57 und Tabelle 8 im Anhang.)

Mit Blick auf die bis heute erhaltenen Bücher wird ersichtlich, wie sich die Missionsstrategie Valignanos in der jesuitischen Buchproduktion niederschlug. Nicht nur Bücher mit christlichen Inhalten oder Sprachlehrbücher im Alphabet sowie im fortlaufenden *On'nade* sind produziert

worden, sondern auch Werke aus der klassischen japanischen Literatur wie das „*Heike monogatari*“ und das „*太平記 Taiheiki*“, die Übersetzung der Fabeln Äsops sowie die Sammlung „*倭漢朗詠集 Wakanrôeishû*“ mit chinesischen und japanischen Gedichten druckte man.

Oben wies ich bereits daraufhin, dass solche schriftlichen Informationen damals nur handschriftlich zirkulierten. In der Reichweite der einheimischen, etablierten epistemologischen Einstellung waren diese auf Japanisch verfassten Schriften eng an das Schreiben mit der Hand gekoppelt und also keineswegs Gegenstand einer Druckpraxis, einmal abgesehen von der religiösen Druckpraxis der Schule *Jôdoshû* im 14. Jahrhundert. (Vgl. 6.3.)

Die Jesuiten nun, entdeckten für ihre Missionierung das ursprünglich in der Praxis des Schreibens mit der Hand entstandene fortlaufende *On'nade* und transformierten diesen Schreib- und Schriftstil zu einem druckgraphischen Code. Das einheimische *On'nade* und ihre Schreibkultur dienten als Ressource der fremden Druckpraxis. Damit schufen die Jesuiten gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf dem japanischen Archipel eine neue Beziehung zwischen Schreibkultur und Druckkultur.

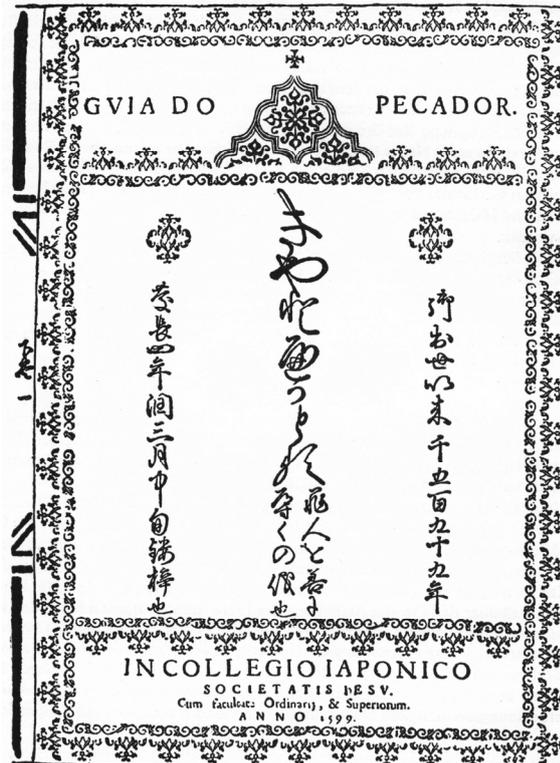


Abbildung 57: Der Druck mit dem Typensatz für das *On'nade*, Titelblatt des „*ぎやどぺかどる GVIA DO PECADOR*“

<sup>464</sup> Zu weiteren Materialien vgl. Online Datenbank Giesecke: „Kommunikative Welt“. <http://www.kommunikative-welt.de>.

Als sich die politische Situation auf dem Archipel für Missionare und einheimische Gläubige verschlechterte, traten erhebliche Hindernisse bei ihrer Drucktätigkeit ein. Seit 1587, als 豊臣秀吉 Toyotomi Hideyoshi (1537-98) das Verbot des Christentums proklamierte, stand die christliche Gemeinschaft zunehmend unter politischem Druck. Vor diesem Hintergrund richteten die Jesuiten im Jahr 1590 ihre Druckerei auf dem ruhigeren Land ein, und zwar zuerst in dem kleinen Ort Kazusa, wo damals ein Collegio und ein Noviziat eingerichtet waren. Schon ein Jahr später zog sich die Druckerei auf eine Insel im 天草 Amakusa Gebiet (1591-1597) zurück, wo sie bis 1597 Bücher produzieren konnte. Dort führte man eine andere Druckpresse ein, welche wahrscheinlich in Japan gebaut wurde.<sup>465</sup> 1597 ging die jesuitische Druckerei nach 長崎 Nagasaki, wo „etwa dreißig Einheimische als Setzer oder Stempelschneider“ arbeiteten.<sup>466</sup> Im Laufe ihrer Praxis wuchs freilich die Kompetenz der einheimischen Druckhandwerker, sodass die Arbeitsteilung sowie deren Verlauf immer effizienter wurden.<sup>467</sup> In Nagasaki wurde die Abteilung für das Drucken mit japanischen Schriften vom Betrieb der jesuitischen Gemeinschaft wirtschaftlich abgetrennt. Der Grund dafür waren sicherlich die hohen Betriebskosten der Druckerei.<sup>468</sup> So erhielt ein christlicher japanischer Exporteur 後藤登明宗印 Gotô Tômei Sôin, auch Thomas Sôin Gotô (?-1628) genannt, die für das Drucken mit den japanischen und chinesischen Schriftzeichen nötigen Materialien „unter der Bedingung, dass er nur solche Bücher drucke, die der Obere der Gesellschaft Jesu in Japan ihm angebe. Er durfte den Erlös für den Verkauf seiner Bücher behalten und musste seine Druckerei selbst unternehmen.“<sup>469</sup> Die Gesellschaft Jesu in Japan versuchte quasi durch ‚Privatisierung‘ der Druckereiabteilung ihren Haushalt aufrechtzuerhalten. Die zweigleisige Druckpraxis – zum einen der japanischen Bücher in ausgelagerten, privatisierten Druckereien und zum anderen der mit dem lateinischen Alphabet verfassten Bücher in den eigenen, von den Jesuiten selbst betriebenen Druckereien – in Nagasaki dauerte bis 1614 an, als die Missionare auf dem Befehl von Tokugawa Ieyasu schließlich aus Japan vertrieben wurden.

Die oben genannten Druckereien blieben auf der Kyûshû-Insel im Westen Japan. Aber auch in Kyôto auf der Hauptinsel gab es eine christliche Drucktätigkeit. Dort unternahm der einheimische Christ 原田アントニオ Harada Antonio (?-?) 1610

<sup>465</sup> Tominaga: Kirishitanban no insatsujutsu. 1973, S.48.

<sup>466</sup> Aus dem Brief von Fanzisco Rodriguez am 20. Februar 1599. Zitiert nach Arai: Junsatsushi barinyânoshi to kirishitanban no shuppan. 1973, S.29.

<sup>467</sup> Arai nennt als für die Druckpraxis der Jesuiten wichtige Personen neben Dourado weitere japanische Christen, Pedro de Hizen (auch 竹庵 Chikuan genannt, 1566-1622), Miguel 市来 Ichiku (1571-1605), Mancio 大多尾 Uotau (1570-?) und Thadeu bzw. Johan Mancio (1568-) und neben Pesze weitere Jesuiten, Nicolas de Avila (1551-1618), Augustin (?-?) und Joan Nicolas (1559-1626). Ebd., S.40-44.

<sup>468</sup> Ebd., S.42f.; Schilling: Christliche Druckereien in Japan. 1940, S.371ff.

<sup>469</sup> Schilling: Christliche Druckereien in Japan. 1940, S.371f.

trotz und inmitten der Christentumsverfolgung den Druck des Werkes „*こんてむつすむんち Kontemutsusu munji*“ (Contemptus Mundi). Doch dabei wurde nicht typographisch gedruckt; Harada Antonio ließ jenes christliche Buch durch den hölzernen Schriftstempeldruck und mit gewöhnlicher Tusche produzieren.<sup>470</sup> Nicht bekannt ist aus seiner Biographie, ob er Erfahrungen mit der Druckpraxis auf der Kyûshû-Insel gehabt hatte. Bemerkenswert ist, dass das von bzw. bei ihm Gedruckte dem typographisch Gedruckten sehr ähnelt. Auf dem ersten Blick verrät sich die Differenz bei den Druckverfahren nicht. Besonders das Titelblatt und der Paratext gleichen den Missionsdrucken. Daher kann zumindest vermutet werden, dass er die Produkte der Jesuiten kannte. In Kyôto war es damals gängig, Bücher mittels des Druckens mit den hölzernen Schriftstempeln herzustellen. Der hölzerne Schriftstempeldruck für die japanischen Schriften, welcher sich Harada bediente, verbreitete sich spätestens seit 1608 rasch unter den reichen Stadtbewohnern, um Schrift im fortlaufenden *On'nade* zu drucken. (Vgl. 7.1.2.) Ihre Codestruktur, welche das fortlaufende *On'nade* imitiert, ähnelte jener bei Harada, wodurch sich seine Beziehung zu den japanischen Druckern in Kyôto andeutet, worauf ich im Abschnitt 7.2.2 zurückkommen werde.

#### *7.1.2 Der Schriftstempeldruck und die kommerzielle Buchproduktion*

Bald nach dem Erfolg der Missionare und der einheimischen Christen, mit der Typographie japanischsprachige Schriften zu reproduzieren und zu vervielfältigen, begann sich der Schriftstempeldruck in mehreren soziokulturellen Sphären zu verbreiten. Der Zusammenhang zwischen der Druckpraxis der Gesellschaft Jesu und dem Florieren der Buchproduktion mit dem Schriftstempeldruck im Raum Kyôto kann nur anhand von Indizien spekuliert werden. (S.u.) Laut der etablierten Ansicht der Buch- und Druckgeschichte ging der Anstoß zur neuen Druckpraxis unter den Einheimischen allerdings von jener koreanischen aus.

Am koreanischen Hof pflegte man das Drucken mit den bronzenen Schriftstempeln vermutlich schon seit dem 13. Jahrhundert.<sup>471</sup> Aber sehr spät, erst am Ende des 16. Jahrhunderts, kamen die Japaner mit dieser Druckpraxis zur Berührung. Im Jahr 1592 sandte der damalige Herrscher, Toyotomi Hideyoshi, eine Truppe auf den Kontinent, welche die koreanische Halbinsel bis 1598 zu einem Schlachtfeld werden ließ. Den japanischen Feldzug begleiteten auch Mönche und konfuzianische Gelehrte, welche an den Druckwerken sowie am neuen Druckverfahren mit den bronzenen Schriftstempeln interessiert waren. Und wohl aufgrund dieses Interesses hat die Truppe diese Kulturgüter geplündert und 1593 als Beutegut nach Japan gebracht.

<sup>470</sup> Kaneko: *Katsujiniyori kindaimedia kakumei*. 1998, S.93.

<sup>471</sup> Zur koreanischen Druckpraxis in der Frühphase vgl. zum Beispiel Hyun: *Movable Metal Type Printing*. 2001, vor allem S.77ff.

### *Schriftstempeldruck am Kaiserhof*

Dem Kaiserhof wurden die bronzenen Schriftstempel sowie andere Utensilien aus Choson noch im selben Jahr, vermutlich im August, von Toyotomi Hideyoshi geschenkt.<sup>472</sup> Im September befahl Kaiser 後陽成 Goyôzei (1571-1617, 1586-1611) den Druck des „古文孝教 chin. *Guwenxuejiao*, jap. *Kobunkôkyô*“. Die Vervielfältigung dieses Buches dauerte laut dem Tagebuch von 西洞院時慶 Nishinotôin Tokiyoshi (1552-1640), einer der mit dem Drucken Beauftragten, vom 21. September bis zum 16. November im Jahr 1593; die vollendeten Bücher wurden dem Kaiser am 8. und am 13. Dezember überreicht.<sup>473</sup> Weil diese Drucke heute nicht mehr erhalten sind, kann lediglich anhand des Zeitpunkts der Drucklegung vermutet werden, dass das „*Kobunkôkyô*“ mit den aus Korea stammenden bronzenen Schriftstempeln gedruckt worden sei. Merkwürdigerweise wurden die Schriftstempel aus Bronze seither bis 1615 nicht mehr gebraucht. (S.u.) Zwar unternahm Kaiser Goyôzei seit 1597 die technische Reproduktion und Vervielfältigung chinesischer sowie auch japanischer Bücher. Dabei bediente man sich jedoch des hölzernen Schriftstempeldrucks, wodurch mehrere bis heute erhaltene Bücher, „*Kangakumon*“, „金繡段 chin. *Jinchouduan*, jap. *Kinshûdan*“ (1597), „大学 chin. *Daxue*, jap. *Daigaku*“, „中庸 chin. *Zhongyong*, jap. *Chûyô*“, „論語 chin. *Lunyu*, jap. *Rongô*“, „孟子 chin. *Mengzi*, jap. *Môshi*“, „*Kobunkôkyô*“, „日本書紀神代卷 *Nihonshoki jindai no maki*“, „職原抄 *Shokugenshō*“ (1599) gedruckt wurden. Die letzten beiden Bücher beinhalten von Japanern verfasste Schriften: „*Nihonshoki jindai no maki*“ ist ein Auszug des mythologischen Teils aus der höfischen Chronik; „*Shokugenshō*“, die 1304 verfasste Schrift behandelt die höfische Beamtenstellung in Darstellung und Kommentar. Solche japanischen Schriften, welche in der chinesischen Standardschrift gedruckt waren, wurden stilistisch von den chinesischen dadurch differenziert, indem erstere keine Zeilen- sowie Rahmenlinien besitzen. (Vgl. 6.2.) Durch das Seitenlayout ist der Sprachenunterschied visualisiert worden, was sicherlich nach dem Vorbild der schon etablierten Schreibpraxis auf der chinesischen und der japanischen Sprache eingeführt wurde. (Vgl. Kapitel 3 und Exkurs.) Im Jahr 1603 wurde unter der Leitung von Funabashi Hidekata das „五妃曲 chin. *Wufeiqu*, jap. *Gohikyoku*“ (1603) gedruckt. Im selben Jahr druckte man auch die Gedichte vom chinesischen Dichter 白居易 chin. Bai Yuji, jap. Haku Kyoï (772-846) „長恨歌 chin. *Changhen*, jap. *Chôgonka*“ und „琵琶行 chin. *Gepipaxing*, jap. *Biwagyô*“. Solche unter der Leitung des Kaisers gedruckten Bücher gingen als Geschenk an die Mitglieder des Hofstaats.

<sup>472</sup> Momose: Surugaban dôkatsuji. 2000, S.49.

<sup>473</sup> Nach der typographischen Transkription in Kawase: Kokatsujiban no kenkyû. 1937, S.153f.

### *Schriftstempeldruck bei Tokugawa Ieyasu*

Neben dem Kaiserhof nahm auch Tokugawa Ieyasu, der Gründer des *Bakufu* in Edo (1603-1867), die druckmediale Buchproduktion in Angriff. 1599 beauftragte er den Mönch 三要元佶 Sanyô Genkitsu (1548-1612), der damals Leiter einer höheren Bildungsinstitution war, mit dem Drucken. Die hölzernen Schriftstempel wurden Genkitsu von Ieyasu überlassen und für die Buchproduktion am von Ieyasu gegründeten Tempel 円光寺 *Enkô-ji* in 伏見 Fushimi (Kyôto) verwendet.<sup>474</sup> Noch im selben Jahr begann Genkitsu seine Drucktätigkeit mit dieser Stempelgarnitur und vielfältigte die Werke „標題句解孔子家語 chin. *Biaoti jujie kongzija yu*, jap. *Hyôdai kukai kôshike go*“, „三略 chin. *Sanlue*, jap. *Sanryaku*“, „六韜 chin. *Liutao*, jap. *Rikutô*“. Im Folgejahr produzierte er wieder drei Titel, 1604 einen Titel, 1605 zwei Titel und wieder einen Titel im Jahr 1605 mit der nach wie vor selben Stempelgarnitur.<sup>475</sup> Alle diese genannten Bücher sind chinesischsprachige Werke.

Aber auch ein auf Japanisch geschriebenes Buch ließ Ieyasu im Jahr 1604 mit derselben Stempelgarnitur bei Genkitsu drucken. (S.u.) 1605 erhielt Sanyô Genkitsu von Ieyasu den Auftrag, Schriftstempel nach dem Vorbild jener koreanischen Stempel am japanischen Kaiserhof in Bronze zu gießen.<sup>476</sup> Im nächsten Jahr wurde eine Garnitur von 91.261 bronzenen Schriftstempeln hergestellt und Tokugawa Ieyasu überreichte diese dem Kaiser Goyôzei, bei dem diese Stempelgarnitur allerdings niemals verwendet wurde.

Für die Herstellung dieser Stempel fertigte Genkitsu Modelle aus Holz an, die für die Sandgussformen dienen, um die Stempel aus einer Kupferlegierung gießen zu können. Diese Weise der Herstellung metallener Schriftstempel ist typisch für den ostasiatische Schriftstempeldruck; dass man das Modell für die Gestaltung der Gussform mit geschnitzten, hölzernen Schriftstempeln anfertigte, ist ein basales Material- und damit Informationsverarbeitungskonzept, weshalb ich im Abschnitt 7.2.1 noch einmal darauf zurückkommen werde.

Im Jahr 1614 befahl Ieyasu, der nach seinem Rücktritt aus dem Shogunat (1605) in der Stadt 駿府 Sunpu in dem Land 駿河 Suruga, der heutigen Präfektur 静岡 Shizuoka wohnte, das „大藏一覽 chi. *Dachangyilan*, jap. *Taizôichiran*“, eine Sammlung der kanonischen buddhistischen Lehren, mit den bronzenen Schriftstempeln zu drucken. Beauftragt wurden der konfuzianische Gelehrte 林道春 Hayashi Dôshun (auch Hayashi 羅山 Razan, 1583-1657) und der buddhistische Mönch 以心崇伝 Ishin Sûden (auch 金地院 Konchiin Sûden, 1569-1633), die dieses Werk 1615

---

<sup>474</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.123. In der Chronik des Enkô-ji wird diese Drucktechnik als „植字判 *uejiban*“ dargestellt. Ebd., S.143.

<sup>475</sup> Ebd., S.123f.

<sup>476</sup> Momose: *Surugaban dô katsuji*. 2000, S.54ff. Bei Momose wird das Tagebuch von Funabashi Hidekata in der typographischen Transkription dargestellt.

druckten. Zuvor mussten extra für diese Anthologie 10.368 Bronzestempel nach dem Vorbild der 1606er Schriftstempel neu gegossen werden. Im nächsten Jahr goss man unter der Leitung eines Chinesen, 林五官 chin. Lin Wuguan, jap. Rin Gokan, und eines Japaners, 庄兵衛 Shôbê (?-?), weitere 13.000 Bronzestempel.<sup>477</sup> Mit der nun nochmals erweiterten Garnitur hat man das Werk „群書治要 chin. *Qunshuzhijiao*, jap. *Gunshochiyô*“ gedruckt.<sup>478</sup>

Diese von 1606 bis 1616 währende Praxis, nach koreanischem Vorbild bronzene Schriftstempel zu gießen, fand auf dem japanischen Archipel nur dieses eine Mal statt. Und trotz des Aufwandes benutzte man die bronzenen Schriftstempel selten. Im 17. Jahrhundert vervielfältigte man nur die oben genannten Titel; erst 1846, und dies ist nur zu vermuten, wurden dieselben Stempel wieder für eine Drucktätigkeit benutzt: wahrscheinlich für das Buch „*Gunshochiyô*“, das man in dem Fürstentum der Shogunatsfamilien in der Provinz 紀伊 Kii, sogenanntem 紀州 Kishû, herstellte.<sup>479</sup>

Allein aufgrund des finanziellen Vermögens vom Gründer der Edo-Shogunatsregierung wurden diese bronzenen Schriftstempel produziert und gebraucht. Trotzdem er schon mit dem hölzernen Schriftstempeldruck in Fushimi die chinesischen Bücher erfolgreich drucken ließ, ging Ieyasu die kostspielige Verwirklichung der Metallstempel an. Für Ieyasu musste eine bedeutende Differenz zwischen beiden Rohstoffen bestanden haben. Ihm ging es wohl um die Dauerhaftigkeit des Rohstoffs und damit seiner Tätigkeit. Solange die bronzene Schriftstempel und oder die damit gedruckten Bücher existieren, kann sein Name in der Erinnerung mehrerer Generationen weiter bleiben und wiederholend geredet werden, wie ich gerade dies tut. Die Produktion der bronzenen Schriftstempel galt Ieyasu wahrscheinlich als eine symbolträchtige, mit Prestige bekleidete Tätigkeit, welche seinen politischen Status als gelehrten Krieger bzw. Herrscher für immer verkörpern sollte. Im Vergleich zur Kosten für solches Prestige war der finanzielle Aufwand für die bronzenen Schriftstempel eher sekundär. Der aufwändige bronzene Schriftstempeldruck blieb so nur in dem durch Ieyasu geschaffenen Rahmen; die Herstellung von bronzenen Schriftstempeln in Japan führte dort nicht zu einer Verbreitung dieser Praxis.

Die koreanischen bronzenen Schriftstempel als Beutegut waren gleichsam ein zu behütender ‚Schatz‘ und als solcher eher in der Schatzkammer des Schlossmuseums aufzubewahren; jedenfalls gedieh mit diesem Druckmedium keine entsprechende,

---

<sup>477</sup> Ebd., S.67f. Dieser aus Fukien stammte Chinese beteiligte sich wohl an der Gussarbeit in den Jahren 1606 und 1615.

<sup>478</sup> Die Rekonstruktion der Druckwerkstatt sowie deren Erklärung befindet sich auf Deutsch bei Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.401ff.

<sup>479</sup> Momose: Surugaban dô katsuji. 2000, S.63. Wenn die Schriftstempel aus Holz bestanden wären, hätte man sie nach etwa 250 Jahren zum Drucken verwenden können.

Wirkung zeigende Druckpraxis in der japanischen Druckkultur.<sup>480</sup> Somit entwickelte sich auch keine Konkurrenz zwischen dem bronzenen und dem hölzernen Schriftstempeldruck. Leitmedium für die technische Buchproduktion konnte aus dieser allein durch Ieyasus Engagement betriebenen Druckpraxis nicht entwickeln. Außerhalb ihrer Sphäre blieb dieses Drucken ungebräuchlich. Sicherlich verhinderte der Aufwand an Kapital und Rohstoff, dass dieses Drucken mit den metallenen Schriftstempeln sich ebenso verbreiten konnte wie das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln. Das Holz war der Rohstoff, worauf die japanische Druckkultur neue Druckpraxis ausgestaltete. Von dieser Entwicklung soll denn auch im Folgenden die Rede sein.

### *Schriftstempeldruck unter Buddhisten*

Es waren die Buddhisten, die sich des hölzernen Schriftstempeldrucks bereits zuwandten, als ihn die maßgebliche Institution im Land, der Kaiserhof, noch nicht tat. Die Tempel in Kyôto, besonders jene der Schule 日蓮宗 *Nichirensbû*, bedienten sich der hölzernen Schriftstempel für ihre druckmediale Buch(re)produktion. Dies hing sicherlich mit der politischen Verbindung zwischen dieser buddhistischen Schule und der in den Krieg auf dem Kontinent gezogenen Kriegerklasse zusammen, sodass die Mönche sehr schnell über den koreanischen Druck mit den bronzenen Schriftstempeln mehr oder weniger in Kenntnis gesetzt waren und dieses Wissen für ihre eigene Praxis anwenden konnten.<sup>481</sup> Das bis heute erhaltene, älteste Beispiel des Druckens mit hölzernen Schriftstempeln, das prinzipiell von der koreanischen Praxis des Druckens mit den bronzenen Schriftstempeln stammt, kommt aus dem Tempel 本圀寺 *Honkoku-ji* des *Nichirensbû*. In diesem Tempel wurde im Jahr 1595 das „天台四教義集解 *Tendai shikyôgi shûge*“ und das „法華玄義序 *Hokegengi jo*“ gedruckt.<sup>482</sup> (Vgl. Abbildung 58.)

Am Tempel 要法寺 *Yôhō-ji*, der ebenfalls der *Nichiren*-Schule angehört, besorgte der Mönch 日性 *Nisshô* (auch 本地院円智 *Honchiin Enchi* genannt, 1554-1614) im Jahr 1600 den ersten Druck; es handelte sich dabei um das von ihm selbst verfasste Werk „法華經伝記 *Hokke-kyô denki*“.<sup>483</sup> Seitdem wurden dort zahlreiche Bücher gedruckt, von denen bis heute etwa 13 Titeln inklusiv des oben genannten Titels erhalten sind.<sup>484</sup> Als neuer Gegenstand der Druckpraxis im Tempel trat die japanische

---

<sup>480</sup> Die bei Ieyasu gegossenen bronzenen Schriftstempel, so genannte 駿河版銅活字 *surugaban dôkatsuji* (bronzene Schriftstempel der *Suruga*-Edition), sind heute im Besitz von 凸版印刷 *Toppans insatsu* und sind im Museum ausgestellt.

<sup>481</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.155.

<sup>482</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.127.

<sup>483</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.275f.

<sup>484</sup> Ebd., S.265.

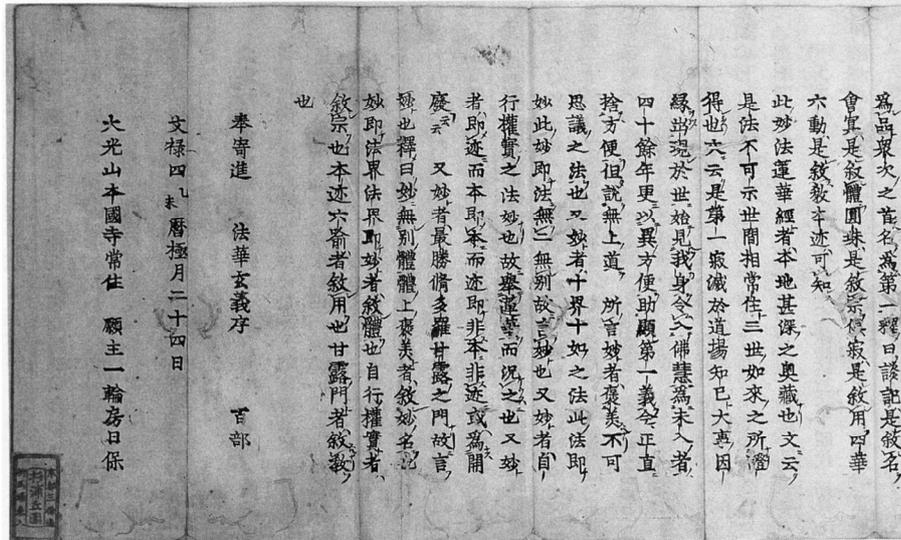


Abbildung 58: Der älteste datierbare Druck mit den hölzernen Schriftstempeln, „Hokkegenji jo“ (1595)

Schrift auf: Nicht nur chinesische Schriften, auch japanischsprachige Werke wie das „沙石繡 *Shasekishū*“ (1605) oder das „太平記 *Taiheiki*“ sind gedruckt worden, wobei die beiden genannten Schriften mit einem Mischcode aus chinesischen Schriftzeichen und *Katakana*-Schriftzeichen wiedergegeben sind.<sup>485</sup> Es ist davon auszugehen, dass die Druckpraxis am Tempel *Yōhō-ji* in einem größeren Umfang betrieben wurde: Im Jahr 1607 druckte man dort die chinesische Gedichtanthologie „文選 chin. *Wenxuan*, jap. *Monzen*“ im Auftrag von 直江兼継 Naoe Kanetsugu (1560-1620), dem Vasall des Fürsten 上杉 Uesugi.<sup>486</sup> Das Drucken im Auftrag von Personen außerhalb des Tempels war eine neue Form der Buchproduktion in der buddhistischen Sphäre. Dies ist freilich ein netzwerktheoretischer wesentlicher Umstand, dem ich mich später noch einmal zuwenden muss.

Auch unter den Tempeln der anderen buddhistischen Schulen in Kyōto verbreitete sich die Buchproduktion bzw. das Veröffentlichen von Büchern rasch. Mit der Drucktätigkeit begann man Quellen sowie heute noch erhaltenen Druckerzeugnissen zufolge am Tempel 宝珠院 *Hōju-in* im Jahr 1604; fünf Jahre später folgten die Tempel 一条清和院 *Ichijōseiwa-in*, 高台寺 *Kōdai-ji* und 経王堂 *Kyōō-dō*. Die Mönche des Tempels 西本願寺 *Nishihongan-ji* druckten seit 1613, die von 本能寺 *Honnō-ji* des *Nichirenshū* begannen ein Jahr später damit; so auch bald darauf jene Tempelgemeinschaft von 妙心寺 *Myōshin-ji*, die um die Jahreswende 1614/15 sich mit der drucktechnischen Buchherstellung beschäftigten. Zuletzt sei der Tempel 宝蔵寺 *Hōzō-ji* genannt, der 1625 die Druckpraxis aufnahm.<sup>487</sup>

<sup>485</sup> Ebd., S.275f.

<sup>486</sup> Ebd., S.265.

<sup>487</sup> Nach Ebd., S.280-297.

Die oben genannten Tempel und ihre Gemeinschaften in Kyôto beschäftigten sich mit der xylographischen Vervielfältigung der ihnen bedeutenden Schriften nur selten oder gar nicht. Erst mit den hölzernen Schriftstempeln kamen sie in der Geschichte der japanischen Druckkultur vor. Dies ist auf den ökonomischen Vorteil des hölzernen Schriftstempeldrucks gegenüber der Xylographie zurückzuführen, wenngleich dieser Aspekt nicht die letztgültige Begründung sein kann. Zwar haben beide den kulturhistorisch vertrauten, leicht zu verarbeitenden Rohstoff Holz gemeinsam, doch konnte eine Buchproduktion mit Schriftstempeln günstiger betrieben werden als mit der Xylographie, bei der mehr Kapital nötig war. War einmal die Einrichtung und die Schriftstempelgarnitur bereitgestellt, konnte man damit ohne großen und weiteren Kapitalaufwand die verschiedensten Titel drucken. Mit der Xylographie ist man dahingehend nicht derart flexibel gewesen, denn man musste für jeden Titel mehreren, fertig verarbeiteten Druckformen bzw. -stöcke herstellen, was sich im Vergleich mit dem Schriftstempeldruck nur rechnen würde, wenn man sehr viele Exemplare mit ein und derselben Druckform herstellt. Dieses Kalkül wird später, zu Zeiten eines florierenden Büchermarktes für die Buchproduzenten eine Rolle spielen.

Allerdings befreite die ökonomische Rentabilität des hölzernen Schriftstempeldrucks die religiöse Druckpraxis nicht von der Kostenbelastung beim Einrichten einer eigenen Druckwerkstatt. So besaßen die meisten Tempel im Raum Kyôto keine eigene Druckerei, stattdessen beauftragten sie berufliche Drucker mit der Herstellung der von ihnen gewünschten Bücher. (Dies bedeutet aber nicht unbedingt, dass es zu der Zeit schon einen ‚Markt‘ im heutigen marktwirtschaftlichen Sinne gegeben hätte. Damals mangelte es noch schlichtweg an Käuferschichten.) So zum Beispiel beauftragte der Tempel *Hôju-in* den Buchproduzenten 下村生蔵 Shimomura Shôzô (?-?), der höchstwahrscheinlich eine Gruppe von Druckerhandwerkern leitete, mit der Herstellung des „*Kyôkai shingaku bikugyô goritsugi*“.<sup>488</sup> Auf Shimomura Shôzô werde ich später noch zu sprechen kommen.

An der Beziehung zwischen dem Tempel *Hôju-in* und dem Drucker Shimomura ist eine Ausdifferenzierung zwischen dem Unternehmer der Veröffentlichung und dem Drucker zu bemerken. Zu dieser Zeit differenzierte sich die Funktion der Buchproduktion im materiellen Sinne aus dem Tempel und seinem Betrieb allmählich aus. Hierbei kann eine Parallele zur Praxis der christlichen Gemeinschaft gesehen werden, bei der sich der Ort der Druckpraxis (die japanische Schriften zum Gegenstand hat) – die Werkstatt – vom Ort der eigentlichen Institution – dem Collegio – räumlich wie ökonomisch trennte, wodurch sich eine institutionelle Ausdifferenzierung ergab: Der Drucker differenzierte sich vor allem betriebsmä-

---

<sup>488</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.133.

ßig von der auftraggebenden Institution, womit die Praxis der Auftragsvergabe und -annahme einsetzte.

Ein ähnlicher, für die Entwicklung der Druckkultur ebenfalls bedeutsamer Zug ist im 17. Jahrhundert auch bei der buddhistischen Druckpraxis an den Tempeln im Raum Kyôto zu bemerken. Zum Beispiel soll die Druckwerkstatt im oben genannten Tempel *Honnô-ji* des *Nichirensû* um etwa 1624 zum Betrieb eines beruflichen Buchproduzenten übergegangen sein, wobei man sich dort allerdings nicht mehr des hölzernen Schriftstempeldrucks, sondern der Xylographie bediente.<sup>489</sup> Nicht nur durch Ausgliederung und Verselbstständigung vom Tempel, auch als Neugründung nahmen mehrere Buchproduzenten im Umkreis der Tempel (門前 *monzen*, wortwörtlich ‚vor dem Tor‘) ihre Gewerbe auf, wie es an der Bezeichnung „本能寺門前町開板 *Honnô-ji monzenmachi kaihan*“, also ‚veröffentlicht im Stadtteil vor dem Tor des *Honnô-ji*‘ in den Büchern aus der Zeit ersichtlich ist.<sup>490</sup> Diese institutionell unabhängigen, aber wirtschaftlich vom Tempel abhängigen Buchproduzenten stellten auch Bücher mit buddhistischen Inhalten her, welche im *Katakana* dargestellt wurden und deshalb vor allem auf die weniger anspruchsvolle und sozusagen volkstümlichere Leserschaft vor allem unter den Besuchern des Tempels abzielten. Man druckte nicht mehr nur für den tempelinternen Bedarf. Im Umkreis der Tempel wuchs eine neue Art der Buchproduktion heran, die mehr und mehr auf den Verkauf ihrer Produkte orientiert war, nicht nur darauf abzielte, nach festen Vorgaben bzw. Aufträgen Bücher herzustellen. Solcher Praktizierende ist aus heutiger buchindustrieller Perspektive als eine Mischexistenz aus Drucker und Verleger bezeichnen, die im Allgemeinen typisch ist für die anfängliche kommerzielle Buchproduktion. Auf die Druckerverleger werde ich noch einmal zurückkommen müssen. Aufgrund dieser durch die buddhistischen Tempel geprägten, gewerblichen Kondition wuchs Kyôto zum ersten Zentrum der kommerziellen Buchproduktion heran und nimmt eine prägende Position in der vierten Epoche der japanischen Druckkultur ein.

Außerhalb Kyôto wurde der hölzerne Schriftstempeldruck auch von jenen Tempeln adaptiert, welche seit der zweiten Epoche der japanischen Druckkultur ihre Bücher mit der Xylographie produzierten. Die Schriftstempel aus Holz wurden seit 1603 an den Bergklöstern 比叡山 *Hiei-zan* (auch genannt *Ei-zan*) und seit 1604 an den Bergklöstern *Kôya-san* eingeführt.<sup>491</sup> Laut Kawase begannen die Mönche vom *Hiei-zan* eine neue Druckpraxis, in der der Text samt den Hilfszeichen für die Lesung der chinesischen Schriftzeichen gedruckt wurde.<sup>492</sup> Solche im *Katakana*-Schriftzeichen

---

<sup>489</sup> Kazuma: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.280f.

<sup>490</sup> Ebd., S.281; Suzuki: *Edo no honya*. Bd.1. 1980, S.28.

<sup>491</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.128f.

<sup>492</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.308f. Kawase zählt das im Jahr 1619 gedruckte „天台名目類聚 鈔 *Tendai myômoku ruijû-shô*“ als das früheste Beispiels von solcher Druckpraxis mit der Lesehilfe. Ebd.

dargestellten Hilfszeichen fügte zuvor der Leser stets selbst mit der Hand in den gedruckten Haupttext ein; sie waren also vorher kein Gegenstand der Druckpraxis. Dass diese sekundäre Information nun auch drucktechnisch verarbeitet wird, ähnelt dem Wandel des Reproduktionskonzepts in der Schreibpraxis in den Tempeln des elften und zwölften Jahrhunderts, als die Praktizierenden auch die zweitrangigen Hilfszeichen für die Lektüre der chinesischen Schrift imitierend abschrieben. (Vgl. 3.3.1.) Abgesehen von der Lesehilfe als neue druckgraphische Information ging es bei den beiden Klöstern um die Ersetzung der Xylographie durch das neue Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln, wobei diese Technik wie in der zweiten Entwicklungsetappe allein für den internen Bücherbedarf praktiziert wurde und so keine tiefgreifende Veränderung in netzwerktheoretischer Hinsicht mit sich brachte.

#### *Schriftstempeldruck unter Ärzten*

Nicht nur im religiösen Umkreis wuchs eine Buchproduktion heran. Im Folgenden schildere ich die Praxis einer weiteren Sphäre, die ebenfalls in Kyôto ihr Zentrum hat. Es ist die der gelehrten Ärzte, welche rege mit der Buchproduktion begannen. Wie die Werkstätten vor den Tempeltoren verwendeten sie das Drucken mit den Holz gemachten Schriftstempeln. Das ärztliche Dasein war nach wie vor gleichzeitig das vielseitige Gelehrten, für dessen Lebenspraxis auch außerhalb der religiösen Sphäre das Geschriebene sowie Gedruckte eine wichtige Rolle spielte. Als Prototyp der ärztlichen Buchproduktion aus der zweiten Epoche gilt Asaino in Sakai, der für seine Schüler chinesische Bücher xylographisch vervielfältigen ließ. (Vgl. 6.1.) Zu jener Zeit war die Buchproduktion der Ärzte wegen des vergleichsweise großen Kapitalaufwands, den die Xylographie mit sich brachte, eher die Ausnahme, weshalb diese Praxis vereinzelt blieb und man dort nicht von einer angeschlossenen Strömung sprechen kann.

Anders war es bei der nun eintretenden Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln. Diese verbreitet sich unter den Ärzten sehr rasch, etwa innerhalb von zehn Jahren. Die schnelle Verbreitung basierte ausschließlich auf dem zwischenmenschlichen Netzwerk in der Stadt Kyôto, dem die gelehrten Ärzte angehörten. Bevor ich näher auf dieses Netzwerk eingehe, gebe ich einen Überblick über die Buchproduktion einzelner aus dem Kreis der Ärzte in Kyôto.

Zuerst sei 小瀬甫庵 Oze Hoan (1564-1640) genannt, der 1596 ein klassisches Lehrmaterial der Medizin aus China, das „補注蒙求 chin. *Fuzhu mengqiu*, jap. *Hochû môkyû*“ sowie ein kanonisches Medizinbuch über die Akupunkturpunkte, das „十四教發揮 chin. *Shisijiaodenghui*, jap. *Jûshikyôhakkî*“ mit Illustrationen, produzierte, wobei es sich um Nachdrucke im Stil der Choson-Dynastie hergestellten Gedruckten oder jener aus Ming handelte.<sup>493</sup> Oze war konfuzianischer Gelehrter und persönlicher

---

<sup>493</sup> Ebd. S.131.

Arzt von 豊臣秀次 Toyotomi Hidetsugu (1550-1595), dem Neffen von Toyotomi Hideyoshi und dem Hauptberater (関白 *kanpaku*) des Kaisers Goyôzei. Wie schon die Buddhisten des *Nichirensû* erhielt Oze Hoan die Information über die bronzenen Schriftstempel sowie die chinesischsprachigen Bücher, welche sich ebenfalls unter den geplünderten Kulturgütern aus Choson befanden, höchstwahrscheinlich durch seine Verbindungen zu den Machthabern. Ebenfalls im Jahr 1596 druckte ein anderer Arzt, 如庵宋乾 Joan Sôkan (?-?), ein kanonisches Werk der Kräuterkunde, das „証類備用本草序列 chin. *Zhenglei beiyong bencao xulie*, jap. *Shôruï biyô honzô joretsu*“. In diesem Gedruckten stehen die chinesischen Schriftzeichen nicht nur schwarz auf weiß, sondern auch wie bei einem durch das Steinabklatschen entstandenen Abzug weiß auf schwarz stehen, was ungewöhnlich ist.<sup>494</sup> Über die Person Joan Sôkans besteht allerdings quellenkundliche Unklarheit. 森上修 Morigami Osamu identifiziert ihn anhand mehrerer Indizien als den anderen Arzt Toyotomi Hidetsugus und später Tokugawa Ieyasu mit dem Namen 吉田宗恂 Yoshida Sôjun (1558-1660), der als Sohn des in Ming studierten Arztes 吉田宗桂 Yoshida Sôkei (1512-72) und jüngerer Bruder des Kaufmanns 角倉了以 Suminokura Ryôï (1554-1614) bekannt war.<sup>495</sup> 1599 ließ Sôkan bzw. Sôjun einen Nachdruck des berühmten „元享釈書 *Genkôshakusho*“ aus der Hand des japanischen Mönchs 虎関師錬 Kokan Shiren (1278-1346) sowie das „徒然草寿命院抄 *Tsurezuregusa jumyôinshô*“ des zeitgenössischen Arztes 秦宗巴 Hata Sôha (1550-1608) drucktechnisch produzieren. Das letztere Werk ist eine Auslegung eines Werkes der klassischen japanischen Literatur, das „徒然草 *Tsurezuregusa*“ (entstanden um 1330) und ist nur einem Mischcode aus chinesischen Schriftzeichen und *Katakana* gedruckt worden.<sup>496</sup> Der Autor dieser Interpretation, Hata Sôha, ist ebenfalls Arzt von Toyotomi Hidetsugu gewesen; sein Fach lernte er bei 曲直瀬道三 Manase Dôzan (1507-94), der bei den Ming studierte und sich später zum Christentum bekehren ließ. Der Neffe von Manase, 曲直瀬玄朔 Manase Gensaku (auch 延寿院 Enjuin genannt, 1549-1631), der auch Arzt bei Hidetsugu war, beschäftigte sich mit der Publikation des chinesischen Medizinlehrbuchs „医学正伝 chin. *Yixuezhengyun*, jap. *Igakushôden* bzw. *Igakuseiden*“ (1603), wofür er den oben genannten Drucker Shimomura Shôzô gewinnen konnte.<sup>497</sup> Er beschäftigte sich weiter mit der Buchvervielfältigung, sodass ein Nachdruck des chinesischen Medizinbuchs „難經本義 chin. *Nanjingbenyi*, jap. *Nankyôhongi*“ aus der Yuan-Zeit 1607 und das Werk seines Onkels über Heilkräuter, das „薬性能毒 *Yakushô nôdoku*“ (1608), bei ihm gedruckt wurde. Der Arzt 五十川了庵 Isokawa

<sup>494</sup> Ebd. S.132. Die Reproduktion befindet sich im Morigami/Yamaguchi: Keichôchokuhan „Chôgonka biwagyô“ nitsuïte. jô. 1990, S.134 sowie 162.

<sup>495</sup> Morigami: Shokikokatsujiban no ingyôsha ni tsuite. 1993, S.155f.

<sup>496</sup> Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.132. Kawada: Kappan insatsushi. 1981, S.27.

<sup>497</sup> Morigami: Shokikokatsujiban no ingyôsha ni tsuite. 1993, S.161.

Ryôan (1573-1661) veröffentlichte zuerst beim Fürsten 細川興元 Hosokawa Okimoto (1563-1619), der 1592 als Krieger mit auf die koreanische Halbinsel fuhr, das japanische Geschichtswerk „*Taiheiki*“, wozu dieselbe Schriftstempelgarnitur für die chinesischen Schriftzeichen wie bei Sôkan gebraucht wurden.<sup>498</sup> (S.u.) 1604 beschäftigte er sich bei Tokugawa Ieyasu mit dem Drucken des japanischen Geschichtswerks „*東鑑 Azumakagami*“, wobei jene hölzernen Schriftstempel genutzt wurden, mit welchen Genkitsu in Fushimi von 1599 bis 1605 die chinesischen Bücher für Ieyasu vervielfältigte. (S.o.) Die beiden japanischen Schriften wurden mit einem Mischcode aus chinesischen Schriftzeichen, *Katakana* und (nicht-fortlaufendem) *On'nade* realisiert. Neben den oben genannten Ärzten ist auch 医徳堂 Itokudô (?-?) zu nennen, der biographisch unbekannt und aber höchstwahrscheinlich auch Arzt war und durch seine aktive, fast berufsmäßige Publikationstätigkeit seit 1603 hervorsticht.<sup>499</sup> Auch 梅寿軒 Baijuken (?-?), der Schüler des Arztes Yoshida Sôjun war, vervielfältigte von 1608 bis 1262 die bis heute erhaltenen sechzehn Nachdrucke von chinesischen, zur Zeit der Ming-Dynastie verfassten medizinischen Fachbüchern.<sup>500</sup>

So verbreitete sich die Buchproduktion mit dem hölzernen Schriftstempeldruck seit 1596 recht schnell unter den Ärzten in Kyôto. Die damalige Hauptströmung der Medizin war die chinesische Kräuterkunde, für deren Import und Etablierung in Japan Yoshida Sôkei und Manase Dôzan eine prominente Rolle spielten. Mit diesen beiden Personen unterhielten viele der anerkannten Ärzte, die sich mit der Buch(re)produktion beschäftigten, mehr oder weniger engen Kontakt, nicht zuletzt über Blutsverwandtschaft oder Beziehungen in der Weise von Meister und Schüler. Aufgrund dieses schon etablierten zwischenmenschlichen Ärztenetzwerks bürgerte sich das Drucken und Publizieren mit der neuen Druckpraxis schnell als eine Nebentätigkeit in dieser Sphäre ein. Zwar hatte ihre Druck- und Publikationspraxis zumeist chinesische Medizinbücher zum Gegenstand, doch stellten die Ärzte auch Bücher mit japanischen Schriften bzw. Inhalten her. Die Grundströmung der japanischen Druckkultur, immer mehr ‚auf Japanisch‘ zu drucken, ist damit in den Druckpraxen der Ärzte zu sehen. Eine solche druckmediale Produktion der japanischsprachigen Bücher fand aber erst bei den gewerblichen Buchproduzenten im größeren Umfang statt. Bevor ich auf die gewerbliche Buchproduktion näher zu sprechen komme, wende ich mich kurz einer Spekulation über den Grund für die schnelle, sphärenübergreifenden Verbreitung des hölzernen Schriftstempeldrucks in dieser Zeit zu.

---

<sup>498</sup> Isokawa nannte sich in seiner Publikation den Pseudonym 富春堂 Fushundô.

<sup>499</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.330f.

<sup>500</sup> Ebd., S.331ff. sowie Nakane: *Nihon insatsu gjjutsushi*. 1999, S.133.

*Rasche Verbreitung des hölzernen Schriftstempeldrucks als Monogenese?*

Dass die Praktizierenden in den verschiedenen soziokulturellen Sphären mit demselben hölzernen Schriftstempeldruck voneinander getrennt begannen und eigene Druckerei eingerichtet hatten, ist aus vielerlei Gründen schwer für möglich zu halten. Zu überlegen ist, dass, wenn die Einführung des Druckens wirklich sporadisch erfolgt wäre, es in der zweiten Epoche mehrere Jahrzehnte oder sogar hunderte gedauert hätte. Bleibt man bei der Vorstellung, die Praktizierende hätten sich ohne untereinander in Verbindung gestanden zu haben an einer Adaption des für sie fremden Schriftstempeldrucks versucht, so müsste man eher davon ausgehen, dass verschiedene neue Druckmedien zumindest eine Zeit lang in Gebrauch gewesen sein mussten, ebenso, wie Mitte des 19. Jahrhunderts in der japanischen Druckkultur mit verschiedenen ‚Typographien‘ bzw. ‚Katsuji‘ experimentiert wurde.<sup>501</sup> (Vgl. 9.1.) Angesichts der oben beschriebenen Verbreitung ist eher von einer Monogenese des hölzernen Schriftstempeldrucks auszugehen.

Für diese These muss Morigami Osamu annehmen, dass es einerseits eine Gruppe von Druckhandwerkern gab, welche den hölzernen Schriftstempeldruck ausprobierte und dass es andererseits einen Gelehrtenkreis gegeben haben muss, der aus Mitgliedern mehrerer Sphären (Aristokraten, Krieger, Buddhist, Arzt, Händler usw.) gebildet war und als Keimzelle eines Netzwerkes dienen konnte, über das sich diese neue Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln hätte verbreiten können.<sup>502</sup>

In 角倉素庵 Suminokura Soan (1571-1632), dem Sohn von Suminokura Ryôji und Neffe von Yoshida Sôjun, sieht Morigami die führende Persönlichkeit innerhalb der Gruppe innovativer Drucker.<sup>503</sup> Seiner Ansicht nach sollte das oben geschilderte, ärztliche Netzwerk Teil eines größeren, offeneren Kreises aus Gelehrten gewesen sein, in dessen Mitte Toyotomi Hidetsugu stand und sozusagen den Salon der Intellektuellen in Kyôto gestaltet haben soll.<sup>504</sup> Hidetsugu zeigte für das Christentum Verständnis und besaß eine enge Beziehung zu den Christen, obwohl sie nach dem Verbot dieser fremden Religion durch seinen Adoptionsvater Hideyoshi aus der Öffentlichkeit verbannt werden sollten.<sup>505</sup> In diesem Gelehrtenkreis zirkulierten vermutlich die Informationen und gegebenenfalls auch die Produkte der beiden fremden, des koreani-

---

<sup>501</sup> Betrachtet man aus der medienontologischen Perspektive, dann verdeutlicht sich dieser Sachverhalt. Ein und dasselbe Konzept kann je nach Ausführung in verschiedene Gestalt gebracht werden. Hier geht es um das Gemeinsamhalten der epistemologischen Einstellung gegenüber den Medien, welche medienontologisch grundverschieden sind.

<sup>502</sup> Morigami: *Shokikokatsujiban no ingyôsha nitsuite*. 1993. Allerdings wird Soan als finanzieller Unterstützer für die später zu erwähnenden Veröffentlichungen der auf Japanisch verfassten klassischen Literatur seit um 1604/05 in der üblichen Buchgeschichte dargestellt. Vgl. etwa Suzuki: *Edo no honya* Bd.1. Tôkyô 1980, S.21f.

<sup>503</sup> Morigami: *Shokikokatsujiban no ingyôsha ni tsuite*. 1993.

<sup>504</sup> Ebd., S.151-154.

<sup>505</sup> Ebd., S.153f.

schen wie des europäischen Druckmediums, sodass der hölzerne Schriftstempeldruck höchstwahrscheinlich auf der Grundlage der Kenntnissen über ihnen entstanden sein könnte.<sup>506</sup> (Vgl. 7.2.) Von dem Gelehrtenkreis um Hidetsugu aus soll die Verwirklichung des neuen Drucks über Yoshida Sôjuns älteren Bruder Suminokura Ryôï, der durch den Handel mit Ming und 安南 Annan bzw. Annam in heutigem Vietnam einer der reichsten Handelsmänner war, vermutlich schon in der ersten Hälfte der 90er Jahre des 16. Jahrhunderts in die Tat umgesetzt worden sein.<sup>507</sup> Geleitet wurde die Realisation dieses Auftrages allerdings von dessen Sohn, Suminokura Soan, der sich zusammen mit eigenen Handwerkern am hölzernen Schriftstempeldruck versucht haben soll.<sup>508</sup>

Das von ihm geführte praktische Unternehmen stand im Zusammenhang mit den anderen Druckpraxen, welche unter dem Kaiser Goyôzei sowie Ieyasu von der Werkstatt Soan betrieben wurden, denn von daher standen Suminokura Soan diverse Druckmaterialien sowie -werkzeugen und auch seine Handwerker zur Verfügung.<sup>509</sup> Vermutlich stand Soan auch in Verbindung mit der buddhistischen Sphäre und wusste von der dortigen Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln: Für das bei Joan Sôkan, der mit bürgerlichem Namen wahrscheinlich Yoshida Sôjun hieß und Onkel Soans war, gedruckte Werk „*Genkôshakusho*“ wurde ein fehlerhaft bedrucktes Blatt für die Rückseite des Buchdeckels verwendet; dieser Fehldruck stammt aus der Werkstatt des Tempels *Honkoku-ji*.<sup>510</sup> Dieser merkwürdige Umstand deutet eine Beteiligung Soans an der Druckpraxis an jenem Tempel an; zumindest wusste er von der dortigen Praxis.

Auch von der Druckpraxis Shimomura Shôzôs wusste Soan. Nachdem Shimomura 1603 im Auftrag von Manase Gensaku und im Folgejahr auch für den Tempel *Hôju-in* gearbeitet hatte, druckte er ohne expliziten Auftraggeber 1605 das eben genannten „*Genkôshakusho*“, wobei er dieselben Schriftstempel wie bei dem Auftrag für den Tempel *Hôju-in* verwendete.<sup>511</sup> Dass Shimomura unabhängig von den Auftraggebern dieselbe Schriftstempelgarnitur verwendete, d.h. dass die Schriftstempel wie die Druckutensilien zu ihm materiell (nicht aber unbedingt finanziell) gehörten, macht ihn als beruflichen Drucker kenntlich. Später beschäftigte sich Shimomura ohne Auftrag mit dem Nachdruck chinesischer Bücher, weshalb man ihn zu den frühesten gewerblichen Buchproduzenten zählt, der als eine Art Mischexistenz aus heutigem Drucker und Verleger seinem

---

<sup>506</sup> Ebd., S.S.149f.

<sup>507</sup> Ebd., S.152.

<sup>508</sup> Ebd.

<sup>509</sup> Ebd., S.161.

<sup>510</sup> Ebd., S.159.

<sup>511</sup> Ebd., S.162. und auch Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.289.

Geschäft nachging.<sup>512</sup> Im bei Soan vor 1609 gedruckten „伊勢物語聞書 *Isemonogatari kikigaki*“ wurde das Papier vom Fehldruck des oben genannten „*Genkô-shakusho*“ Shimomuras als Rückseite des Buchdeckels gebraucht, was auf eine sehr enge Beziehung zwischen den beiden Druckpraxen hinweist. So ist eine Beziehung zwischen Suminokura Soan und Shimomura Shôzô als Drucker einerseits, den Ärzten (Manase Gensaku und Suminokura Ryôï) und der buddhistischen Schule (Tempel *Hôju-in* und *Honkoku-ji*) als Auftraggeber andererseits zu vermuten.<sup>513</sup> Morigami mutmaßt mit Hinweis auf die Gemeinsamkeit der Drucktechnik und der Codestruktur einerseits und der intimen Beziehung der Familie Suminokura zu den Christen andererseits, dass die Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln vom „*Kontemusuchi munji*“ des Jahres 1610 bei Harada Antonio mit der Hilfe von Suminokura Soan bzw. seinen Handwerkern realisiert wurde.<sup>514</sup>

So zeichnet Morigami aufgrund seiner philologischen sowie empirischen Studien ein überzeugendes Szenario, dass das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln seit 1595 durch Suminokura Soan und seine Gruppe von Handwerkern, worunter auch Shimomura Shôzô zu zählen sei, implementiert und die Vervielfältigung von Büchern infolge von Aufträgen aus den verschiedenen soziokulturellen Sphären praktiziert wurde. Diese Hypothese bietet sicherlich eine mögliche Antwort auf die rasche sphärenübergreifende Verbreitung der Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln.

#### *Entstehung der gewerblichen Buchproduzenten*

Unabhängig von diesem reizvollen sowie plausiblen Szenario Morigamis ist jedenfalls festzustellen, dass die beruflichen Drucker bzw. deren Gruppen, welche die neue Druckpraxis beherrschten, damals schon vorhanden und miteinander verbunden waren. Diese Drucker arbeiteten zuerst im Auftrag, wie das Beispiel Shimomuras zeigt. Damit steht die Buchproduktion in einer neuen Vernetzungsform. In der zweiten Epoche war der Tempel Ort sowohl des Druckens von Büchern als auch deren Rezeption, sodass der Mönch nicht nur als Verfasser oder Editor, sondern auch als Handwerker in der Druckerei gearbeitet hatte. Der Auftraggeber und der Beauftragte des

---

<sup>512</sup> Hier ließe sich eine Analogie zur Geschichte der deutschen Buchhandelsgeschichte ziehen, wo der ‚Druckerverleger‘ auftritt. Vgl. Estermann/Jäger: Deutsche Buchhandelsgeschichte in kulturvergleichender Absicht. 2000, S.23f. Auch in der deutschen Druckkultur spielte der Drucker in der Frühphase der gewerblichen Buchproduktion eine signifikante Rolle. „Für den Buchhandel ist die Drucktechnik sowohl genetisch als auch hierarchisch das grundlegende Faktum. (...) Verlag und Sortiment sind abgeleitete Faktoren, die aus der wirtschaftlichen Nutzung der neuen Technik resultierten. In der Geschichte des Buchhandels kommt es zu vielfältigen Verbindungen zwischen einander vor- bzw. nachgelagerten Handelsstufen, meist zwischen Druckerei und Verlag, Verlag und Sortiment. Zunächst dominierten die Druckerverleger und Verlegersortimenter, und nach der Umstellung vom Tauschhandel auf den Rechnungsverkehr am Ende des 18. Jahrhunderts konnte sich das reine Sortiment vom Verlag trennen.“ Ebd., S.23.

<sup>513</sup> Morigami: *Shokikokatsujiban no ingyôsha ni tsuite*. 1993, S.164.

<sup>514</sup> Ebd., S.164f.

Druckens wurden, abgesehen von einigen, durch die chinesischen Handwerker gegebenen Ausnahmen, in einer Institution oder von ein und derselben Person verkörpert. Diese Personalunion von Buchproduzent und Rezipient tendierte während der dritten Epoche zu einer Ausdifferenzierung, wofür das neue, kostengünstige Druckmedium einen wesentlichen Impuls gab. Der Buchproduzent im materiellen Sinne differenzierte sich von jenem im ‚geistigen‘ Sinne aus, wie der damalige Tempel das Betrieb der Druckerei institutionell wie finanziell abkoppelte. (S.o.) Nach dem Muster der heutigen Buchindustrie lässt sich ersterer als Drucker und letzterer als Verleger bezeichnen, obwohl dieser ‚Verleger‘ von damals seine Bücher eher für den eigenen Gebrauch, nicht für eine völlig anonyme Leserschicht, die als seine Kunden auftrat, vervielfältigen ließ. Das Auftreten der beruflichen Drucker und deren Auftraggeber muss als ein Anzeichen für die Entstehung der kommerziellen Buchproduktion gelesen werden. Der Druckhandwerker verselbstständigte sich gegenüber den Institutionen und die Institutionen brauchten nicht mehr Kapital in die aufwendige Druckereieinrichtung investieren. Freilich waren die damals noch wenigen beruflich arbeitenden Drucker dieser Zeit stark von zwischenmenschlichen Beziehungen abhängig, um Aufträge zu bekommen. Aber bald spezialisierten sich einige gewerbsmäßig auf die Organisation des Druckens, d.h. der technischen Produktion von Büchern. Was gedruckt werden soll, wurde für den beruflichen Drucker im Prinzip unwichtig, sofern er im Auftrag, also gegen sichere Bezahlung arbeiten konnte.<sup>515</sup>

Wahrscheinlich fast gleichzeitig mit oder bald nach der Entstehung der beruflichen Druckpraxis als Auftragsarbeit keimte noch eine neue Vernetzungsform der Buchproduktion in der japanischen Druckkultur auf. Wenn der Drucker ohne Auftrag um des gewinnbringenden Verkaufs willen Bücher produziert oder wenn ein Auftraggeber ohne konkrete Vorstellung über die Leser- bzw. Kundschaft den Drucker bestimmte, seines Erachtens nachgefragte Bücher drucken ließ, dann entstand dort ein quasi marktwirtschaftliches Prinzip und damit das geschäftliche Risiko, die Produkte nicht verkaufen zu können und länger lagern zu müssen. Im ersten Fall handelt es sich wahrscheinlich um einen ‚Druckerverleger‘, beim zweiten darf man wohl von einem ‚Verlegerdrucker‘ sprechen. In den beiden Fällen handelt es sich um eine Buchproduktion für eine mehr oder weniger anonyme Leserschaft. Vor diesem Hintergrund tendierte der berufliche Drucker bzw. Verleger zur Produktion derjenigen Information, welche mehreren Leuten zugänglich ist. Dabei muss er bedenken, wie

---

<sup>515</sup> Diese Gewerbsform kann netzwerktheoretisch mit jenem Handschriftenhandel in der deutschen Buchhandels-geschichte, für den „das Verhältnis von Angebot und Nachfrage klar berechenbar gewesen“ ist, verglichen werden. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels. 1999, S.30. In der Tat gab es in der japanischen Schreibkultur am Anfang des 17. Jahrhundert Buchhändler, welcher die mit der Hand abgeschriebenen Schriftstücke für Aristokraten und Gelehrte produzierten und verkauften. Nagatomo: Edojidai no shomotsu to dokusho. 2001, S.11-14.

und was für eine schriftliche Information er durch das Drucken materialisieren und vervielfältigen sollte.

Diese mehr oder weniger spekulative Buchproduktion war vermutlich in dieser Zeit nur in Kyôto möglich, wo, der Kreis aus Gelehrten zeigt dies, soziale wie ökonomische Netzwerke ihr gemeinsam Zentrum hatten. Die Stadt Kyôto bot den Drucker bzw. Verleger zu der Zeit einen angemessenen ‚Markt‘, dessen verschiedenen Tendenzen leicht zu erfahren und darum relativ risikofrei war. So produzierte der Drucker bzw. Verleger vor dem Tempel *Honnô-ji* für die gläubigen Laien im *Katakana* dargestellte Bücher. So kam es, dass parallel zur Entstehung des gewerblichen Buchproduzenten mehr und mehr Schriften in Japanisch mit den japanischen Schriften in die druckgraphische Informationswelt eingegeben wurden.

Vor diesem Hintergrund der entstehenden kommerziellen Buchproduktion sind die auf Japanisch mit dem fortlaufenden *On'nade* dargestellten Bücher höchstwahrscheinlich Gegenstand der kommerziellen Buchproduktion geworden. Dafür mussten die damaligen Menschen zuerst ihre epistemologische Einstellung gegenüber der Beziehung zwischen dem Geschriebenen und dem Gedruckten verändern, wofür die Buchproduktion des Suminokura Soans einen großen Beitrag leistete.

#### *Druckpraxis von Soan und Kôetsu*

Das fortlaufende *On'nade* wurde bereits seit 1590 von den jesuitischen Missionaren für die Ausbildung der Jesuiten und der einheimischen Christen in den typographischen Code übertragen. Auf Seiten der Japaner begann man damit erst seit der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehntes des 17. Jahrhunderts – und zwar bei Suminokura Soan. In Zusammenarbeit mit 本阿弥光悦 Hon'ami Kôetsu (1558- 1637) produzierte er in seiner im Ort 嵯峨 Saga bei Kyôto gelegenen Werkstatt eine besonders luxuriöse Reihe mit japanischen Klassikern.<sup>516</sup> (Vgl. Abbildung 59.)

Kôetsu stammte aus einer reichen Stadtbürgerfamilie, welche das Pflegen und Begutachten von Schwertern zum Beruf hatte; er selbst war bekannt als ein vielseitiger Künstler, unter anderem als Kalligraph und später auch als Porzellanmacher sowie Maler.<sup>517</sup> Bei Soan beteiligte er sich an der Buchproduktion, indem er die Schriftvorlage für den Schriftstempel und die Dekoration des Papiers besorgte; seine Rolle bei diesem Vorhaben kam vielleicht der eines heutigen Artdirectors gleich.<sup>518</sup> Seine

---

<sup>516</sup> Nach diesem Ort nennt man heute philologisch diese Serie von Soan und Kôetsu besonders als ‚嵯峨本 *sagabon*‘, das wortwörtlich ‚Buch aus bzw. in Saga‘ darstellt.

<sup>517</sup> Wegen seines ästhetischen Talents bildete Kôetsu im Jahr 1615 unter der Unterstützung von Tokugawa Ieyasu sozusagen Künstlerdorf in 鷹峰 Takagamine, wohin er mit seiner Familie sowie anderen Handwerkern besiedelte.

<sup>518</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.135f.



Abbildung 59: Das fortlaufende *On'nade* als Code für den hölzernen Schriftstempeldruck, „*Ise monogatari*“ (1610)

Schreibzüge wurden genauso wie bei den Jesuiten mit ihren Typen in Schriftstempeln transformiert, wobei oftmals zwei oder mehrere Schriftzeichen auf einem Stempel geschnitzt wurden. (Vgl. 7.2.2.) Darüber hinaus bediente man sich besonders dekorativer Papiere, welche zum Teil in feinen Farben von Gelb, Braun, Lila, Rosa, Blau usw. gefärbt und zum Teil mit Motiven (oft Baumblätter wie Bambus oder Ahorn, Illustrationen mit Kleintieren wie Hase oder Mond und Sterne u. ä.) im Glimmerdruck geschmückt waren.<sup>519</sup> Darüber hat man die klassischen Erzählungen mit dem hölzernen Schriftstempeln gedruckt. Einige solcher Erzählungen wurden mit xylographisch hergestellten Illustrationen bebildert, welche man sehr wahrscheinlich nach dem Vorbild des damals allseits beliebten handgeschriebenen und -gemalten Bilderbuchs ins gedruckte Buch geschickt integrierte.<sup>520</sup> (Vgl. 8.3.) Die Produkte von Soan und Kôetsu waren sozusagen künstlerische Werke, deren Gestaltung die druckmediale Vervielfältigung von Schrift und Bild voraussetzte. Wegen der hohen Qualität ihrer künstlerischen Ausgestaltung soll die gedruckte Ausgabe von Kôetsu den handschriftlichen Büchern weit überlegen gewesen sein, sodass sie von Zeitgenossen mit Bewunderung aufgenommen wurden. Allerdings ist nicht klar, wie diese beiden Personen zur Herstellung einer solchen luxuriösen Reihe kamen. Morigami nimmt

<sup>519</sup> Ebd., S.137.

<sup>520</sup> Nagatomo: *Edojidai no shomotsu to dokusho*. 2001, S.6.

diesbezüglich an, es hätte einen entsprechenden Auftrag seitens des oben genannten Gelehrtenkreises gegeben.<sup>521</sup>

In ihrer gerühmten ästhetisch-künstlerischen Form brachten Soan und Kôetsu sicherlich seit 1608 auf Japanisch verfasste Schriften heraus, welche bis dato nur handschriftlich existierten und überliefert waren. Die bis heute erhaltenden Produkte ihrer Praxis lassen sich inhaltlich bzw. thematisch in zwei Kategorien einteilen: Zum einen sind Gesänge für das 能 *Nô*-Theater aufgenommen, wie z.B. im „観世流謡本 *Kanzeryû utaibon*“ und zwei verschiedene Ausgabe des „久世舞 *Kusemai*“, welche vermutlich im Auftrag der traditionell mit dem *Nô*-Theater beschäftigten Familie 観世 Kanze hergestellt wurden.<sup>522</sup> Zum anderen handelt es sich um Reihe klassischer, literarischer Werke der japanischen Literatur, wie das „伊勢物語 *Isemonogatari*“ (1608) „方丈記 *Hôjôki*“ (1610), das „源氏物語 *Genji monogatari*“ (1610), das „徒然草 *Tsurezuregusa*“ und das „撰集抄 *Senjûshô*“ sowie eine Auslegung des „*Ise monogatari*“, das „*Ise monogatari kikigaki*“ (vor 1609) und auch Sammlungen mit Gedichten wie das „*Kokinwakashû*“, das „百人一首 *Hyakunin issbu*“ und das „三十六歌仙 *Sanjûrokkasen*“.<sup>523</sup> Abgesehen von der im 15. Jahrhundert verfassten Auslegung entstanden die Erzählung sowie Gedichte vor dem 13. Jahrhundert und zirkulierten damals als Klassiker in der Schreibkultur durch das Abschreiben mit der Hand. So bedienten sich die beiden Produzenten Soan und Kôetsu der handschriftlichen Informationsmedien als Ressource und gaben Teile davon in die Druckmedien ein, wobei die Textstücke von den Gelehrten für den Druck extra editiert wurden.

Eine neue epistemologische Einstellung gegenüber dem Zusammenhang zwischen dem in Japanisch Geschriebenen und dem Drucken verlangten die Bücher von Soan und Kôetsu von den Zeitgenossen. Dass man japanische Texte auch drucktechnisch vorliegen hatte, war neu. Für das Verinnerlichen der neuen Vorstellung über das Drucken und Gedruckte spielte die Codestruktur der hölzernen Schriftstempel, welche als imitierende Reproduktion des fortlaufenden *On'nade* gestaltet waren, eine besonders wichtige Rolle. Etwa 15 Jahre nach der Druckpraxis der Missionare wurde eine neue Beziehung zwischen der herkömmlichen Schreibkultur und der Druckkultur durch Soan und Kôetsu augenscheinlich aufgebaut.

Seit dieser Zeit verbreitete sich die drucktechnische Produktion der japanischsprachigen Schriften. Wenn die epistemologische Einstellung, dass das *On'nade* im Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil ‚gedruckt‘ werden darf und kann, generiert, dann konnte schnell und durchaus gewinnbringend mit dieser neuen Druckpraxis begonnen werden. Ob gedruckt wurde oder nicht, hing in erster Linie von der Akzep-

---

<sup>521</sup> Morigami: *Shokikokatsujiban no ingyôsha ni tsuite*. 1993, S.166f.

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.412f.

tanz bzw. der epistemologischen Einstellung über das Neue – das Gedruckte – ab. Ein druckgraphischer Code, der visuell dem fortlaufend handgeschriebenen *On'nade* glich, senkte die Schranke zwischen dem Gewohnten und dem Fremden herab und ermöglichte so die Verbreitung der (druck-)graphischen Information. Die Druckpraxis und deren Produkte bei Soan und Kôetsu hypostasierten eine neue Richtung, in der sich die japanische Druckkultur entfalten konnte.

### *Buchproduktion als neues Gewerbe*

Die Tendenz, ohne Auftrag für eine anonyme Leserschaft zu drucken, stand im Zusammenhang mit der Druckpraxis, die japanischen Schriften mit dem fortlaufenden *On'nade* zu produzieren. Als die an die ‚auf Japanisch‘ Gedruckten angepasste Epistemologie sowie die Stellung des beruflichen Buchproduzenten in der Druckkultur dann gefestigt war, beschleunigte sich die Übertragung der schriftlichen Information aus der Schreibkultur in die Druckkultur. In der 1610 mit den hölzernen Schriftstempeln gedruckten, chinesischen Gedichtsammlung „古文真宝後集 chin. *Guwenzhenbaohouji*, jap. *Kobunshinpôkôshû*“ bezeichnet sich der kommerzielle Buchproduzent 新七 Shinshichi (?-?) als „本屋 *honya*“ (Buchhändler bzw. Buchladen), das heute noch im Sinne von Buchladen gebräuchlich ist.<sup>524</sup> Mit der neuartigen Druckpraxis kamen neue Identitäten in der Druckkultur auf. Dieser *Honya* Shinshichi war einer dieser neuen Identitätsträger, welche sich mit der Buchproduktion und -verkauf als berufliche Tätigkeit beschäftigten. Später im Zuge der weiteren Differenzierung zwischen Drucker und Verleger kamen mehrere Begriffe für das Bezeichnen des letzteren wie 書林 *shorin*, 書肆 *shoshi*, 書賈 *shoka*, 書物屋 *shomotsuya*, 書物問屋 *shomotsu toiya* usw., welche in dieser Arbeit auf Deutsch als ‚Verlagsbuchhändler‘ oder einfach nur ‚Verleger‘ dargestellt werden.<sup>525</sup>

Laut einer statistischen Studie entstanden in Kyôto bis zum Jahr 1652 etwa 115 *Shoshi* während sechs *Shoshi* in 大坂 Ôsaka und vier in 江戸 Edo, dem heutigen Tôkyô vorkamen.<sup>526</sup> (Vgl. Tabelle 9 im Anhang.) Die Abhängigkeit der kommerziellen Buchproduzenten von der großen Stadt ist ein Merkmal der gewerblichen Buchproduktion seit dieser dritten Epoche. (Vgl. 8.2.)

---

<sup>524</sup> „Namen dieser Art [des Druckverlegers oder des Verlagsbuchhändler, S.Y.] tauchten von dieser Zeit an häufiger in Druckvermerken auf und zeigen an, dass sich die Tätigkeit des Druckens und Verlegens aus der Sphäre der Kloster und Höfe in den Bereich des gewerbetreibenden Volkes verlagert hatte.“ May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit. 1983, S.34.

<sup>525</sup> Konta: Edo no hon'yasan. 1977, S.iv. „In der Stadt Edo unterschied man den Verlagsbuchhändler, der anspruchsvolle Inhalte wie konfuzianische, buddhistische, medizinische, prosaische Schriften herausgab, welche als *Shomotsuya* oder *Shomots -toiya* bekannt waren, von jenem, der die Herausgabe von Theaterbüchern (*Jôruribon*), Unterhaltungsliteratur (*Kusazôshi*), Bilderbogen (*Ukiyo-e*) u.ä. – Drucksachen, die man als 地本問屋 *jibon toiya* oder 草双紙絵草子屋 *kusazôshi ezôshi ya*, bezeichnete – besorgte.“ Ebd. Vgl. Kapitel 8.

<sup>526</sup> Suzuki: Edo no honya. jô. 1980, S.55.

Die ersten kommerziellen Buchproduzenten beschäftigten sich zu Beginn ihrer Praxis fast ausschließlich mit dem Drucken der chinesischen sowie klassischen japanischen Literatur, welche bereits durch das Abschreiben per Hand etabliert war. Zu Klassikern zählen die unterschiedlichsten Gattungen, konfuzianische Schriften, japanische sowie chinesische Gedichte, Essays, Reiseberichte, Kriegsgeschichten und Erzählungen. Das Drucken der Klassiker versprach dem Produzenten einen sicheren Absatz, weil die Kenntnis über diese Literatur zum notwendigen Teil der Bildung der oberen Gesellschaftsschichten wie Adlige, Krieger sowie reiche Stadtbürgern gehörte.<sup>527</sup> Neben solchen Gattungen waren die bereits erwähnten Gesangs- bzw. Theaterbücher für das *Nô* sowie 浄瑠璃 *jôruri* (Puppentheater) vermutlich auch gewinnbringend genug, jedenfalls sprechen die zahlreichen überlieferten Publikationen aus dieser Zeit dafür.<sup>528</sup> Ferner zählten pragmatische Titel wie Lehrmaterialien für das Schreiben und Lesen, Wörterbücher, Briefvorlagen zu den neuen Gedruckten. Auch Schriften über die Kindererziehung und sittenstrenge Traktate über das richtige Verhalten von Frauen sind oft gedruckt worden, ebenso Ausführungen über die Beamtenstellung sowie Gesetze usf. Die mit der Frauenhand auf japanisch verfasste, einfach zu lesende Belehrungsliteratur, 仮名草紙 *kanazôshi*, wurde auch zum Gegenstand der Vervielfältigung für die Stadt- und Dorfbewohnern.

Im Zuge der Entfaltung der Gattungen kam ein neuer Typ der Veröffentlichung auf: Die quasi schriftstellerische bzw. journalistische Schrift in dem Sinne, dass sie in Aussicht ihrer sofortigen druckmedialen Vervielfältigung und einer anonymen, aus Zeitgenossen gebildeten Leserschicht geschrieben wurde, begann man zu drucken. Als frühestes Beispiel einer solchen Druck- bzw. Publikationspraxis ist das zweibändige „大坂物語 *Ôsaka monogatari*“ zu nennen, dessen erster Teil höchstwahrscheinlich 1615 oder 1616 mit den hölzernen Schriftstempeln gedruckt wurde.<sup>529</sup> In dieser Kriegserzählung bzw. dem so genannten historischen Roman beschrieb der unbekannt Autor das Schlachtfeld des Krieges von Ieyasu gegen das Fürstentum Toyotomis in Ôsaka im Winter 1614 und im Sommer 1615. Der erste Teil, welcher nur die Schlacht von 1614 darstellte und wahrscheinlich ein an sich geschlossenes Werk war, wurde schon nach zwei oder sogar nur einem Jahr nach der ersten Schlacht publiziert; der zweite Teil folgte kurz darauf, wozu der so genannte ‚Schriftsteller‘ sein ‚Manuskript‘ sehr schnell verfasst haben muss. Sicherlich spornte der gute Verkauf des ersten Teils zur Eile an, nicht aber unbedingt zu einer guten Qualität. Das Tempo der handschriftlichen Informationsverarbeitung begann sich im Rahmen der kommerziellen Buchproduktion an der Ge-

<sup>527</sup> Vgl. Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.501-588; Nagatomo: *Edojidai no shomotsu to dokusho*. 2001, S.7-11.

<sup>528</sup> Nagatomo: *Edojidai no shomotsu to dokusho*. 2001, S.22ff.

<sup>529</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.609-622.

schwindigkeit der drucktechnischen Informationsverarbeitung anzupassen.

So begannen die Buchproduzenten unter dem Einfluss quasi marktwirtschaftlicher Prinzipien nicht nur für die Gelehrten und Geistlichkeit, sondern auch für die weniger anspruchsvollen Schreib- und Lesekundigen Bücher zu produzieren. Auf eine solche Leserschicht lassen die Drucksachen schließen. Nicht nur deren Inhalte, sondern auch im schriftlichen Code spiegelt sich die Orientierung auf bestimmte Leserschaften wieder.<sup>530</sup> Bei der Gestaltung und Festlegung des druckgraphisch-schriftlichen Codes übernahm man ohne weiteres die visuell-motorische Informationsvalenz des Geschriebenen in die visuelle Valenz der gedruckten Schriftzeichen. Durch die Projektion des Geschriebenen auf die Druckform bestimmte man das Gedruckte als Reproduktion des Geschriebenen. Die so gestalteten druckgraphischen Codes für die schriftliche Information entsprachen dem gebrauchten handschriftlichen Code: Der chinesische Text war nach wie vor stark an der Standardschrift gekoppelt. Das *Kanbun*, das japanisch modifizierte Chinesisch, wurde in der Standardschrift oder der Kanzleischrift und gegebenenfalls mit einer Mischung aus chinesischen Schriftzeichen in den genannten Stilen und dem *Katakana* realisiert. Der japanische Text wurde mit dem fortlaufenden *On'nade* dargestellt. Dazu kamen die bis dato nicht gedruckte Lesehilfe der chinesischen Schriftzeichen mit dem *Katakana* oder dem *On'nade*, wenn das gedruckte Buch sich an die weniger anspruchsvolle Leserschicht richtet. Die genannten Kopplungen zwischen dem sprachlichen und dem schriftlichen Code wurden in der folgenden Druckkultur im Prinzip weiter behalten.

Die Entfaltung verschiedener Gattungen sowie die Festlegung des druckgraphischen Codes korrespondierten mit dem Heranwachsen von Leserschichten, welche in erster Linie aus Bewohnern in Kyôto und Umgebung bestanden. Die Stadt bot den kommerziellen Buchproduzenten den Erfahrungsraum, wo er sich über den Geschmack der Käufer aufgrund von zwischenmenschlicher Kommunikation informieren zu können. Diese Informationssammlung und -bewertung erleichterte den Buchproduzenten – besonders in der Entstehungsphase des kommerziellen Druckwesens – die Planung der Veröffentlichung und verankerte die spätere Buchproduktion als eine neue berufliche bzw. gewerbliche Tätigkeit.

Der hölzerne Schriftstempeldruck förderte die Kommerzialisierung der druckmedialen Buchproduktion und damit des Buchwesens. Auf dieses Drucken verzichtete man jedoch sehr bald im Laufe der Konstituierung des neuen Gewerbes. Um Schritt zu halten mit der stark gestiegenen Nachfrage und Konkurrenz, wechselten bereits seit den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts mehr und mehr kommerziell arbeitende Drucker bzw. Verleger das Medium. Im nächsten Kapitel

---

<sup>530</sup> Nagatomo: Edojidai no shomotsu to dokusho. 2001, S.5.

bespreche ich diesen Medienwechsel sowie die zunehmende Selbstorganisation des kommerziellen Buchwesens in der Edo-Zeit. (Vgl. 8.1 und 8.2.)

## 7.2 Kultur- und Medienvergleich der Typographie und des Schriftstempeldrucks

In diesem Abschnitt werden die drei Druckmedien, die aus Europa stammende Typographie und die beiden ostasiatischen Drucke, der eine mit den Schriftstempeln aus Bronze und der andere mit hölzernen Schriftstempeln, aus der kultur- und medienvergleichenden Perspektive beschrieben, um ihre medienontologischen Eigenschaften und die an ihnen zu erkennende epistemologische Einstellung für Materialien- und Informationsverarbeitung zu exemplifizieren. Zuerst führe ich einen Vergleich der Herstellungsprozesse durch; die verschiedenen Weisen der Herstellung von Type einerseits und Schriftstempel andererseits geben Aufschluss über das jeweilige kulturspezifische (Re-)Produktionskonzept von dem ‚kubischen‘, d.h. ‚körperhaften‘ Speichermedium der Schriftzeichengestalt. Diese unterschiedlichen Konzepte gilt es zu bestimmen. (7.2.1) Als nächstes fokussiere ich die Projektion und Materialisierung der Schriftzeichen im Speichermedium, d.h. ich werde den druckgraphischen Code untersuchen, woran sich die kulturspezifische Bestimmung über die Beziehung zwischen dem Gedruckten und dem Geschriebenen festmachen lässt. (7.2.2) Zuletzt komme ich zur Druckform und deren Konstruktionsweise. (7.2.3) Es soll die Beziehung zwischen diesen drei Druckmedien und ihrer medienhistorischen Bedeutung in der japanischen Druckkultur medientheoretisch bestimmt werden. Die Grundannahme ist dabei, dass jedes Druckmedium Produkt einer kulturspezifischen Medientheorie ist, in welcher die Wechselbeziehung zwischen Projektions- und Produktionspraxis der Menschen das Drucken als flächendeckenden Kontakt der Materialien zur spezifischen (Re-)Produktionstechnik der Schriftzeichen ausgestaltet.

### 7.2.1 Schriftstempel und Type

Die Ansicht, dass der ostasiatische Schriftstempeldruck nicht mit der Typographie gleichgesetzt werden kann, gründet auf der Verschiedenheit der beiden (Re-)Produktionskonzepte von Type und Schriftstempel. Der Type und dem bronzenen Schriftstempel wurden und werden in der Fachdiskussion – trotz der bisweilen sehr detaillierten Darstellung der Herstellungstechniken – keine signifikante Bedeutung zugeschrieben.<sup>531</sup> Man fasst stattdessen diese beiden Speichermedien des spiegelverkehrten Schriftbildes als Produkt des ‚Metallgusses‘ auf und verdeckt so die tatsäch-

---

<sup>531</sup> Dies hängt sicherlich mit der allgemeinen Tendenz in der Geistes- oder Kulturwissenschaft zusammen, die technischen bzw. materiellen Gegebenheiten der Phänomene nicht zu beachten. Eine solche Tendenz ist allerdings als eine allgemeine Folge der Mediengeschichte zu beurteilen. Vgl. 10.2.

lich bestehenden Unterschiede.<sup>532</sup> Hieran ist wiederholt jenes terminologische Problem zu bemerken, dass die medienontologische und -historische Eigentümlichkeit der jeweiligen Medien durch vereinheitlichtes Bezeichnen – hier als ‚Metalltype‘ – verdeckt werden. Zwar werden sowohl die Bleitype als auch der aus Korea stammende bronzene Schriftstempel mittels Metallguss produziert, doch die in der jeweiligen Produktionspraxis verkörperten Konzepte für die Materialien- und damit Informationsverarbeitung sind jeweils kultur- und medienspezifisch. Um den Unterschied bei den kulturspezifischen Grundeinstellung deutlich zu machen, muss hier zunächst einmal die lapidare Tatsache explizit gemacht werden, dass die Type und der Schriftstempel von dreidimensionaler, kubischer Art sind. Für einen tiefer gehenden Vergleich beider Produktionsverfahren genügt die zweidimensionale Vorstellung über Type und Schriftstempel nicht; Type und Schriftstempel als ‚Buchstabe‘ bzw. ‚Schriftzeichen‘ zu semiotisieren und zu entmaterialisieren, gilt es unbedingt zu vermeiden. Vor dem Hintergrund der an sich selbstverständlichen Vorstellung über den ‚Körper‘ der Type und des Schriftstempels soll der folgende Medien- und Kulturvergleich ausgeführt werden.

Für den Schriftstempelguss bediente man sich sowohl in Korea als auch in Japan des so genannten Sandgussverfahrens, bei dem Gussformen aus Sand verwendet werden.<sup>533</sup> Das Metallgussverfahren, das sich der leichten Verformbarkeit von geschmolzenem Metall zunutze macht, wurde in verschiedenen Hochkulturen seit dem Altertum für die imitierende (Re-)Produktion und gegebenenfalls auch für die Vervielfältigung metallener Gegenstände entwickelt und praktiziert. In Korea entwickelte sich der Schriftstempelguss mit der Sandgussform wahrscheinlich auf der Grundlage der vorhandenen Münzgusstechnik, welche um 1102 aus China adaptiert und dort weiter gepflegt wurde.<sup>534</sup> Am koreanischen Hof der Choson-Dynastie wurde 鑄字所

---

<sup>532</sup> Zum Beispiel vgl. Pan: *A Comparativ Research of Early Movable Metal-type Printing Technique in China, Korea and Europa*. 1998. Durch sein „comparative research of early metal-type printing technique in China, Korea and Europa“ kommt der chinesische Druckhistoriker zu der folgenden Schlussfolgerung: „Gutenberg applied the Chinese mode of thinking and technical method to type casting and type setting. However, how should China’s influence upon him be further studied. We have to consider such a fact that when he cast metal-type, German workers were casting cannons and making gunpowder with the Chinese technique. [...] He [Gutenberg, S.Y.] creatively applied the Chinese technique to the Christian world and Latein cultural area.“ Ebd., S.41. Durch die Gleichsetzung der gegossenen Metalltype mit dem anderen Gussprodukt (Kanonen) argumentiert er, dass Gutenberg die Technik aus China auf seine Erfindung angewandt hätte.

<sup>533</sup> Im alten Korea sollen früher Gussmodelle aus Bienenwachs verwendet worden sein. Dieses Gussmodell geht beim Abguss aufgrund der hohen Temperatur verloren. Park: *A Study on the Type Casting, Setting and Printing Method of „Buljo-Jikji-Simche-Yojeol“*. 2004, S.39f.

<sup>534</sup> Momose: *Surugaban dôkatsuji*. 2000, S.71. Vgl. auch Lie: *Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metallern*. 2003, S.26f. Anders als bei der europäischen Münzprägung, wo die Stempelform durch manuellen wie mechanischen Druck (Prägen oder Schlagen) die Oberfläche des gegossenen Metallstückes umgestaltet, verwendete man in Ostasien für die Reproduktion und Vervielfältigung von Metallmünzen hauptsächlich das Metall-

*Chujaso* (wortwörtlich ‚Ort des Schriftgießens‘, was Lie mit „Druckereiamt“ ins Deutsche überträgt) im Jahr 1403 eingerichtet, wo man den bronzenen Schriftstempeldruck als eine verglichen mit der Xylographie ökonomischere Produktionsmethode zu praktizieren begann.<sup>535</sup> Auch in Japan wendete man für die Herstellung des bronzenen Schriftstempels wahrscheinlich das ursprünglich für die Produktion von Münzgeld gedachte Gussverfahren an, mit welcher die Japaner aufgrund der technischen Entwicklung des Bergwerks und der Veredelungstechnik seit dem Ende des 16. Jahrhunderts im großen Umfang Münzen zu produzieren begannen.<sup>536</sup>

Während aus Japan keine ausführliche Beschreibung bekannt ist, informiert die koreanische Quelle von Song Hyon (1439-1504) mehr oder weniger präzise über die im Jahr 1420 aufgeführte Herstellungsweise der bronzenen Schriftstempel:

„Was das Schriftgießen betrifft, so werden zuerst Schriftzeichen aus einem Holzstock (aus dem Hwangyang-Baum) herausgeschnitten. Diese presst man dann auf feinen Schlick aus dem Wattenmeer, der zuvor auf eine Druckplatte flach aufgetragen wurde. So entsteht die Negativschrift [im Sinne vom spiegelverkehrten Schriftbild, S.Y.] in den Druckstellen des Schlicks. Nachdem man zwei Druckplatten [im Sinne vom mit dem Sand gefüllten Tablett bzw. Kasten für Gussform, S.Y.] aufeinander gelegt hat, wird die geschmolzene Kupferlegierung durch eine Öffnung in die Druckstellen gegossen. Später holt man die fertigen Schriftzeichen aus den Druckformen heraus. Man schneidet und feilt sie.“<sup>537</sup>

---

gussverfahren. Hieran ist ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden kulturspezifischen Reproduktionskonzepten und deren Technisierung bzw. Materialisierung zu sehen.

<sup>535</sup> Der Grund für das Einrichten dieser Abteilung für den bronzenen Schriftstempeldruck am koreanischen Hof beschreibt Lie folgenderweise: „Der von der neuen Dynastie in Korea geförderte Buchdruck [der bronzenen Schriftstempeldruck, S.Y.] hatte denn auch sehr reale Hintergründe. Denn König Taejo (1392-1398), ihr Begründer, führte als Staatsreligion den Konfuzianismus ein, bekämpfte also offiziell den Buddhismus, die Staatsreligion der untergegangenen Koryo-Dynastie. Für die Konsolidierung der neuen konfuzianischen Dynastie und Festigung der Staatsmacht aber brauchte man Staatsdiener, die sich in der Philosophie des Konfuzianismus auskannten und den Herrschenden in allen Bereichen der Regierungsgeschäfte beistehen konnten. Damit entstand ein großer Bedarf an Büchern, die zur Ausbildung des Nachwuchses für den Staatsapparat notwendig waren. Um diesen außergewöhnlichen Bedarf an verschiedensten Druckerzeugnissen zu decken, war jedoch das konventionelle Buchdruckverfahren mit Holztafeln zu kostspielig, zeitraubend und unpraktisch. Es musste demnach eine Lösung gefunden werden, die es ermöglichte, die Buchproduktion flexibler zu gestalten: Letztlich also waren es politische Gründe, die zur Einrichtung eines von der Regierung gelenkten Druckereiamtes führten.“ Lie: Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metallettern. 2003, S.36f. Der ökonomische Vorteil ist auf die Dauerhaftigkeit und Wiederverwendbarkeit der bronzenen Schriftstempel zurückzuführen. Das Gießen der Schriftstempel war aber enorm kostspielig, sodass es nur „etwa 20mal in der 500jährigen Geschichte des Metallletterndrucks [im Sinne vom bronzenen Schriftstempeldruck, S.Y.]“ in Korea durchgeführt worden ist. Ebd., S.43.

<sup>536</sup> Momose: Surugaban dōkatsuji. 2000, S.76-83.

<sup>537</sup> Zit. aus Ebd., S.48. Lie interpretiert den etwas irreführenden Ausdruck „Druckplatte“ im Zitat folgenderweise: „Mit „zwei Druckplatten“ meint Song Hyon wahrscheinlich den zweiteiligen Kasten, der gewöhnlich im Sandgußverfahren – auch Kastenformverfahren oder Lehmformverfahren genannt – benutzt wird.“ Ebd. Des Weiteren fasst Lie in der terminologischen Anpassung an der Gutenbergtechnologie „die wichtigsten technischen Daten aus

Betrachtet man den hier zitierten Produktionsprozess aus der medienontologischen Perspektive, dann sind drei artverschiedene Medien, hölzerner Schriftstempel als dreidimensionales Gussmodell („Schriftzeichen aus einem Holzstock“), Sandtablett als Gussform („Schlick in der Druckplatte“) und bronzener Schriftstempel („Schriftzeichen aus Kupferlegierung“) festzustellen. Zwischen den genannten drei Medien finden durch materiellen Kontakt zweierlei Informationsspiegelungen statt.<sup>538</sup>

Die erste Informationsspiegelung geschieht, indem auf einem Tablett glatt gestrichener, angepresster „Schlick“ bzw. besser gesagt schlammiger, feuchter Sand durch Eindrücken mit dem hölzernen Schriftstempel dessen kubische Gestalt und Oberflächenstruktur als Vertiefung erhält. Das Schriftbild auf dem Holzstempel, der als Gussmodell dient, wurde in Japan wie die später noch zu erwähnende Patrizie der Typographie besonders hoch ausgeschnitzt, sodass der hölzerne Schriftstempel leicht aus dem Sand herausgezogen und das Schriftbild dennoch konturklar in die Sandform widergespiegelt werden konnte.<sup>539</sup> Den hölzernen Schriftstempel strapaziert man bei dieser Informationsspiegelung nicht so schnell, da Sand weich ist und also nachgibt. Wenn die Gussform (Matrizie) wie bei der Typographie aus Metall bestünde, dann hätte man große Schwierigkeit gehabt, Holz als Gussmodell (Patrizie) zu benutzen, wie es in Japan im 19. Jahrhundert experimentiert wurde. (Vgl. 9.1 und 9.2.) Es ist medienhistorisch nicht unerheblich zu erwähnen, dass diese Materialienkombination von Sand und Holz den Praktizierenden erlaubte, die ihnen vertraute xylographische Holzbearbeitungstechnik auf die Produktion des Prägemodells bzw. des hölzernen Schriftstempels anzuwenden. Wollte man mit einer Gussform mehrere Gussstücke produzieren, dann steckte man entsprechend viele solcher geschnitzten Schriftstempel bzw. Gussmodelle in den mit Sand gefüllten flachen Kästen. Nachdem man Modelle für Gießkanal und Öffnung im Sandtablett eingeprägt und gelegt hat, schließt man mit einem zweiten Sandkasten bzw. -tablett den ersten ein. Danach hebt man diesen zweiten oberen Sandkasten noch mal ab und entfernt die hölzernen Schriftstempel sowie die Modelle für die Gießkanäle und Öffnung von der Sandform. Lagen die beiden flachen Kästen exakt deckungsgleich über-

---

der Beschreibung Song Hyons“ zusammen: „1) Die Patrizie [Gussmodell, S.Y.] sind Holztypen, die man aus einem Hartholz herausgeschnitten hatte. 2) Bei den Matrizen handelt es sich um Lehm mulden, die aus dem weichen, aber hitzebeständigen Meeresschlick mit Hilfe der Holztypen geformt werden. 3) Das geschmolzene Metall wurde durch eine Öffnung in einen zweiteiligen Kasten hineingegossen, also in eine geschlossene Mulde.“ Ebd., S.49.

<sup>538</sup> Ergänzt wird die mangelhafte technisch detaillierte Information über die Praxis mit dem Sandgussverfahren durch die rekonstruierende Experiment in Momose: Surugaban dôkatsuji. 2000, S.107-121. In der Beschreibung über das Experiment befindet sich die genaue Schematisierung und Fotodokumentation des Sandgussverfahrens, welches vermutlich in Japan zwischen 1606 bis 1616 gebraucht wurde.

<sup>539</sup> Ebd., S.90-94.

einander, so sind nun Hohlräume entstanden, dessen Ausdehnung den hölzernen und den künftigen bronzenen Schriftstempeln vollkommen entsprechen.

Die zweite Informationsspiegelung findet zwischen der Gussform und dem geschmolzenen Metall statt, das durch eine Öffnung in den Hohlraum hineingegossen und dort allmählich fest wird, während es sich abkühlt. Die Gestalt des verfestigten Angusses spiegelt den Hohlraum der Sandgussform in seiner kubischen Gestalt wider. Indem man den nun getrockneten Sand abklopft, wird der Metallkörper aus seiner Gussform gelöst. Der durch den Gießkanal entstandene, abstehende und freilich überflüssige Teil wird abgetrennt und die Oberfläche des gesamten Schriftstempels glatt gefeilt. Durch diesen Vorgang samt der Herstellung der Gießform hat sich schließlich eine Ähnlichkeit in Gestalt und Ausdehnung zweier Körper ergeben: das ‚Gussmodell‘ aus Holz und das ‚Produkt‘, das Bronzestück, gleichen sich. Was in der zitierten Quelle auf ‚Schriftzeichen‘ reduziert ausgedrückt ist, muss als ‚materielles‘, körperliches Schriftzeichen aufgefasst werden – als Schriftzeichen samt seines Trägermediums, dem hölzernen oder metallenen Kubus, und es ist ebendiese kubische Gestalt, wegen der ich jene ‚Schriftzeichen‘ Schrift-Stempel nenne. Nicht das Schriftzeichen bzw. die Fläche mit dem Schriftbild allein, sondern auch die dreidimensionale Information über den körperhaften Schriftstempel wird im Sandgussverfahren verarbeitet. Zwar entsteht beim Gießen bzw. Übertragen der Gestalt vom Material Holz ins Material Metall eine formale Differenz in Bezug auf jene eine Stelle, wo der Gießkanal ansetzt, doch wird diese sozusagen externe und nur für diesen Teilprozess der gesamten Schriftstempelproduktion notwendige Information im letzten Arbeitsprozess vom gegossenen Stück entfernt. So ist das Reproduktionskonzept, durch das die Herstellungsweise des bronzenen Schriftstempels medienhistorisch ausgestaltet wurde, an der unzerlegbaren kubischen Gestalt des Gussmodells bzw. des hölzernen Schriftstempels gebunden. Bei der Gussarbeit konnte der Praktizierende keineswegs allein auf das Schriftzeichen fokussieren und dazu ansetzen, nur das Schriftbild des hölzernen Schriftstempels im Metall imitierend zu reproduzieren. Wegen der für dieses Reproduktionskonzept essenziellen epistemologischen Orientierung auf die räumlich-körperliche Ähnlichkeit des Körpers an sich, konnte man ohne weiteres beide, die hölzernen sowie die bronzenen Schriftstempel „im Prinzip sowohl zum ‚Drucken‘ als auch zur Anfertigung von Gussformen verwenden.“<sup>540</sup>

Zwar wird dieses Reproduktionskonzept aus der heutigen, vom Standpunkt der Typographie geprägten semiotischen Sicht als sehr aufwendig bewertet: Weshalb sollten Schrift-Zeichen einen Körper haben? Diese an der dreidimensionalen Gestalt gebundene Produktionsform des Sandgussverfahrens lässt sich als ein Resultat der

---

<sup>540</sup> Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.398.

ostasiatischen Mediengeschichte betrachten. Was die Praktizierenden durch den Metallguss reproduzieren bzw. vervielfältigen wollten und konnten, waren die Schriftstempel an sich, nicht etwa nur die Schriftzeichengestalt im später zu erläuternden typographischen Sinne. Des Weiteren ist auf die Nähe des Schriftstempeldrucks zur Xylographie einzugehen.<sup>541</sup>

Zunächst kurz zur Erläuterung des Ablaufs beim Drucken mit den Schriftstempeln: Der einzelne Stempel mit je einem Schriftbild ist nicht die Druckform, sondern mehrere Schriftstempel werden entsprechend der Vorlage in ein Tablett bzw. Drucktablett eingesetzt; dieses mit Schriftstempeln aufgefüllte Drucktablett ist die Druckform, auf der das Papier abgerieben wird. Demnach ist der einzelne Schriftstempel bezüglich des eigentlichen Vorganges des Druckens nicht einfach eine kleinere xylographische Druckform. In Bezug auf die vorgängige Tätigkeit der Holzbearbeitung, das Schnitzen, kann freilich eine Nähe zwischen beiden Praxen gesehen werden. Doch hier soll jetzt eine anders gelegene Nähe zwischen dem Schriftstempeldruck und der Xylographie erörtert werden:

Dass der einzelne Schriftstempel Teilelement ist und man mehrere von ihnen zu einer Druckform zusammensetzt, hat medienhistorisch seine Wurzeln in der Xylographie. Besonders mit Blick auf die Produktionsweise des hölzernen Schriftstempels, welcher als dreidimensionales Gussmodell für das Gussverfahren gebraucht werden kann, scheint diese Behauptung noch näher zu liegen. Nach Wang Zhen, dem chinesischen Erfinder des hölzernen Schriftstempeldrucks am Anfang des 14. Jahrhunderts, klebt man zuerst das Vorlagenpapier mit den am Quadrat proportionierten Schriftgestalten auf eine Holzplatte und schnitzt die somit vorgegebene Schriftgestalt heraus.<sup>542</sup> Nach dem Ausschneiden separiert man die einzelnen Schriftgestalten samt ihrer quadratischen Hintergrundflächen voneinander und verarbeitet diese, um die gleiche Höhe, Breite und Länge zwischen den Schriftstempeln zu gewinnen. Die Grundidee Wangs für seine Drucktechnik liegt ganz klar in der Zerlegung der xylographischen Druckform in kleinere einerseits und in der Zusammensetzung dieser kleineren Druckformen in das hölzerne Drucktablett und damit in die ‚xylographische‘ Druckform andererseits.

In Japan der Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert nahm man eine umgekehrte Produktionsreihenfolge: Nicht auf einer Platte werden die Schriftzeichen ausgeschnitten, sondern zuerst einmal werden aus einem Stück Holz kleine Würfel mit identischer Größe herausgearbeitet, und erst danach schnitzt man auf diese Holzblöckchen die Schriftzeichen aus.<sup>543</sup> Dieser Arbeitsprozess bezog sich wohl mit der speziellen Gestaltung der ‚Füße‘ der hölzernen Schriftstempel: Man schnitt ein umge-

---

<sup>541</sup> Von einer vermeintlichen Nähe zur Typographie soll hier also dagegen nicht gesprochen werden.

<sup>542</sup> Carter/Goorich : *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*. 1955, S.213-217.

<sup>543</sup> Momose: *Surugaban dôkatsuji*. 2000, S.90-94.

drehtes ‚V‘ in die dem Schriftbild gegenüber liegende Seite ein, sodass die Schriftstempel auf Füßen stehen.<sup>544</sup> Diese Art der Gestaltung lässt sich auf jene hölzernen Schriftstempeln zurückführen, welche schon seit 1599 bei Tokugawa Ieyasu gebraucht wurden. Diese Schriftstempel besitzen eine größere Höhe bzw. ‚Achselhöhe‘ im Vergleich zum eher flachen koreanischen Schriftstempel aus Bronze.<sup>545</sup> Die flache Gestaltung der Schriftstempel in Korea rührt vermutlich vom chinesischen Vorbild her, denn die aus Ton oder Porzellan gemachten Schriftstempel von Bi Sheng waren ebenfalls recht flach. Andererseits mag diese flache Grundform von der Nähe zur schon seit längerem etablierten Münzgestalt kommen.<sup>546</sup> In Korea verwendete man bekanntlich Wachs, um die einzelnen flachen Schriftstempel zu einer Druckform zusammensetzen; ihre pyramidenförmig ausgeschnittene Unterseite der in den Jahren 1403 und 1420 gegossenen Schriftstempel verhalf zum stabilen Einstecken in das weiche Wachs. (Vgl. 7.2.3.)

Doch unabhängig davon, ob nun zuerst die Rohform der Stempel aus dem Holz geschnitten und dann die Schriftgestalt auf die einzelnen Blöckchen realisiert wird, oder ob umgekehrt zuerst die Schriftgestalten in eine Holzplatte ausgeschnitten werden und danach diese bearbeitete Platte in die einzelnen Schriftstempel aufgeteilt wird – jedenfalls unterscheidet sich die Produktion der hölzernen Schriftstempel hinsichtlich ihrer Gestaltung kaum von jener für die xylographische Druckform. Für die xylographische Druckform stellt man zuerst ein Holzbrett in der Größe des gewünschten Buchformates her und schnitzt darauf die Schriftgestalt aus. Wie gesagt, hängt die xylographische Druckformherstellung in vielerlei Hinsicht stark von den mannigfaltigen, menschlichen Geschicklichkeiten ab, welche bei der imitierenden Reproduktion der visuellen Information zusammenwirken. (Vgl. 4.1 und 6.2.) Diese Abhängigkeit von den menschlichen Geschicklichkeiten trifft ohne weiteres auf die Produktion der hölzernen Schriftstempel zu. Der hölzerne Schriftstempel ist hinsichtlich der Produktionstechnik mit der xylographischen Druckplatte identisch.<sup>547</sup>

---

<sup>544</sup> Ebd., S.84-90.

<sup>545</sup> Aufgrund dieses Unterschieds in der Höhe zwischen dem japanischen hölzernen und dem koreanischen bronzenen Schriftstempel vermutet Momose die Vorbildfunktion der jesuitischen Type für die Gestaltung der hölzernen Schriftstempel in Japan. Ebd., S.84ff.

<sup>546</sup> Ebd.

<sup>547</sup> Aus einer anderen, eher (schrift-)sprachenvergleichenden Überlegung über das Materialisierungskonzept der Schriftzeichengestalt in Type und Schriftstempel kommt Schmidt-Künsemüller zu einer ähnlichen Feststellung: „Viel wichtiger jedoch ist das Faktum, dass der chinesische Buchdruck wegen der Eigenart der chinesischen Bilderschrift niemals über den Stand des Holztafeldrucks hinausgekommen ist. Ja, die Entwicklung bis in die Gegenwart hat gezeigt, dass für die flexionslosen Sprachen Ostasiens der Blockdruck das äquivalente Druckverfahren gewesen und geblieben ist. Das wurde auch dadurch nicht geändert, dass die Holztafeln später zersägt und die Wortbilder auf einzelne Platten (Typen) geschnitten oder gar gegossen wurden. Es ist irreführend, hier von der beweglichen Letter zu sprechen, da es diese in der chinesischen Typographie gar nicht gibt, sondern nur eine

Zurück zum bronzenen Schriftstempel: Weil der hölzerne Schriftstempel im Prinzip eine kleinere xylographische Druckform ist, kann der bronzene Schriftstempel als die metallene Reproduktion einer solchen xylographischen Druckform begriffen werden, und in dieser bronzenen Reproduktion wird jene Geschicklichkeit des Holzschneiders gespiegelt, welche in dem hölzernen Schriftstempel materialisiert wurde. Des Sandgussverfahrens bedienten sich die koreanischen sowie die japanischen Praktizierenden, um den Schriftstempel im Sinne eines kleineren Holzschnitts an sich körperlich zu reproduzieren und nicht etwa nur seine mit der schriftlichen Information versehenen Oberfläche. Der Stempelguss funktionierte als Rohstoffwechsel vom Holz zum Metall, wobei die kubische Gestalt erhalten blieb. Für die Adaption des bronzenen Schriftstempeldrucks bedeutet dieser Unterschied beim Rohstoff keine wesentliche Veränderung des Systems dieses Druckmediums, wie es in der koreanischen und wohl auch in der japanischen Druckkultur der Fall war.<sup>548</sup> Der Schriftstempel der ostasiatischen

---

Aneinanderreihung von isolierten Wortsymbolen.“ Schmidt-Künsemüller: Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen. 1951, S.48. Lie kritisiert das Argument Schmidt-Künsemüllers, indem er auf die ‚Beweglichkeit‘ der ostasiatischen Schriftstempel im Drucktablett fokussiert: „Jedoch sind auch die chinesischen Schriftzeichen ‚beweglich‘ und in der Anwendung, also beim Setzen, funktionell den lateinischen Buchstaben gleich.“ Lie: Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metallettern. 2003, S.20. Auch vgl. die Einleitung des Kapitel 7. Interessanterweise kommt der japanische Germanist bzw. Literaturwissenschaftler Nawata Yuji auf der mit Schmidt-Künsemüller gleichen Wahrnehmung über die ‚Flexionslosigkeit‘ der chinesischen Sprache zur völlig gegenteiligen Ansicht: „Die ursprüngliche Form der beweglichen Lettern wurde in China erfunden. Die Ursache liegt im Charakter der chinesischen Schrift. Im Chinesischen ist eine Silbe ein Wort, das einem Schriftzeichen entspricht. (...) Es gibt keine Flexion [in der chinesischen Sprache, S.Y.]. (...) Das Prinzip der beweglichen Lettern war der chinesischen Sprache bzw. in ihrer Schrift von vornherein immanent.“ Nawata, Yuji: Bild per Schrift/Schrift per Bild. 2003, 574f. Die Behauptung, dass die „Lettern“ in China erfunden worden wären, entwickelt Nawata durch die Ahistorisierung der Letter von der europäischen Mediengeschichte fort: „Eine primitive Form der beweglichen Lettern (ohne die Prozesse wie Ordnen der Letter in Druckform oder Presse) gab es in China spätestens im 5. Jahrhundert v. Chr. Wenn man auf Bronze schreiben wollte, drückte man Matrizen auf die noch nicht getrocknete Materie. Die Fläche der Matrize, auf der das Schriftzeichen geschnitten stand, war ein Quadrat, so das man dessen Spuren sieht.“ Ebd., S.575. Was Nawata „primitive Form der beweglichen Letter“ bzw. „Matrizen“ nennt, ist in der Druckkulturgeschichte eher als ‚Siegel(-stempel)‘ zu verstehen, keineswegs aber als ‚Letter‘. Die oben aufgeführten Diskrepanzen zwischen den Argumentationen der drei genannten Wissenschaftler wird zum einen durch die Vermischung der semiotisch-sprachlichen und der medienontologischen Perspektive hervorgerufen, indem sie die (Schrift-)Sprache auf ‚Letter‘ und ‚Type‘ projizieren. Man meint da von der materiellen Technik reden zu können, indem man von der Schriftsprache spricht. Zum anderen ist technisches Missverständnis und aber auch das Problem einer fehlenden Terminologie der ostasiatischen Mediengeschichte im europäischen Forschungskontext zu nennen, sodass die drei Fachleute den Gegenstand, der in meiner Arbeit als ‚Schriftstempel‘ genannt wird, ‚Type‘ bzw. ‚Letter‘ bezeichnen müssen (bei Schmidt-Künsemüller) und können (bei Nawata und Lie).

<sup>548</sup> Bei der Druckpraxis, welche außerhalb des koreanischen Hofes betrieben wurde, verwendet man die billigeren Materialien wie Holz, Ton oder sogar Kürbisschale für die Herstellung der Schriftstempel. Vgl. Lie: Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metallettern. 2003, S.28f.

Druckmedien fußte unabhängig von den Materialien wesentlich auf der gemeinsamen, durch die Xylographie gestalteten epistemologischen Einstellung gegenüber der (Re-)Produktion der schriftlichen Information.

Da der Schriftstempelguss medienhistorisch eine Anwendung des Munzgusses war, ist dieses (Re-)Produktionskonzept des kubischen Schriftstempels (nicht jenes der graphischen Information!) eher mit dem für andere Metallgegenstände wie Glocken, Gefäße usw. zu vergleichen, jedoch nur gering oder gar nicht mit jenem eigentümlichen Konzept der typographischen Bleitype. Das Gutenbergsche Reproduktionskonzept der Type bzw. Letter basiert meines Erachtens auf der extremen Reduktion der im Prozess der Typenherstellung zu verarbeitenden Information. Diese stark vereinfachte, nämlich semiotisierte Information ist das Schriftbild bzw. das so genannte ‚Auge‘. Laut Giesecke entsteht die Type bzw. Letter nur „aus dem Zusammenwirken von Patrize, Matrize und Handgieinstrument und lässt sich nur aus dieser Triade erklären.“<sup>549</sup> Diese drei, in ihrer Gestalt völlig verschiedenen Medien sind jeweils für sich funktionell spezialisiert, weshalb sie innerhalb des triadischen Typenproduktionssystems ihren Platz als unersetzbare Teilelemente haben. (Vgl. Abbildung 60.)

Die spezifische Funktion des jeweiligen Mediums ist durch seine kubische Gestalt verkörpert. Deshalb ist es keinesfalls möglich, die Patrize anstelle der Type im Winkelhaken sowie des Setzschiffs zu setzen und zu drucken. Darin liegt der hauptsächliche Unterschied gegenüber der ostasiatischen Metallgusstechnik und deren (Re-)Produktionskonzept für die bronzenen Schriftstempel. Das erste Medium des triadischen Typenherstellungssystems, die Patrize bzw. der ‚Stempel‘, speichert die seitenverkehrte Schriftgestalt als plastische Information, für welche der Schrift- bzw. Stempelschneider mit einem Stichel aus einem Stahlstäbchen die Seitenwandung bzw. den Konus des spiegelverkehrten Schriftbildes nach unten abgeschrägt gestaltet. Der Binnenraum des Buchstabens wird mit dem ‚Punzen‘ realisiert. Ein Stempelschneider aus dem letzten Jahrhundert beschreibt seine Tätigkeit: „das Stempel schneiden besteht also im Wegnehmen der überflüssigen Teile“.<sup>550</sup> Diese „überflüssigen Teile“ stellen den Hintergrund der Buchstaben, der möglichst minimiert werden soll, als ob der Buchstabe mit seinem Volumen, gleichsam der bekannten Nudeln in Form des ABCs, freistunde. (Vgl. [a] Patrize auf der Abbildung 60.) So ist die Patrize als eine Materialisierung der Schriftzeichen im abstrakten bzw. semiotischen Sinne zu verstehen, wo der spiegelverkehrte Buchstabe außer ihm selbst keine unnötigen Teile besitzt.

---

<sup>549</sup> Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.390.

<sup>550</sup> Koch: Vom Stempelschneiden. 1931, S.291.

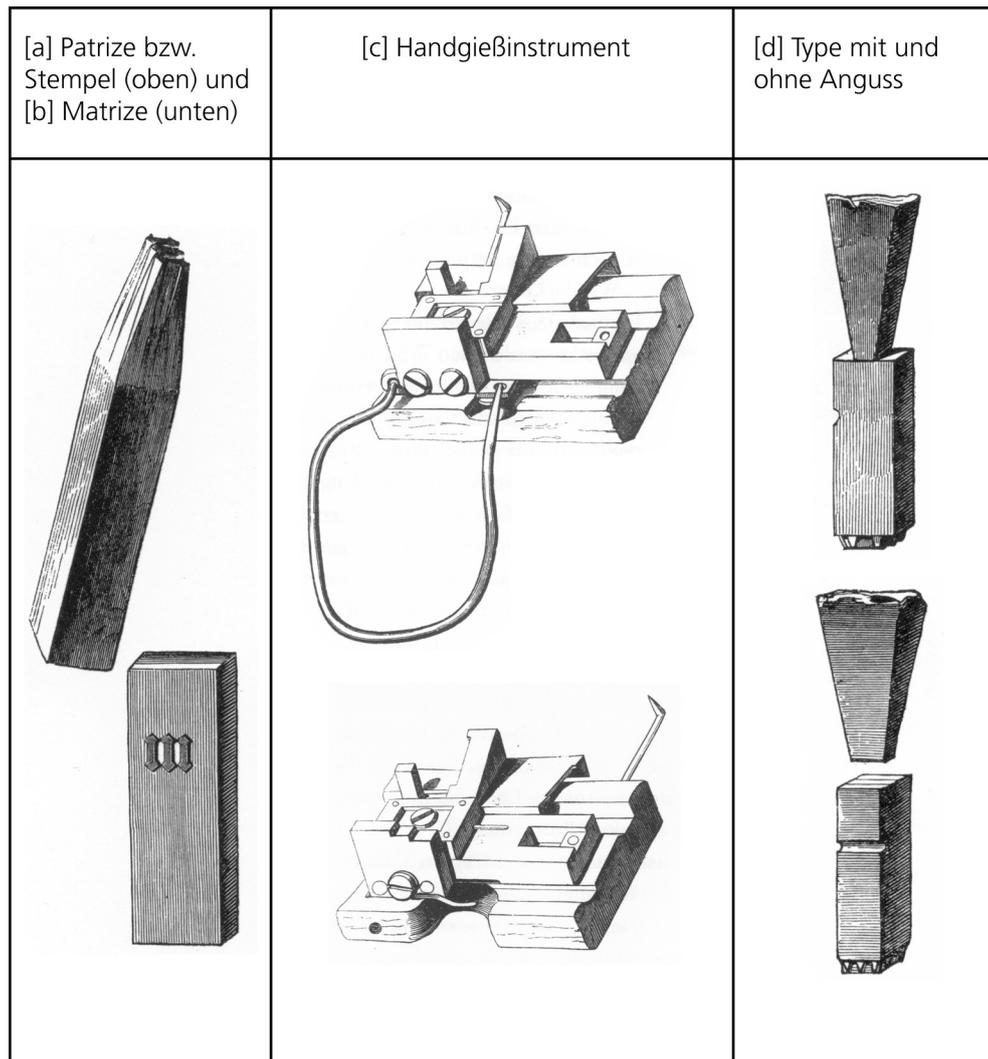


Abbildung 60: Elemente des triadischen Typenproduktionssystems

Das Wegnehmen des Schriftzeichenhintergrunds rührt von seiner Rolle für die Matrizenherstellung her. Die Gestalt des Schriftbildes, die plastische Information, wird durch das Prägen bzw. ‚Abschlagen‘ der Patrize mit dem Hammer auf einem Kupferstäbchen übermittelt, sodass dieses die Schriftgestalt als Tiefe seiner Oberfläche erhält und gleichzeitig zu dieser positiven Schriftgestalt ihren semiotischen Hintergrund bietet. Hier, zwischen Patrize und Kupferstäbchen findet das Drucken im hiesigen Sinne einer Materialienverformung aufgrund eines flächendeckenden Kontakts statt, sodass der menschlichen Geschicklichkeit und Fähigkeit eine nur geringe Bedeutung zugeschrieben werden kann – und zwar nur beim ‚Abschlagen‘ der Patrize. (Vgl. [b] Matrize auf der Abbildung 60.)

Das Kupferstäbchen wird mittels exakter Justierung so bearbeitet, „dass das eingeschlagene Auge auf allen Matern [Matrize, S.Y.] einer Schrift in gleicher Ebene und Tiefe liegt und die Buchstaben senkrecht zu den beiden Seitenflächen der Mater ste-

hen.“<sup>551</sup> Die so hergestellte Matrize wird ins Gießinstrument gesetzt, und zwar so, dass die als Tiefe plastisch gestaltete Schriftgestalt am Boden im Inneren des hohlen Instruments zu liegen kommt. Auf diese Weise konstituiert die Matrize mit dem positiven Schriftbild als Vertiefung nach oben eine Seite des Hohlraums des Gießinstruments.

Die Matrize gibt so nur die Schriftgestalt vor bzw. an die eingegossene Metalllegierung weiter: „Die Matrizen formen lediglich das Schriftbild, den Konus der Letter. Den Körper (Kegel x Dichte x Achselhöhe) erzeugen die veränderbaren Hohlräume des Gießinstruments, in die dann die Legierung aus Blei, Antimon und Zinn eingefüllt wird.“<sup>552</sup> Die Gießform für die Type besteht somit aus der Kombination der Matrize und des Gießinstruments, d.h. die Matrize fungiert als Form nur für die eine mit dem Schriftbild versehene Seite des Typenkopfes, während die Form für die anderen vier Seiten, d.h. den so genannten ‚Typenkörper‘, von den zwei beweglichen Winkeleisen des Gießinstruments bestimmt wird. (Vgl. [c] Handgießinstrument auf der Abbildung 60.) „Nach dem Guss wurde die so entstandene Letter von dem notwendigen, aber für den Druck überflüssigen »Anguß« befreit, die Grate an den Kanten geschliffen, damit alle Flächen völlig eben wurden und sich glatt aneinander reihen ließen.“<sup>553</sup> (Vgl. [d] Type mit und ohne Anguss auf der Abbildung 60.) Die ‚Befreiung‘ der Rohtype vom Anguss bedeutete gleichzeitig die Normierung der Schrift- und Achselhöhe der Type für das ‚Aneinanderreihen‘ in die Setzform. Für das effektive Drucken auf dem Satzspiegel wurde der Körper der Type ausschließlich von der horizontalen Beziehung zwischen den vervielfältigten, anderen Typen bestimmt, nicht etwa entsprechend der Patrize oder allein von der Matrize.

Im ganzen Verlauf des triadischen Typenproduktionssystems wird nur die plastische Information, die Schriftgestalt, konsequent verarbeitet, welche ausschließlich von der in der Patrize realisierten plastischen Gestalt des Schriftzeichens stammt. Weil der Hintergrund der Schriftgestalt in der Patrize optisch nahezu völlig verschwunden ist, liegt die Auffassung nahe, dass die zu verarbeitende Information in diesem System nur die visuelle Schriftgestalt ist, welche später auf dem Papier mit schwarzer Tinte realisiert wird.

Das Reproduktionskonzept der Type ist somit im Vergleich zu jenem des ostasiatischen Schriftstempels keineswegs an der kubischen Gestalt jeweiliger Medien gebunden, sondern es ist nur auf die plastische sowie visuelle Information des Schriftzeichens bezogen. Um diese extreme Reduzierung der zu verarbeitenden Information auf die Schriftgestalt technisch zu materialisieren, wurde paradoxerweise das

---

<sup>551</sup> Bauer: Die deutsche Schriftgiessersprache. 1931, S.280.

<sup>552</sup> Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.392.

<sup>553</sup> Corsten: Erfindung des Buchdrucks. 1995, S.142.

hochgradig komplexe ‚Zeichenverarbeitungssystem‘, das triadische Typenproduktionssystem, medienhistorisch ausgestaltet, was nur dieses eine Mal in der europäischen Mediengeschichte geschah.

Dieses triadische Typenproduktionssystem hat in erster Linie den Produktionsprozess an sich als Gegenstand der Reproduktion. Es besaß durch die Wiederverwendbarkeit jeder Medien aus Metall und die exakte Wiederholbarkeit des Produktionsprozesses die Fähigkeit, völlig identische Typen zu (re-)produzieren.<sup>554</sup> Diese Technologie, einen Gegenstand mit hoher Präzision und Exaktheit maschinell zu reproduzieren und zu vervielfältigen, brachte Gutenberg aus der ästhetischen Notwendigkeit hervor, der medienontologisch bedingten Unproportionalität des mit der Handbewegung Geschriebenen bzw. Gemachten entgegen zu wirken, ein Grundzug zwar, welcher der europäischen Mediengeschichte eigen ist.<sup>555</sup>

Dieses ästhetische und gleichzeitig industrielle Reproduktions- und Vervielfältigungsideal besaß der Schriftstempelpress in Korea und auch Japan nicht, und es war für eine Buchproduktion, die hauptsächlich für eine relativ kleine Leserschaft wie sie durch die hofnahe Aristokratie bestand, weder notwendig noch ökonomisch.<sup>556</sup> Der durch den Vergleich mit der Typographie zum Vorschein gekommene Nachteil des Sandgussverfahrens, dass die Sandgussform nur ein einziges Mal gebraucht werden kann, sahen die damaligen Praktizierenden nicht als Mangel an; auch dass ihr

---

<sup>554</sup> Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.76-85. Ders.: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.198ff. und 379ff.

<sup>555</sup> „Sein Ausgangspunkt ist die Überzeugung, dass die Handschrift unvollkommen, nicht ebenmäßig (‚harmonia‘) ist. Er will keinen Vorläufer einer Fotokopiermaschine schaffen. Eben deshalb entwickelt er seine auf standardisierten Formen basierende Technik. Er will Bücher, schöner, als alle Schreiber sie jemals verfertigt haben. Blockbücher sind da überhaupt keine Konkurrenz, weil sie nur eine unvollkommene Wiedergabe von Handschriften sind und also alle deren Mangel, noch vervielfacht durch die Sprödigkeit des Materials, transportieren. Er braucht präzise aufeinander abgestimmte Lettern, eine so ebenmäßig wie die andere. [...] Die Bedeutung ästhetischer Werte für die Erfindung des westlichen Letterndrucks wird notorisch unterschätzt. Aber Pragmatismus und Funktionalismus treten erst als Reaktion auf die Anforderungen des Marktes auf, können nicht die 42zeilige Gutenbergbibel erklären und sind nicht der Antrieb der Erfindung.“ Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.439.

<sup>556</sup> „Gewöhnlich druckte man“ im *Chujaso* des koreanischen Hof der Choson-Dynastie, in einer Auflage etwa 20 bis 30, im Höchstfall 100 Exemplare.“ Lie: Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metalllettern. 2003, S.41, Anm.81. Die gedruckten Bücher wurden an den Hof geliefert. „Der König verteilte dann die Bücher als Belohnung für Verdienste an die am Hofe tätigen Zivilbeamten. (...) Aber auch für den Unterricht am Hofe dienten die gedruckten Bücher. Eine weitere wichtige Funktion der staatlichen Druckerei lag in der Verteilung von Büchern an die Behörden in Provinz. Diese Behörden hatten die Aufgabe, die mit Metalllettern gedruckten Exemplare in Holztafeln zu schneiden und die Bücher dann in großen Mengen zu drucken. Diese Praxis der Bücherversorgung bestand bis zum Ende des 19. Jahrhundert.“ Ebd. S.41f. Die Verteilungsweise der schriftlichen Information durch die xylographischen Nachdrucke der mit den bronzenen Schriftstempeln Gedruckten scheint aber widersprüchlich, wenn man sich daran erinnert, dass der koreanische Hof eigentlich aus dem ökonomischen Grund im Jahr 1403 die Schriftstempeldrucktechnik anstelle der Xylographie einführt. Es ist darum eher zu vermuten, dass die xylographische Reproduktionspraxis ökonomisch vom Hof abgekoppelt war und auf eigene Kosten, wie etwa durch den Verkauf ihrer Produkte, betrieben wurde.

Verfahren nicht für die massenidentische Reproduktion und Vervielfältigung des Schriftstempels und damit des Schriftzeichens taugt, galt ihnen nicht als Manko, weshalb ihrerseits nicht das Bedürfnis bestand, den bronzenen Schriftstempeldruck in diese Richtung weiter zu entwickeln.<sup>557</sup> (Vgl. 7.3.) So stagnierte die ontologische Entwicklung des Druckmediums mit den bronzenen Schriftstempeln vermutlich spätestens im Korea des 15. Jahrhunderts, sodass dieses Medium ohne drastische Veränderungen bis ins 19. Jahrhundert hinein in Gebrauch blieb.<sup>558</sup> Dieser ‚Stillstand‘ hängt offensichtlich mit dem Reproduktionskonzept in Ostasien zusammen: Solange man den kubischen Schriftstempel, d.h. den ‚kleinen Holzschnitt‘, an sich als Reproduktions- und Vervielfältigungsobjekt betrachtete und versuchte, diesen mit Metall zu realisieren, dann musste das Sandgussverfahren, bei dem die ganze kubische Gestalt des Körpers imitierend reproduziert werden kann, schlechterdings als eine geeignete Methode erscheinen. Das Beharren auf dem Sandgussverfahren in der koreanischen Druckkultur macht die schlichte Tatsache deutlich, dass sie ein für sich hinreichendes Druckmedium gewonnen hatte.

Zusammenfassend ist anhand der Erkenntnisse über den medienontologischen Unterschied zwischen der Type und dem bronzenen Schriftstempel nun festzuhalten, dass der hölzerne Schriftstempel in der japanischen Druckkultur auf dem ostasiatischen Konzept des xylographischen Druckens fußte. Auch wenn der hölzerne Schriftstempeldruck auf dem japanischen Archipel der Jahrhundertwende allein aus der Typographie der Missionare hätte entwickelt worden, ist diese japanische ‚Typographie‘ an der etablierten xylographischen Epistemologie der ostasiatischen Druckmedien mit den Schriftstempeln angepasst, und zwar genau in dem Moment, als auf das Medienkomplex aus Matrize, Patrize und Gießinstrument sowie Bleitype verzichtet und schlicht nur die ‚Type‘ aus Holz imitierend (re-)produziert wurde.

---

<sup>557</sup> Allerdings müsste auf das Sandgussverfahren verzichtet werden, wenn die Praktizierenden Ostasiens wirklich nach massenidentischer Reproduktion der ‚Schriftzeichen‘ gestrebt hätten. Es wäre in diesem hypothetischen Fall eine ‚Erfindung‘ nötig gewesen, welche allerdings eine medienhistorisch tief greifende Kluft hätte verursachen können, nämlich genauso, wie sich die Typographie laut Schmidt-Künsemüller von den vorgängigen Techniken und Konzepten für die graphische Information weit entfernte und nur „durch die Erfindung gewonnen werden konnte“. Schmidt-Künsemüller: Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen. 1954, S.42. Deshalb kommt Boegen zu der folgenden Bewertung über die Entwicklung der koreanischen Drucktechnik: „Der koreanische Metalltypenguss hörte als vollendet schon da auf, wo der europäische erst beginnen musste, wo für ihn die Lösung des Problems der Technik der Typographie erst anfang“. Bogen, G.E.A.: Geschichte der Buchdruckerkunst. Bd1. 1930, S.114. Zit. nach Schmidt-Künsemüller: Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen. 1954, S.49f.

<sup>558</sup> Park : An Invention with little Innovations. 2004, S.31. „Book printing was in its highest development in the reign of King Sejong“. Ebd.

### 7.2.2 Das fortlaufende *On'nade* als druckgraphischer Code

Aus medienhistorischer Perspektive ist jedes Druckmedium für schriftliche Informationen eine Materialisierung der kulturspezifischen Festlegung der Beziehung zwischen dem Geschriebenen und dem Gedruckten. Besonders deutlich kommt diese in einer Kultur sich allmählich objektivierende Bestimmung im druckgraphischen Code zum Ausdruck. Die Entscheidung über die Beziehung des Geschriebenen und des Gedruckten wird im Falle der japanischen Druckkultur an ihrer Praxis des Schriftstempeln für das fortlaufende *On'nade* deutlich. Diese kulturspezifische Bestimmung bzw. Entscheidung der japanischen Druckkultur fand in einer medienhistorisch besonderen Situation statt, wo man das Geschriebene bzw. Gesprochene in einen den fremden Druckmedien gemäßen Code transformierte, oder sich umgekehrt gezwungen sah, das fremde Druckmedium für das einheimische Geschriebene anzupassen. Es lag dort eine Diskrepanz zwischen der einheimischen Epistemologie gegenüber dem Geschriebenen einerseits und den fremden Druckmedien andererseits vor, welche wiederum jeweils eigene, ihrerseits kulturspezifische Epistemologien gegenüber dem Geschriebenen medienhistorisch voraussetzten.

In der europäischen Mediengeschichte entwickelte sich die Typographie vor dem Hintergrund der Schreibpraxis mit den Buchstaben und deren horizontalen Schreibrichtung, weshalb das Handgießinstrument für die unterschiedlichen Breiten der handgeschriebenen Buchstabengestalten einen beweglichen Hohlraum besitzt.<sup>559</sup> Mit der Typographie konnten die Missionare ohne große Schwierigkeiten den japanischen Text drucken, solange sie die japanischen Sprachlaute in das Buchstaben- bzw. Letternkomplex transformierten und visualisiert hatten. Das aus Korea stammende Druckmedium mit den Schriftstempeln aus Bronze stand im evolutionären Zusammenhang mit dem chinesischen Schriftstempeldruck, der die Zerlegung der xylographischen Druckform gemäß der einzelnen in der Standardschrift realisierten Schriftzeichen als ihr Grundkonzept hatte. Dieser koreanische Schriftstempeldruck konnte in Japan – wie die Xylographie in der ersten und der zweiten Epoche – ohne weiteres gebraucht werden, solange die Einheimischen die chinesischen Schriften in der Standardschrift oder die japanischen im quadratischen *Katakana* drucktechnisch (re-)produzierten.

Was als Druckpraxis dagegen völlig neu war und den Praktizierenden zur Zeit der Jahrhundertwende viel Fleiß und Mühe abverlangte, war die drucktechnische (Re-)Produktion der japanischen Schriften in dem fortlaufenden *On'nade*. Allein nur dadurch, dass es in der neuen Umgebung Praktizierende fand, die in der Lage waren, es zu gebrauchen, ließ das fremde Druckmedium dort noch lange nicht beheimatet

---

<sup>559</sup> Schmidt-Künsemüller: Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen. 1954, S.42, auch vgl. S.41-48.

sein. Erst mit der Entscheidung über das augenscheinliche Verhältnis des Gedruckten zum Geschriebenen bzw. Gesprochenen verschwand seine Fremdheit.

Wie bereits gesagt, gelang die druckmediale Produktion des auf Japanisch Geschriebenen zuerst den Stempelschneidern und Druckhandwerkern in der jesuitischen Gemeinschaft mit der Typographie. Für die Praktizierenden lag die Schwierigkeit in erster Linie in der Übertragung des handschriftlichen in den typographischen Code. Der Standardcode der Schreibpraxis, das fortlaufende *On'nade*, basierte, dies sei noch einmal hervorgehoben, epistemologisch sowie ontologisch auf der medienhistorisch verstärkten Prämierung der Schreibbewegung. (Vgl. 3.3.2.) In diesem Schreibstil werden die Schriftzeichen auf verschiedener Länge und auch oftmals Breite realisiert; es ist demnach bei dieser ursprünglich sehr persönlichen, zuerst dem intimen Schriftverkehr auf Japanisch vorbehaltenen Schreibpraxis kein geometrisches Interface wie bei der Standardschrift für das Chinesische vorausgesetzt. Das Fehlen eines visuell klaren Interfaces erschwert die Transformation in den typografischen Code. Zudem kam noch ein weiteres Problem: Neben den mitunter stark differierenden Schriftzeichengrößen ist für diesen Stil typisch, dass ein Schriftzeichen visuell polyvalent ist, was bei der chinesischen Standardschrift bekanntlich reduziert worden ist. (Vgl. Kapitel 2 und Kapitel 3.) Für die Praktizierenden des fortlaufenden *On'nade* stellte die visuelle Polyvalenz keine Schwierigkeit dar, da sie die realisierten Schriftzeichen mittels der ihnen immanenten visuell-motorischen Informationsvalenz entzifferten. Außerdem bot ihnen diese Unbestimmtheit Raum für einen variablen, persönlichen Einsatz der Schriftzeichen sowie einen spielerischen Umgang mit dem Geschriebenen. Wie jedes einzelne Schriftzeichen realisiert wird, hängt bei diesem Stil sehr eng mit dem schreibmotorischen Kontext zusammen, weshalb er *Renmentai*, also ‚Fortlaufender Stil‘ genannt wird. (Vgl. 3.4.)

Da so auf Japanisch – und zwar typisch ‚japanisch‘, denn das *On'nade* ist nur in der japanischen Schreibkultur emergiert – Geschriebene ist derart stark an die Bewegung der Hand bzw. des menschlichen Körpers gebunden, dass das Geschriebene ohne Realisierung und Wahrnehmung der schreibmotorischen Information als Informations- und Kommunikationsmedium nicht fungieren konnte. (Vgl. 3.3.2.) Diese schreibmotorische Informationsvalenz ist aber einem flächendeckenden Materialienkontakt, der mit einem Mal geschieht, nicht möglich. Beim Drucken spielt die Bewegung des menschlichen Körpers eine sekundäre Rolle, um den flächendeckenden Kontakt der Materialien (der Druckform mit dem Zubedruckenden) für die Materialisierung der graphischen Information zu erzeugen. Da dem Gedruckten im Gegensatz zum Geschriebenen die schreibmotorische Informationsvalenz nicht immanent ist, musste man diese für das fortlaufende *On'nade* typische Informationsvalenz in die Druckform transformieren, um die druckgraphische Information an der

bestehenden, durch das Schreiben mit der Hand geprägten Epistemologie anzupassen. (Vgl. 4.1 und 6.2.)

Für die Handwerker in der jesuitischen Druckerei, welche aufgrund der Missionierungsstrategie zum Ziel hatten, die für die Einheimischen zugänglichen ‚Handschriften‘ drucktechnisch zu (re-)produzieren, galt es deshalb, die schreibmotorische Informationsvalenz des Schriftzeichens in den druckgraphischen visuellen Code, d.h. in die Type und damit in die Patrizie zu übersetzen.

Der wesentliche Unterschied der japanischen Schreibpraxis gegenüber jener mit den Buchstaben lag in der konventionellen Schreibrichtung von oben nach unten und der Zeilenrichtung von rechts nach links. Dieser Unterschied in der konventionellen Schreibrichtung wird – sehr vereinfachend ausgedrückt – durch das Drehen des Satzspiegels um neunzig Grad nach rechts gelöst.<sup>560</sup> Dementsprechend wendete man zum Drucken der japanischen Schriften die Type so an, dass der Kegel (Länge des Buchstabens) der Breite des japanischen Schriftzeichens und die Dichte (Breite des Buchstabens) der Länge des Schriftzeichens entspricht. Dadurch konnten die variablen Seiten des Hohlraums im Gießinstrument der unterschiedlichen Länge der Schriftzeichen im fortlaufenden *On'nade* entsprechen. Mit diesem Verfahren war es möglich, die senkrechte schreibmotorische Informationsvalenz des Geschriebenen effektiv in die unterschiedliche Länge der Type zu übertragen.

Die Drehung um neunzig Grad geschah als menschliche Projektionstätigkeit der schriftlichen Information und war also in erster Linie psychischer Art. Für die Typographie an sich war es nicht relevant, in welcher Richtung ein Schriftzeichen projiziert und materialisiert wird. Der Abgleich durch den Wechsel der Projektionsweise bezog sich sozusagen eher auf das Seitenlayout im Sinne der Grundstruktur der gedruckten Seite. Um dieses Layout mit Schriftzeichen auszufüllen, musste der Praktizierende seine Wahrnehmung über die handgeschriebenen Schriftzeichen gemäß derjenigen ontologischen Eigenschaft der Typographie abstimmen, die festlegt, dass die schriftliche Information nur durch die Kombination der Bleitypen zu materialisieren ist.

So musste der Stempelschneider zuvor implizit oder explizit bestimmen, was für einen Teil des Geschriebenen er epistemologisch von anderen isoliert und welche visuelle Informationsvalenz in die Patrizie er spiegelverkehrt materialisiert. Dabei ordnete er die im Geschriebenen materialisierte Schreibbewegung epistemologisch unter, um eine mehr oder weniger klare statisch-visuelle Gestalt des ‚Schriftzeichens‘ aus dem schreibmotorischen Fluss herauszuschöpfen. Seine Entscheidung bei der Übersetzung zwischen den beiden schriftlichen Codes zugunsten der rein visuellen Wahrnehmung geht zwangsläufig mit einer Unterdrückung des schreibmotorischen Sinns

---

<sup>560</sup> Ôuchida: *Kirishitanban ni tsuite*. 2000, S18ff.

einander. Die Entkörperung bzw. Visualisierung des Geschriebenen ist wesentlich für den Abgleich der epistemologischen Einstellung gegenüber dem Geschriebenen durch die Typographie. Die einzelnen Schriftzeichen werden von ihrem fortlaufenden schreibmotorischen Kontext entkoppelt, sodass die Schriftgestalten im Geschriebenen visuell isoliert wahrgenommen werden können. Nur über diesen Weg der Separierung, der Entkopplung vom Schreibfluss, konnte gesondert werden, was für eine Schriftgestalt der Stempelschneider in die Patrizie auszuschneiden hat. Im Laufe des Herausarbeitens der einzelnen Schriftzeichengestalten musste auch die visuelle Polyvalenz eines Schriftzeichens abgeschafft werden, sodass ein Schriftzeichen nur noch eine Gestalt im typographischen Codesystem besitzt.<sup>561</sup> Mit der Entkörperung der geschriebenen Schriftzeichen und der damit einhergehenden Entscheidung über die Gestalt eines Schriftzeichens gewann man theoretisch für das Drucken der japanischen Texten ein rationales, also ökonomisches Schriftzeicheninventar für die Typographie.

Soweit nur theoretisch; tatsächlich geschah dies weder bei den Missionaren noch bei Soan, sondern erst in dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zur Zeit der zweiten Einführung der Typographie, ist eine entsprechende Praxis zu beobachten. (Vgl. 9.2.) Die Typen, welche die jesuitische Druckerei für die japanischen Schriftzeichen goss, teilt Arai aufgrund der empirischen Untersuchung von dreizehn Missionsdrucken in drei Kategorien ein, welche hier historisch als Generationen begriffen werden.<sup>562</sup> (Vgl. Tabelle 3.)

Zur ersten Generation zählen die 93 Typenarten bzw. Zeichengestalten, welche aus den 72 *Katakana*-Silbenschriften und 21 anderen Schrift- und Sonderzeichen bestehen. Diese Typengarnitur spiegelt die Idee Valignanos auf dem Stand des Jahres 1583 recht gut wider und entspricht seiner damaligen Bitte um Matrizen für das *Katakana* aus Europa. Die japanische Sprache nur im *Katakana* und gegebenenfalls zusammen mit einigen anderen Schriftzeichen wiederzugeben, war die erste Lösung Valignanos für die typographische Produktion der einheimischen Texte im einheimischen schriftlichen Code. (Vgl. 7.1.1 und 7.3.)

Allerdings erscheint diese Anzahl an Typensorten sehr wenig zu sein, wenn man sich daran erinnert, dass Gutenberg für die 42-zeilige Bibel durch und für die imitierende Reproduktion der Handschriften wegen der zahlreichen ‚Ligaturen‘ und Abkürzungen etwa 290 Zeichen in die Patrizie materialisiert hatte.<sup>563</sup> Ähnlich der japani-

---

<sup>561</sup> Diese Rationalisierung des Schriftzeicheninventars geschah beim *Katakana* schon im elften Jahrhundert, indem man die Schriftzeichen in der Wechselbeziehung zwischen der visuell-motorischen Informationsvalenz und der akustischen selektiert und normiert hatte. Vgl. 3.3.1.

<sup>562</sup> Arai: *Kirishitanban no moji*. 1973.

<sup>563</sup> Giesecke: *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*. 1992, S.303f.

schen Schreibpraxis der zweiten Epoche, als vor allem die Tempel Ort des (Ab-) Schreibens waren, gab es in der Zeit von Gutenberg „kein einheitliches Codesystem, welches in allen Skriptorien für mindest die gängigsten Informationstypen verwendet wurde. Statt einer multifunktionalen Standardsprache wurden zahlreiche spezialisierte Codesysteme verwendet.“<sup>564</sup> Die Spiegelung einer solchen inkonsistenten Schreibpraxis in die Typenarten war Otto Mazal zufolge eine allgemeine Tendenz der Inkunabelzeit: „So schnitten die Inkunabeldrucker ihre Typen nach den Schriften ihrer Epoche, übernahmen das vorgegebene System von Ligaturen und Abbriviaturen, ohne die Möglichkeiten einer Rationalisierung zu erwägen.“<sup>565</sup>

Während die Patrizie sowie Typen der Inkunabelzeit durch die Spiegelung der Schreibkonvention mit den Buchstaben gekennzeichnet ist, lehnt sich die erste Typengeneration der Jesuiten nicht an die gängige Schreibpraxis an, weil man den schon rationalisierten, europäischen Setzkasten mit dem für die Typographie selektierten Letterninventar als Vorbild hatte. (Vgl. 7.3.) So gab es nur eine ‚Ligatur‘ bzw. ‚Logotype‘ für die Zusammensetzung des chinesischen Schriftzeichens 玉 und des *Katakana*-Silbenschriftzeichens フ, das Verb (玉フ *tamau*),

#### Die erste Typengeneration

<i>Kanji</i> (chinesisches Schriftzeichen)	7
<i>Katakana</i>	46
<i>Katakana</i> mit diakritischen Zeichen	24
<i>Katakana</i> für die Vokalverdehnung	2
<i>Kanji</i> für Zahl	9
‚Logotype‘	1
Andere Zeichen	4
Summe	93

#### Die zweite Typengeneration (bis 1598)

<i>Kanji</i> in der Konzeptschrift	188
<i>Hiragana</i>	79
<i>Hiragana</i> mit diakritischen Zeichen	22
‚Logotype‘ bzw. Zusammensetzung der zwei Schriftzeichen	2
<i>Kanji</i> für Zahl im Haupt- und Paratext	20
Andere Zeichen	6
Summe	317

#### Die dritte Typengeneration für Haupttext (seit 1598)

<i>Kanji</i> in der Konzeptschrift	2.300
<i>Hiragana</i>	110
<i>Hiragana</i> mit diakritischen Zeichen	45
‚Logotype‘ bzw. Zusammensetzung der zwei Schriftzeichen	294
‚Logotype‘ bzw. Zusammensetzung der drei Schriftzeichen	20
<i>Kanji</i> für Zahl	11
Radikal der chinesischen Schriftzeichen	108
Andere Zeichen	21
Summe	2.909

#### Die dritte Typengeneration für Lesehilfe und Paratext

<i>Kanji</i> für Paratext	11
<i>Hiragana</i>	35
<i>Hiragana</i> mit diakritischem Zeichen	43
‚Logotype‘ bzw. Zusammensetzung der zwei Schriftzeichen	8
<i>Kanji</i> für Zahl	11
Andere Zeichen	8
Summe	165

Tabelle 3: Die drei Generationen der japanischen Typensätze bei der jesuitischen Druckerei

<sup>564</sup> Ebd.

<sup>565</sup> Mazal: Paläographie und Paläotypie. Zur Geschichte der Schrift im Zeitalter der Inkunabeln. Stuttgart 1984 (Bibliothek des Buchwesens. 8), S.32-33. Zit. nach Corsten: Erfindung des Buchdrucks. 1995, S.137.

das als Prädikat oft gebraucht wurde.<sup>566</sup> Man hatte wegen dieser Häufigkeit des Brauchs und damit für die Erleichterung und Beschleunigung der Setzarbeit eine Type für beide Schriftzeichen gegossen, was technisch durch die Beweglichkeit der Winkelheisen im Gießinstrument möglich war.

Die zweite Generation wurde sicherlich von 1592 bis 1598 gebraucht. Sie besteht aus 317 Typenarten bzw. Zeichengestalten, worunter die Typen für die 188 chinesischen Schriftzeichen in der Konzeptschrift sowie die 101 *Hiragana* (im Sinne des vom Schreibfluss des fortlaufenden *On'nade* isolierten Schriftzeichens) mit und ohne diakritische Zeichen für die Verstimmhaftung der Silbe zählen.<sup>567</sup> Im Vergleich zur ersten Generation ist die Anzahl der Typenarten deutlich gestiegen. Für die Herstellung des Werkes „*ばうちずものさずけやう Bauchizumono sazukeyô*“ mit seinen gedruckten insgesamt 10,258 Schrift- und Sonderzeichen verwandte die Druckerei in Amakusa

---

<sup>566</sup> In der japanischen Fachdiskussion ist die Terminologie für die Type mit den schreibmotorisch zusammengebundenen zwei oder mehreren Schriftzeichen nicht festgelegt. Während Arai über „*二字連続文字 niji renzoku moji*“ (Schriftzeichen aus fortgesetzten zwei Schriften) spricht, nennt Ôuchida diese „*書写体の活字 sboshatai no katsuji*“ (*Katsuji* im Schreibstil) bzw. „*連綿体の活字 renmentai no katsuji*“ (*Katsuji* im Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil). Arai: *Kirishitanban no moji*. 1973, S.79-89, hier zum Beispiel S.84; Ôuchida: *Kirishitanban ni tsuite*. 2000, S.20. Im europäischen Forschungskontext werden solche Typen bzw. Schriftstempel für mehrere Schriftzeichen überwiegend als ‚Ligatur‘ bezeichnet. Beispielsweise vgl. May: *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit*. 1983, S.31. Der genuin europäische Ausdruck ‚Ligatur‘ müsste für die Beschreibung über die Type bzw. den Schriftstempel mit den schreibmotorisch zusammengebundenen zwei oder mehreren Schriftzeichen eigentlich als inadäquat beurteilt werden. Laut „*Reclams Sachlexikon des Buches*“ ist eine Ligatur in der Druckkultur die „Verbindung von zwei oder mehr Buchstaben zu *einem neuen Buchstabenbild bzw. einem Zeichen* (z.B. »&« für lat. et), wobei diese ihre Form ändern.“ Rautenberg: *Reclams Sachlexikon des Buches*. 2003, S.339 (Hervorhebung, S.Y.). Obwohl die Ligatur etymologisch aus dem lateinischen ‚ligare‘ (verbinden) abgeleitet wurde, stellt die Ligatur in der Typographie mehr als eine bloße Verbindung der Buchstaben dar. Sondern ist eher eine Vermischung bzw. ‚Legierung‘ der Buchstaben zu einer visuellen Einheit. Währenddessen stellt die in meiner Arbeit thematisierte japanische Type die nur mit der schreibmotorischen Spur zusammengebundenen Schriftzeichenbilder dar, welche keine visuelle Einheit im Sinne der Ligatur ist. Einigermaßen adäquat wäre der Ausdruck ‚Logotype‘, welche seit dem 18. Jahrhundert für die Beschleunigung des Setzens von mehreren Erfindern experimentell verwirklicht wurde. Vgl. Wolf: *Geschichte der Druckverfahren*. 1992, S.138-141. Das Ziel von Logotypen(-systemen) lag darin, „dass man durch das Zusammengießen ständig wiederkehrender Verbindungen [Silben und Wörter, S.Y.] den Satz wirtschaftlicher herstellen kann.“ Ebd., S.139. Die Ökonomisierung der Satzherstellung intendierten sicherlich auch die Praktizierenden in der jesuitischen Gemeinschaft mit der Herstellung der japanischen Typen für zwei Schriftzeichen in ihren ersten und zweiten Generationen, und daher scheint es auf dem ersten Blick richtig zu sein, dass der Ausdruck ‚Logotype‘ hierbei auch gebraucht wird. Jedoch später gossen die jesuitischen Handwerker primär aus ästhetisch-kommunikativen Beweggründen mehrere Typen für zwei oder drei schreibmotorisch zusammengebundene Schriftzeichen, was ein wesentlicher Unterschied zum ökonomischen wie ‚rationalen‘ Logotypensystem darstellt. (Zur genaueren Begründung siehe die Beschreibung über die dritte Generation der Typen für die japanischen Schriften bei der jesuitischen Druckerei im Haupttext.) Darum soll eigentlich vermieden werden, solche Typen bei den Jesuiten sowie hölzernen Schriftstempel bei den Einheimischen als ‚Logotypen‘ zu bezeichnen. Um Sachverhalt einigermaßen klar im Deutsch darstellen zu können, verwende ich diesen Begriff dennoch, wengleich in halben Anführungszeichen.

<sup>567</sup> Einige Wissenschaftler vermuteten früher, dass diese zweite und die dritte Generation die hölzerne Schriftstempeldrucktechnik darstellt, was allerdings durch die jüngere Studie widerlegt ist. Zum Beispiel vgl. Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.119f.

zum Beispiel 283 verschiedene Typen- bzw. Zeichenarten.<sup>568</sup> Die Zunahme der Typenarten kam durch den Codewechsel vom *Katakana* zum *On'nade* zustande. Die Schriftgestalt des *On'nade* ist in dieser erweiterten Garnitur klar in einzelne Schriftzeichengestalten zerlegt und dementsprechend separat in der Type materialisiert, obwohl sie in der Schreibkultur nach wie vor gemäß der prämierten Schreibbewegung in einem Zug zusammenhängend dargestellt wurde. Insofern entkörpernten die jesuitischen Druckhandwerker das Geschriebene und arbeiteten einzelne Schriftzeichengestalt, die so genannten *Hiragana*-Silbenschriftzeichen, heraus. Damit schaffte man die visuelle Polyvalenz einzelner Schriftzeichen ab, sodass nur 101 Gestalten der *Hiragana*-Schriftzeichen in den typographischen Code aufgenommen zu werden brauchten. Bei dieser Generation goss man eine Schriftzeichenkombination für das Verb *たる taru* neben der schon erwähnten Kombination *玉ふ tamau* in eine Type, sodass nun der Setzer zwei ‚Logotypen‘ im Gebrauch hatte. Sicherlich eher aus Gründen der Ökonomie beim Setzen, fügte man diese ‚Logotype‘ aus zwei Schriftzeichen dem Inventar hinzu, weniger wegen der epistemologischen Orientierung an der schreibmotorischen Information im Geschriebenen, denn sonst hätte man wie dann bei der folgenden Generation gleich noch mehr ‚Logotypen‘ gegossen. So aber bleiben *Tamau* und *Taru* zunächst Ausnahmen. An dieser zweiten Generation des Typeninventars ist zu sehen, wie effizient die schreibmotorische Wahrnehmung über das Geschriebene für die Type abgeglichen werden konnte. Mit dieser Arbeit beschäftigte sich zuerst ein japanischer Handwerker, vermutlich Dourado, der in Portugal die Kunst des Stempelschneidens und Schriftgießens erlernte: Nur ein Handwerker, der mit der japanischen Schreibpraxis vertraut ist, war in der Lage, mit sowohl dem technischen Wissen über die Typenherstellung als auch mit der für seine Kultur spezifischen Epistemologie das Geschriebene zu analysieren und zu entscheiden, welche visuelle Informationsvalenz des Handgeschriebenen als Patrizie auszuschneiden ist.<sup>569</sup>

Bei dieser zweiten Generation prämierte man offensichtlich die Logik der Typographie und unterdrückt die etablierte Epistemologie gegenüber dem mit der Hand Geschriebenen, worauf die Abschaffung der visuellen Polyvalenz sowie der schreibmotorischen Information zwischen den Schriftzeichen hinweisen. Die in einem schreibmotorischen Kontext realisierten Schriftzeichen zerlegte man gemäß dem Prinzip der Bleitype in visuell klar getrennte, einzelne Schriftzeichengestalten und materialisiert diese dementsprechend in einzelne Patrizien. Bei der Codeübertragung war die schreibmotorische Informationsvalenz des Geschriebenen nur sekundär, während die visuellen sowie akustisch-semantischen Informationsvalenzen des Geschriebenen bevorzugt wurden. Diese Informationstransformation war nur für die Typenherstellung notwendig. Die jesuitischen

<sup>568</sup> Arai: *Kirishitanban no moji*. 1973, S.83.

<sup>569</sup> Ôuchida: *Kirishitanban ni tsuite*. 2000, S.18-22.

Handwerker stellten somit latent oder explizit gemäß der Logik der Typographie einen neuen (druck-)graphischen Code für die schriftliche Information her.

Wenn sich diese Art der visuell separierenden Transformation der geschriebenen Schriftzeichen in die Patrizier- und damit in die gedruckten Schriftzeichen weiter durchgesetzt hätte, so wäre der entstandene druckgraphische Code sicherlich einmal in den handschriftlichen Code rückübersetzt worden. Wie die Praktizierenden im zehnten und elften Jahrhundert anhand der Lauttabelle die Schriftzeichengestalt selektiert und zum *Katakana* genannten Inventar festgelegt hatten, so hätte man anhand des Setzkastens die als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen in der Schreibpraxis auf die 101 Schriftgestalten oder sogar noch weniger reduzieren können. (Vgl. 3.3.) Die zweite Generation mit zusammen 317 verschiedenen Typenarten bzw. Zeichengestalten sind im Hinblick auf das ursprüngliche, aber unregelmäßige Schriftzeicheninventar des Handgeschriebenen als das Produkt einer für das typographische Drucken notwendigen Reduktion zu sehen; diese Auffassung gilt es beizubehalten, wenn im Folgenden dieses 317-teilige Inventar der zweiten Generation mit der später hergestellten Typengarnitur für das *On'nade* verglichen wird.

Die Typen der dritten Generation, mit denen die Christen von 1598 bis 1611 japanischsprachige Bücher druckten, sind auf eine kleinere Schriftgröße (typographische Länge) als jene der zweiten Generation normiert worden. Darüber hinaus besitzt diese dritte Generation zwei standardisierte Längen; die größeren Typen für den Haupttext mit sieben bzw. acht Gattungen und insgesamt 2909 Typenarten bzw. Zeichengestalten und die kleineren für Lesehilfe sowie Paratext auf der Buchseite mit allerdings nur 165 Typenarten. Mit einer solchen Typengarnitur druckte man laut Arai das „GIVA DO PEKADOR“ (1599) und das „*Taiheiki*“(?), wobei man aber auch hölzerne ‚Typen‘ bzw. Schriftstempel gebrauchte, mit denen man das Inventar schnell ergänzte.<sup>570</sup> Der Gebrauch der ‚Holztype‘ deutet auf eine Beziehung zwischen dem Missionsdruck und der Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln in der nicht-christlichen Sphäre hin.<sup>571</sup>

Das chinesisch-japanische Wörterbuch „*落葉集 RACVYOXV*“ (*Rakuyōshū*) ist im Jahr 1598 mit dieser dritten Generation der Typen gedruckt worden. (Vgl. Abbildung 61.) Bei einem solchen Vorhaben mussten natürlich weit mehr chinesische Schriftzeichen, deren Radikal-Teile sowie die kleine Silbenschriftzeichen für die

---

<sup>570</sup> Arai: *Kirishitanban no moji*. 1973, S.85. So schnitzten die jesuitischen Handwerker aus Holz Imitationen bzw. Repliken der Bleitypen aus. Diesen Holzgegenstand, dessen Grundstruktur durch die Type bestimmt wird, könnte man als ‚Holztype‘ bezeichnen. Doch im Grunde genommen trifft diese Bezeichnung lediglich in Bezug auf den Satz und dessen Herstellungsprozess zu, weil der Satzspiegel durch die Bleitypen und die typographischen Satzformelemente bestimmt war und die ‚Holztype‘ darin integriert wird, als ob er aus Metall bestünde. Dabei schrieben die Praktizierenden dem Unterschied beim Material sicherlich keine signifikante Bedeutung zu, weshalb – aber nur hierbei – von ‚Type‘ zu sprechen, durchaus legitim ist.

<sup>571</sup> Ebd., S.87.

Lesehilfe materialisiert werden, als es beim Satz für andere Textgattungen nötig war. Die aus 188 verschiedenen Schriftzeichengestalten bestehende Garnitur von chinesischen Schriftzeichen, dem *Kanji*, der zweiten Typengeneration erhöhte sich nun auf 2.300 Schriftzeichen in der dritten Generation, womit sich ein Vorhaben wie die Produktion des „RACVYOXV“ verwirklichen ließ. Während sich die Zahl der chinesischen Schriftzeichen ungleich erhöhte, blieb das *Hiragana*-Inventar nahezu gleich: nur 31 Typenarten kamen hinzu. Diese Zunahme ist darauf zurückzuführen, dass man mehrere durch die Schreibmotorik variierte Gestalten von einzelnen Schriftzeichen in die Typen aufnahm bzw. bei der Übersetzung berücksichtigte, wie das Beispiel des Schriftzeichens für den Laut *ni* zeigt. (Vgl. Abbildung 62.)



Abbildung 61: Der Drucke mit den Typensatz der dritten Generation, „RACVYOXV“ (1598)

Im Unterschied zu der geringen Zunahme der Typen bei den *Hiragana*-Silbenschriftzeichen, wuchs die Zahl der Typenarten für die zusammengesetzten Schriftzeichen merklich an. Mit der dritten Generation hatte man nun 294 Typen für fließende Zusammenfügungen aus zwei und sogar zwanzig Typen für jene mit drei Schriftzeichen. An diesem Anstieg solcher so genannten ‚Logotypen‘ ist die Spiegelung der einheimischen Epistemologie gegenüber dem auf Japanisch Geschriebenen festzustellen. Der Fortlaufende Schreib- und Schriftstil entwickelte sich vom *On'nade*, um die Sprache bzw. die Stimme des Japanischen durch die Prämierung der fließenden Schreibmotorik zu visualisieren, weshalb zwei oder mehrere Schriftzeichen je nach dem schreibmotorischen Kontext mit der Bewegungsspur ohne weitere semantische und akustische Informationsvalenzen zusammengebunden werden. (Vgl. 3.3.2.) Diese Spur der Bewegung kann in die typographische Druckform als Zusammensetzung der Typen und damit im typographisch Gedruckten technisch-medienontologisch nur schwer materialisiert werden. Das Schriftbild ist im Grunde immer kleiner als die Achselfläche (Dicke x Kegel), sodass die schreibmotorische Spur, die Verbindungsstriche zwi-

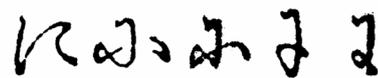


Abbildung 62: Die fünf Typen für den Laut *ni* im Druck „オラシヨの翻訳 Orasho no hon'yaku“

schen den Schriftzeichen, die durch das Material vorgegebene Grenze der Achselfläche nicht überschreiten darf.<sup>572</sup> Diesem Rand liegt die medienontologische Logik der Pographie zugrunde, welche von den Praktizierenden die Separierung des Handgeschriebenen in die visuelle Einheit (Schriftbild, nicht die Schriftzeichengestalt!) verlangt. Eine einzige Projektionsfläche, auf welcher die Praktizierenden ohne Sezieren der im Geschriebenen dargestellten und die einzelnen Schriftzeichen miteinander verbindenden Bewegungsspur projizieren können, stellt damit nur die Achselfläche der Type. Somit liegt die einzige Möglichkeit, eine fließende Bewegungsspur typographisch auf ‚natürliche‘ bzw. gemäß der Schreibpraxis ‚ästhetische‘ Weise imitierend zu reproduzieren, in der Erweiterung der Achselfläche, genauer in jener der Dichte, welche der senkrechten Länge der japanischen Schriftzeichen und damit der konventionellen Schreibrichtung entspricht. Auf der so erweiterten Achselfläche kann man nun nicht nur ein, sondern zwei oder drei zusammengebundenen Schriftzeichen mit ihrer schreibmotorischen Verbindung als ein ‚Schrift(en)bild‘ projizieren und materialisieren. Mit solchen Typen begann man, das fortlaufende *On'nade* drucktechnisch imitierend zu reproduzieren, auch wenn diese Druckpraxis nur in der materiellen Begrenztheit der Achselfläche die Imitation des Handgeschriebenen realisieren konnte.

Dass die Praktizierenden aus dem Umfeld der jesuitischen Mission damit Erfolg hatten, sieht man an den genannten 314 Typen, deren Schriftbild aus zwei oder drei zusammengebundenen Schriftzeichen bestehen. Die Intention der einheimischen und der jesuitischen Handwerker lag somit im Vervollkommen der imitierenden Reproduktion des auf Japanisch Geschriebenen mit der Typographie, wobei mit ‚Japanisch‘ nicht bloß die Sprache, sondern darüber hinaus eben auch ihre konventionelle Visualisierung und der daraus entstandene Stil gemeint ist. In ihren Augen waren die Typensorten der zweiten Kategorie unvollständig, weil sie damit nur die vereinzeltten Schriftzeichengestalten produzieren konnten, was nicht dem Ideal, d.h. nicht dem gängigen ‚Schriftbild‘ des Handgeschriebenen gleichkommen konnte. Dem Ideal für die imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen näherte man sich schrittweise mit den einzelnen Typen an, sodass der jesuitische Typensatz mit solchen Typen für das fortlaufende *On'nade* fortlaufend bereichert wurde.<sup>573</sup>

Freilich musste es ein endloses Unterfangen bleiben, denn alle Varianten und Kombinationen von Zusammenfügungen in Typen zu übertragen, ist schlichtweg unmöglich umzusetzen. Für welche Schriftzeichenkombination man sich entschied, hing von der Häufigkeit ihres Auftretens im Geschriebenen ab, wozu die Erfahrung aus der Druckpraxis mit der Typengarnitur der zweiten Generation und dem dabei stattge-

---

<sup>572</sup> Die Ausnahme ist ein Typensatz, der im 19. Jahrhundert hergestellt wird, bei dem man die Achselfläche maximal ausnutzt, indem die Verbindungsstriche zum vor- und nachstehenden Schriftzeichen bis zum Rand der Fläche realisiert werden. Vgl. 9.3.

<sup>573</sup> Arai: *Kirishitanban no moji*. 1973, S.85.

fundenen Umgang mit den auf Japanisch Geschriebenen wahrscheinlich beitrug. Wie das fortlaufende Schreiben dem Rhythmus der Stimme bzw. der sprachlichen Taktierung unterlag, so wurden jene zwei oder drei Schriftzeichen, welche auch semantisch eine Einheit bilden, wie bei こと葉 *kotoba* (Sprache), ごとく *gotoku* (wie) oder jene Partikel, die üblicherweise das Satzende markieren sowie solche Suffixe wie ます *masu*, 者也 *mononari* u.a., und dementsprechend gesprochen werden, in eine Patrize ausgeschnitzt. (Vgl. Abbildung 63.)



Abbildung 63: Die ‚Logotypen‘ im Druck „*Orasho no bonyaku*“

Von links nach rechts: „あり *ari*“, „ます *masu*“, „者也 *mononari*“, „思ひ *omoi*“, „ごとく *gotoku*“, „こと葉 *kotoba*“.

Die reine schreibmotorische Information (Bewegungsspur) in die Patrize (Schriftbild) hineinzugeben, war auch die Transformation der akustischen Information (Rhythmus der Stimme) ins typographische Medium. Die ‚Logotype‘ ist dabei ein Informationstransformationsprogramm, dass die visuell-motorische sowie akustische Informationsvalenz des Handgeschriebenen in die visuelle Information im typographischen Gedruckten überträgt.

Das Imitationsideal zeigt sich nicht nur bei solchen logotypeähnlichen Typen, sondern auch bei den vielen Typen, welche nur ein Schriftzeichen darstellen und wo die visuelle Polyvalenz der als *Kana* gebrauchten Schriftzeichen des *On'nade* auch in den typographischen Code übertragen worden sind. Die Übertragung der für das Handgeschriebene spezifischen schreibmotorischen Information in den typographischen Code war zwangsläufig unökonomisch in dem Sinne, dass man solche Typen selten brauchte. Die Zusammenbindung von drei Schriftzeichen hätte man natürlich in drei einzelnen Typen mit jeweils einem einzelnen Schriftzeichen verwirklichen können, wodurch sich eine Patrize für die ‚Logotype‘ erübrigen würde. Ebenso wäre es ökonomischer, sich bei visuell polyvalenten Schriftzeichen auf eine Gestalt festzulegen, sodass man nur eine Patrize herzustellen bräuchte. Nun steht man aber vor dem Umstand, dass die jesuitische Gemeinschaft trotzdem ihre Druckerei mit solchen aus rationaler wie ökonomischer Sicht doch überflüssigen Typensorten ausstatte.

Um diesen Aufwand verstehen zu können, muss eine andere als die ökonomische Perspektive eingenommen werden. Denn im Bezug auf die Missionsstrategie stellt diese Bereicherung des Typensatzes einen ästhetischen wie kommunikativen Vorteil dar: die Jesuiten näherten sich mit ihrer Druckpraxis der einheimischen Schreibkultur an; mit der Typographie konnten sie die ihnen fremden Schriften immer genauer imitierend reproduzieren. Diese Tendenz zur typographischen Imitation zeigt, wie stark die visuelle und die schreibmotorische Informationsvalenz im auf Japanisch Geschriebenen als Untrennbares erlebt wurden. Deshalb versuchten die Druckhandwerker der Jesuiten durch ihr technisches Können, die typographische

Codestruktur immer ähnlicher mit jener des Schreibens mit dem fortlaufenden *On'nade* zu gestalten. (Vgl. 7.3.)

Während die ‚Entwicklung‘ des typographischen Codes für die Schriften auf Japanisch wegen der Verfolgung des Christentums um 1611 bald unterging, beschäftigten sich Suminokura Soan und Hon'ami Kôetsu seit dieser Zeit mit dem Drucken der japanischen Klassiker. (Vgl. 7.1.2.) Die Codestruktur ihres hölzernen Schriftstempeldrucks basierte auf der Imitation des *On'nade* im Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil. Die Art und Weise der Codeübertragung gleicht jener der jesuitischen Typographie: Man schnitzte auch bei Soan neben den hölzernen Schriftstempeln für einzelne Schriftzeichen auch solche Schriftstempel bzw. ‚Logostempel‘ aus, auf welche mehrere, zwei bis vier schreibmotorisch zusammengebundene Schriftzeichen standen. So konnte der Praktizierende die Schriftzeichengestalten aus der Hand Kôetsus in die hölzernen Schriftstempel und damit ins Gedruckte imitierend wiedergeben, indem der Holzschneider das Geschriebene mit der von Kôetsu stammten schreibmotorischen Informationsvalenz als Vorlage für seine Tätigkeit des Ausschneidens benutzte.

Die Produktionspraxis der hölzernen Schriftstempel beschreibt Kawase wie folgt: „Wenn man das handgeschriebene Buch zum ersten Mal drucken will, schnitzt man die Schriftstempel nach der Schriftvorlage aus. Dabei wird der fortlaufende Pinselstrich wie bei dem *Sôkana* [dem fortlaufenden *On'nade*, S.Y.] ohne weiteres [aus dem Holz, S.Y.] ausgeschnitzt. Zuerst stellt man die Schriftstempel nur für die ersten paar Seiten des Vorlagebuches her. Für die folgenden Seiten schnitzt man nach der Vorlage von vornherein die Schriftstempel nicht aus, sondern man verwendet die Schriftstempel, welche schon zum Drucken der vorigen Seiten gebraucht und abgelegt vorliegen, wobei nur besondere Schriftzeichen als Ergänzung ausgeschnitzt und gebraucht werden. Im Hinblick auf die Verwendung der Schriftstempel scheinen uns die fortlaufenden Schriftstempel [für mehrere Schriftzeichengestalten, S.Y.] sofort unpraktisch zu sein, aber in der Praxis verwendete man sie ohne Pause und fand ihren Gebrauch sicherlich sehr praktisch.“<sup>574</sup> Nicht nur wegen der Imitation des Handgeschriebenen, sondern auch aus dem pragmatischen Grund neigte die Entwicklung der Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln laut Kawase zur Prämierung der Schriftstempel für mehrere schreibmotorisch gebundene Schriftzeichen. Zum Beispiel enthält das zwanzigseitige „*Hôjôki*“ (vor 1610) von Soan und Kôetsu 2.638 Schriftzeichen, welche mit 17 Schriftstempeln für jeweils drei Schriftzeichen (entspricht semiotisch gesehen 51 Schriftzeichen), 416 für je zwei Schriftzeichen (entspricht 832 Schriftzeichen) und 1.755 mit einzelnen Schriftzeichen (die 759 chinesische Schriftzeichen sowie übrigen

---

<sup>574</sup> Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.644. Bei der Übersetzung in Deutsch habe ich den Begriff *Katsuji* bei Kawase gemäß der hiesigen Terminologie in ‚Schriftstempel‘ darstellt.

996 *Kana*-Silbenschriftzeichen) gedruckt werden.<sup>575</sup> Das heißt, etwa 33,5 Prozent der gedruckten Schriftzeichen sind mit den ‚Logostempeln‘ realisiert worden. Beim 1623 bei 心也 Shinya (?-?) gedruckten „狭衣物語 *Sagoromo monogatari*“ nimmt der Prozentsatz an ‚Logostempel‘ deutlich zu: Die 5.166 Schriftzeichen auf ebenfalls zwanzig Buchseiten werden mit zwei Schriftstempeln für jeweils vier Schriftzeichen (entspricht acht Schriftzeichen), immerhin 135 für je drei Schriftzeichen (entspricht 405 Schriftzeichen) und sogar 1.502 für je zwei Schriftzeichen (entspricht 3.004 Schriftzeichen) gedruckt; hinzu kommen freilich noch 1.749 der einfachen Art, auf denen nur jeweils ein einziges, semiotisch klar identifizierbares Schriftzeichen (618 chinesische Schriftzeichen und 1.131 *Kana*-Silbenschriftzeichen) materialisiert sind, sodass also 66,1 Prozent von den gedruckten Schriftzeichen durch die ‚Logostempel‘ realisiert worden sind.<sup>576</sup>

Hier hat man es mit dem Produkt einer außergewöhnlichen, ökonomisch als sehr aufwendig zu bewertenden Praxis zu tun. Doch jene Praktizierenden, welche allmählich dazu übergingen, gewerblich und immer weniger im direkten Auftrag Bücher zu produzieren, entwickelten im Umgang mit dem hölzernen Schriftstempeldruck ihre Art und Weise, wie sie ihr Gewerbe ökonomisch effizient – in der konkreten Voraussetzung dieses Druckmediums – betreiben konnten, sodass das Geschäft tatsächlich rentierte. Die technisch wie ökonomisch aufwendig zu bewerkstellende Imitation der in der japanischen Schreibkultur etablierten Handschrift versprach dem gewerblich arbeitenden Buchproduzenten ihren Erfolg im Geschäft. (Vgl. 7.1.2.) Ihr Erfolg und die Vergrößerung des Marktes für Gedruckten können jedenfalls nicht mit einer bloßen technisch-ökonomischen Effizienz des Druckverfahrens erklärt werden. Der Faktor lag eher in der Praxis, die gewohnten schriftlichen Informationen imitierend zu reproduzieren.

In Bezug auf das Konzept der Übertragung der schreibmotorischen zur druckgraphisch-visuellen Information gleichen sich die Druckpraxen der Missionare sowie der Japaner Suminokura Soan und Hon’ami Kôetsu, obwohl es sich bei ihnen um völlig verschiedene Druckmedien handelt. Hätten Soan und Kôetsu ihre Druckpraxis direkt von der Xylographie abgeleitet, so hätten sie eine solche aufwendige Codeübertragung in die hölzernen ‚Schriftenstempel‘ mit Sicherheit nicht unternommen. Und wäre der Schriftstempeldruck für das Chinesische ihr Vorbild gewesen, dann hätte sie die zusammengebundenen Schriftzeichen auf gleichmäßige Quadrate verteilt und ausgeschnitten.

Die Gemeinsamkeit beim Übertragungsprogramm deutet zwar an, dass die typographische Druckpraxis der Jesuiten für Soan und Kôetsu Vorbild gewesen ist. Doch

---

<sup>575</sup> Gerechnet wird aufgrund der statistischen Darstellung bei Kawase. Ebd., S.645.

<sup>576</sup> Ebd., S.646. Über andere Druckpraxis dieses Druckers bzw. Verlegers ist nichts bekannt.

wenn auch dies der Fall war und also eine Beziehung zwischen diesen zwei bzw. drei Druckpraxen bestand – so ist diese beschränkt auf die Imitation des typographischen Satzspiegels mit dem Rohstoff Holz. Der hölzerne Schriftstempeldruck und die Typographie lassen sich trotz – und ich meine sogar: wegen – dieser oberflächlichen Beziehung medienontologisch nicht miteinander gleichsetzen. Mit der bloßen Vorbildfunktion der Typographie für den Schriftstempeldruck bei Soan und Kôetsu bzw. mit dem Umstand allein, dass sich die Produkt der beiden Einheimischen jenen typographischen in ihrem Augenschein ähneln, kann nicht gerechtfertigt werden, dass die beiden Druckmedien medienontologisch identisch wären.

Bei Suminokura Soan und Hon'ami Kôetsu tritt das Ideal, das Handgeschriebene zu imitieren, noch deutlicher hervor als bei den Missionaren. An ihren Produkten stellt sich heraus, dass sie das Geschriebene wie bei der Druckpraxis mit der Xylographie an sich reproduzieren wollten. Vergleicht man die Drucke bei Soan mit den Missionsdrucken der gritten Typengeneration, scheinen die gedruckten Schriftzeichen beim ersten wie im Handgeschriebenen eher locker und luftiger in einer Zeile verteilt. (Beispielsweise vgl. Abbildung 59 sowie Abbildung 61.) Später griffen Suminokura Soan und Hon'ami Kôetsu anstelle des hölzernen Schriftstempeldrucks die Xylographie in der Hand. Als Grund für diesen Medienwechsel wurde und wird überwiegend die Steigerung der zu druckenden Auflagenhöhe genannt. Diese Feststellung ist unumstritten, worauf ich später noch zu sprechen komme. (Vgl. 8.1.) Neben dieser eher ökonomischen Erklärung lässt sich dieser Medienwechsel auch aus der ontologischen sowie epistemologischen Perspektive beschreiben. In dieser Hinsicht steht das Imitationsideal im Vordergrund, wobei sich zeigt, dass man mit dem neuen Druckmedium dieses Ideal nicht erreichen konnte. Dieser epistemologische Umstand hängt mit der spezifischen Medienontologie zusammen: Da die einzelnen Schriftstempel vor ihrem Einsatz angefertigt wurden, konnte die realisierte Schriftzeichengestalt nicht der handgeschriebenen Vorlage entsprechen, wie es das Imitationsideal verlangt. Die visuelle Valenz der durch das Drucken zu materialisierenden Schriftzeichen ist also durch die Schriftstempel, welche man unabhängig von den Textvorlagen bzw. Manuskripten (nicht die Schriftzeichenvorlage!) anfertigte, vorbestimmt gewesen. Hätte man das Imitationsideal auch während der Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln weiterverfolgt, so wären mit jeder Vorlage, welche nun sowohl als Textvorlage als auch Schriftzeichenvorlage gilt, immer neue Schriftstempel ausgeschnitten worden. Auch bei der jesuitischen Druckpraxis mit der Typographie musste dieser Umstand eintreten: Obwohl die Praktizierenden eine imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen versuchten, konnte es ihnen nicht dem Ideal gemäß gelingen, da die Größe des Schriftbildes in einer Type gegenüber dem vorbildlichen Schreiben mit der Hand medienontologisch bedingt stark eingeschränkt war und zwar auf die räumliche Begrenztheit des Hohlraums im Gießinstrument.

Im Grunde genommen bestand bei der Typographie wie dem Schriftstempeldruck die imitierende Reproduktion der geschriebenen Schriftzeichen nur in der Beziehung zwischen Type bzw. Schriftstempel und ihrer Schriftzeichenvorlage. Bei der drucktechnischen Informationsverarbeitung reduzieren die Praktizierenden die mannigfaltigen Informationsvalenzen in der Vorlage auf die semiotische wie semantische Valenz und gibt diese mit Typen bzw. Schriftstempeln wider. Wie auch immer das Manuskript mit der Hand geschrieben worden ist, muss und kann man es nur durch die Kombination der in diesen Speichermedien fest materialisierten Schriftgestalten als Gedrucktes wiedergeben.

Das Konzept für die druckmediale Produktion der schriftlichen Information, nach welchem das Manuskript nur durch die Kombination der schon vorhandenen Schriftzeichenträgern zu materialisieren ist, zwingt den Praktizierenden beim Informationstransformation vom Geschriebenen zum Gedruckten zum Verzicht der schreibmotorischen und damit visuellen Valenz im Manuskript, was sich als Entmaterialisierung und -körperung des Geschriebenen einerseits und als Semiotisierung bzw. reine ‚Versprachlichung‘ andererseits versteht.<sup>577</sup>

Die beiden Druckmedien, die Typographie und der Schriftstempeldruck, unterdrücken die visuell-motorische Verschiedenheit der Handgeschriebenen und übertragen sie in die Homogenität der Type bzw. der Schriftstempel. Das Konzept der Informationstransformation, welche sowohl der Typographie als auch dem Schriftstempeldruck eigen ist, verursacht zwangsläufig eine epistemologische Kluft zwischen der Schreibkultur und der Druckkultur. Die beiden Druckmedien taugen letztendlich nicht für die imitierende Reproduktion der Handgeschriebenen, welche stets emergente Produkte sind und deshalb visuell-motorisch stets verschieden sind. Dass man mit den hölzernen Schriftstempeln nur auf unvollkommene Weise die Imitation des Handgeschriebenen realisieren konnte, hat wohl zur Rückkehr bzw. Renaissance der Xylographie in der japanischen Druckkultur geführt. (Vgl. 8.1.)

### 7.2.3 Konstruktionsweise der Druckform

Die Methode, nach welcher die Typen bzw. die Schriftstempel zu einer Druckform fest zusammengesetzt werden, war bei den drei Druckmedien, der Typographie, dem bronzenen und dem hölzernen Schriftstempeldruck, verschieden.

In Korea benutzte man ein Drucktablett, das zusammen mit den erhabenen Zeilenlinien, Textrahmen sowie mittlerer Papierbogenspalte aus Metall gegossen war und damit dem Layout zweier Buchseiten bzw. einer Doppelseite entsprach.<sup>578</sup> Dass die

---

<sup>577</sup> Zur weiteren Überlegung vgl. Yukawa: Das xylographische Medium in Europa und Japan. 2005.

<sup>578</sup> Als ältestes Beispiel für den Gebrauch eines solchen metallenen Tablett gilt das so genannte „kor. *Jikji simche yojeol*, chin. *Zhizhi xinti yaojie*, jap. *Jikishi shintai yōsetsu*“ des Jahres 1377. Vgl. Abbildung 53. Moon-Year: A

Seitenstruktur, welche sich in der chinesischen xylographischen Druckkultur entwickelte, im gegossenen Drucktablett fest materialisiert wurde, verdeutlicht das Konzept der koreanischen Mediengeschichte für die Ausgestaltung des Druckens mit den bronzenen Schriftstempeln. Den bronzenen Schriftstempeldruck entwickelten die Praktizierenden für die imitierende Reproduktion der chinesischen xylographischen Bücher. Beim ‚Setzen‘ füllte man den Innenraum des Tablettts zuerst mit Wachs aus, dann steckte man darin die bronzenen Schriftstempel entsprechend des Vorlagentextes nach und nach ein.<sup>579</sup> Um die Stempel im Wachs besser zu verankern, waren sie seit dem 15. Jahrhundert an der Unterseite spitz bzw. pyramidenförmig gestaltet.<sup>580</sup> Diese Form der Stempel kann als ein Merkmal der koreanischen Technik für das Drucktablett mit Wachs gelten. Nachdem alle Schriftstempel eingesetzt wurden, erhitze man das ganze Tablett, um die im Drucktablett gepflanzten Schriftstempel bzw. den so genannten ‚Satzspiegel‘ für das effektive Drucken zu ebenen.<sup>581</sup>

Diese koreanische Methode mit Wachs und metallenen ‚Buchseitentablett‘ ist in der japanischen Druckkultur zu keiner Zeit ausgeführt worden. Bei Tokugawa Ieyasu wurde ein hölzernes Drucktablett mit Leisten verwendet, um die Druckform aus den bronzenen Schriftstempeln zu setzen.<sup>582</sup> In das hölzerne Drucktablett mit erhabenem Rahmen, in den vier bronzene Leisten für den Seiten- bzw. Textrahmen (輪郭線 *rinkakusen*) auf dem Abzug gelegt werden, setzte man die Schriftstempel von oben nach unten ein, wobei der ‚Setzen‘ der Zeile von links nach rechts läuft. Wenn eine Zeile mit den Stempeln ausgefüllt war, setzte man rechts von der Zeile Bronzestreifen ein, welche mit dem (Zeilen-)Durchschuss der Typographie vergleichbar sind, allerdings auf dem Abzug als Zeilenlinien (罫線 *keisen*) ‚sichtbar‘ sind.<sup>583</sup> Nachdem alle

---

Study of the Type Casting, Setting and Printing Method of „Buljo-Jikji-Simche-Yojeol“. 2004, S.41ff. Park rekonstruiert die Druckpraxis des in seinem Aufsatztitel genannten Werkes und stellt in einer Fotodokumentation des Werkstatt-Dioramas dar. Auf seiner Rekonstruktion basiert die hiesige Beschreibung des Drucktablettts mit Bienenwachs der koreanischen Drucktechnik.

<sup>579</sup> Eine ähnliche Methode wurde bereits bei der tönernen Schriftstempeldrucktechnik von Bi Sheng gebraucht. Dabei verwendete er Kiefernharz als Befestigungsmittel. Vgl. Carter/Goorich: *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*. 1955, S.212f.

<sup>580</sup> Zuvor, im 14. Jahrhundert, waren die bronzenen Schriftstempel wie Münzen glattflächig. Dies ließ sie den von Shen Gua beschriebenen Schriftstempeln von Bi Sheng ähnlich sein. Vgl. das Schema über die vermutlichen Zusammenhänge zwischen den Schriftstempeln und der Type in Momose: *Surugaban dô katsuji*. 2000, S.74f.

<sup>581</sup> Moon-Year: *A Study of the Type Casting, Setting and Printing Method of „Buljo-Jikji-Simche-Yojeol“*. 2004, S.42.

<sup>582</sup> Die folgende Erläuterung über die japanische Druckpraxis mit den bronzenen Schriftstempeln und die japanischen Begriffe in den Klammern basiert auf der Rekonstruktion und Darstellung in Momose: *Surugaban dô katsuji*. 2000, S.121-128. Zu der deutschen Übersetzung der Darstellung Momoses, s. Giesecke: *Die Entdeckung der kommunikativen Welt*. 2007, S.401ff.

<sup>583</sup> Hier besteht wieder ein terminologisches Problem bei der adäquaten Beschreibung der medienhistorischen Phänomene: Der deutsche Begriff ‚Durchschuss‘ hängt in medienhistorischer Hinsicht mit dem Bleisatz der Typo-

Schriftstempel sowie andere Elemente für die Seitenstruktur wie *Hanshin* (Mittelspalte des Papierbogens) das Drucktablett eingesetzt waren, setzt man ‚undruckbare Durchschüsse‘ aus Holz oder Bronze zwischen den Holzrahmen des Drucktablets und den bronzenen Streifen der Textrahmen ein, sodass alle Elementen festgelegt und somit druckbar werden.<sup>584</sup> Weiteres ‚Füll- bzw. Blindmaterial‘ kamen wohlmöglich noch hinzu; diese konnten aus unterschiedlichen Materialien bestehen, etwa Holz, Bambus oder auch Papier, die man je nach Bedarf in die gerade erforderliche Größe brachte.<sup>585</sup> Solche Füllmaterialien werden an Stellen gebraucht, wo die Schriftstempel nicht gerade, sondern etwas schief stehen, sodass man also mit ihnen den Satzspiegel glättete. Diese Methode mit den vom Drucktablett selbständigen, d.h. ‚beweglichen‘ Buchseitenmerkmalen (Bronzeleisten sowie -streifen) und Füllmaterialien für die Befestigung der einzelnen Elemente im Drucktablett war bei den Druckpraxen

---

graphie zusammen. „Im Bleisatz wird der Durchschuss durch Metallstücke (Regletten) definierter Dicke erzeugt, die zwischen die einzelnen Zeilen gelegt werden und diese auf den gewünschten Abstand zueinander (...) einstellen, selbst aber durch ihre geringere Höhe nicht mitdrucken“. Rautenberg: Reclams Sachlexikon des Buches. 2003, S.180. Wenn diese Definition im medienhistorischen Sinne ernst genommen wird, ist die Verwendung dieses Begriffs für die als Zeilenlinie zu druckenden Bronzestreifen nicht zu rechtfertigen. In der japanischen Fachdiskussion werden diese Streifen für die Zeilenlinien allerdings ohne terminologische Reflexion in der Analogie zum Bleisatz als 込め物 *komemono* (wortwörtlich ‚Hineingesteckte‘ im Sinne von ‚Blindmaterial‘ bzw. ‚Füllmaterial‘) bezeichnet, das der Oberbegriff zu anderen Füllmaterialien wie zum Beispiel Durchschuss インテル *interu* (eine Ableitung des englischen ‚interline‘), Graviert クワタ *kuwata* (eine Ableitung des englischen ‚quadrat‘ bzw. ‚quad‘) usf. ist. Zum Beispiel bei Momose: Surugaban *dôkatsuji*. 2000, S.122. So wird die Wahrnehmung und Beschreibung über die historischen Schriftstempeldrucke am typographischen Bleisatz latent angepasst, was in meiner Arbeit zur expliziten Reflexion gebracht werden soll. Ein Grund für diese Anwendung der typographischen Terminologie liegt darin, dass sich keine historisch etablierten Begriffe bis in die Gegenwart ausgestaltet haben. Daher benutze ich zum leichteren Verständnis trotz der oben dargestellten terminologischen Reflexion den Begriff ‚Durchschuss‘ in Klammern für die ostasiatischen druckbaren und auch undruckbaren Elemente der Druckform.

<sup>584</sup> Momose: Surugaban *dô katsuji*. 2000, S.124.

<sup>585</sup> Ebd. Eine ähnliche Methode ist bereits von dem Chinesen Wang Zhen erfunden und gebraucht worden, um die xylographische Seitenstruktur in der Druckform mit den hölzernen Schriftstempeln widerzuspiegeln. Allerdings ist das Drucktablett von Wang seiner eigenen Beschreibung zufolge an der linken Seite offen, welche erst zum Schluss der Satzarbeit mit einem Holzstreifen geschlossen wird. Nach dem Schließen des Drucktablets werden alle Elemente im Tablett mit den aus Bambus hergestellten ‚Durchschüssen‘ in verschiedener Größe und Dicke befestigt und zu einem ebenen Satzspiegel ausgebaut. Trotz solcher Befestigung besitzt die fertig gebaute Druckform mit den hölzernen Schriftstempeln wahrscheinlich keine für das Drucken genügende Stabilität, sodass der Drucker bzw. ‚Reiber‘ seine Hand mit der Druckerballen nur in die Richtung von oben nach unten bewegen durfte, um ein Verschieben der Schriftstempel zu vermeiden. Zur englischen Übersetzung der technischen Beschreibung Wangs vgl. Carter/Goodrich: *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*. 1955, S.213-217. Ob die Japaner von damals von der Methode Wangs wussten, ist allerdings offen. Morigami vermutet, dass die Praktizierenden des hölzernen Schriftstempeldrucks die Typographie der Missionar als Vorbild für die Konstruktion der Druckform genommen hatten. Morigami: *Keichôchokuhan „Chôgonka biwagyô“ ni suite*. ge. 1991, S.80. Auch vgl. die Beschreibung über die Codestruktur der hölzernen Schriftstempel bei Soan und Kôetsu im Haupttext.

mit den Schriftstempeln in Japan die am häufigsten angewendete Methode für die Druckformherstellung.<sup>586</sup>

Als Herkunft dieser Methode vermutet Morigami die Typographie, für deren Druckform bekanntlich kein Wachs gebraucht wird und die aus mehreren beweglichen Elementen besteht. Indem er zwei Kategorien hinsichtlich der Befestigungsweise mit oder ohne Wachs herausarbeitet, sieht er eine Ähnlichkeit zwischen dem hölzernen Schriftstempeldruck und der Typographie.<sup>587</sup> Laut Morigami bestand die Konstruktionsweise der Druckform in der einheimischen Druckpraxis mit den Schriftstempeln aus einer Mischung von der koreanischen Methode (Drucktablett) und der typographischen (Durchschuss und Füll- bzw. Blindmaterial). Diese Hypothese über die Typographie als Vorbild der Druckformkonstruktion des japanischen Schriftstempeldrucks erscheint plausibler, wenn man sich an der weiteren Gemeinsamkeit der Codeübertragung vom Geschriebenen zum Gedruckten erinnert. Aber auch wenn die japanischen Praktizierenden die typographische Druckform als Vorbild nahmen, muss dies keineswegs heißen, dass sie dieses fremde Druckmedium als solches adaptiert hätten. Ihr Vorbildnahme sollte eher als Imitation der Struktur der typographischen Druckform verstanden werden, wobei die metallene Druckform mit dem anderen Rohstoff Holz rekonstruiert bzw. ‚modelliert‘ wurde.

Zudem war die typographische Druckform bei den Missionaren schon anders als jene in ihrem Heimatland für die alphabetischen Schriften, um die Merkmale der japanischen bzw. ursprünglich chinesischen Bücher in ihren Produkten wiederzugeben. Die Produzenten aus dem Kreis der jesuitischen Missionare projizierten die japanischen Bücher auf einer zwar typographischen Druckform, doch mit jener Seiten- und Buchstruktur, welche die einheimischen xylographischen Bücher besaßen und die Koreaner ins Metalltablett materialisierten. Solche Seiten- sowie Buchstruktur war ursprünglich spezifisch für die chinesischen Bücher; die jesuitischen Drucker adaptierten sie für die japanischen Schriften, was als eine Strategie zur Anpassung an einheimische Buchkultur aufzufassen ist. Für das Seitenlayout wurde die Typographie als Reproduktionsmedium der ursprünglich xylographischen Buchseite bestimmt, sodass nun eine typographische Druckform einer Doppelseite bzw. zwei nacheinander folgende Buchseiten entsprach, die man erhielt, wenn das mit einem Mal von der Druckform gedruckte Blatt in der Mitte faltete. Dementsprechend bediente man sich des dünnen konventionellen Druckpapiers, während für die alphabetischen Bücher

---

<sup>586</sup> Diese Methode ist bei den historischen Druckerzeugnissen besonders an der Ecke der Seiten- bzw. Textrahmen ersichtlich, wo die senkrechte und die waagerechte Bronzestreife nicht dicht aneinander stoßen, sondern eine kleine Lücke offen gelassen ist. Währenddessen ist keine solche Lücke beim koreanischen, zusammen mit Textrahmen und Zeilenlinien gegossenen Drucktablett zu erkennen.

<sup>587</sup> Morigami/Yamaguchi: Keichôchokuhan „Chôgonka biwagyô“ ni tsuite. jô. 1990, S.118-171; Morigami: Keichôchokuhan „Chôgonka biwagyô“ nitsuite. ge. 1991, S.36-86.

dickeres und daher zweiseitig bedruckbares Papier gebraucht wurde. (Vgl. 4.1.) Mit der Typographie rekonstruierte bzw. modellierte der jesuitische Handwerker die xylographische Druckform. Einerseits wirkte diese Übertragung der eigentlich fremden Buchstruktur in die Typographie der Produktivität entgegen, denn man bedruckte das Papier nur auf einer Seite; andererseits vereinfachte die Imitation der xylographischen Druckform den ‚Bleisatz‘ sehr stark, weil man die Arbeitsprozesse des Setzers wie das Berechnen des Manuskripts, paralleles Setzen für mehrere Buchseiten, Umbruch der Seitensätze in die Setzschiffe zur Druckform usw. nicht mehr brauchte.<sup>588</sup> Dass eine Druckform zweier Buchseiten entsprach, ähnelt der Anfangsphase der Typographie, als Gutenberg nur für das Folio-Format gedruckt hatte.<sup>589</sup> Durch die Imitation der xylographischen Buchform geschah sozusagen eine ‚Rückentwicklung‘ der Typographie: Die Jesuiten bemühten sich keineswegs, eine neue Buchform in die japanische Druckkultur hineinzubringen, was aus der Perspektive der europäischen Mediengeschichte nur als eine ‚Irrationalisierung‘ bzw. ‚Unökonomisierung‘ erscheinen kann.

Wenn die japanischen Buchproduzenten außerhalb der christlichen Gemeinschaft die Typographie als Vorbild für die Druckformkonstruktion nahmen, beschränkt sich diese vorbildliche Bedeutung in der Art und Weise der Schriftstempel-festlegung mit den Füllmaterialien anstelle des Wachses und in der Beweglichkeit der Buchseitenelemente, mehr aber nicht. Darüber hinaus verursachte diese technische Adaption keine Erweiterung bzw. Veränderung der epistemologischen Einstellung gegenüber dem Drucken, der Buchform und der Schreibpraxis, weil die Anpassung der Typographie an dieser einheimischen Epistemologie bereits bei den Jesuiten stattgefunden hatte.

### 7.3 Erste Einführung der Typographie und die japanische Schreibkultur

Das Spezifikum der japanischen Schreib- und Druckkultur kam in der typographischen Druckpraxis für die japanischen Schriften bei der christlichen Gemeinschaft auf besondere Weise zum Ausdruck. Die dort stattgefundenene Anpassung der Typographie an die völlig fremde Schreibkultur lässt sich paradoxerweise als Grund sowohl für den Erfolg ihrer Buchproduktion als auch für das Scheitern der weiteren Drucksetzung des beweglichen Letterndrucks auffassen.

Aufgrund der Missionsstrategie, welche die Anpassung an die einheimische Kultur und die technische Fähigkeit des Stempelschneidens und des Schriftgießens zum Ziel hatte, wurde die Typographie als Medium für die imitierende Reproduktion des einheimischen Geschriebenen angewandt und für die Buchproduktion gebraucht.

---

<sup>588</sup> Zur präzisen Theoretisierung der Satzarbeit siehe: Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. 1994, S.86-123.

<sup>589</sup> Ebd.

Dabei projizierten und materialisierten die Praktizierenden das Handgeschriebene auf die Type und die xylographische Druckform auf die Setzform. (Vgl. 7.2.2 und 7.2.3.)

Die christlichen Druckhandwerker transformierten den Standardcode der etablierten Schreibpraxis auf Japanisch in den typographischen: die schreibmotorische Informationsvalenz, worauf die Schreib- und Lesepraxis der japanischen Praktizierenden fußte, wurde als notwendige Valenz des schriftlichen Informationsmediums anerkannt und in den visuellen typographischen Code umgesetzt, was durch die Herstellung zahlreicher Typen für die zusammengebundenen, zwei oder drei Schriftzeichen immer weiter vervollkommenet worden ist.

Auf dieser Haltung gegenüber der schreibmotorischen Information in der Schriftgestalt gründete der Erfolg der christlichen Druckpraxis, weil man damit die japanischen Schriften in der Reichweite der schon etablierten epistemologischen Einstellung produzieren konnte. Mit dem gemeinsamen Wahrnehmungsprogramm für das Geschriebene konnte man das Gedruckte rezipieren, sodass die Typographie bei den Praktizierenden keine epistemologische Kluft zwischen dem Geschriebenen und dem Gedruckten verursachte. Wegen dieser Gemeinsamkeit wurden die medienontologischen Eigentümlichkeiten der Typographie, welche eher im Produktionsprozess, aber weniger im Produkt ersichtlich sein sollte, von den Einheimischen nicht als solche anerkannt. Aufgrund der Orientierung am fertig hergestellten typographischen Produkt bzw. Werkzeug imitierten die japanischen Praktizierenden die Type sowie die Setzform in den Rohstoff Holz und gestalteten den Schriftstempeldruck mit dem fortlaufenden *On'nade* damit aus.

Bei dieser erfolgreichen Anwendung der Typographie ist eine erhebliche Beeinträchtigung der potenziellen ökonomischen Rentabilität dieser Technologie festzustellen. Der technische Erfolg der Handschriftimitation verlangte eine enorme Erweiterung des Setzkastens für das Drucken der japanischen Schriften. Diese Erweiterung des Typensatzes muss als ‚Rückschritt‘ bewertet werden, wenn man sie jener europäischen Entwicklung der typographischen Codestructur gegenüberstellt, welche durch die Prägung der phonetischen Schriftsystem, der Buchstaben, medienhistorisch ausgestaltet wurde. „Die typographische Datenverarbeitung fördert also ganz entschieden die Reduktion des Zeichenrepertoires unter phonetischen Gesichtspunkten und auch die Reduktion der Vielfalt der Kodierungsregeln.“<sup>590</sup> Einhergehend mit dieser Reduktion des Zeicheninventars löste sich das Schriftbild der Type für den Buchstaben von der Bewegung bzw. dem Duktus des Handgeschriebenen, sodass es sich in Richtung einer eigenen Ästhetik, in welcher die menschliche Körperlichkeit keine semiotisch signifikante Rolle spielt, weiter entwickelte.<sup>591</sup>

---

<sup>590</sup> Giesecke: *Sinnenwandel, Sprachwandel und Kulturwandel*. 1992, S.308.

<sup>591</sup> Ebd.

Diese Logik der Typographie mit dem und für das Alphabet war die Grundannahme für Valignano bei der ersten Lösung, die japanische ‚Sprache‘ nur mit den Buchstaben oder mit dem ‚einen‘ Silbenschriftzeichen, dem *Katakana*, drucktechnisch zu materialisieren. Wenn er und seine Kollegen diese Idee konsequent weiter durchgesetzt und die Jesuiten in Japan eine solche Druckpraxis länger ausgeübt hätten, wäre dort vermutlich eine ‚Innovation‘ in der japanischen Schreib- und Druckkultur, d.h. in der schriftlichen Informationswelt verursacht worden. Doch eine derart gravierende Umgestaltung der Schreib- und Druckkultur, welche nur wegen der typographischen Buchproduktion zum Codewechsel geführt werden sollte, wurde von den damaligen einheimischen Praktizierenden selbstverständlich nicht begrüßt.<sup>592</sup> Sie hielten „an den Idealen der chirographischen [handschriftlichen, S.Y.] Kommunikation und den graphischen Medien als Spiegel menschlicher Taktilität und Kunstfertigkeit“ fest.<sup>593</sup> Man kann sich leicht vorstellen, dass die schrift- und lesekundigen japanischen Christen den Druckerzeugnisse, die nur mit dem *Katakana* realisiert wurden, sehr befremdlich gegenüber standen, vermutlich ebenso wie jener Autor des elften Jahrhunderts, der das allein mit dem *Katakana* Geschriebene als typisch für das Kind beobachtete. (Vgl. 3.3.4.) Der von der Typographie erzwungene radikale Codewechsel konnte von den Praktizierenden nur als ein Verlust an Ästhetik der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation erlebt werden, welche in Form der absoluten Abkopplung der schreibmotorischen Informationsvalenz von den materialisierten Schriftzeichen hätte stattfinden sollen.

So wurde die Bereicherung der Typensorten für die Schreibpraxis auf Japanisch von den damaligen Praktizierenden keineswegs als ein ‚Rückschritt‘, sondern ganz im Gegenteil als ‚Verbesserung‘ aufgenommen, weil man damit im Sinne des Imitationsideals, das die schreibmotorische Informationsvalenz des Handgeschriebenen prämiert, Bücher immer effizienter produzieren konnte. Die handgeschriebenen Schriftzeichen waren den Handwerkern kein funktionelles Vorbild, von dem ihr typographischer Code hätte abweichen können und dürfen. Sondern das Handgeschriebene an und für sich galt ihnen als der Gegenstand, den man mit der Typographie zu reproduzieren hatte.

So goss man die ‚Logotypen‘ für die schreibmotorische Einheit im Geschriebenen, und die unterschiedlichen Typen eines Lautes bzw. Schriftzeichens für die Schreibvarianten der Schriftzeichengestalt. Die Praktizierenden in Japan bemühten

---

<sup>592</sup> Versuche, die Codestruktur der Schreibpraxis gemäß der Sprachlaute auf ein einziges Schriftzeichensystem wie Alphabet oder Silbenschrift (*Hiragana* und *Katakana*) zu reduzieren, sind seit der zweiten Einführung der Typographie immer wieder unternommen worden, jedoch scheiterten sie in der japanischen Schreib- und Druckkultur jedes Mal. Als Gegenbeispiel für den von der Technologie gezwungenen Code kann man das Telegramm betrachten, wofür man nur das beschränkte Zeicheninventar (*Katakana*, arabische Ziffer und Satzzeichen) gebrauchen und zuschicken konnte. Auch vgl. 9.3.3.

<sup>593</sup> Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.437.

sich, ihre imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen zu perfektionieren. Diese Art der Übersetzung der schreibmotorischen Information in den typographischen Code bestätigt die im dritten Kapitel formulierte These, dass die Schreibpraxis auf Japanisch mit dem fortlaufenden *On'nade* tief an der Handbewegung und damit an der visuell-motorischen Informationsvalenz der realisierten Schriftzeichen gebunden war. (Vgl. Kapitel 3.)

Die jesuitische Druckpraxis für die japanischen Schriften hatte die Diskrepanz zwischen der Epistemologie gegenüber den Schriftzeichen und der typographischen Logik der ökonomischen Rentabilität in sich getragen. Mit welchen Folgen sich diese Diskrepanz schließlich auswirkte, ist allerdings nur zu vermuten, da die jesuitische Buchproduktion wegen des äußeren Faktors der Christentumsverfolgung bald eingestellt wurde. Die Vermutung liegt aber nahe, dass der enorme Kapitalbedarf und die mangelhafte Rentabilität wegen der stets zu erweiternden Typen die jesuitische Druckpraxis des 17. Jahrhunderts letztendlich zur Entscheidung gezwungen worden wäre, das Schriftzeicheninventar zu reduzieren, um die eine halbwegs effiziente Praxis mit der Typographie fortführen zu können, was allerdings den Verzicht auf das Imitationsideal der Schreibkultur innerhalb der Druckkultur bedeuten würde; eine andere denkbare Möglichkeit wäre ganz im Gegenteil die, dass zugunsten der Schreibkultur auf diese Technologie verzichtet und zu einem anderen Druckmedium, wahrscheinlich der Xylographie oder dem hölzernen Schriftstempeldruck, übergegangen wird, um mit deren eigenen Schriften den Einheimischen entgegenkommen zu können. Die letzte Option scheint am wahrscheinlichsten zu sein. Denn die japanischen Praktizierenden, welche die japanische Druckkultur nach dem Missionsdruck weiter entwickelten, hielten an ihrer etablierten epistemologischen Einstellung für die Schreibkultur und an ihrem schreibmotorischen Sinn fest, wie die Tatsache belegt, dass Schönschreiber als Schriftvorlagenhersteller des Gedruckten als Teil der gewerblichen Buchproduktion der kommenden vierten Epoche mitorganisiert wurden. (Vgl. 8.2.)

An dem beschriebenen Fallbeispiel der Typographie in der japanischen Druckkultur des 17. Jahrhunderts ist festzuhalten, dass sich die Typographie ohne Vernachlässigung der epistemologischen Einstellung gegenüber dem Geschriebenen in die schon vorhandene Schreib- und gegebenenfalls Druckkultur nicht durchsetzen konnte. Die Typographie verlangt von den Praktizierenden einen eigenen – nämlich rein visuellen – Code, für den das Geschriebene nur bei seiner Genese als Vorbild funktioniert und sich danach nach eigener Logik unabhängig vom Schreiben mit der Hand fortentwickelt, wie es der Fall der europäischen Mediengeschichte zeigt. Dieser technische Code übt eine Rückwirkung auf die menschliche Epistemologie gegenüber der schriftlichen Information aus. Wie sich ein im Laufe einer Druckpraxis herausgebildeter Code auf die Epistemologie der Praktizierenden auswirkte, zeigt sich auch an dem im folgenden Kapitel dargestellten Fall der Xylographie. Bei der Xylographie verhält sich die Beziehung zwischen dem

Code für die schriftliche Information und der Epistemologie allerdings anders. Die Xylographie verstärkte eher die bereits vorhandene Epistemologie kraft ihrer flexiblen Imitations- und Vervielfältigungsfähigkeit. Dagegen zwang und zwingt die Typographie entsprechend ihrer Logik und ihrer ökonomischen Prägung zu einer Änderung der vorhandenen epistemologischen Einstellung gegenüber dem Geschriebenen und dem Gedruckten, worüber ich im neunten Kapitel näher ausführe.

## Kapitel 8

### Die Xylographie und die kommerzielle Buchproduktion

Die vierte Epoche der japanischen Druckkultur ist durch das xylographische Medium geprägt. Obgleich der Anstoß zur gewerblichen Buchproduktion vom Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln herkam, ging dieses Gewerbe aufgrund seines Anwuchses bald zum anderen Druckmedium über: Die Praktizierenden, welche die graphische Information beruflich produzierten, nahmen nun wieder die vorhandene, jedoch für sie neue Xylographie in die Hand. (8.1) Auf der medienontologischen Basis der Xylographie organisierten die beruflichen Buchproduzenten ihr Gewerbe, das ich in der netzwerktheoretischen Hinsicht als das xylographische Netzwerk im Abschnitt 8.2 beschreibe. In diesem Zuge gewannen die Praktizierenden eine neue epistemologische Einstellung gegenüber dem xylographischen Medium und begannen entsprechend dem medienontologischen Produktionspotential dieses Mediums eine neue graphische Information, deren Code sowohl aus dem Text als auch aus dem Bild bestand, auf der Druckform zu projizieren, zu materialisieren und daraufhin Gedrucktes zu produzieren. Das xylographische Medium wurde nicht nur als Medium für die imitierende Reproduktion der schon vorhandenen graphischen Information eingesetzt. Die Xylographie diente auch als Medium für die Produktion der neuen – xylographischen – Information. Die mit der Medienontologie des xylographischen Mediums verbundene neue Epistemologie gegenüber der graphischen Information möchte ich als medienspezifisches Phänomen und damit als Merkmal dieser vierten Epoche betrachten und beschreiben – und zwar indem ich auf die xylographische Literatur fokussiere. (8.3)

#### 8.1 Vom hölzernen Schriftstempeldruck zur Xylographie

Entsprechend dem Anwachsen des kommerziellen Buchwesens stiegen in den zwanziger bis fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts die meisten beruflichen Buchproduzenten vom hölzernen Schriftstempeldruck auf die Xylographie um.<sup>594</sup> Diesen raschen Medienwechsel setzten die Praktizierenden vor allem aus dem in der hiesigen netzwerktheoretischen Perspektive ersichtlichen, gewerblich-ökonomischen Grund durch, um ihre Angebote quantitativ an die stei-

---

<sup>594</sup> Dies bedeutet im Übrigen aber nicht, dass damit die Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln in völlige Vergessenheit geraten wäre. Vgl. 8.1.4

gende Nachfrage der gerade entstehenden Kund- bzw. Leserschaft zügig anzupassen. Mit dieser Tendenz zur Xylographie einher, ging eine Prämiierung dieses Druckmediums als Leitmedium für die gewerbliche Buchproduktion. Bevor ich mich den hauptsächlichen Faktoren zuwende, werde ich mich zuerst mit der etablierten Auffassung über die ‚Wiederentdeckung‘ und den Siegeszug der Xylographie auseinandersetzen.

### 8.1.1 Ahistorisierung der Mediengeschichte durch Projektion und Vergleich

Die gängige Auffassung in der Fachwelt über die ‚Renaissance‘ der Xylographie geht davon aus, dass der hölzerne Schriftstempeldruck und seine Praxis mangelhaft gewesen seien. Diese Feststellung prägt ganz wesentlich jene Ansicht, nach der die Geschichte der japanischen Druckkultur überwiegend beschrieben wird. Dieses Beschreibungsmuster fußt auf der ahistorischen oder anachronistischen Bewertungsweise der Mediengeschichte einerseits und auf dem Zeichenvergleich andererseits. Zum einen projiziert man den ‚entwickelten‘ Zustand der xylographischen Druckkultur der vierten Epoche auf die Vergangenheit mit dem hölzernen Schriftstempeldruck und stellt dadurch zwangsläufig einen ‚unentwickelten‘ Zustand, d.h. Mangelhaftigkeit fest.<sup>595</sup> Diese ahistorische Bewertung geht, so zum anderen, auf zweierlei Weise mit einem Zeichenvergleich einher: Zum einen vergleicht das Schriftzeicheninventar der japanischen Schreib- und Druckpraxis mit dem Buchstaben der europäischen Schreibpraxis und deren typographischen Druckpraxis, zum anderen die Schriftzeichen bzw. den Text mit dem Bild.<sup>596</sup> Zum anderen vergleicht man die Größe und Gestalten der verschiedenen, schriftlichen wie bildlichen Zeichen, wodurch der Xylographie semiotische Universalität zugeschrieben wird.

Ekkehard May zum Beispiel theoretisiert auf der Grundlage dieses komparativen Gedankenschemas, wenn er über „die Rückkehr zum Blockdruckverfahren“ spricht.<sup>597</sup> Über den Zeichenvergleich zwischen den innerhalb der japanischen Schreibpraxis gebräuchlichen Schriftzeichen kommt May zu der Feststellung, dass das Drucken mit den Schriftstempeln gegenüber der Xylographie uneffizient sei:

„Zu den ohnehin schon erforderlichen Tausenden von chinesischen Schriftzeichen, die in jedem Satz vorrätig sein mussten, kamen noch Silbenzeichen in zahlreichen Varianten, bei der kursiven *Hiragana*-Schrift [dem fortlaufenden *On'nade*, S.Y.] dazu noch die vielfältigsten Ligaturen. Erschwerend wirkte sich zusätzlich aus, dass nicht nur die

---

<sup>595</sup> Eine solche Projektion der Zukunft auf die Vergangenheit würde sich zwar für eine Diagnose der allgemeinen, diachron kultur- und medienvergleichenden Mediengeschichte eignen, nicht jedoch für eine adäquate Beschreibung der zeitspezifischen medienhistorischen Phänomene.

<sup>596</sup> Dieser Zeichenvergleich und die damit festgestellte ‚Unmenge‘ des Zeicheninventars für die schriftliche Information in Ostasien bietet ein weithin akzeptiertes Erklärungsmuster für das Scheitern der Typographie bzw. der Schriftstempeldrucktechnik in Ostasien des vorindustriellen Zeitalters. Siehe dazu Kapitel 7.

<sup>597</sup> May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur. 1983, S.31.

Ligaturen [die schreibmotorisch fortlaufend realisierten Schriftzeichen, S.Y.], sondern auch einzelne Silbenzeichen, z.T. unterschiedliche Länge besaßen, so dass kein einheitliches Typenraster beim Satz zustande kam. (...) So war die neue Technik des Buchdrucks [des Schriftstempeldrucks und der Typographie, S.Y.] für eine *kommerzielle* Anwendung, die sich durch den geweckten Bedarf nach Gedruckten anbot, vor allem nach den erstmals verfügbaren japanischen Werken in japanischer Sprache, denkbar ungeeignet.“<sup>598</sup>

Wie die Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln in der dritten Epoche zeigt, sahen die Praktizierenden in der ‚Unmenge‘ des Schriftzeicheninventars keineswegs eine bemerkenswerte Erschwernis ihrer Praxis. Selbst die Bewertung, dass das Schriftzeicheninventar der japanischen Schriften für das Drucken mit den Schriftstempeln zu groß sei, war den historischen Praktizierenden nicht eigen. Nicht die einzelnen Schriftzeichen, sondern die Texte bzw. die Bücher galten ihnen als Gegenstand an und für sich, den sie zu produzieren hatten. Als Medium für diese Produktionspraxis hielten sie nur den Schriftstempeldruck in den Augen. Deshalb wagten die Praktizierenden mit diesem ‚ungeeigneten‘ Druckmedium sogar den ersten Schritt in die gewerbliche Buchproduktion, für welche sie das Drucken auf eigener, am Umfang des Gewerbes angepasster Weise rationalisierten. (Vgl. 7.1.1 und 7.2.2.) Die Ansicht, dass die hölzernen Schriftstempel für das Drucken des japanischsprachigen Textes ungeeignet sind, kann den damaligen Praktizierenden jedenfalls nicht nahe gelegt werden. Sondern es ist ausschließlich eine rückwirkende, anachronistische Bewertung, welche durch die Projektion der xylographischen Druckpraxis in der „kommerziellen Anwendung“ (May) auf jene gerade zu kommerzialisierende Druckpraxis gewonnen wird.

Ferner setzt das Argument Mays den oben genannten ersten Zeichenvergleich latent voraus. Mit dieser ahistorisch vergleichenden Perspektive schuf sich die europäische wie japanische Fachdiskussion ein Erklärungsmuster, womit das Scheitern des Schriftstempeldrucks sowie der Typographie in der ostasiatischen Mediengeschichte vor dem 19. Jahrhundert erklärt wird.<sup>599</sup> Wenn man das Schriftzeicheninventar in der chinesischen und japanischen Schreib- und Druckkultur jenem der europäischen gegenüberstellt und danach dieses Vergleichsergebnis allein auf die ontologische Eigenschaft des Druckens projiziert, dann liegt unumstritten der Schluss nahe, dass die Praktizierenden in Ostasien vor einem vergleichsweise größeren Arbeits- und Kapitalaufwand für die typographische Realisation der schriftlichen Information standen.<sup>600</sup> Dadurch kommt auch, wie etwa bei Volker Grassmuck, „die naheliegende

---

<sup>598</sup> Ebd. Die Hervorhebung stammt aus der Quelle.

<sup>599</sup> Beispielsweise Vgl. Lao: Der Beginn des Buchdrucks in China. 2000.

<sup>600</sup> Zum Beispiel bringt der chinesische Druckhistoriker Ting Wen-Yuan in seinem auf Deutsch verfassten Aufsatz zum Ausdruck, „dass die chinesischen Drucke, sowohl die mit beweglichen Lettern als auch die von Holzschnittpfatten, vielfach schwieriger herzustellen sind als die europäischen. Wie allgemein bekannt ist, gibt es in der

Erklärung“ für das Scheitern der Typographie bzw. des Schriftstempeldrucks in Japan zustande, „dass sich der große Zeichenbestand des Japanischen nicht für den Typendruck eigne“.<sup>601</sup>

Auch wenn diese Erklärung plausibel klingt, ergibt jedoch dieser Vergleich, in welchem die semiotische und die medienontologische Perspektive ineinander gemischt sind, gegenüber den historischen Praktizierenden und ihrer Entscheidung für die Xylographie anstelle des hölzernen Schriftstempeldrucks keinen Sinn bezüglich der Frage, wie und weshalb sie trotz des ‚irrationalen‘ Aufwandes Schriftstempel oder ‚Typen‘ für das enorme Inventar der Schriftzeichen herstellten und damit Gedrucktes kommerziell produzierten. In der Fachdiskussion werden zwar der semiotisch-medienontologische Vergleich und dessen Ergebnis trotz oder wegen seines ahistorischen Charakters als Erklärungsmuster des historischen Phänomens überbetont. Mit dieser so genannten Vogelperspektive aus der ‚Zukunft‘ ist eine adäquate, d.h. praxisnahe Beschreibung über das vergangene Geschehen, die Rückkehr zur Xylographie in der japanischen Druckkultur, nicht zu erreichen.

Um nun weiter die gängige Auffassung über die Rückkehr der Xylographie zu besprechen: May fasst in vier Punkten Vorteile der Xylographie gegenüber dem Schriftstempeldruck bzw. der Typographie zusammen:

„1. Es ließen sich höhere Auflagen drucken. 2. Neuauflagen waren bei Bedarf leicht durchführbar, da die Druckplatten jederzeit wieder eingesetzt werden konnten, wohingegen ein Typensatz [Type auch im Sinne von Schriftstempel, S.Y.] schnell wieder auseinandersortiert werden musste. 3. Abbildung und Text entstanden im gleichen Verfahren. 4. Die sog. *furigana*, Lesehilfen neben den chinesischen Schriftzeichen ließen sich problemlos mitschneiden und -drucken.“<sup>602</sup>

---

chinesischen Sprache kein Alphabet. Für jedes Wort gibt es ein besonderes Zeichen! Ein hinreichender Wortschatz eines Setzkastens besteht aus nicht weniger als achtzehntausend Zeichen; dazu muss man noch die oft gebrauchten Zeichen mehrfach zurechnen. Hier kann man sich wohl schon einen Begriff machen, wie schwer und zeitraubend das allein beim Lettern-Gießen ist, geschweige noch von dem Schnitzen. Was für ein Unterschied gibt es zwischen dem einfachen europäischen Alphabet und den viel komplizierteren, tausendfach verschiedenen chinesischen Zeichen!“ Ders.: Von der alten chinesischen Buchdruckkunst. 1929, S.16. In dieser vergleichenden Rede über die chinesische und die europäische Drucktechnikgeschichte werden die beiden grundverschiedenen Aspekte, der semiotische und der medienontologische, vermischt, indem die nötige Zahl von Schriftstempel bzw. Typen mit der Anzahl der chinesischen Schriftzeichen gleichgesetzt und damit als eine ernstzunehmende technische Schwierigkeit bei der drucktechnischen Produktion von Texten bewertet wird. Diese Bewertung geht zudem einher mit der im Grunde hier irrelevanten Feststellung der vergleichsweise geringen Menge an Zeichen beim „einfachen europäischen Alphabets“ (Wen-Yuan), womit wieder auf die Technik geschlussfolgert wird, dass diese einfach sei – was sich aus der Perspektive der damaligen Praktizierenden sicherlich anders darstellte. Auch vgl. 7.2.2 und 7.3.

<sup>601</sup> Grassmuck: Geschlossene Gesellschaft. 2002, S.107.

<sup>602</sup> May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit. 1983, S.32.

Die ersten beiden Punkte rühren vom mithilfe des Medienvergleichs Schriftstempeldruck versus Xylographie festgestellten Vervielfältigungspotenzial der Xylographie her und standen für die damaligen Praktizierenden sicherlich im Vordergrund bei ihrer Entscheidung für den Medienwechsel zur Xylographie. Währenddessen handelt es sich bei den letzten Punkten eher um das semiotische Produktionspotenzial der Xylographie, welche unabhängig von der Art der Zeichen die graphische Information produzieren kann. In diesem Blickwinkel der Semiotik erscheinen die historischen Praktizierenden gewillt zu sein, zur Xylographie um der Möglichkeit willen gegriffen zu haben, den Text samt Illustrationen und Lesehilfen drucken zu können. Diese Erklärung, welche zunächst schlüssig zu sein scheint, sehe ich als Folge einer ahistorischen Betrachtung der Mediengeschichte; in Mays drittem und viertem Punkt kommt diese Perspektive zum Ausdruck.

Bezüglich des dritten Punktes, dass bei der Xylographie mit Text und Bild gleichermaßen verfahren wird, ist abseits dieser ahistorischen Verknappung ein weit reichender Umstand detailliert zu beschreiben: Und zwar ist zunächst einmal zu sagen, dass das Bild bis zur vierten Epoche kein gewöhnlicher Gegenstand des Druckens in der Buchproduktion war und dass nahezu ohne Ausnahme Bild und Schriftzeichen in der Druckkultur getrennt behandelt wurden. Wenn überhaupt ein Bild ins gedruckte Buch integriert wurde, hatte man es unabhängig von der Textseite separat auf eine ‚Illustrationsseite‘ realisiert. (Vgl. 8.3.) Obwohl „Abbildung und Text im gleichen Verfahren entstanden“ (May), hielten die Praktizierenden am Anfang der vierten Epoche der Druckkultur epistemologisch auseinander. Nur weil es als technisches, d.h. medienontologisches Potential vorhanden war, beide graphischen Informationen gleichermaßen in einem Zug zu produzieren, heißt dies noch nicht, sie seien auch epistemologisch gleich angesehen und entsprechend ontologisch behandelt worden. Das übersemiotische Produktionspotential der Xylographie wurde von den Praktizierenden erst im Zuge ihrer Prämierung zum Leitmedium der technischen Buchproduktion anerkannt und kultiviert.

Es bestand überhaupt nicht das Bedürfnis, beide Arten von graphischer Information mit einem Mal auf eine Seite zu einem Buch zu verarbeiten, weshalb es auch nicht die Motivation gab, aus diesem Grund zur Xylographie zurückzukehren und die Praxis mit den Schriftstempeln nicht mehr fortzuführen. An dieser Situation ist eine allgemeine Tendenz bei jeglicher Durchsetzung und anfänglicher Verbreitung eines Mediums auszumachen: Die epistemologische Einstellung der Menschen passt sich erst nach einer gewissen Dauer der Praxis bzw. im Laufe des Umgangs mit dem neuen Medium an. Nicht zu jedem Zeitpunkt in der Mediengeschichte einer Kultur besteht eine für Produktionspotential

des Mediums adäquate Epistemologie.<sup>603</sup> Die Druckpraxis geschieht nicht immer vor dem Hintergrund einer dem Medium vollkommen entsprechenden epistemologischen Einstellung. Darum ist entgegen May u.a. festzuhalten: Nicht um Bild und Text zusammen auf einer Holzplatte auszuschneiden, geschah der Medienwechsel zur Xylographie, sondern weil die Xylographie zum Hauptmedium für die technische Produktion der graphischen Information geworden war, haben die historischen Praktizierenden durch die Prägung der ontologischen Eigenschaft des xylographischen Mediums eine neue Art der graphischen Information ausgestaltet, welche im Code aus der Mischung von Schrift und Bild dargestellt wurde. (Vgl. 8.3.) Auch May ist sich dieser medienhistorischen Reihenfolge bewusst, wenn er schreibt: „ohne die Blockdrucktechnik hätte die Abbildung wohl kaum eine derartig bedeutende Rolle innerhalb der Erzählliteratur der Edo-Zeit gewonnen“.<sup>604</sup> Doch projiziert er, wie gesagt, diese Folge in der Entwicklung auf die drucktechnische Lage am Anfang des 17. Jahrhunderts und hält somit den Faktor des Medienwechsels rückwirkend fest, was ich als eine ahistorische, d.h. inadäquate Sichtweise auf die Mediengeschichte kritisch betrachte.

Bezüglich des vierten Punktes, dass die Xylographie die kleine Lesehilfe, 振り仮名 *furigana*, problemlos drucken kann, sieht May unter anderem „eine erhebliche Bedeutung“ für den kommerziellen Erfolg der xylographischen Buchproduktion:

„Der Druck mit *furigana* trug ganz wesentlich dazu bei, ein Bildungsmonopol der intellektuellen Führungsschicht abzubauen, das im Lesenkönnen chinesischer Schriftzeichen bestand (...) Die mit Lesehilfen versehenen Schriftzeichen waren in der Lage, immer neue ‚Alphabetisierung‘- und Bildungsanregungen zu geben und machten es möglich, sich im Selbststudium und ohne Benutzung eines Lexikons Wissen ‚anzulesen‘.“<sup>605</sup>

May schreibt somit dem xylographischen Drucken der Lesehilfe eine wesentliche Rolle für die Entfaltung der Druckkultur zu, in der „die Zugänglichmachung von Literatur [durch die Lesehilfe, S.Y.] und die dadurch bedingte Attraktivität für den Leser zu einer sehr frühen umfassenden Konsolidierung eines Buchmarktes und eines Massenpublikums führte“.<sup>606</sup> Diese Ansicht selbst, die Standardisierung der Lesehilfe als druckgraphische Information sei der Impuls für die Herausbildung neuer Leser-

---

<sup>603</sup> Zu der auf dem Generationsmodell basierenden Theoretisierung dieser medienhistorischen Tendenz aus drei Phasen von „Abhängigkeit, Gegenabhängigkeit und Autonomie“ vgl. Giesecke: Von den Mythen der Buchkultur. 2002, S.270-280.

<sup>604</sup> May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit. 1983, S.33.

<sup>605</sup> Ebd., S.32.

<sup>606</sup> Ebd.

schichten gewesen und hätte zu einem Markt für Druckerzeugnisse geführt, ist unbestritten.<sup>607</sup> (Vgl. 7.2.1.) Doch ob die gewerblichen Buchproduzenten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts um der kleinen Lesehilfe willen zur Xylographie umstiegen, muss im hiesigen Kontext dagegen geprüft werden. Bei seiner Argumentation stützt sich May auf den vermeintlichen Sachverhalt, dass „der Mitdruck der winzigen *Furigana*-Lesehilfen, der aus mechanischen Gründen beim Typendruck noch nicht möglich gewesen war (...) einer der Hauptgründe für die Attraktivität der neuen Form der Drucke in dieser frühen Phase“ gewesen sei.<sup>608</sup> Dies ist jedoch falsch. Denn schon früher druckten die Jesuiten mit der Typographie und die Einheimischen mit dem hölzernen Schriftstempeldruck (zuerst im Bergkloster *Hiei*) Hilfszeichen für die Lesung der chinesischen Texte. (Vgl. Kapitel 7.) Vor allem für die Jesuiten war diese druckgraphische Information wegen ihrer Missions- und Kommunikationsstrategie ein bedeutender Bestandteil des Druckmediums. Dass die Xylographie ohne größeren Arbeitsaufwand die Lesehilfe drucken kann, war zwar für die Praktizierenden von ökonomischem Vorteil, jedoch nicht in semiotischer Hinsicht, dass nur die Xylographie allein diese graphische Information technisch hätte materialisieren können. Auch wenn die gewerblichen Buchproduzenten weiterhin mit dem hölzernen Schriftstempeldruck gearbeitet hätten, dann stünde der Realisation der Hilfszeichen ebenfalls nichts im Wege. Die Möglichkeit, die Lesehilfe zu drucken, ist für die Praktizierenden nicht der ausschlaggebende Faktor für den Medienwechsel zur Xylographie.

Der Verzicht auf den hölzernen Schriftstempeldruck geschah somit nicht wegen des Nachteils aus semiotischer Sicht, den man heute festmacht, wenn die Praxis dieses Druckens mit jener der Xylographie ahistorisch bzw. anachronistisch verglichen wird. Die Projektion der ‚Entwicklungsfolge‘ auf die ‚unentwickelte‘ Vergangenheit nimmt die historischen Praktizierenden und deren Praktiken aus dem Fokus der Beschreibung über die medienhistorischen Phänomene. Entgegen dem ahistorischen Erklärungsmuster muss die Grundannahme für die hiesige Überlegung betont werden, dass das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln von den Praktizierenden nicht als semiotisch-medienontologisch unzulänglich galt, sondern für sie bei ihrer Entscheidung gegen den Schriftstempeldruck der ökonomische Aspekt im Vordergrund stand. Ihre Bewertung im Hinblick auf die betriebswirtschaftliche Effizienz der Druckmedien war der Hauptmotor, der die Praktizierenden zum Medienwechsel zur Xylographie an-

---

<sup>607</sup> Auch vgl. Nagatomo: *Edojidai no shomotsu to dokusha*. 2001, S.7.

<sup>608</sup> Ebd. Die Hervorhebung stammt von S.Y. Diese Aussage Mays scheint deshalb merkwürdig, weil man annehmen darf, dass er sich über die japanischen Standardwerke zur Druckkulturgeschichte informierte. Trotzdem hat er die medienhistorische bzw. literaturhistorische Bedeutung der Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln kaum eingeschätzt, wenn nicht gar ignoriert, was wieder nur als eine Folge der ahistorischen Bewertung verstanden werden kann.

trieb. Dass die Praktizierenden begannen, die Druckmedien mehr und mehr aus kommerzieller Perspektive zu bewerten, hängt – und dies ist aus der netzwerktheoretischen Perspektive zu ersehen – mit der Konsolidierung der gewerblichen Buchproduktion sowie eines Buchmarktes zusammen.

### *8.1.2 Umbalancierung der ökonomischen Konstellation als Faktor des Medienwandels vom hölzernen Schriftstempeldruck zur Xylographie*

Tatsache ist dass die japanische Druckkultur den ersten Schritt zur kommerziellen Buchproduktion auf der medienontologischen Grundlage des Druckens mit den hölzernen Schriftstempeln tat. Obgleich ich schon im vorigen Kapitel diesen medienhistorischen Schritt beschrieb, soll der Einzug dieses Druckmediums in die japanische Druckkultur im Hinblick auf seine ökonomische Dimension noch einmal zur Darstellung gebracht werden. Von Interesse ist, wie die damaligen kommerziellen Buchproduzenten, welche vor der Wahl standen, entweder mit dem hölzernen Schriftstempeldruck oder mit der Xylographie zu arbeiten, diese beiden verschiedenen Druckverfahren bewerteten.

Der ökonomische Vorteil der Buchproduktion mit den hölzernen Schriftstempeln lag im relativ kleinen Umfang der Kapitalinvestition, welche für die Gründung und den Betrieb der Druckerei notwendig war. Dementsprechend rasch verbreitete sich die neue Druckpraxis in der buddhistischen Sphäre sowie unter den Gelehrten bzw. Ärzten in Kyoto. (Vgl. 7.1.2.) Als die Drucker nicht mehr im Auftrag von Institutionen oder Individuen arbeiteten, sondern für eine mehr oder weniger anonyme Leser- bzw. Kundschaft die Bücher spekulativ zu produzieren begannen, koppelte sich ihre Tätigkeiten mit dem quasi marktwirtschaftlichen Prinzip als ihr Funktionsmechanismus: ihr Gewerbe, die Buchproduktion, musste sich allein durch Verkaufen der gedruckten Bücher auf dem Markt rentieren. Die Keimzelle des gewinnorientierten Druckgewerbes konnte erst unter der Voraussetzung entstehen, dass es eine Leser- bzw. Käuferschicht im für die Face-to-face-Kommunikation befähigten Nahraum. Im Raum Kyoto ist dies der Fall gewesen. Dennoch war die gewerbliche Buchproduktion in ihrer Frühphase ein ebenso neues wie riskantes Unternehmen. Enormes Anfangs- und Betriebskapital dafür vorlegen zu müssen, hätte potenzielle Produzenten angesichts des sich noch in Entstehung begriffenen, kleinen Markts abgehalten; das Drucken zum Gelderwerb hätte sich nur zögerlich verbreitet und ein offener wie anonymer Buchmarkt hätte sich wohlmöglich gar nicht entwickeln können. In dieser medienhistorisch spezifischen ökonomischen Situation kam der hölzerne Schriftstempeldruck den Praktizierenden entgegen, da die Praxis mit diesem Druckmedium keine hohe und andauernde Kapitalinvestition bedurfte, um geschäftlich betrieben zu werden.

Unter dieser ökonomischen Bedingung des noch sehr kleinen Buchmarkts war das Geschäft der ersten Generation von gewerblichen Druckern nur mit der medien-

spezifischen Produktionsform des hölzernen Schriftstempeldrucks rentabel. Der kommerzielle Buchproduzent druckte mit den hölzernen Schriftstempeln von einem Titel nicht mehr als hundert Exemplare. (Vgl. 7.1.2.) Wegen dieser kleinen Auflagenhöhe hielt sich das Risiko, Bücher zu produzieren, welche möglicherweise monate- oder sogar jahrelang auf Käufer warten, in Grenzen.<sup>609</sup> Das Buchgewerbe profitierte von einer kleinen Leser- und Kundschaft, die immer wieder nach neuen Büchern fragten.<sup>610</sup> In dieser Marktsituation konnte der Buchproduzent den größten Gewinn erzielen, wenn er verschiedene Bücher an dieselbe Kunden verkaufen konnte. Um diese zeitspezifische Nachfrage zu bedienen, eignete sich der unter diesen Umständen flexible hölzerne Schriftstempeldruck. Flexible ist er insofern, seine Utensilien für die Herstellung verschiedener Buchtitel verwendet werden können. Die Betriebskosten waren im Vergleich zur Xylographie sehr niedrig, da die Schriftstempelgarnitur, Drucktablett usw. zur mehrmaligen Verwendung bereitstanden. Zum Drucken weiterer Exemplare zu einem späteren Zeitpunkt, wenn also weitere Kunden dasselbe Buch wünschten, musste man freilich die Druckform mit den Schriftstempeln noch einmal zusammensetzen. Denn beim Schriftstempeldruck ist die Druckform bekanntlich immer nur provisorisch; die Schriftstempel werden für jede Seite immer neu in das Tablett eingeordnet. Sollte einmal ein Schriftstempel fehlen, das aber vom Geschriebenen verlangt ist, wurde es einfach und recht unkompliziert in Holz materialisiert und der Garnitur hinzugefügt. Beim Drucken eines Buches bediente man sich für gewöhnlich zwei oder drei Drucktablets (als Druckformen). Je weniger Drucktablets zum Drucken eines Buches gebraucht werden, desto kleiner konnte die Anzahl der Schriftstempel sein. Ein einziges Drucktablett genügte prinzipiell: Nachdem man eine vorher festgelegte Anzahl von den Doppelseiten bzw. dem Druckbogen produziert hatte, nahm man die Schriftstempel aus dem Tablett heraus und gab sie nach der Reinigung in den Stempelkasten zurück. Sofort danach konnte man diese Schriftstempel nach dem zu druckenden Text wieder ins Tablett ordnen, sodass man mit denselben Materialien eine neue Druckform für die nächsten Doppelseiten erhielt. Auch wenn man jedes Mal die Druckform neu zu ‚setzen‘ hatte, was freilich einen erheblichen Arbeits- und damit Finanzaufwand mit sich brachte, rentierte sich diese Praxis der Buchproduktion aufgrund der provisorischen Druckform und der Wiederverwendbarkeit der Druckutensilien. So ist verständlich, weshalb die frühen gewerblichen Buchproduzenten auf der Grundlage des hölzernen Schriftstempeldruck entstehen konnten.

---

<sup>609</sup> Das Gedruckte als Ladenhüter zu haben, war immerhin noch besser, als fertig ausgeschnittene Druckformen einzulagern.

<sup>610</sup> Ein solcher erlesener Personenkreis war auf dem Büchermarkt der Frühphase typisch. Der gelehrte Arzt, der im Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert als Buchproduzent wichtige Rolle spielte, wurde nach der Etablierung des kommerziellen Buchgewerbes hauptsächlich zum Rezipient der gedruckten Bücher.

Diese ökonomische Balance, worauf die rasche Verbreitung der gewerblichen Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln fußte, verlor sich allerdings im Zuge der weiteren Entfaltung des Buchmarktes. Als die Leser- bzw. Käuferschaft anwuchs, kehrte sich der Vorteil in einen Nachteil um. Die Steigerung der Nachfrage seitens der in der Stadt und ihrer Umgebung wohnenden Kundschaft nach einem Buchtitel relativierte den ökonomischen Vorteil des hölzernen Schriftstempeldrucks, dass man sie in einem kleinen ökonomischen Umfang relativ risikofrei betreiben konnte. Als sich die Nachfrage noch zeitversetzt entwickelte und Kunden eher sporadisch auftraten, war es nicht weiter hinderlich, die provisorische Druckform noch einmal zusammenzusetzen. Zwar nahm dieser Arbeitsgang im Vergleich zur Xylographie mehr Zeit in Anspruch, doch drängte damals weder Kunde noch Konkurrenz. Nun jedoch konnte bzw. musste der Buchproduzent von vornherein mit einer höheren Auflage rechnen. Für die Herstellung mehrerer hundert oder sogar tausend Exemplare eines Buches auf einem Mal ist das Drucken mit den Schriftstempeln nicht mehr attraktiv. Wie May gleich in seinem ersten Punkt festgestellt hat, konnte man mit xylographischen Druckformen große Auflagenhöhe produzieren, ohne dass die zeit- und kostenraubende Arbeit des ‚Setzens‘ nötig wäre. Angesichts des wachsenden Marktes, der eine größere Kapitalzirkulation mit sich brachte, erschien den Buchproduzenten nun die Xylographie das attraktivere Mittel zu sein.

Die Erwartung, dass eine größere Kundschaft für einen Buchtitel vorhanden ist, wird nun unter den gewerblichen Buchproduzenten gemeinsam gehalten. Diese Erwartung, welche sich mit dem Anwuchs des Gewerbsausmaßes der Buchproduktion korrelierte, erzeugt nun ein neues Geschäftsmodell. Diesem Modell nach konnte und wollte der Buchproduzent in die xylographischen Druckformen, welche unflexibel nur seitenweise vorbestimmte, graphische Information materialisieren kann, investieren und damit auf größeren Gewinn orientieren.

Als eine Anpassung an die neue ökonomische Umwelt, welche die gewerbliche Buchproduktion der ersten Generation hinter sich ließ, tauchte das neue Geschäfts- bzw. Betriebsmodell auf. Der historische Übergang zum neuen, auf der Xylographie basierenden Modell lässt sich folgendermaßen skizzieren: Durch den Erlös der mit den hölzernen Schriftstempeln gedruckten Bücher erweiterte sich die Aktiva des kommerziellen Buchproduzenten. Dieses Wachstum der Geldreserve motivierte und ermöglichte dem Buchproduzent, genauer dem Verlagsbuchhändler, in die Sachanlagen mehr zu investieren und somit sein Geschäft aus der langfristigen Perspektive zu erweitern. Als hauptsächliche technische Anlage galt bei diesem Fall die xylographische Druckform. Mit den fertig ausgeschnitzten Druckformen konnte er nicht nur die Kunden, welche er als Stammkunden kannte, sondern auch die anonyme, künftige Kundschaft in einer Zeit von mehreren Jahrzehnten oder sogar -hunderten berücksichtigen. Für sie konnte er dank seiner eingelagerten Druckformen mit weniger Investition in die Herstellung seine Waren weiter produzieren. Der Besitz der Druck-

formen stellte somit ein Potential des Betriebs dar, einen Buchtitel entsprechend der Nachfrage zeitlich wie finanziell flexibel zu produzieren. Beim xylographischen Medium erzeugt die materielle Inflexibilität der Druckform die Flexibilität der Buchproduktion.

Entsprechend begann man nun, vermehrt in die xylographischen Druckformen zu investieren, aber nicht mehr in die Utensilien des hölzernen Schriftstempeldrucks. Allerdings verwendeten die Praktizierenden die kostspielige, jedoch profitablere Xylographie zuerst, um Bücher nachzudrucken, welche schon mit den hölzernen Schriftstempeln mehrmals gedruckt worden sind. Erst als dadurch eine andauernd hohe Nachfrage gewiss war, hielt man die Xylographie für geeigneter. Das zum Beispiel bei Soan und Kôetsu xylographisch gedruckte „*Ise monogatari*“ ist ein – die Schriftgestalt sowie das Seitenlayout der Schriftstempeldruckversion imitierender – Nachdruck.<sup>611</sup> (Vgl. 7.1.2.) Der Medienwandel zur Xylographie geschah damit zuerst bei der Vervielfältigung der Klassiker der chinesischen und japanischen Schriften; bei solchen Titeln konnten die Praktizierenden von einer stabilen Nachfrage ausgehen.<sup>612</sup> In der Frühphase der kommerziellen Buchproduktion mit der Xylographie bedienten sich die Produzenten also derjenigen druckgraphischen Informationswelt als ihre Ressource, welche durch die Praxis mit den hölzernen Schriftstempeln bereits ausgestaltet gewesen ist. Diese Informationswelt bot der neuartigen Buchproduktion eine ökonomisch solide Grundlage. Die Buchproduzenten bauten unmittelbar auf die durch die Praxis mit dem Schriftstempeldruck geschaffene Druckkultur ihr Geschäft aus.

Dass die Produzenten zuerst für die Produktion der klassischen Werke die Xylographie eingeführt haben, wird deutlich am andauernden Wachstum der Leser- bzw. Kundschaft in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Dieses Wachstum war so groß, dass ein Titel mehrere Tausend Kunden finden konnte. Laut einer 1643 gedruckten und auf Japanisch verfassten Lektüre „*祇園物語 Gion monogatari*“ ist beispielsweise eine ebenso auf Japanisch geschriebene Erzählung „*清水物語 Kiyomizu monogatari*“ „den Leuten in Kyoto und auf dem Land zwei- bis dreitausend Exemplare verkauft worden“.<sup>613</sup> Der Buchproduzent in der Mitte des 17. Jahrhunderts plante für seine gewerbliche Produktionstätigkeit bereits im Voraus einen ungleich größeren Absatz ein, als man es am Anfang des Jahrhunderts tat, weshalb er es wagen konnte, mehr Kapital als zuvor zu investieren. Im Zuge des Anwachsens des Büchermarktes wurde die Xylographie von den gewerblichen Buchproduzenten als eine mehr an der gegenwärtigen Situation angepasste Produktionsform ihrer Ware

---

<sup>611</sup> Laut Kawase stammt der älteste xylographische Nachdruck vermutlich aus dem Jahr 1615, während der datierte xylographische Nachdruck das Jahr 1641 zeigt. Kawase: *Kokatsujiban no kenkyû*. 1937, S.347 ff.

<sup>612</sup> Nagatomo zeigt weitere Beispiele von dem Übergang der klassischen Schriften zur xylographischen Vervielfältigung. Nagatomo: *Edojidai no shomotsu to dokusha*. 2001, S.16.

<sup>613</sup> Ebd., S.17.

– der druckgraphischen Informationsmedien – (wieder) entdeckt und in der japanischen Druckkultur durchgesetzt.

### 8.1.3 Monomedialisierung der gewerblichen Buchproduktion in die Xylographie

Dieser Medienwechsel ging mit einer weiteren Ausgestaltung des kommerziellen Buchgewerbes einher. Der hölzerne Schriftstempeldruck verhalf den Praktizierenden, die Buchproduktion als Gewerbe anzuerkennen und die Druckpraxis als wirtschaftliche Tätigkeit durchzuführen. Als der weitere Gestaltungsprozess der kommerziellen Buchproduktion zusammen mit dem Anwachsen des Büchermarkts einmal in Gang gesetzt wurde, stiegen die Produzenten zur Xylographie um. Die medienhistorische Bedeutung des Druckens mit den hölzernen Schriftstempeln liegt in erster Linie in seiner Rolle als Bahnbrecher zur kommerziellen Produktion der druckgraphischen Information; doch die Weiterentwicklung dieses neuen ökonomischen Bereichs geschah in der xylographischen Druckpraxis. Die gewerblichen Buchproduzenten prämierten das xylographische Medium als Leitmedium für ihre Praxis, die Produktion der graphischen Information.

Unter der Bevorzugung des xylographischen Mediums organisierten die gewerblichen Buchproduzenten die Berufsgenossenschaft. (Vgl. 8.2.) Dort kam es zu Konsens, nach welchem der Besitzer einer geschnitzten Druckplatte 板木 *hangi* auch der Rechtsinhaber derselben ist; d.h. allein er ist autorisiert, damit den Druck bzw. die Veröffentlichung des entsprechenden Buchtitels durchzuführen.

Die fertig ausgeschnitzten Druckformen begannen gegenüber den Praktizierenden ein Recht zu verkörpern, in den Holzplatten materialisierte graphische Information zu vervielfältigen und oder imitierend zu reproduzieren. Durch den Umgang mit dem xylographischen Medium emergierte hier eine neue epistemologische Einstellung gegenüber der Produktionspraxis der graphischen Information. Die Praktizierenden projizierten die Original-Kopie-Beziehung der druckgraphischen Information auf die medienontologische Relation zwischen der Druckform und deren Abzügen und fixierten diese Projektion in Form des rechtlichen Konsenses im Buchgewerbe. Dieser rechtliche Konsens beschleunigte katalysatorisch den Medienwechsel zur Xylographie und fixierte die Prämierung dieses Mediums in der Epistemologie der Praktizierenden. Laut 鈴木俊幸 Suzuki Toshiyuki ist der schnelle Verzicht auf den Schriftstempeldruck als Folge eines Wettstreits um das mit der Druckform verbundene Druckrecht zu verstehen:

„Dass die Bücher, unter denen sich die handgeschriebenen wie mit den Schriftstempeln gedruckten zirkulierenden Schriften befinden, fast gleichzeitig xylographisch gedruckt wurden, zeigt, dass das Besitzen der xylographischen Druckformen (*Hangi*) einer großen Bedeutung zugeschrieben wurde. Weil das Einverständnis, dass der erste Besitzer der Druckformen eines Textes das Recht zum Nachdrucken bekommen darf, und

der Konsensus, nach dem dieses Recht des Nachdruckens zusammen mit den Druckformen als Vermögen anerkannt wird, zwischen den Berufsgenossen [der Verlagsbuchhändler, S.Y.] entstanden, wetteiferten verschiedene Unternehmer darum, schneller als andere mit dem xylographischen Druckverfahren Bücher zu veröffentlichen.“<sup>614</sup>

Die xylographischen Buchproduzenten, welche nun als Verlagsbuchhändler verstanden werden können, mussten nun zuerst die Druckformen produzieren, um ihre eigentliche Produktionstätigkeit des Druckens unter den Privilegien der Berufsgenossenschaft zu betreiben. Weniger das Gedruckte, sondern viel mehr die fertig ausgeschnittene Holzplatte war dem Unternehmer, der schon seit jener Zeit auch 板元 *hanmoto* (Ursprung der Druckform) genannt wird, wichtig. (Vgl. 8.2.)

Dass die gewerbliche Buchproduktion die Xylographie als einziges Medium für die Buchproduktion voraussetzte, bewirkte schließlich die Abschaffung des hölzernen Schriftstempeldrucks in diesem Gewerbe. Mit dem Schriftstempeldruck konnte nicht das Druckrecht erworben werden. Die Berufsgenossenschaften der Verlagsbuchhändler, welche nach Kyoto auch in Ôsaka und Edo gegründet wurden, setzten sich nur aus xylographischen Buchproduzenten zusammen und hatten den oben genannten Rechtskonsens unter den Mitgliedern gemeinsam. Die Genossenschaft erlaubte jenen, die mit den hölzernen Schriftstempeln druckten bzw. drucken wollten, keine Mitgliedschaft. 多治比郁夫 Tajihi Ikuo zufolge beantragte der gelehrte Arzt 近藤淳二 Kondô Atsuji bzw. Junji (?-?) im Jahr 1792 – etwa 150 Jahren nach dem Medienwechsel zur Xylographie – bei der Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler in Ôsaka den Eintritt in die Genossenschaft, um chinesische Bücher sowie schwer zu bekommende alte Bücher mit dem hölzernen Schriftstempeldruck zu drucken und zu verkaufen.<sup>615</sup> Die Berufsgenossenschaft (本屋仲間 *honya nakama*) in Ôsaka lehnte diesen Antrag ab, nachdem sie sich mit der Schwesternvereinigung in Kyoto verständigt hatte. Ihr Argument war, dass man mit diesem Druckverfahren „allerlei Bücher einfach und schnell herstellen kann“ und deshalb die Gefahr des illegalen Nachdrucks (重板 *jûhan*, wortwörtlich ‚verdoppelter Druckstock‘) sowie der unerlaubten Nachahmung (類板 *ruihan*, wortwörtlich ‚ähnlicher Druckstock‘) bestehen würde.<sup>616</sup> (Vgl. 8.2.4.)

Begründet wurde die Ablehnung also explizit damit, dass ein (Raub-)Druck mit den Schriftstempeln leicht zu bewerkstelligen wäre. Neben dieser technischen Begründung vermutet Tajihi einen weiteren Grund – das Unbehagen bzw. die Hemmung der xylographischen Buchproduzenten gegenüber der provisorischen Druckform: „Nach dem Drucken wird das *Katsujiban*, die Druckform mit den Schrift-

---

<sup>614</sup> Suzuki: *Edojidai no insatsu media*. 2003, S.27.

<sup>615</sup> Tajihi: *Kishûshoshi Shûseidô no katsujibon*. 1983, S.130.

<sup>616</sup> Zit. nach Ebd. Tajihi erwähnt noch ein anderes Beispiel, dass die Berufsgenossenschaft in Ôsaka den Verkauf von mit den hölzernen Schriftstempeln gedruckten Büchern verboten.

stempeln, in einzelne Schriftzeichen [im Sinne von Schriftstempeln, S.Y.] abgelegt, weshalb keine Druckform zurückbleibt. Für das *Honya nakama*, das auf der Grundlage des *Hangi*, der xylographischen Druckformen, bestand, war das *Katsujiban*, der hölzerne Schriftstempeldruck, wesentlich fremd.<sup>617</sup> Die Fremdheit des Druckens mit den hölzernen Schriftstempeln rührte von seiner Produktionsform her: Das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln erzeugte – so sollte sie wahrgenommen werden – nur Gedrucktes und lässt anders als bei der Xylographie kein dauerhaftes Material zurück. Die Existenzform der graphischen Information als xylographische Druckform, in welche die Buchproduzenten mit wirtschaftlichem Risiko viel zu investieren hatten, war ein fester Boden, auf dem die gewerbliche Buchproduktion fußte: Die dauerhafte Druckform war ihr spezifisches Kapital. Und diesen xylographischen Boden konnte man nur durch andauerndes Ausschneiden der Holzplatte kultivieren. Daher wurde die Buchproduktion mit den hölzernen Schriftstempeln, wofür eine relativ geringe Investition in den Betrieb der Druckerei genügte, nicht von den Genossenschaften der xylographischen Verlagsbuchhändler akzeptiert, obwohl die Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln nur ein so genanntes ‚Nischengewerbe‘ war. Die Produktionsform des hölzernen Schriftstempeldrucks schien den Mitgliedern des *Honya nakama* als risikofrei und daher aus der Sicht ihrer so genannten monomedialen Marktwirtschaft als ungerecht, sodass sie dieses Druckmedium folglich nicht akzeptieren wollten und konnten.

#### 8.1.4 Historischer Wandel der Druckkultur als Erweiterung der Medienvielfalt

Die organisierten Buchproduzenten waren so auf die Xylographie fixiert und monomedialisierten die kommerzielle Buchproduktion ins xylographische Medium. Dennoch verschwand die Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln nicht völlig aus der japanischen Druckkultur. Der hölzerne Schriftstempeldruck war noch lange Zeit als Methode für die private, nicht gewerbliche Buchproduktion in Gebrauch und existierte als kleiner Nebenzweig parallel zur florierenden xylographischen Druckkultur. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln wieder in einem mehr oder weniger breiten Gebrauch. Auf dem Land, wo die Berufsgenossenschaften der Verlagsbuchhändler in den drei Großstädten kaum Einfluss hatten, druckten und verkauften beruflichen Buchproduzenten für kleinere Kundenkreise ihre mit den hölzernen Schriftstempeln hergestellten Bücher.<sup>618</sup> Die Fürsten, welche im Sinne der Bildungsförderung des Herrschaftsapparats in Edo eigene Bildungsinstitution für ihre Nachkommenschaft gründeten, und die Gelehrten,

---

<sup>617</sup> Ebd., S.131.

<sup>618</sup> Ebd. Tajihî nennt beispielsweise 採選亭鉄屋十兵衛 Saisententei Tetsuya Jûbê in 駿府 Sunpu und 聚星堂笹屋文五郎 Shûseidô Sasaya Bungorô in 紀州 Kishû, die beide in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem hölzernen Schriftstempeldruck aktiv publizierten.

welche die Privatschule auf dem Lande unternommen hatten, griffen zu dieser Druckpraxis mit den hölzernen Schriftstempeln, um Lehrmaterialien eigenhändig und günstig herzustellen.<sup>619</sup> Diese auf den eigenen Bedarf orientierte Buchproduktion, welche vereinzelt auf mehreren Fürstentümern und damit Städten betrieben wurde, ähnelt in der netzwerktheoretischen Hinsicht der Druckpraxis in den Tempeln und Klöstern in der zweiten Epoche der japanischen Druckkultur.

Nicht nur auf dem Land, sondern auch in den größeren Städten fanden die Praktizierenden des hölzernen Schriftstempeldrucks ihre Nische im Bereich der Einblattdrucke (nicht der Buchproduktion!), welche für zeitgebundene bzw. provisorische Zwecke wie Reklame, Programm für Veranstaltungen usw. vervielfältigt wurden.<sup>620</sup> Bei solchen Druckpraxen war eine große Investition in dauerhafte Druckformen unangebracht. Die Entscheidung gegen die Xylographie ließ das Drucken mit den hölzernen Schriftstempeln als alternatives Druckmedium vorkommen.

Diese ‚kleine‘ Rückkehr zum hölzernen Schriftstempeldruck zeigt deutlich, wie die Verwendung bzw. Durchsetzung eines Druckmediums von ihrer netzwerktheoretischen Dimension abhängig ist. Die Rede über die Monomedialisierung ins xylographische Medium ist lediglich auf die gewerbliche Buchproduktion in der vierten Epoche zu beziehen. Die bestimmte Balance zwischen mehreren Faktorebenen wie Umfang der Leser- bzw. Käuferschicht, Art und Weise der zu vervielfältigenden graphischen Information, vorgestellten Adressatenkreise, Zweck des Vervielfältigens usw. beeinflusst die Entscheidung der Praktizierenden und damit einer Kultur für ein Druckmedium. Entsprechend der verschiedenen Balanceebenen wählten die Praktizierenden zwei verschiedene Druckmedien, die Xylographie und den hölzernen Schriftstempeldruck, aus. Im Grunde genommen tendiert eine Druckkultur zum Behalten der artverschiedenen Druckmedien und dessen Praxen je nach den verschiedenen Balancen der Faktoren, so wie beispielsweise die europäische Druckkultur in der frühen Neuzeit die Xylographie und später auch den Kupferstich für Bilder und die Typographie für Texte vorsieht und sich dementsprechend medienhistorisch ausgestaltet.<sup>621</sup> Diese pluralistische Tendenz der Druckkultur zeigte sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als verschiedene Druckmedien auf den Archipel eingeführt wurden. (Vgl. Kapitel 9.)

## 8.2 Der Verlagsbuchhändler und das xylographische Netzwerk

Die Monomedialisierung der gewerblichen Buchproduktion ins xylographische Medium lässt sich keineswegs als ‚Rückschritt‘ der Druckkultur etwa zum Stand der

---

<sup>619</sup> Suzuki: *Edojidai no insatsu media*. 2003, S.46f.; Kawase: *Nyūmon kōwa Nihon shuppan bunkashi*. 1983, S.232-239.

<sup>620</sup> Suzuki: *Edojidai no insatsu media*. 2003, S.46f.

<sup>621</sup> Vgl. Yukawa: *Das xylographische Medium in Europa und Japan*. 2005.

zweiten Epoche interpretieren.<sup>622</sup> Auch wenn dasselbe xylographische Medium wegen derselben Buchproduktion eingesetzt wird, setzt sich die Druckpraxis der vierten Epoche hinsichtlich ihrer netzwerktheoretischen wie epistemologischen Dimension von jener der vorgängigen Epochen ab.<sup>623</sup> Im vorigen Abschnitt habe ich dargestellt, wie das Wachstum des Buchmarktes und der gewerblichen Buchproduktion den Medienwechsel zur Xylographie und ihre Prämierung als Hauptmedium verursachte. In diesem Abschnitt versuche ich andersherum zu beschreiben, wie der Medienwechsel zur Xylographie das Netzwerk für die gedruckten Bücher um- und ausgestaltete. Es geht also nun um die Widerspiegelung der Veränderung in der medienontologischen Dimension in jene netzwerktheoretische. Die Vernetzungen, welche durch die Produktion und Rezeption der xylographischen Bücher direkt und indirekt gewebt wurden, möchte ich aus pragmatischem Grund als das xylographische Netzwerk nennen, auch wenn dieser Begriff der Komplexität der Praxis nicht ganz angemessen ist.<sup>624</sup>

Das medien- und kommunikationshistorische Spezifikum des xylographischen Netzwerks liegt, vereinfachend ausgedrückt, in seiner Regulation- und Vermittlungsweise der verschiedenen Vernetzungsebenen. Dies verkörperte eine neue berufliche Existenz, den *Honya* bzw. *Hanmoto* (Verlagsbuchhändler). Er spezialisierte sich auf das Aufrechterhalten der verschiedenen Vernetzungsebenen, welche für die Produktion und Rezeption der xylographischen Bücher notwendig waren. Der Verlagsbuchhändler mit seinen xylographischen Druckformen übernahm hauptsächliche Reglerfunktion des xylographischen Netzwerks. Solange die Material- und Informationszirkulation für die xylographische Buchproduktion und -rezeption im Gang ist, konnte er ökonomisch bestehen.

Historisch betrachtet geschah die Ausdifferenzierung der Reglerfunktion in Form der beruflichen Existenzart wegen der gestiegenen Komplexität des xylographischen Netzwerks. Als hauptsächlicher Faktor für die Komplexitätszunahme sind hier zwei Punkte kurz zu nennen. Zum einen das bereits beschriebene Wachstum des Buchgewerbes. Dies ließ die Anzahl der potentiellen Teilnehmer des Netzwerkes sowohl seitens der Produzenten als auch seitens der Rezipienten ansteigen, woraufhin sich das

---

<sup>622</sup> Eine solche Bewertung als Rückschritt ließe sich erst rechtfertigen, wenn man die Druckpraxis allein auf ihre technische Dimension reduziert und damit ihre Geschichte allein gemäß des chronologischen Technikparameters als, sozusagen, ein Zurückdrehen des technischen Fortschritts beschreibt.

<sup>623</sup> Genauer betrachtet unterscheiden sich die beiden Epochen von einander auch aus der medienontologischen Perspektive. In der vierten Epoche wurden verschiedene Druck- bzw. Reibertechniken besonders im mehrfarbigen Einblattdruck kultiviert. Vgl. Schwan: Handbuch. Japanischer Holzschnitt. 2003, S.262-267; Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.401-413.

<sup>624</sup> Die Bezeichnung als xylographisches Netzwerk ist daher eher als ein Ausdruck meiner Perspektive, in deren epistemologischen Zentrum das xylographische Medium steht, zu verstehen. Man könnte freilich je nach dem Fixpunkt seiner Perspektive bzw. Interesses, eine andere Bezeichnung wählen.

Netzwerk vergrößerte und verdichtete. Je mehr sich der infrage kommende Kundenkreis verbreiterte in die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten wie Hofadel, Kriegerklasse, Gelehrte, Stadtbewohner wie Händler und Handwerker, Bauern auf dem Lande verschiedenen Alters und beider Geschlechter – d.h. die ganze Breite der Gesellschaft – desto mehr differenzierten die Buchproduzenten des Gewinns willen die Gattungen und Titeln der zu druckenden Bücher. Dementsprechend spann sich das Distributionsnetzwerk der so produzierten Waren immer größer und dichter.

Zum anderen geschah die Komplexitätszunahme des xylographischen Netzwerks vor dem wirtschaftshistorischen Hintergrund einer sich über die Natural- bzw. Landwirtschaft etablierenden Geldwirtschaft, welche ihrerseits durch die Verstädterung seit den vorigen Jahrhunderten und die stabile politische Lage seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts katalysiert wurden.<sup>625</sup> Die Geldwirtschaft brachte verschiedene neue Differenzierungen mit sich, welche zugleich neue geldbasierende Kommunikations- und damit Vernetzungsmöglichkeiten darstellten.<sup>626</sup> Neben der Differenzierung zwischen Produzent und Konsument, legte die Geldwirtschaft auf der Seite der Produzenten die Differenz zwischen dem Handwerker als Spezialist für die Produktion der Waren, die Verformung der Materialien, einerseits und dem Händler als Spezialist für die Zirkulation der Waren und Gelder andererseits fest.<sup>627</sup> Die Geldwirtschaft brachte eine neue berufliche Differenzierung und damit eine neuartige Vernetzungsmöglichkeit mit sich. Als eine Folge solcher geldwirtschaftlichen Differenzstiftung taucht das *Honya* bzw. *Hanmoto* als (Verlagsbuch-)Händler im Buchgewerbe auf.<sup>628</sup> Nun nimmt er weder Pinsel zum Schreiben bzw. Zeichnen der Druckformvorlage, noch Meißel und Messer für das Schneiden der Holzplatten, noch Druckerballen und Farbstoff zum Anreiben in die Hand. Um der durch die Kopplung mit der Geldwirtschaft hervorgebrachten potentialen Komplexitätszunahme des xylographischen Netzwerkes entgegenzukommen, entstand seine Funktion einerseits im finanziellen wie organisatorischen Aufrechterhalten der xylographischen Buchproduktion, welche nun Koopera-

---

<sup>625</sup> Pauer: Reichtum, Laster oder Tugend? 1994, S.11.

<sup>626</sup> Die Vernetzung setzt im Allgemeinen ein topologisch interpretierbares Gefälle zwischen den Zuvernetzenden voraus, welches in der Realität epistemologisch und/oder ontologisch und/oder eben topologisch sein kann. Aus der hiesigen Perspektive erscheint die Entstehung eines neuen Netzwerks als eine Differenzstiftung, welche mit der Auflösung vorhandener Beziehungen gleichgesetzt werden kann.

<sup>627</sup> „Allerdings gab es zu Beginn der Edo-Zeit oft noch keine klare Unterscheidung zwischen Händler und Handwerker. Häufig erzeugten Handwerker ihre Waren und verkauften diese auch selbst. Die zunehmend um sich greifende Geldwirtschaft brachte aber auch hier eine Spezialisierung der Tätigkeiten mit sich. Handwerker und Händler wurden nicht nur als Stand gesellschaftlich getrennt, auch ihre Tätigkeit beschränkte sich nun auf das eine oder das andere Feld.“ Pauer: Reichtum, Laster oder Tugend? 1994, S.13.

<sup>628</sup> Diese Auswirkung der Geldwirtschaft machte sich bereits in der dritten Epoche bemerkbar. Die Verselbstständigung der Druckerei aus dem klösterlichen Betrieb sowie die Differenzierung von Drucker und Auftraggeber, lassen sich als Auflösungs- und Vernetzungsprozess verstehen, welcher zusammen mit der Einführung des Geldmediums geschah. Dieser Wandel traf das xylographische Netzwerk in seiner Frühphase.

tion von auf verschiedene Teilprozesse der Xylographie beruflich spezialisierten Handwerkern betrieben werden musste. (S.u.) Andererseits besorgte er die Verteilung der gedruckten Bücher an die Konsumenten: die Verlagsbuchhändler hatte sich um ihr Handelsnetz zu kümmern. Der Verlagsbuchhändler stand an der zentralen Schnittstelle der Waren- und Geldzirkulation und übernimmt die Regulation des Material- und Informationsflusses. Das netzwerktheoretische Spezifikum der vierten Epoche liegt damit in seiner Funktion als Zirkulationsregler, wozu ich im Folgenden näher komme.

### 8.2.1 *Das xylographische Buchproduktionssystem*

Die xylographische Buchproduktion der vierten Epoche wurde als eine Zusammenarbeit von wirtschaftlich mehr oder weniger selbständigen Handwerkern betrieben, vor denen der Verlagsbuchhändler als Auftraggeber erschien. Kraft seines Kapitals spielte der Verlagsbuchhändler die Rolle als Koordinator des gesamten Produktionsprozesses. Dies bedeutet aber nicht, dass sich auch die xylographische Buchproduktion medienontologisch geändert hätte. Die Grundstruktur des materiellen Prozesses der xylographischen Informationsverarbeitung blieb seit der zweiten Epoche der japanischen Druckkultur ohne wesentliche Veränderung. Der epochale Unterschied der xylographischen Druckpraxis lag in erster Linie in ihrer Vernetzungsdimension: Die xylographische Buchproduktion wurde nicht mehr in einer Werkstatt einer einzigen Institution wie der eines Tempels oder Klosters, sondern an verschiedenen Orten von verschiedenen Handwerkern betrieben.

Die Grundstruktur des xylographischen Material- und Informationsverarbeitungsprozesses, der Herstellung des Buches mit Illustration, habe ich auf der Abbildung 64 schematisiert. (Vgl. Abbildung 64.) Der xylographische Verarbeitungsprozess lässt sich grob in vier Teilprozesse – Manuskript- und Vorlageherstellen, Druckformschneiden, Abzugsnehmen und Buchbinden – einteilen, wobei sechs Prozessoren für die spezifischen Informations- und damit Materialienverarbeitungen auftreten. Durch die Prägung dieser Grundstruktur des xylographischen Produktionsprozesses geschah die wirtschaftliche Ausdifferenzierung und Festlegung der an der xylographischen Buchproduktion beteiligten Handwerker.

Bei der Manuskript- und Druckformherstellung sind diese drei Prozessoren zu nennen: Autor, Buchillustrator und Schönschreiber. Zuerst erstellt ein Autor das Manuskript 手稿本 *shukôbon* (handgeschriebenes Manuskript bzw. Buch), auch 写本 *shahon* (handgeschriebenes Buch) oder 種本 *tanehon* (Quellenbuch) genannt, welches das erste Speichermedium im Prozess ist. Wenn der Verlagsbuchhändler ein solches, also schon vorhandenes Werk drucken lassen möchte, dann bringt er das gegebenenfalls korrigierte Manuskript zum Hersteller der Druckformvorlage. Zu Beginn der vierten Epoche kam es allerdings auch vor, dass der Verlagsbuchhändler einen eigen-

händig verfassten Titel druckte und verkaufte.<sup>629</sup> Wenn es sich um eine Neuerscheinung handelte, war es auch oft der Fall, dass der Autor nach einer Besprechung des Inhalts mit dem Verlagsbuchhändler das Werk verfasste. Auch eine vom Verlagsbuchhändler geforderte nachträgliche Änderung des Manuskripts kam vor. Zum Ende der vierten Epoche festigte sich schließlich die Rolle des Autors bzw. Schriftstellers zu einem Berufsstand – jedoch nur in der Gattung der Unterhaltungsliteratur.<sup>630</sup> In anderen Gattungen galt das Zusammenfassen eines Werkes für das Drucken nach wie vor als eine Nebentätigkeit von Gelehrten.<sup>631</sup>

Der Verlagsbuchhändler gab dann das Manuskript zum Hersteller der Druckformvorlage 板下 *hanshita*. Der Vorlagenproduzent ist im Allgemeinen als 板下書き *hanshitagaki* bekannt. Bei diesem Arbeitsvorgang konnten ersten Korrekturen vom Autoren bzw. Verlagsbuchhändler ausgeführt werden.

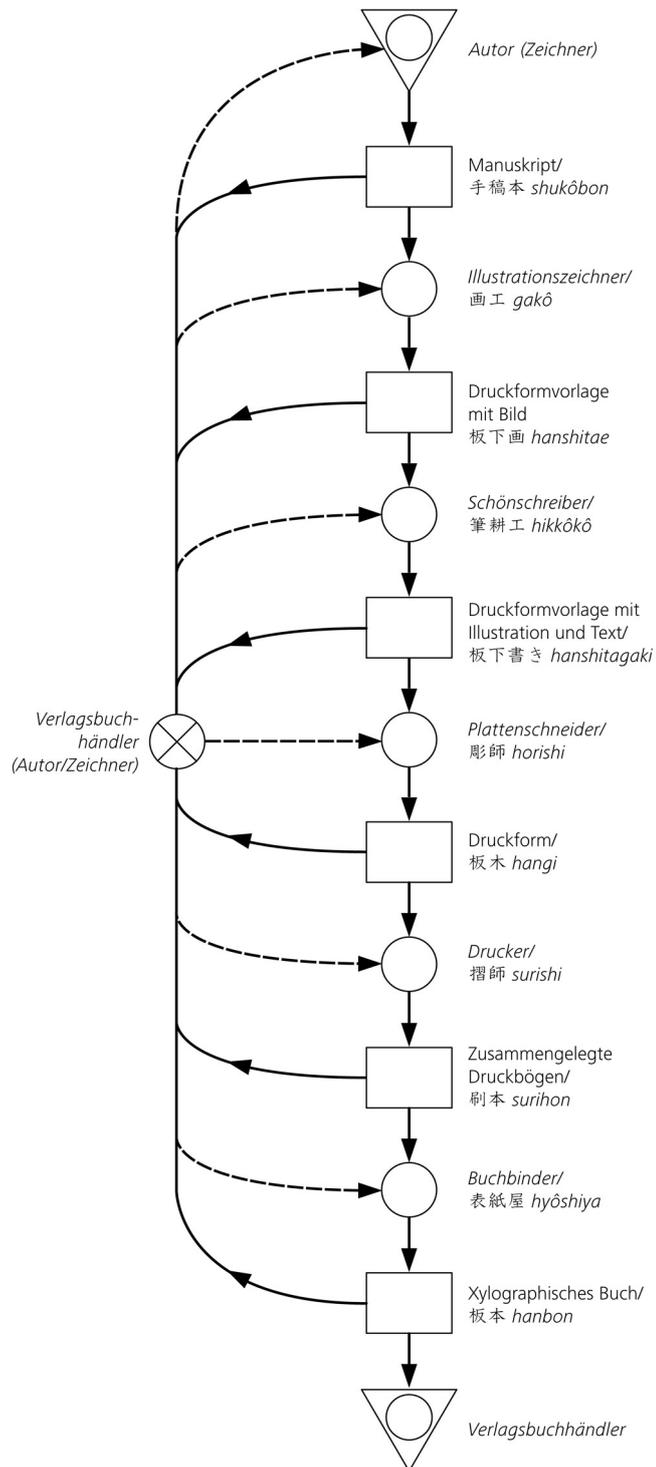


Abbildung 64: Das xylographische Buchproduktionssystem

<sup>629</sup> Um den Kreislauf seines gewerblichen Netzwerks aufrecht zu halten, hatten Verlagsbuchhändler den Pinsel tatsächlich oft zur Hand genommen. Vgl. Ichiko: Kanazôshi to shuppanshoshi. 1997.

<sup>630</sup> Mit beruflichen Autoren meine ich solche, welche hauptsächlich vom Verkauf ihrer Schriften, d.h. durch Honorar von ihren Arbeiten lebten. Das Honorar für den Autor kam zwar konventionell – und nur allmählich – im Buchgewerbe am Ende des 17. Jahrhunderts auf. Suwa: Shuppan kotohajime. 1978, S.98.

<sup>631</sup> Wenn eine Privatperson Schrift nach seinem Wille publizieren bzw. drucken lassen wollte, hatte er üblicherweise die Kosten dafür selbst zu übernehmen.

Den *Hanshitagaki* für die Bilder, den Buchillustrator, nannte man 板下絵師 *hanshitaeshi* (Maler für Druckformvorlage) oder einfach 画工 *gakô* (Maler). Mit der Etablierung der Bildliteratur als populärer Gattung zusammenfallend galt die Illustration seit dem 17. Jahrhundert als Tätigkeitsgebiet des beruflichen Malers, dessen Arbeit und Verdienst zuvor ausschließlich in der Herstellung von Gemälden bestand.<sup>632</sup> (Vgl. 8.3.) Der Maler führt seine Zeichnung auf dem für die Druckform und damit das Buch formatierten Papier aus. (Vgl. 6.2.) Wenn die Rohzeichnung auf dem Manuskript bereits von der Hand des Autors gezeichnet war, dann führte der Maler nach dieser vorbestimmten Komposition seine genaue Illustration aus; Details besprach er gegebenenfalls mit dem Autor.

Die gezeichnete Vorlage geht nun weiter zum Schönschreiber, 筆耕工 *hikkôkô*, der entsprechend des Manuskripts den Text auf der Druckformvorlage realisiert. Solche Schönschreiber waren oft Angestellte des Verlagsbuchhändlers. Auch als Nebentätigkeit führten Schreibkundige, welche schön zu schreiben vermochten, diese Arbeit im Auftrag des Verlagsbuchhändlers aus.<sup>633</sup>

Die Grenze zwischen Autor, Maler und Schönschreiber war hinsichtlich der Druckformvorlageherstellung allerdings mobil und konnte in Personalunion auch überschritten werden. Autoren wie 山東京伝 Santô Kyôden (1761-1816) führten ihre Illustrationen von eigener Hand in ihr Buch aus. Seine eigene Druckformvorlage schrieb 松尾芭蕉 Matsuo Bashô (1644-1694) für seine Gedichtsammlung, sodass seine Handschrift und damit die Spur seiner Bewegung exakt imitierend xylographisch gedruckt und weit verbreitet waren.<sup>634</sup> Die Herstellung der Druckformvorlage sowohl für Text als auch für Bild übernahm zum Beispiel 井原西鶴 Ihara Saikaku (1642-1693) selbst. Dass die Handschrift und gegebenenfalls auch die Handzeichnung des ‚Autors‘ ohne weiteres zur Druckformvorlage gemacht werden konnte,

---

<sup>632</sup> Vor diesem Hintergrund wurde das Bild allmählich im xylographischen Gewerbe zum gegenüber dem Text selbständigen, gewinnbringenden Gegenstand. Bahnbrechend war 菱川師宣 Hishikawa Moronobu (?-1694), der als Pionier des *Ukiyo-e* gilt. Er publizierte 1672 die xylographische Gedichtsammlung „*武家百人一首 Buke hyakuninisshu*“ mit der eigenen Unterschrift, d.h. mit künstlerischem Selbstbewusstsein. Seither verwendet er die Xylographie als sein Ausdrucksmedium und errang damit einen beträchtlichen künstlerischen sowie ökonomischen Erfolg. Parallel zu seiner Karriere verankerte sich diese Kopplung zwischen Bild und xylographischen Medium in der graphischen Kommunikation: Der Maler konnte sich nun durch die xylographische Druckgraphik einen Namen machen. Seither gewann die Tätigkeit des Buchillustrators an Bedeutung in der Ausbildung des Kunstmalers bzw. als lehrreiches Studium in der Bildgestaltung. Ein Maler mit einem solchen Hintergrund war beispielsweise 喜多川歌麿 Kitagawa Utamaro (1753-1806), der beim Verlagsbuchhändler 蔦屋重三郎 Tsutaya Jûsabarô (1750-1797) auch als Buchillustrator tätig war, bevor er mit eigenen illustrierten Einblattdrucken Erfolg als beruflicher Maler hatte. Zur einführenden Darstellung über die Geschichte der Druckgraphik in der Edo-Zeit vgl. u.a. Kobayashi (Hrsg.): *Ukiyoe no rekishi* 1998; Schwan: *Handbuch. Japanischer Holzschnitt*. 2003.

<sup>633</sup> Dass das Schreibenkönnen an sich nicht als eine herausragende Fähigkeit galt, verhinderte wohl die Verselbstständigung des *Hikkôkô* als handwerkerliche Berufsexistenz.

<sup>634</sup> Nishijima: *Janru wo ôdanshi henshinsuru sakushatachi*. 1997, S.15f.

gründet einerseits auf der medialen Eigenschaft der Hand, die mit einem Werkzeug sowohl Bild als auch Schrift realisieren kann, und andererseits auf der der Xylographie, welche die handmotorische Informationsvalenz in die Druckform und damit in die Gedruckten imitierend transformieren kann: Wer mit der Hand schreiben und zeichnen kann, ist prinzipiell auch in der Lage, die Druckformvorlage (nicht das Manuskript!) herzustellen.<sup>635</sup> Dies war ein Grund dafür, dass sich die Herstellung der Druckformvorlage als professionelles, ökonomisch selbstständiges Handwerk nicht in der Art und Weise wie bei den anderen Teilprozessen etablierten.

Die fertigten Druckformvorlagen kommen zum Plattenschneider, 彫師 *horishi*, auch 板木師 *hangishi* (Druckformmeister) oder 板木屋 *hangiya* (wortwörtlich ‚Druckformladen‘) genannt.<sup>636</sup> Diesen Arbeitsschnitt behandelte man getrennt nach dem Scheiden der Bilder (絵彫り *ebori*) und dem der Schriftzeichen (文字彫り *mojibori*).<sup>637</sup> Die Aufgabe des Plattenschneiders lag in der Herstellung der xylographischen Druckformen, was ich bereits im Abschnitt 6.2 medienontologisch beschrieben habe. Vermutlich in Abgrenzung gegenüber bzw. mit der Orientierung auf den Berufsstand des Verlagsbuchhändlers etablierte sich der *Hangiya* historisch sehr früh in der vierten Epoche als eine Handwerkerklasse, welche das Drucken im engeren, materiellen Sinne übernahm. Anders formuliert, differenzierte sich der Druckerverleger im Prozess der Weiterentwicklung des Buchgewerbes in den Verlagsbuchhändler als Spezialist für die Netzwerkverwaltung und in den Druckformhersteller als Spezialist für die Materialienverarbeitung funktionell aus.

Im 17. Jahrhundert war diese Unterscheidung den damaligen Praktizierenden sicherlich nicht deutlich, sodass auch das *Hangiya* als Hauptakteure der Buchproduktion anerkannt war. Zum Beispiel versuchte die Behörde der Stadt Edo in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mittel einer nur dem *Hangiya*, dem Plattenschneider,

---

<sup>635</sup> Dies wird durch den Vergleich mit der Typographie deutlich, welche das Manuskript nur durch den Komplex der schon vorgegebenen Typen ins Gedruckte übermitteln kann. Auch vgl. Yukawa: Das xylographische Medium in Europa und Japan. 2005.

<sup>636</sup> Der Begriff *Hangiya* wurde allerdings auch als Bezeichnung für den Händler der Rohholzplatten als Druckformrohstoff gebraucht.

<sup>637</sup> Unter den Handwerkern in diesem Gewerbe gab es wie auch bei anderen Berufen eine Hierarchie. Bei komplizierten Illustrationen wurde die Druckformherstellung arbeitsteilig ausgeführt: Der Kopf der dargestellten Figuren mit feinen Konturen wie Haare, Augen, Nase, Mund usw. galten als besonders schwierig und deren Ausführung war den Meistern mit großem Geschick überlassen, während die einfacheren Partien wie Körper, Kleidung usw. von jenen am unteren Ende der Hierarchie ausgeschnitten wurden. Die Geschicklichkeit des Druckformschneiders hatte im Bereich der Druckgraphik eine große Bedeutung. Denn es hing allein von seiner Handarbeit ab, ob die Rohzeichnung eines Malers effektiv ins Gedruckte transformiert werden kann. Zur Struktur der handwerklichen Werkstatt wie der Ausbildung des Druckformschneiders vgl. Adachi/Kobayashi: Ukiyoe to tomoni gojūnen. 1996.

aber nicht dem Verlagsbuchhändler betreffenden Verordnung, die Herstellung von gedruckten Bücher zu kontrollieren.<sup>638</sup>

Als hauptsächlicher Buchproduzent war in erster Linie der Verlagsbuchhändler anerkannt, der gegenüber dem *Hangiya* als bestimmender Auftraggeber auftrat. So war der Druckformschneider ökonomisch wie netzwerktheoretisch abhängig vom Verlagsbuchhändler, der allein entscheiden konnte, was gedruckt und verkauft wurde. (S.u.) Auf der anderen Seite hatte das *Hangiya* die materiellen Produktionsmittel in der Hand und konnte zu beliebiger Zeit ihr Handwerk ausüben, um damit zu verdienen. Damit hatten sie prinzipiell die Möglichkeit, unautorisiert Druckform herzustellen. Den Verlagsbuchhändlern und der Behörde war es daher wichtig, die Druckformschneider kontrollieren zu können. Vermutlich aus diesem Grund wurde die Berufsgenossenschaft der Druckformhersteller, 板木屋仲間 *hangiya nakama*, in Edo 1790 von der Behörde zum ersten Mal offiziell anerkannt. (S.u.) Allerdings stellte das *Hangiya* weniger Hefte oder gar Bücher in Eigenregie her, sondern vor allem Einblattdrucke mit aktuellen Nachrichten (瓦版 *kawaraban*), Reklame (引札 *hikifuda*) usw. waren die bevorzugten Produkte. Wer den medienontologischen Kern besaß, konnte jederzeit unabhängig von anderen Prozessoren bzw. Systemen das Informationsmedium produzieren.

Bevor die ausgeschnitzten Druckformen zum nächsten Arbeitsschritt gingen, wurden einfache Probedrucke gemacht und zum Autor bzw. Verlagsbuchhändler zur Durchsicht gegeben. Falls der Vergleich mit dem Manuskript Fehler aufwies, ging die betreffende Druckform zurück an den Druckformschneider. Der schleifte die zu korrigierende Stelle auf der Druckform weg und fügte dort einen neues Holzstück hinein, worauf er eine neue, korrekte Information ausschnitt. Diese Methode der materiellen Korrektur nennt man 埋木 *umeki* bzw. 挿木 *sashiki*.

Die geprüften Druckformen gingen nun zum dritten Teilprozess an das 摺師 *surishi* („Abreiber“ im Sinne Drucker) bzw. 板摺職人 *itazuri shokunin* (wortwörtlich „Holzplattenreiber“), der handwerklich auf das Reiberdruckverfahren spezialisiert war. Anders als das *Hangiya* hatten diese Handwerker keine Berufsgenossenschaft gegründet und arbeiteten meistens beim Verlagsbuchhändler, welcher der eigentliche Inhaber der Druckformen war.<sup>639</sup> Die abgeriebenen Bögen sind nun gefaltet und für einzelne Exemplare zusammengelegt. Diesen Arbeitsvorgang nannte man 丁合取 *chôaidori* und die ungebundenen Exemplare 刷本 *surihon*.

---

<sup>638</sup> Konta: Edo no hon'yasan. 1977, S.65f. Laut Konta wurde der *Hangiya* namens 甚四郎 Jinshirô (?-?) während der Kanbun-Ära (1661-1673) zur Behörde in Edo geladen und erhielt dort die Anweisung, eine Berufsgenossenschaft (*Nakama*) der *Hangiya* zu gründen. Da sich die Druckformproduzenten allerdings nicht daran hielten, wurde eine neue Verordnung im Jahr 1673 – diesmal gegenüber allen Stadtbewohnern in Edo – bekannt gemacht. Zur deutschen Übersetzung dieser Verordnung vgl. May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit. 1983, S.69.

<sup>639</sup> Suwa: Shuppan kotohajime. 1978, S.81f.

Nachdem das *Surihon* durch das Abschneiden der Papierränder sein letztendliches Format erhalten hat und mit den Deckpapieren versehen wurde, kann es beim letzten Teilprozess schließlich gebunden werden. Auch hierfür spezialisierte sich ein bestimmter Handwerker, der 表紙屋 *hyôshiya* (wortwörtlich ‚Buchdeckelladen‘, genannt auch 経師屋 *kyôjiya*), der wie der *Surishi* keine Berufsgenossenschaft gründete. Neben diesen spezifischen Handwerkern beschäftigten sich auch die Leute des Buchladens mit der Buchbindung, wenn es keine schwierige Technik notwendig war. Die gebundenen Exemplare gehen nun zum Verlagsbuchhändler, der sie durch das Handelsnetz weiter verkauft. (S.u.)

Der geschilderte Produktionsprozess der xylographischen Bücher verlief im Ganzen unter der Kontrolle des Verlagsbuchhändlers. Oder anders formuliert, ohne Management des Verlagsbuchhändlers konnte das xylographische Buchproduktionssystem nicht aus verschiedenen Handwerkern zusammengestellt werden (von der sozusagen illegalen Publikation der Handwerker abgesehen). Der Verlagsbuchhändler erscheint als Auftraggeber gegenüber den Handwerkern. Als Gegenwert für seine Investition bekommt er die Gedruckten und die Druckformen, welche für ihn einen auch in Zukunft Gewinn versprechen. Mithilfe des Geldes als ein Kommunikationsmedium dieses xylographischen Buchproduktionssystems kommt er mit den anderen, jeweils spezifischen Prozessoren in kommunikative Verbindung bzw. gegenseitiges Informationsaustausch, wobei die hierarchische, ökonomische Beziehung zwischen denen auch bestimmt wird.

Die regulative Rolle konnte der Verlagsbuchhändler aber nicht allein aufgrund der inneren ökonomischen Logik des xylographischen Buchproduktionssystems gewinnen. Ein weiterer Grund dafür lag darin, dass er die Rolle des Kommunikationsmediums zwischen den Teilprozessen des Buchproduktionssystem und den anderen Informations- und Kommunikationssystemen im xylographischen Netzwerk übernahm. Nicht nur dadurch, dass er den Handwerkern Geld für ihre Arbeit bezahlte, stand der Verlagsbuchhändler mit dem Druckgewerbe in Verbindung; wie ein Regler hielt er alle Fäden im System zusammen und optimierte dadurch das xylographische Material- und Informationsverarbeitungssystem für die Produktion der von ihm intendierten Bücher.

### *8.2.2 Verbreitung der gewerblichen Buchproduktion in Ôsaka und Edo und die Entstehung der neuen druckgraphischen Gattungen*

Die dominante Position im xylographischen Netzwerke befestigten die Verlagsbuchhändler durch ihre Berufsgenossenschaften.<sup>640</sup> Dass die Verlagsbuchhändler die Be-

---

<sup>640</sup> In diesen drei Städten entwickelte sich die Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler 書物屋仲間 *Shomotsuya nakama* zuerst konventionell, d.h. unabhängig von dem Herrschaftsapparat und dessen Behörden, um eigene Interesse unter den realen und potentialen Konkurrenten zu schützen. S.u.

rufsgenossenschaft von sich aus gestalteten und diese später von der Behörde anerkannt wurde, war eine Besonderheit der Netzwerke in den drei Großstädten, Kyôto, Ôsaka und Edo. Dies verdeutlicht die Abhängigkeit der gewerblichen Buchproduktion vom großstädtischen Raum und war sozusagen das netzwerktheoretische Spezifikum der japanischen Druckkultur seit ihrer dritten Epoche.

Zuerst in Kyôto der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keimte die gewerbliche Buchproduktion mit dem hölzernen Schriftstempeldruck auf. Sie wuchs mit dem Medienwechsel zur Xylographie und der Erweiterung der Leser- bzw. Käuferschicht zusammenfallend weiter an, sodass mehrere Leute in diese neue ökonomische Praxis der Buchproduktion zu investieren begannen. Ein auf der Geldwirtschaft basierender Wachstumskreislauf zwischen Büchermarkt und -produzent spann sich schließlich in Kyôto auf. (Vgl. 7.2.1 sowie 8.1.)

Das lokale Wachstum des Buchgewerbes in Kyôto regte die Entstehung des Buchgewerbes in den anderen beiden Großstädten Ôsaka und Edo an. Diese beiden Städte boten für die Verlagsbuchhändler aus Kyôto zuerst einen attraktiven Markt, wo sie ihre Produkten gut verkaufen konnten. Dort befanden sich die Käufer bzw. Leser in einer für das Geschäft lohnenden Menge. Wegen dieses ökonomischen Potentials nahmen die Leute vor Ort selber die Buchproduktion in Angriff. Diese lokale Buchproduktion gestaltete sich strukturell nach dem in Kyôto entwickelten Geschäftsmodell, konnte aber sehr flexibel ihr Geschäfte betreiben, d.h. sensibel auf die Marktlage eingehen. Anders als die Produzenten in Kyôto konnten die lokalen Verlagsbuchhändler ihre Produkte auf den Lesergeschmack vor Ort anpassen. Die Abweichung des lokalen Geschmacks bewirkte zusammen mit der großen Absatzmöglichkeit, dass die beiden Städte ihre Rolle des Kunden Kyoter Verlagsbuchhändler zum selbstständigen Produzenten verschoben.<sup>641</sup> Erst später, im 19. Jahrhundert, wurde die Stadt 名古屋 Nagoya zur mehr oder weniger vergleichbaren Produzentenstadt.

Die Stadt Ôsaka gewann wirtschaftshistorisch ihre dominante Rolle als Handelszentrum, seitdem sie durch die Entdeckung des westlichen Seewegs des Jahres 1672 zum Zentrum des überregionalen Warendistributionsnetzes geworden war. In dieser Handelshafenstadt entwickelte sich die lokale Buchproduktion seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur Leserschaft in Kyôto, wo der eher konservative Geschmack von Adligen und Gelehrten beherrschte, gab in Osaka die energische Kultur der Stadtbewohner wie Händler und Handwerker den Ton an. So bevorzugten die Verlagsbuchhändler und Leser Bücher von praktischem Nutzen wie Wörterbücher sowie Handlexikon für das alltägliche wie kaufmännische Leben 重宝記 bzw. 調宝記

---

<sup>641</sup> Der Wandel vom Konsument zum Produzent konstituiert den Grundcharakter des medienhistorischen Prozesses. Aus dieser Perspektive erscheint die Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur als Prozess, der aus Import der Produkte (Geschriebene und Gedruckte) und Adaption der Produktionstechnik (Schreiben und Drucken) einerseits und aus ihrer Anwendung zur lokalen Produktion besteht.

*chôhoki*. Neben solchen praktischen Titeln kam bald die neue Gattung 浮世草子 *ukiyozôshi* der Unterhaltungsliteratur hinzu, an deren Entstehung Ihara Saikaku und kurz nach ihm auch 江島其磧 Ejima Soseki (1666-1735) maßgeblich beteiligt waren. Saikaku, der für einigen Publikationen selber die Druckformvorlage hergestellt hatte, und auch Soseki, der wegen des Streits mit seinem Verlagsbuchhändler einen eigenen Verlag gründete, verfassten – natürlich in Japanisch – ihre Erzählungen mit der Absicht, sie zu drucken und zu verkaufen, und damit ihrer städtischen Leserschaft, sodass ihr Werk als Spiegelung der stadtkulturellen Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit gelesen werden darf.

In Ôsaka setzte sich der händlerische Charakter des Buchgewerbes weiter durch: Die Verlagsbuchhändler erweiterten ihr Handelsnetz durch den Tür-zu-Tür-Verkauf unter den eher wohlhabenden Bauern in der Umgebung.<sup>642</sup> Indem die Landwirtschaft sich mit der Geldwirtschaft verknüpfte, integrierten sich die Bauern in den ökonomischen wie auch kulturellen Kreis der Großstadt. An diese Bauern begannen die Verlagsbuchhändler ihre Bücher zu verkaufen oder auch auszuleihen. (S.u.) Die Neueröffnung des Handelswegs erweiterte die Leserschaft der xylographischen Bücher gesellschaftlich wie geographisch.

Die gerade im Aufbau begriffene Stadt Edo, genannt auch 東都 Tôto (östliche Hauptstadt), war seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts Regierungs- und Verwaltungszentrum der Shogunatsregierung, des 幕府 *bakufu*. Seither wuchs diese planerisch angelegte Großstadt andauernd. Diese stetig wachsende Stadt nahmen die damaligen Händler aus dem ganzen Lande offensichtlich als attraktiven Markt wahr. Auch im Buchgewerbe sahen die Verlagsbuchhändler besonders aus Kyôto und auch aus Ôsaka, dem sogenannten 上方 Kamigata (Kyôto-Ôsaka-Gebiet), den potentielle Absatz, sodass sie bald ihre Zweigläden, 出店 *demise* (Zweigladen) bzw. 江戸店 *edodana* (Laden in Edo), in dieser Stadt eröffneten. Solche Zweigläden hatten nicht die Funktion, in Eigeninitiative Bücher zu drucken und verkaufen, sondern sie beschränkten sich als so genannte Buchläden auf den bloßen Verkauf von Büchern.<sup>643</sup> So dominierte Titel aus Kyoto und Ôsaka den Buchmarkt Edos.

Der passive Zustand der Stadt Edo als Buchmarkt veränderte sich durch eine neue Vernetzungsweise zwischen den Verlagsbuchhändlern aus den verschiedenen Gebieten: Es entstand Kooperation bei Veröffentlichungen. Beispielsweise produziert und verkauft ein Verlagsbuchhändler in Kamigata zusammen mit einem anderen Edo.<sup>644</sup> Solche Zusammenarbeit und auch ihr Produkt nannte man 相板 *aihan*, das

---

<sup>642</sup> Vgl. Konta: Edo no hon'yasan. 1977, S.41-48.

<sup>643</sup> Im Edo-Stadtführer „江戸鹿乃子 *Edokanoko*“ des Jahres 1687 werden 24 verschiedene Buchläden aufgelistet und über die fünfzehn Läden von denen vermutet Konta die finanzielle Verbindung mit den Verlagsbuchhändlern in Kyôto. Ebd., S.114f. Vgl. auch May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur. 1983, S.49.

<sup>644</sup> Konta: Edo no hon'yasan.1977, S.116ff.

wortwörtlich ‚gemeinsame Druckform‘ darstellt. In dieser Produktions- und Publikationsform erscheint der Verlagsbuchhändler der Stadt Edo zwar als Produzent bzw. Herausgeber auf. Produziert worden sind solche Bücher, zumindest während der Frühphase, aber vom Geschäftspartner in Kyoto oder Ôsaka. Der in Edo sesshafte Verlagsbuchhändler hatten ihnen einen geschützten und sicheren Vertrieb ihrer Produkte in der entfernten Stadt zu versprechen. (Auch s.u.)

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts lösten sich diese Verbindung und damit der Einfluss aus Kamigata. Die Verlagsbuchhändler, welche unabhängig vom fremden Kapital ihr Geschäft lokal betrieben, begannen in dieser Zeit Titel zu drucken, welche an die spezifische Marktsituation Edos angepasst waren. Sie begannen also Bücher zu produzieren, welche man in Edo lesen wollte. Als eine ortsspezifische Publikation ist zum einen „武鑑 *Bukan*“, das Register über Namen- und Posten der Kriegerklasse im Herrschaftsapparat, zu nennen, was das Grundcharakteristikum dieser Stadt als politisches Machtzentrum spiegelte. Ein anderes Beispiel bietet der Führer des Vergnügungsviertels „吉原細見 *Yoshiwara saiken*“, der die asymmetrische Bevölkerungsstruktur mit einer überwiegenden Anzahl an Männern verdeutlicht.<sup>645</sup> Die beiden Publikationen wurden als Reihe hergestellt, zu der es jährlich eine Ausgabe gab, sodass sie dem Verlagsbuchhändler einen sicheren Absatz versprachen.

In Korrespondenz mit der Ausgestaltung der lokalen Leserschichten entfalteten sich über solche ‚lokale‘ Gattungen hinaus verschiedene Gattungen bzw. Warensorten. Eine der Grundtendenzen der inhaltlichen Entfaltung lag in der Bildliteratur, 絵草子 bzw. 絵双紙 *ezôshi*. Der für diese Gattung spezialisierte Verlagsbuchhändler wurde als 草双紙絵双紙問屋 *kusazôshi ezôshi toiya* (Großhändler für Bildliteratur) genannt, oder auch als 地本問屋 *jihon toiya* (Großhändler für lokale Bücher), weil dieses für Edo typische Bildheft gegenüber den Büchern aus Kyoto oder Ôsaka mit 地本 *jihon* (lokale Bücher) als eine besondere Warengattung hervorgehoben wurde. In dieser Bezeichnung als *Jihon* kommt eine neue Identität der Verlagsbuchhändler in Edo zum Ausdruck. (Vgl. 8.3.)

An der Entfaltung dieser Bildliteratur als neue Büchergattung ist augenscheinlich jene Polarisierung der Leserschichten und Buchgattungen je nach dem Bildungsniveau zu bemerken. In der Frühphase produzierte man eher für das gelehrte Publikum solche anspruchsvollen Titel wie die chinesischen und japanischen Klassiker und deren Auslegungen. Nebenbei kultivierten die Verlagsbuchhändler und die Autoren das neue Publikum, welches im Vergleich zum Rezipienten der Klassiker literarisch wenig anspruchsvoll war. Für ein solches Publikum produzierte man Titel, in welchen der Text nur auf dem leicht zu lesenden Japanischen mit wenigeren chinesischen Schriftzeichen und mit oder ohne Illustration dargestellt wurde. In solchen Publikationsreihen für das wenig anspruchsvolle Publikum lässt sich die Bildliteratur historisch ein-

---

<sup>645</sup> May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur. 1983, S.48.

ordnen. Durch die Buchproduktion der vierten Epoche wurde dieser polarisierte Zustand der Leser- und Käuferschicht gehalten, bis die neue epistemologische Einstellung gegenüber dem Geschriebenen zusammen mit dem typographischen Medium aufkam. (Vgl. 9.3.)

Zurück zur Vernetzung der Verlagsbuchhändler: Unter den *Jihon toiya*-Verlagsbuchhändlern verbreitete sich eine neue Form der Warenlieferung durch 本替 *hongae* (Bücheraustausch).<sup>646</sup> Nicht je nach Wert, sondern je nach Menge tauschte der Verlagsbuchhändler eigene Produkte mit den anderen. Damit konnte der Verlagsbuchhändler ihr Warensortiment erweitern und höheren Gewinn erzielen als würden sie nur ihre eigenen Produkte vertreiben. Diese Form der Vernetzung kam ohne Geld zustande, weshalb sie sich rasch verbreitete und zu einer effektiven Erweiterung des Handelsnetzes beitrug. Der Bücheraustausch förderte zudem auch die überregionale Vernetzung der Verlagsbuchhändler: Die Produkte aus Ôsaka oder Kyoto tauschte man mit denen aus Edo. Seitdem in Edo eine eigene Buchproduktion in Gang gekommen war, wandelte sich die Beziehung zwischen den drei Städten: Es entstand eine neue Form der gegenseitigen Warenlieferung und -tausches und damit wechselseitige Vermarktung.

### 8.2.3 Buchläden, Hausierer und Leihbuchhändler

Nicht nur die Buchproduzenten, sondern auch die Buchrezipienten erweiterten das xylographische Netzwerk: Der Wachstum des Buchgewerbes und die Vergrößerung der Leserschaft setzten sich gegenseitig voraus und konstituierten somit den einen Gestaltungsprozess des xylographischen Netzwerkes.

Durch die Kopplung mit der Geldwirtschaft erhielt der Leser die neue Rolle als Käufer bzw. Konsument. Um Leser zu werden, d.h. mit dem xylographischen Informationsmedium vernetzt zu werden, braucht man nun im Prinzip nur für die gedruckten Bücher zu bezahlen.<sup>647</sup> Dieses wirtschaftliche Prinzip galt dem Käufer nur, wenn die Ware für ihn zu erreichen waren. So zum Beispiel konnte der Bauer in der Umgebung der Stadt Ôsaka deshalb leicht zum Buchkonsument werden, weil der Händler ihm die Bücher brachte. Voraussetzung für die Einbindung von Lesern war der Ausbau des Handelsnetzes. Es ging dabei schlichtweg um die Frage, wie das gewerblich produzierte Buch unter die Leute zu bringen sei. In der vierten Epoche gab es zwei Möglichkeiten, durch Geld Leser zu werden: Kaufen und Ausleihen.

Die Zunahme der Buchläden bedeutete für den Stadtbewohnern und -besuchern einen leichteren Zugang zum Buch. Der Verkauf von Büchern wurde schon in Kyoto

---

<sup>646</sup> Satô: *Besutoserâ-sakka no tanjô*. 2001.

<sup>647</sup> Dieses Prinzip ist kulturübergreifend und allgemein, wo das Geld als Austausch- und damit Kommunikationsmedium eingeführt wird. Zum Beispiel aus der chinesischen Druckkultur vgl. 4.3. Zur europäischen mit der Typographie vgl. Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. 1992, besonders S.393-397.

der dritten Epoche in Form des Ladenverkaufs betrieben. In dieser Frühphase war es eine Art von Fabrikverkauf, da der Buchladen im Grunde zum Buchproduzenten gehörte. Dass der Buchladen vom Buchproduzenten betrieben wurde, hielten die Praktizierenden als Basisstruktur des Buchhandels auch in der vierten Epoche weiter bei, sodass die Verlagsbuchhändler nicht nur für den Großhandel, sondern auch für den Kleinhandel zuständig waren. (Vgl. 7.1.2.) Buchläden, welche mit Büchern verschiedener Gattungen handelten, nannten sich in der vierten Epoche hindurch verschieden, wie 書肆 *shoshi* (wortwörtlich, ‚Buchladen‘), 書林 *shorin* (wortwörtlich ‚Wald der Bücher‘), 物之本屋 *mononohonya* (‚Laden für die ernsthaften Bücher‘) usw. Neben diesem Typ kam auch der auf die bestimmte Gattung spezialisierte Buchladen vor, wie 唐本屋 *tôhonya* für chinesische Bücher, 淨瑠璃本屋 *jôruribonya* für Theaterbücher, 草双紙屋 *kusazôshiya* für auf Japanisch wiedergegebene leichte Lektüre, 絵草子屋 *ezôshiya* für Bildheft usw., womit der Leser bzw. Käufer einen leichteren Zugang zu bestimmten Bücher hatte. Dass sich die Buchläden je nach der Gattung spezialisieren konnten, zeigt die weitere Konsolidierung des Buchgewerbes, in dem eine Gewinn versprechende Anzahl der Leserschaft je nach der Gattung zu erwarten war.

Die Anzahl der Buchläden nahm in den großen Städten zu. Der Stadtführer von Ôsaka „難波雀 *Nanbasuzume*“ registrierte im Jahr 1679, insgesamt 28 Buchläden mit fester Adresse.<sup>648</sup> Die Anzahl der Buchläden wuchs laut des Stadtführers „万買物調宝記 *Yorozu kaimono chôhôki*“ des Jahres 1692 auf 36 und laut des „国花万葉記 *Kokka manyôki*“ des Jahres 1697 auf 40 an.<sup>649</sup> Während dieser Zeit entstanden auch solche Buchhandlungen, deren Inhaber weder Mitglied der Berufsgenossenschaft noch Mittel für die Buchproduktion besaßen. Diese auf den Kleinhandel spezialisierte Existenzart, war sicherlich der Urtyp des so genannten Sortimentsbuchhändlers. Jedoch solche kleine Buchhändler konnten sich in der vierten Epoche nicht zum Hauptakteure der Buchdistribution nicht entwickeln. Dieser Typ des Buchhändlers war stark an den Verlagsbuchhändler als Bezugsstelle bzw. Lieferant der Waren und auch als so genannter ‚Lizenzgeber‘ gebunden. Der kleine Buchhändler, der oft als 世利子 *seriko* (wortwörtlich ‚Verkaufskind‘) bezeichnet wurde, konnte und durfte nur durch den verbindlichen Verlagsbuchhändler, 世利親 *seriyoa* (wortwörtlich ‚Verkaufseltern‘), die Bücher einkaufen. Der ‚kleine‘ Buchhändler, für welchen kein eigenständiges 株 *kabu*, eine Art von Lizenz (S.u.), notwendig war, konnte nur als so genannter ‚Lizenzneh-

<sup>648</sup> Nagatomo: *Kinsê kashihonya no kenkyû*. 1982, S.11.

<sup>649</sup> Ebd.S.11f. Die Zunahme der Buchhandlungen dauerte weiter auch im 18. und 19. Jahrhundert an. Nagatomo nennt folgende Zahlen der Buchläden im Stadtführer für den Ôsaka-Stadtbezirk „難波丸綱目 *Nanbamaru kômoku*“; ca. hundert Buchläden im Jahr 1747 und nach dreißig Jahren ca. zweihundert Läden.

mer‘ mit den Büchern des Verlagsbuchhändlers handeln. Der Verlagsbuchhändler war auch im Feld des Kleinhandels der Bezugspunkt des Netzwerks.<sup>650</sup>

Neben dem Verkauf im festen Buchladen traten auch Hausierer ins Handelsnetzwerk ein; man nannte ihn 行商本屋 *gyôshôhonya* oder 世利本屋 *serihonya*. Auf dem schon vorhandenen Warenweg oder durch die eigene Mühe des Verlagsbuchhändlers, sein Handelsnetz zu erweitern, wurde dieser Typ des Buchverkaufs schon in der dritten Epoche betrieben. Wie ich oben bereits erwähnte, vernetzten die Hausierer mit ihrer Mobilität die ländliche Leserschaft mit den Buchproduzenten in der Stadt. Nicht nur im Umland, sondern auch innerhalb der Stadt fanden die Hausierer bald ihre Nische, wie zum Beispiel die Frauen wie die Angestellten der Kriegerklassefamilie, welche üblicherweise nicht aus dem Haus gingen. Die Hausierer liehen – vereinzelt schon in der Frühphase – gegen Lesegebühr, 見料 *kenryô* (wortwörtlich ‚Schauegebühr‘), Bücher aus.<sup>651</sup> Der Leihverkehr der Bücher, welcher zuvor aufgrund persönlicher Bekanntschaft geschah, konnte nun geschäftlich zwischen dem Leihbuchhändler und den Kunden entstehen. Beim Ladengeschäft, wo man die Bücher verkaufte, basierte die Kommunikation zwischen dem Buchhändler und dem Kunden im Grunde auf dem Austausch zwischen Buch und Geld: Das Buch geht an den neuen Besitzer über. Beim Hausierer als 貸本屋 *kashihonya*, Leihbuchhändler, der von Tür zu Tür ihm vertraute Kunden besuchte, kommt das Buch wieder ins Warensortiment zurück. Dabei konnte und musste der Leihbuchhändler die Information über den Geschmack der Kunden und deren Beurteilung über die ausgeliehenen Bücher sammeln, sodass er beim nächsten Besuch sein Sortiment noch genauer an den Kundengeschmack orientieren konnte. Die Beziehung zwischen dem Ausleiher und dem Leihbuchhändler war für dieses Geschäft entscheidend, weshalb sie durch die ‚Leihkommunikation‘ konsistent entwickelt werden muss.

Im Laufe der vierten Epoche soll sich die Anzahl der Leihbuchhändler auch in den Städten stets vergrößert haben.<sup>652</sup> Im Jahr 1808 befanden sich beispielsweise in Edo 656 Leihbuchhändler, welche sich in zwölf Berufsgenossenschaften mit 33 Organisatoren einteilten.<sup>653</sup> Diese Zunahme der Leihbuchhändler korrespondierte mit der ‚Popularisierung des Lesens‘, welche technisch durch die Xylographie und inhaltlich

---

<sup>650</sup> Der Sortimentsbuchhandel, der mit dem heutigen vergleichbar war, entwickelte sich erst in der fünften Epoche ausgehend vom Zeitungshandel. Zum Überblick der historischen Gestaltung des Sortimenthandels in der japanischen Druckkultur vgl. zum Beispiel Cai: *Nihon no shuppan toritsugi*. 2005.

<sup>651</sup> Nagatomo vermutet, dass die Entstehung der *Honya*, *Gyôshôhonya* und *Kashihonya* fast gleichzeitig gewesen sei. Nagatomo: *Edojidai no shomotsu to dokusho*. 2001, S.39.

<sup>652</sup> Zur präzisen empirischen Studie der Leihbuchhändler in den lokalen Gebieten außer den drei Großstädten vgl. Nagatomo: *Kinsê kashihonya no kenkyû*. 1982, S.85-161.

<sup>653</sup> Nach der Angabe im „画入読本外題作者画工書肆名目集 *Eiryomihon gedai sakusha gakô shoshibi meimokushû*“ (1808), zitiert nach Ebd., S.42f.

durch eine neue, auf Japanisch verfasste Lektüregattung geschah.<sup>654</sup> Dass sich die Leserschaft und die Leihbuchhändler in der gegenseitigen Prägung ausgestalteten, spiegelt die Lese- bzw. Konsumgewohnheit je nach den Gattungen wieder. Dazu fasst Nagamine über die Auswirkung der Leihbuchhändler auf die Leserschaft folgenderweise zusammen: „Wenn einmal das kommerzielle Buchausleihen entsteht, wurde das Lesen vermittels des Leihbuchhändlers in der Stadt und auf dem Lande zur populärsten Lesensform. Ein Grund dafür war zwar, dass die Bücher für die allgemeinen Leute teuer waren. Aber unabhängig vom Buchpreis wurden die Unterhaltungsbücher mit der Lektüre ausgeliehen und somit gelesen.“<sup>655</sup> Für die massenhafte Leserschaft fungierten die mobilen Leihbuchhändler „als individuelle Leseeinrichtung des Volkes“.<sup>656</sup>

Dem Verlagsbuchhändler waren die Leihbuchhändler in erster Linie die Kundschaft, welche sich fest und konsequent ihr Produkt kaufte. Wie viele und welche Bücher der Leihbuchhändler für sein Sortiment einkaufte, hing letztendlich vom Leser- bzw. Kundengeschmack ab. Aus diesem Grund übernahm der Leihbuchhändler für den Verlagsbuchhändler die Rolle als Feedbackagent, der die Wertung der Leserschaft über die Publikation zum Produzenten zurückgibt. Seine Art und Weise des Geschäfts erlaubte dem Leihbuchhändler, sich über den Kundengeschmack durch Face-to-Face-Kommunikation hautnah zu informieren. Diese Information über die Kundenreaktion teilte der Leihbuchhändler dem Verlagsbuchhändler und damit auch dem Autor mit, sodass die nächste Produktion am gegenwärtigen Lesergeschmack angepasst werden konnte. Allerdings beschränkte sich diese besondere Reglerfunktion des Leihbuchhändlers für das xylographische Buchproduktionssystem im Bereich der Unterhaltungsliteratur, welche unter dem starken Einfluss des zeitspezifischen Lesergeschmacks stand, weshalb May aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive den Leihbuchhändler als „Mitgestalter der Literatur“ bezeichnet hat.<sup>657</sup> Im Bereich der illustrierten Unterhaltungsliteratur avancierte der kommerzielle Buchverleih zu derjenigen Geschäftsform, welche die sichere und bestimmte Kundschaft versprechen konnte, weshalb der Verlagsbuchhändler in Erwartung des hohen Absatzes des Leihbuchhändlers die Auflage erhöhte. Beispielsweise standen im 19. Jahrhundert tausend Exemplare eines relativ teuren Titels aus der Unterhaltungsliteratur für die dreihundert Leihbuchhändler in Osaka, den sechshundert in Edo sowie für die geschätzten hundert Kunden im Ladenlokal zur Verfügung.<sup>658</sup>

---

<sup>654</sup> Ebd. S.22.

<sup>655</sup> Ebd., S.32f.

<sup>656</sup> Ebd., S.175.

<sup>657</sup> May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur. 1983, S.56ff. May nennt ein Beispiel für Ausleihgebühr, die damals ungefähr vom Siebtel bis zum Zehntel des Kaufpreises betrug. Ebd., S.55.

<sup>658</sup> Konta: Edo no hon'yasan. 1977, S.155.

Neben der bedeutenden kommerziellen Funktion gewann der Leihbuchhändler eine kommunikative Funktion als Vermittler des handschriftlichen Mediums. Auf seinem Verteilungsnetz bewegte sich nun auch das 書本 *kakihon*, das handgeschriebene Buch und gewann damit eine breite Leserschaft. Besonders diejenigen Schriften, welche aus politischem Grund nicht gedruckt werden konnten bzw. durften, wurden handschriftlich vervielfältigt und gehörten zum hauptsächlichen Sortiment der Leihbuchhändler.<sup>659</sup> Denn die Zensur betraf nur das xylographische Medium; die Behörden übten ihre Kontrolle in Kooperation mit der Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler aus. Wegen der medialen Artverschiedenheit konnte das handschriftliche Medium also nicht kontrolliert werden. (S.u.) Dieser Sachverhalt, dass das Handgeschriebene wegen der medialen Artverschiedenheit nicht zensiert wurde, betraf auch das Gedruckte, welches mit den hölzernen Schriftstempeln hergestellt wurde. (Vgl. 8.1.) Der Leihbuchhändler fand im handgeschriebenen Buch eine Nische, die unabhängig vom Verlagsbuchhändler war. So ließen sie auch auf eigene Kosten Bücher – oft in der imitierenden Form der gewerblich produzierten, xylographischen Bücher – handschriftlich produzieren.<sup>660</sup> Dem handschriftlichen Medium wurde durch die Kopplung mit dem eigentlich für die gedruckten Bücher spezifischen Netzwerk eine neue kommerzielle wie kommunikative Bedeutung zugeschrieben. Ein Beispiel für den Funktionswandel des alten Mediums durch das neue ist hier zu sehen.

#### 8.2.4 *Besitz der Druckform, Besitz des Druckrechts Hankabu*

Dem Verlagsbuchhändler wurden seine Reglerfunktionen im xylographischen Netz materiell durch den Besitz des hauptsächlichen Produktionsmittels, der xylographischen Druckformen, zugeschrieben. Indem die Druckform epistemologisch von den Praktizierenden als Original der Gedruckten anerkannt wurde, gewann der Besitz der Druckform darüber hinaus die Bedeutung, dass der Besitzer ausschließlich über ihren Gebrauch sowie den ihr entsprechenden (Re-)Produkten entscheiden kann und darf. Wer die Druckform, das informative Original, besitzt, war in der Lage, diese Information exklusiv weiter materialisieren, d.h. zu vervielfältigen. Da die meisten Praktizierenden, welche ins xylographische Buchproduktionssystem viel investiert hatten oder in diesem System beruflich tätig waren, in dieser Epistemologie am Netzwerk teilnahmen, stützte diese Einstellung die Struktur des xylographischen Netzwerks.

---

<sup>659</sup> Ebd., S.157-161.

<sup>660</sup> Nakajima: Hanbonjidai no „shahon“ towa nanika. 1997, S.52. An dieser Imitation der Handschrift nach der xylographischen Buchform kann man die medienhistorische Widerspiegelung des xylographischen Mediums ins handschriftliche beobachten. Die für das gedruckte Buch spezifischen Merkmale galten nun epistemologisch als Stil der auszuleihenden Bücher, sodass sie ins artverschiedene, handschriftliche Medium reproduziert wurden.

Diese epistemologische Einstellung gegenüber der Druckform verkörperte das in der Praxis allmählich entwickelte, rechtliche Bewusstsein, das 板株 *hankabu* (gelesen auch ‚*itakabu*‘) bzw. 板木株 *hangikabu* genannt wurde. Um dessen Gültigkeit zu bekräftigen, gründeten die Besitzer der Druckformen, die Verlagsbuchhändler, ihre Berufsgenossenschaft 仲間 *nakama*, welche die Wahrung ihrer Monopolstellung zum Ziel hatte. In diesem gegenseitigen Schützen des durch den Druckformbesitz hergebrachten Exklusivrechts über das Drucken und Gedruckten bestand die ursprüngliche Regulation des Informationsflusses im xylographischen Netzwerk.

Hier ist es hilfreich, einmal kurz auf die damalige Geschäftsgewohnheit einzugehen. Von der gewerblichen Konvention entwickelte sich das 株 *kabu*. Dies bezeichnete damals unabhängig von der Handwerks- und Handelsart das gewerblich-exklusive Sonderrecht bzw. Privilegium, mit dem man als Mitglied der Berufsgenossenschaft (*Nakama* bzw. 株仲間 *kabu nakama*) unter ihrem Schutz sein Geschäft betreiben durfte. Das *Kabu*, dessen Anzahl von der Genossenschaft im Grunde beschränkt und kontrolliert war, konnte man kaufen und verkaufen, wie es der Fall war, wenn jemand ein Geschäft schließen bzw. in ein Geschäft einsteigen möchte.<sup>661</sup> Damit ist das *Kabu* so zu verstehen, dass es im Grunde an eine Person oder Firma gebunden war.

Daran wird das Spezifikum des Buchgewerbes deutlich: Beim *Hankabu* zuerkannten die Praktizierenden das *Kabu*-Privilegium nicht vorrangig den Personen bzw. der Firma, sondern dieses Recht knüpften sie prinzipiell an die Materialien, den xylographischen Druckformen. Dieses Privilegium konnte nur von denjenigen Praktizierenden ausgeübt werden, der anerkannter Mitglied der Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler war. Das heißt, konstituierten die Praktizierenden die gewerbliche Buchpublikation mit zweierlei *Kabu*-Privilegien, dem *Kabu* für das Drucken bzw. Gebrauch der Druckformen (*Hankabu*) einerseits und, wie in anderen Gewerbszweigen ebenfalls üblich, dem *Kabu* für das Unternehmen des Verlagsbuchhandels (本屋株 *honya kabu*) andererseits. Diese rechtlich-geschäftliche Konvention kam erst durch die Anerkennung der Berufsgenossenschaft seitens der Behörden und damit der zentralen Regierung zustande. (S.u.)

Medienhistorisch entstand das *Hankabu* vor dem Hintergrund des Medienwechsels zur Xylographie. Wie ich schon im Abschnitt 8.1 beschrieben habe, verlangte die Produktion der xylographischen Druckformen vom Unternehmer einen relativ hohen Kapitalaufwand. Daher ist es verständlich, dass der Unternehmer aus seinen Druckformen möglichst lange und viel Gewinn erzielen wollte. Dieses ökonomisch-betriebswirtschaftliche Interesse kristallisierte in einen rechtlichen Konsens über das *Hankabu*. Dieser Konsens war vermutlich zuerst an der Materie mit dem informativen Muster, der xylographischen Druckform, gebunden, sodass der Besitzer vom 株板 *kabuita*

---

<sup>661</sup> Diese Beschränkung gab es allerdings nicht im Buchgewerbe. Suwa: Shuppan kotohajime. 1978, S.64.

(Druckform mit dem zuerkannten *Hankabu*) gegen einen imitierenden Nachdruck (重板 *jūhan*) ohne weiteres vor der Genossenschaft klagen konnte.

Auch gegen ähnliche Drucke (類板 *ruihan*) konnte man sein *Hankabu* ausüben. Hieran sieht man einen Schritt zur Entmaterialisierung des *Hankabu*: Das ursprünglich dicht an die materielle Druckform gebundene Recht bzw. Privileg wurde allerdings mit der Zeit mehr oder weniger entmaterialisiert und insofern abstrahiert: Das *Hankabu* erweiterte sich vom Exklusivrecht für die reproduzierende Vervielfältigung eines Werkes zum Exklusivrecht für die Vervielfältigung von Werken bestimmter Gattung. Beispielsweise kaufte 吉野屋為八 Yoshinoya Tamehachi (?-?) für die Veröffentlichung der illustrierten Beschreibung der Stadt Kyoto „京都名所図会 *Kyoto meisho zue*“ (1780) mit einem enormen Aufwand die vorhandenen *Kabu* bzw. *Hankabu* der inhaltlich ähnlichen, geographischen Werke über Kyoto auf, um im vornherein die absehbaren Rechtsstreitigkeiten wegen der Ähnlichkeit seines Produktes mit den anderen zu vermeiden.<sup>662</sup> Die epistemologische Erweiterung des *Hankabu* zur Gattung basierte nach wie vor ausschließlich auf dem Besitz der Druckformen, welche unter den Mitgliedern der Genossenschaften als Originale der Gattung (nicht des Werks!) anerkannt sind.

Wie ein Werk in mehrere Druckformen zerlegend materialisiert wurde, konnte das *Hankabu* eines Werkes in Teile zerlegt besessen und behandelt werden.<sup>663</sup> Wenn einer alle Druckformen für ein Werk besaß, nannte man das entsprechende Recht 丸株 *marukabu* (wortwörtlich ‚vollkommenes *Hankabu*‘). Wurden die Druckformen von mehreren Leuten geteilt gelagert, dann wurde es 部分株 *bubunn-kabu* (wortwörtlich ‚partielles *Hankabu*‘) bzw. 相合株 *aiai-kabu* (wortwörtlich ‚gemeinsames *Hankabu*‘) bezeichnet und bedeutete auch die Einteilung des *Hankabu* unter den Besitzern. Mit dem *Bubun-kabu* konnte man als Besitzer von Druckformen eine Verwendungsgebühr, 板賃 *itachin* (Gebühr der Druckformen) eintreiben, wenn man nicht selbst an der Publikation mitwirkte, sondern seine Druckformen und damit sein *Hankabu* an andere auslieh. Bei einer Neuerscheinung auf eigene Kosten des Autors blieben die meisten von den Druckformen beim Verlagsbuchhändler; der Autor selbst bewahrte eine oder zwei Druckformen, welche 留板 *tomeita* (wortwörtlich ‚Anhaltsplatte‘) genannt und bei Bedarf dem Verlagsbuchhändler zur Verfügung gestellt wurden, auf. Auch wenn die Druckformen als ontologischer Bezugspunkt des *Hankabu* durch Feuer vernichtet worden sind, gilt das *Hankabu* weiter – und zwar als 焼株 *yake-kabu* (wortwörtlich ‚gebranntes *Kabu*‘). Obwohl also die Druckform materiell nicht mehr existiert, wurde das entsprechende *Hankabu* weiter dem ursprünglichen Besitzer zuerkannt, wozu die epistemologische Abkopplung des *Hankabu* von der Druckform

<sup>662</sup> Takada: Hanbon bunka no imi. 1997, S.8.

<sup>663</sup> Bei der folgenden Beschreibung über die historischen Begriffe habe ich mich an der Erläuterung von Nakano angelehnt. Nakano: Shoshigakudangi edo no hanbon. 1995, S.288-305.

notwendig ist. Hier deutet sich ein neues Konzept an, denn die graphische Information begann man nun ohne ihr Speichermedium aufzufassen und dementsprechend ihren Besitz anzuerkennen. So machte man das *Yake-kabu* auch zum Gegenstand des Handels: Wenn man das *Yake-kabu* eines Werks kauft, dann bekommt er das *Hankabu* für dasselbe oder ein ähnliches Werk.

#### 8.2.5 Schutz der Privilegien und Regulierung der xylographischen Information

Nur mit dem *Hankabu* durfte man die Bücher weder drucken noch verkaufen. Um das Privilegium des *Hankabu* in Form der Buchproduktion auszuüben, musste man Mitglied des *Honya nakama* sein. Erst durch Mitgliedschaft, für welche man das *Honyakabu* besitzen musste, bekam man Spielraum, die Verletzung seines *Hankabu* behaupten zu können.<sup>664</sup>

Historisch bildeten die Buchproduzenten die Berufsgenossenschaft spontan, um die kommerziellen Interessen untereinander zu schützen. Die Genossenschaft besaß damit keine realistische Kraft und Methode, das *Hankabu* außerhalb ihrer Genossenschaft zu kontrollieren. Wenn die Genossenschaft über die für sie unrechte Buchveröffentlichung, d.h., die Verletzung vom *Hankabu* eines Mitglieds feststellte, konnte sie nichts gegen den Angeklagten, gleich ob Mitglied oder Nichtmitglied, unternehmen.

Wegen dieser Unzulänglichkeit mussten die Verlagsbuchhändler die nächst höhere Instanz, die Behörde, als Mittel verwenden, um ihren Interessenschutz zu verwirklichen. 1698 beantragten die vierundzwanzig Verlagsbuchhändler einer Genossenschaft bei der Behörde der Stadt Ôsaka (大坂町奉行所 *Ôsaka machibugyôsho*) die Aufsicht über das für sie ‚illegale‘ Nachdrucken.<sup>665</sup> Dieser Antrag stützte sich auf die offizielle Verordnung gegen *Jûhan* und *Ruihan* aus der Behörde. Seither übernahmen diese Verlagsbuchhändler, welche nun als Verwaltungsleiter der Genossenschaft (行司 *gyôji*, in Edo und Kyoto als 行事 geschrieben) die Aufsicht der Veröffentlichungen seitens der gewerblichen Unternehmer übernahmen.

So verlor sich mit der Zeit der inoffizielle und gebräuchliche Charakter der Berufsgenossenschaft durch die Verbindung mit der Behörde. Entscheidend war die Anerkennung der Genossenschaft, des *Honya nakama*, durch die Behörde, welche zuerst 1716 in Kyoto, 1721 in Edo (genannt als 書物屋仲間 *Shomotsuya nakama*

---

<sup>664</sup> Das *Nakamakabu* zu gewinnen, d.h. zum Mitglied der Berufsgenossenschaft zu werden, war das spontan entwickelte Verfahren notwendig. Für *Nakamakabu* musste man von einem Mitglied eingeführt werden und einen weiteren Fürsprecher aus der Genossenschaft gewinnen. Wurde der Eintritt eines neuen Mitgliedes erlaubt, dann musste dieser eine nicht geringe Gebühr bezahlen. Zu genaueren Zahlen und weiteren Konditionen dieses Eintrittsvorgangs vgl. u.a. Suwa: Shuppan kotohajime. 1978, S.66-68; May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur. 1983, S.64.

<sup>665</sup> Suwa: Shuppan kotohajime. 1978, S.62.

bzw. 書物問屋仲間 *Shomotsutoiyana kama*) und 1723 in Ôsaka geschah.<sup>666</sup> Durch diese Legalisierung entstand öffentlich eine besondere, wechselseitige Beziehung zwischen der Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler und den Behörden.

Die Behörden, welche die Verordnung auch auf politisch unliebsame Publikationen anwandten, konnten die Publikationskontrolle bzw. Zensur nun den Genossenschaften überlassen, welche sowieso aus eigenem Interesse die Publikationen überprüften. Für die Verlagsbuchhändler ging die Legalisierung ihrer Genossenschaft gleichzeitig mit der offiziellen Anerkennung des bis dahin nur gebräuchlichen und privaten *Hankabu* einher. So konnten die Berufsgenossenschaften nun mit der Unterstützung der politischen Macht das *Hankabu* ausüben. Diese wechselseitige Partnerschaft wurde dadurch ermöglicht, dass sowohl die Kontrolle der Veröffentlichungen als auch der Schutz des *Hankabu* die Regulation der im Gedruckten gespeicherten Information im xylographischen Netzwerk war.

Die aktive Beteiligung an der behördlichen Informationssteuerung bedeutete auch für den Verlagsbuchhändler einen weiteren ökonomischen Hintergrund. Die Behörde allein hatte natürlich ihre Macht zur Kontrolle der Publikation ausgeübt. Betroffen von der Zensur waren der Verlagsbuchhändler sowie der Autor, deren Publikationen wohlmöglich in politischer wie öffentlich-moralischer Hinsicht als unangemessen oder sogar gefährlich galten.<sup>667</sup> Die Behörde vernichtete in einem solchen Fall die xylographischen Druckformen, sodass der materielle Ursprung der illegalen Information beseitigt wurde. Solche Intervention bedeutete dem Unternehmer nichts anders als erheblicher Verlust. Die Behörde schützte nicht nur die Interessen der Verlagsbuchhändler, sondern behinderte ihre Praxis.

Die Informationsregulation durch diese Partnerschaft betraf vor allem die Vorstufe der materiellen Buchproduktion, also bevor das Manuskript ins xylographische Buchproduktionssystem eingeht. Der Prozess der Informationsüberprüfung lässt sich grob folgenderweise zusammenfassen: Zuerst stellt der Verlagsbuchhändler das Manuskript mit dem Druckantrag 開板願 *kaihan negai* den Verwaltungsleitern der Genossenschaft vor. Die Verwaltungsleiter 月行事 *tsuki gyôji*, welche für eine festgelegte Zeit aus Mitgliedern ausgewählt wurden, prüfen das Manuskript. Wenn es gegen die öffentliche Verordnung verstößt, durfte das Manuskript nicht weiter zum Druck verarbeitet werden. Sollte das Manuskript das *Hankabu* anderer Mitglieder verletzen, dann geht es als 廻り本 *mawaribon* (wortwörtlich ‚Umlaufbuch‘) unter den Mitglie-

---

<sup>666</sup> Die Behörde erlaubte bzw. anerkannte die Berufsgenossenschaft abhängig von der Geschäftsart wirtschaftlich für die Beseitigung des Monopols und politisch wegen der privaten Versammlung der Menschen, gegen die der Herrschaftsapparat generell Widerwillen hegte.

<sup>667</sup> Zur präzisen Darstellung und Erläuterung der historischen Verordnungen vgl. May: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur.1983, S.67-80.

dern zwecks Einsichtnahme herum. Widerspricht niemand, so wird das Manuskript weiter zur betreffenden Behörde geleitet. Erst nach der behördlichen Überprüfung konnte die Druckgenehmigung 開板許可 *kaihan kyoka* offiziell über den Verwaltungsleiter der Genossenschaft dem Verlagsbuchhändler erteilt werden. Mit dieser Genehmigung konnte der Verlagsbuchhändler das *Hankabu* für seine Neuerscheinung sicherstellen und das Manuskript ins von ihm organisierte Buchproduktionssystem eingeben. Nachdem das Manuskript xylographisch verarbeitet wurde, legt der Verlagsbuchhändler die Druckexemplare zusammen mit dem Manuskript den Verwaltungsleitern der Genossenschaft zur Überprüfung vor. Diese leiten die obligatorischen Ansichtsexemplare an die Behörde weiter. Erst nach dem Vergleich zwischen dem Manuskript und dem Gedruckten wurde die Erlaubnis zum Verkauf, 添章 *soeshô* bzw. *soejô* erteilt.

In diesem System der Informationsprüfung und -sonderung geht die Zensur der Behörden mit dem Privilegienschutz der eigentlich privaten Genossenschaft einher, was als das Spezifikum der Druckkultur in der vierten Epoche zu betrachten ist. Hier kommen die Verlagsbuchhändler mit ihrer Berufsgenossenschaft als hauptsächliche Akteure der Informationssonderung vor.

Der Behörde waren die Verlagsbuchhändler nicht nur für die Informationssonderung, sondern auch für die Verbreitung der Information von Nutzen. Neben der zensorischen Intervention förderte der Regierungsapparat die Vervielfältigung bestimmter Bücher – manchmal auch finanziell. 1721, im Jahr der Legalisierung der Genossenschaft in der Stadt Edo, ließ die Behörde beispielsweise den chinesischen Klassiker der moralischen Belehrung „六諭衍義 chin. *Liuyu yanyi*, jap. *Rikuyu engi*“ in der originalen Fassung und später in einer mit dem *Kana* auf Japanisch dargestellten, für Laien vereinfachten Version „六諭衍義大意 *Rikuyu engi taii*“ von den Genossenschaftsmitgliedern vervielfältigen und verbreiten.<sup>668</sup> Die ins Japanische übertragene Fassung dieses moralischen Titels wurde von der Behörde als Lehrbuch in privaten Schulen für Lesen, Schreiben und Rechnen bestimmt; die Verlagsbuchhändler waren demnach dazu aufgerufen, das Buch landesweit zu verteilen.<sup>669</sup> Als ein Mittel für die massenhafte Verbreitung der gewünschter Information galt nun für die Administration das xylographische Netzwerk, welches nicht nur die drei Großstädte und ihre Umgebung, sondern seit spätestens der Mitte des 19. Jahrhunderts fast das ganze Land überdeckte.

#### 8.2.6 Überregionale Ausdehnung des xylographischen Netzes

Seitdem die Verlagsbuchhändler in Edo und Ôsaka die eigene Buchproduktion im großen Umfang begonnen hatten, kooperierten die Buchproduzenten in den drei Großstädten, um ihren Absatz zu sichern. Die Kooperation bestand in dem Privi-

---

<sup>668</sup> Konta: Edo no hon'yasan. 1977, S.77.

<sup>669</sup> Ebd.

legenschutz, dem gemeinsamen Besitz der Druckform und des *Hankabu* oder im Bücheraustausch. In den anderen, kleineren Städten, entwickelte sich das gewerbliche Buchwesen ebenfalls stetig, in welchem sich nicht nur Verkauf und Verleih der in den drei Großstädten hergestellten Bücher, sondern zunehmend auch die Produktion für die lokale Leserschaft stattfinden. In diesem lokalen gewerblichen Buchwesen fanden die Verlagsbuchhändler aus den Großstädten die Möglichkeit der Neuerschließung eines Marktes. Sie begannen mit den lokalen Verlagsbuchhändlern eine offizielle Kooperation für den Verkauf erschließen, wobei diese Kooperationspartner als solche im Gedruckten explizit genannt wurden. Beispielsweise stehen die sechs Verlagsbuchhändler aus sechs verschiedenen Städten auf drei Inseln in der 1839 gedruckten Neuausgabe des „小諷訓蒙図彙 *Koutai kunmô zui*“, das zuerst 1805 unter der Kooperation von zwei Verlagsbuchhändlern verkauft wurde.<sup>670</sup>

Die überregionale Erweiterung des Buchhandelsnetzes beschleunigte sich im 19. Jahrhundert.<sup>671</sup> Indem die lokalen Verlagsbuchhändler zu Netzknoten für die lokalen Leserschaften wurden, gestaltete sich nun ein stabiles Handelsnetz, das zwischen den festen Orten gewebt wurde. Die Kooperation mit den lokalen Verlagsbuchhändlern relativierte andererseits wohl den exklusiven Charakter der Berufsgenossenschaften und damit deren Mitgliedern in den drei Großstädten. Ihre dominante Stellung verloren die drei Städte als Ort der Buchproduktion jedoch erst im Zuge des Medienwechsels zur Typographie, wobei der Verlagsbuchhändler der vierten Epoche verschwand. (Vgl. 9.1.)

### 8.3 Die xylographische Bildliteratur

Das ontologisch schon bedingte Potential eines Informationsmediums war und ist dem Praktizierenden epistemologisch immer verborgen. Erst durch den medienhistorischen Umgang mit dem Medium kann sein medienspezifisches Potential als Möglichkeit, d.h. offensichtlich gewordenes Potential, von den Praktizierenden entdeckt und durch die Praxis als Informations- und/oder Kommunikationsmedium realisiert werden. Es liegt am Prinzip der medienhistorischen Ungleichzeitigkeit, dass die mediendäquate Epistemologie sich immer verzögert oder sogar niemals eintritt.

Beim Fall der japanischen Druckkultur wurde das medienontologische Potential der Xylographie, die semiotische Universalität, Schrift und Bild mit einem einzigen Verfahren zu materialisieren, erst von den Praktizierenden der vierten Epoche als solche wirklich wahrgenommen und gepflegt. (Vgl. 8.1.) Davor anerkannten die Praktizierenden das xylographische Medium als Reproduktionsmedium, indem sie die

---

<sup>670</sup> Ebd., S.183. Vgl. auch ders.: *Edo no shuppan shihon*.1974, S.178-195.

<sup>671</sup> Als für diese Zeit spezifische Gattung nennt Konta zum einen die Sachbücher, welche sich mit Armut, Hungertod und deren Lösung befassten und zum anderen die Lehrbücher für die privaten Schulen. Konta: *Edo no hon'yasan*. 1977, S.185-190.

Druckform als Projektionsoberfläche der handgeschriebenen bzw. -gemalten Informationen ohne weiteres bestimmten und verwandten. Durch die menschliche Projektionstätigkeit wurden Bild und Text auch im xylographischen Informationsmedium getrennt realisiert. So blieb die xylographische Information in Reichweite der epistemologischen Einstellung, welche durch das Handgeschriebene und -gemalte medienhistorisch geprägt war.

Die Artverschiedenheit der Xylographie gegenüber dem Schreiben und Malen mit der Hand begannen die Praktizierenden der vierten Epoche als solche wahrzunehmen, nachdem das xylographische Medium zum Leitmedium für die nun gewerblich betriebene Buchproduktion geworden war. Erst mit dem Status als Leitmedium wurde die medienontologische Selbstständigkeit der Xylographie als Produktionsmedium epistemologisch anerkannt. Demzufolge gestaltete nun das xylographische Medium das informative Muster in der epistemologischen Einstellung der Praktizierenden gegenüber der graphischen Information um.

Diesen Code des Erzählens will ich medienhistorisch als ein für das xylographische Medium spezifisches medienhistorisches Produkt betrachten. Damit handelt es sich in diesem Abschnitt um den Gestaltungsprozess eines neuen (xylo-)graphischen Codes. Wenn die Praktizierenden das xylographische Medium als Reproduktions- und Vervielfältigungsmedium von Handgeschriebenen und oder -gemalten bestimmt und nur auf solche Weise gebraucht hätten, hätte die xylographische Bildliteratur nicht emergieren können. Um diese Behauptung darzulegen, ist es hilfreich, einen Blick auf die historische Produktionspraxis der handgeschriebenen Bildrolle sowie des Bildheftes und auf die Druckpraxis der Bilder und der Bilderbücher zu werfen, bevor ich zur xylographischen Literatur in der vierten Epoche der japanischen Druckkultur komme.

### *8.3.1 Produktionspraxis der handgeschriebenen und -gemalten Bildliteratur*

In der Produktionspraxis war die Artverschiedenheit von Bild und Schrift demjenigen Praktizierenden bewusst, der mit seinem Körper die graphische Information verstofflichte. Wie ich im ersten Kapitel beschrieb, unterscheidet sich das Schreiben vom Malen bzw. Zeichnen hinsichtlich der Routinierung der somatischen Materie- und Informationsverarbeitung, auch wenn die beiden Praxen auf denselben Medien von Pinsel, Tusche und Papier basieren. (Vgl. 1.1.) Die Malerei entwickelte sich seit alters her als eine besondere, handwerkliche Praxis, für welche völlig andere Ausbildung als jene für das Schönschreiben notwendig ist. „Das Malen war damals [im Mittelalter, S.Y.] keine gewöhnliche Tätigkeit, wie wir uns es heute vorstellen, sondern die Tätigkeit, für welche eine hochgradig professionelle Technik notwendig war, und daher



Abbildung 65: Das graphische Medium als Produkt von Schreiben und Malen, „Kegon gojūgo sho emaki“

war das Malen vor allem eine luxuriöse Kunst.<sup>672</sup> Durch die Spiegelung dieser Artverschiedenheit von Malen und Schreiben vollzog sich die Produktion desjenigen graphischen Mediums, in welchem Geschriebenes und Gemaltes koexistieren, im Grunde als zeitlich nacheinander folgende Zusammenarbeit von dem Schönschreiber und dem Maler. Weil mit dem Medium Papier und mit dem Pinsel in der Hand die graphische Information nachträglich bzw. sukzessiv realisiert werden konnte, konnten die beiden artverschiedenen Informationen auf der Papieroberfläche räumlich parallel realisiert werden.

Als ein typisches Beispiel der Arbeitsteilung in Malen und Schreiben lässt sich die Bildrolle vom Sutra „華嚴五十五書繪卷 *Kegon gojūgo sho emaki*“ aus dem zwölften Jahrhundert auffassen. (Vgl. Abbildung 65.) An der Abbildung ist ersichtlich, dass diese Zusammenarbeit – besonders für den Schönschreiber – nicht im Einvernehmen ausgeführt wurde. Zuerst führte wohl der Maler auf der Papierrolle (*Tsugishi*) die szenischen Illustrationen nacheinander aus, wobei Platz für den Text schon vorhergesehen und frei gelassen wurde, wie man auf dem Bild als Textkästen mit dünnen Linien sehen kann. (Vgl. auch 6.2.2 sowie Abbildung 84 im Anhang.) Dieser Textkasten war als Arbeitshilfe für den Schreiber realisiert, um ihm den Text- und damit sozusagen auch den Arbeitsplatz zu zeigen. In diese Kästen auf der bebilderten Papierrolle hatte der Schönschreiber des „*Kegon gojūgo sho emaki*“ die den dargestellten Szenen entsprechenden Texte zu realisieren. Bei der Ausführung seiner Kunst hatte der Schreiber dieser Bildrolle allerdings mit Raummangel zu kämpfen, denn der ihm vom Maler zugewiesene Platz war für die zu realisierende Schrift oft zu gering. Im Beispiel ist dies an der ungleichmäßigen Verteilung und Größe der Schriftzeichen zu sehen. Die Schriftzeichen werden vom ersten Kasten rechts zum linken Kastenrahmen immer kleiner und enger. Der Text wurde wegen der unharmonischen Verhältnisse zwischen der realisierten Schriftgröße, der zu realisierenden Textmenge und dem freigelassenen

<sup>672</sup> Mushakōji: *Emaki no rekishi*. 1995, S.19.

Textplatz unproportionell realisiert. Diese unproportionelle Realisierung der Texte beweist gewissermaßen die Arbeitsteilung in der Praxis und andererseits die Schwierigkeit, Bild und Schriftzeichen auf einem Layout harmonisch bzw. proportionell zusammenzubringen.

Diese Arbeitsteilung von Maler und Schreiber spiegelt die Bildrolle 絵巻 *emaki* wieder, welche von Literaturwissenschaftler oft als einer der Vorläufer der (xylographischen) Bildliteratur betrachtet wird.<sup>673</sup> Die Bildrolle, welche vermutlich seit dem zehnten Jahrhundert als eine Form der graphischen Information besonders unter den Hofleuten kultiviert wurde, erzählt durch die szenisch nacheinander folgenden Illustrationen die bekannten Volksüberlieferungen sowie buddhistischen Anekdoten. Zu dieser Bildrolle gehört auch ein Textteil, 詞書 *kotobagaki*, der die Erzählung parallel zu den szenischen Illustrationen wiedergibt. Dieser durch die Hand des Schönschreibers ausgeführte Textteil wurde normalerweise klar vom Bildteil visuell getrennt realisiert, wie es etwa bei der berühmten „信貴山縁起絵巻 *Shigisan engi emaki*“ aus dem zwölften Jahrhundert der Fall ist. Allerdings gab es auch solche Bildrollen, bei denen der Text ohne klare räumliche Abgrenzung ins Bild nachträglich hineingeschrieben wurde. Dabei handelt es sich zum einen um sehr knappe Textteile, dessen Funktion sich beispielsweise auf die Szeneüberschrift oder Figurnamen beschränkt, um dem Leser auf die Sprünge zu helfen, sich der bekannten Handlung zu erinnern.<sup>674</sup> Zum anderen wurde auch der kurze Sprech- bzw. Dialogtext ins Bild hineingeschrieben, welcher sich auf die näher stehende Figur bezieht.<sup>675</sup>

In der Bildrolle stehen sowohl die bildliche als auch die schriftliche Information nacheinander in einem an sich geschlossenen Speichermedium des Buches. Aber dies bedeutet nicht, dass die beiden artverschiedenen Informationen gleichwohl zusammen das Erzählen bzw. Darstellen der Geschichte leisten. In diesem Medium wirken die schriftliche und die bildliche Informationen eher asymmetrisch. In dieser Hinsicht, wie die beiden Informationen zum Erzählen der Geschichte zusammenwirken, unterscheidet sich die Bildrolle von der nachfolgenden xylographischen Bildliteratur. Bei der Produktionspraxis, welche nicht nur die materielle Informationsverarbeitung wie Malen und Schreiben umfasst, sondern auch die eher psychische Informationsverarbeitung wie das Auswählen der zu verbildlichenden Szenen oder das Zusammenfassen des kurzen Handlungstextes, setzten die Produzierenden die Vorkenntnisse der Rezipienten über die Geschichte voraus. Die Bilder, welche die für den Plot repräsentative Szene lebhaft und künstlerisch darstellen, und die im kunstvollen fortlaufenden

---

<sup>673</sup> Vgl. May: Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan. 1995, S.45f.

<sup>674</sup> Beispielsweise vgl. die Bildrolle „彦火々出見尊絵巻 *Hikobohodemi no mikoto emaki*“, die wohl im zwölften Jahrhundert entstand und jetzt nur als imitierende Reproduktion aus dem 17. Jahrhundert überliefert wird.

<sup>675</sup> Beispielsweise die Bildrolle „藍染川 *Aizomegawa*“ (wohl aus dem 17. Jahrhundert).

*On'nade* knapp geschriebenen, aber für den Rezipienten zum Gedächtnisabruf der bekannten Geschichte ausreichenden Texte fungieren im Grunde so separat und sind als Medium für das Erzählen bzw. die Erzählung stark abhängig vom psychischen Informationsspeicher des Rezipienten. Der Grundcharakter, dass die Bildrolle als Informationsmedium stark vom externen Informationsspeicher wie das Gedächtnis der Rezipienten oder die mündliche Erzählung bzw. Erklärung abhängig ist, verändert sich erst bei der xylographischen Bildliteratur.<sup>676</sup>

Die schriftliche Information, welche ohne augenscheinliche Raumbegrenzung im Bild realisiert wurde, ging im Laufe der Zeit allmählich verloren. Die illustrierte Erzählung wurde zwar nach wie vor als handgeschriebenes, -gemaltes und -koloriertes Bilderbuch hergestellt, sodass diese wohl immer mehr kommerzialisierte Produktionspraxis mit der Hand parallel zur druckmedialen Produktion des xylographischen Bilderbuchs betrieben wurde.<sup>677</sup> Aber durchgesetzt hat sich schließlich die Trennung der schriftlichen Information aus der bildlichen, sodass das dialogische Element wie die Szenenüberschrift immer mehr in den Haupttext integriert und damit die schriftliche Darstellung allein der vom Bild klar getrennte Textteil übernimmt.<sup>678</sup>

Diese Veränderung geschah parallel zum Übergang von der Rolle zum Heft seit dem 16. Jahrhundert. Der Textteile der Bildrolle wurde nun, im Bildheft, zur Textseite, welche nur die schriftliche Information in sich speichert, getrennt vom Bildteil auf der Bildseite, welche nur für die bildliche Information steht. In dieser neuen Form tendierte es nun dazu, dass die schriftliche Information eine hauptsächliche Rolle des Erzählens und die bildliche Information nur noch die Rolle der Illustration im wahren Sinne des Wortes spielte.<sup>679</sup> Hierbei ging es nun nicht mehr um die Bilderzählung, welche durch die Bilderfolge mit oder ohne Text die Geschichte erzählt, sondern um die sprachliche Erzählung mit Illustrationen. Durch die Einführung der Heftform wurde die produktionspraxisbezogene Unterscheidung zwischen Text und Bild auch im Produkt visuell wie materiell verdeutlicht.

---

<sup>676</sup> Hier setzt die Rezeption der von den Produzenten intendierten Geschichte als Normalfall voraus. Man konnte natürlich allen aufgrund der in der Bildrolle gespeicherten, visuellen Information die Geschichte rezipieren bzw. konstruieren.

<sup>677</sup> Literatur- und Buchwissenschaftlich bezeichnet man seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts diejenige Bilderbücher, welche ungefähr seit der Muromachi-Ära (1338-1573) bis zum Mitte der Edo-Zeit (1603-1867) hergestellt wurden, besonders als 奈良絵本 *Nara ehon* (Nara-Bilderbuch). Diese Bezeichnung bezieht sich weder auf den Inhalt noch auf die Form, sondern bedeutet nur noch das mit der Hand hergestellte Bilderbuch in Form der Buchrolle oder des Hefts aus dieser Zeit. Kudô: Naraehon no keisei. 1998, S.98. Wegen dieses eher forschungshistorisch-konventionellen Charakters ist dieser Begriff für die medienhistorische Beschreibung als unzulänglich zu beurteilen.

<sup>678</sup> Ebd., S.102.

<sup>679</sup> Zu den zahlreichen Beispielen vgl. Digitaldatenbank von *Nara ehon* der Universität Keiô „世界のデジタル奈良絵本データベース *Sekaino dejitaru naraehon deta bêsu*“ (Digital Database of Nara Ehon Around the World). <http://dbs.humi.keio.ac.jp/naraehon/> (Stand am 2. Apr. 2008).

Die Produktion der Bildrolle sowie des Bildheftes ging vor der anwachsenden gewerblichen xylographischen Buchproduktion allmählich zurück. Das graphische Erzählen von Geschichten koppelte sich in der vierten Epoche der japanischen Druckkultur mit dem xylographischen Medium und entdeckte die Zusammenwirkung von Bild und Text als Code für die Geschichteerzählung wieder.

### 8.3.2 *Das Bild in der Druckkultur bis zur dritten Epoche*

Anders als Texte, wurden Bilder bis zur vierten Epoche nur selten gedruckt.<sup>680</sup> Obwohl das Drucken des Bildes im Rahmen des buddhistisch-religiösen Rituals praktiziert wurde, brachte diese Druckpraxis keine direkte Auswirkung zur weiteren Bildruckpraxis mit sich.<sup>681</sup> (Vgl. 5.2.)

In der zweiten Epoche, wo die Praktizierenden die handgeschriebenen oder in China gedruckten Bücher xylographisch reproduzierten und vervielfältigten, druckten die Praktizierenden in den Zen-Klöstern die Bilder deshalb, weil diese bereits im originalen chinesischen Buch erschienen. Das Drucken der Bilder geschah also im Zusammenhang mit der imitierenden Reproduktion der chinesischen Bücher. (Vgl. 6.1.)

Erst in der dritten Epoche erhielt das Bild in der epistemologischen Einstellung der Praktizierenden gegenüber ihrer Druckpraxis einen höheren Rang als druckgraphische Information. Es waren die Jesuiten, die die gedruckten Bilder genauso wie in ihrem europäischen Mediengebrauch als wichtiges Kommunikationsmedium wie Heiligenbilder gefunden und auch in Japan so gebrauchen wollten.<sup>682</sup> Daher brachten sie aus Europa neben den fertig gedruckten Bildern auch die Kunst und Utensilien für die Produktion von Bildern mit und vermittelten diese den einheimischen Gläubigen in ihren Bildungseinrichtungen. Neben der Typographie für die schriftliche Information importierten die Jesuiten auch den Kupferstich für die Vervielfältigung der bildlichen Information, mit dem sie zum Beispiel die Bilder auf den Titelblättern ihrer typographischen Bücher realisierten. Doch genauso wie die Typographie, fand diese Bildherstellungstechnik keinen medienontologischen Nachfolger in der japanischen Druckkultur.<sup>683</sup> (Vgl. 7.1.1.)

Auch die einheimischen Praktizierenden begannen Bilder als ein Element der gedruckten Bücher zu betrachten: Die Bücher, welche unter der Leitung von Hon'ami Kôetsu und Suminokura Soan produziert wurden, enthalten gedruckte Illustrationen, welche Szenen aus der Erzählung darstellen; sie sind ohne dem Text auf einer Buch-

---

<sup>680</sup> Der Textildruck mit dem Model, der schon früher als drucktechnische Produktion der graphischen Information auf dem Papier betrieben wurde, ist hier nicht berücksichtigt.

<sup>681</sup> Seit dem zwölften Jahrhundert wurde die Xylographie für die Vorzeichnung der farbigen Bilder auf der mit dem Sutra versehenen Fächer (扇面古写経 *senmen kosbakyô*) und der Bildrolle gebraucht.

<sup>682</sup> Vgl. Sugano: Edo no dôhanga. 2003, S.11-29.

<sup>683</sup> Aber allgemein beeinflusste die europäischen Bilder dagegen – transmedial – auf die Malpraxis der Einheimischen. Vgl. etwa Dorhout: Early European influences on Japanese pictorial Art. 1994.

seite gedruckt wurden. Diese Vergegenständlichung der bildhaften Darstellung geschah wohl nach dem Vorbild des damals schon verbreiteten Bildhefts, indem die beiden Produzenten ihre Produktionspraxis sehr stark an das Handgeschriebene und damit das Handgemalte orientierten. (Vgl. 7.2.2.) Bald begannen auch die anderen einheimischen Buchproduzenten die Illustration als ein Teil der Bücher zu erkennen und demzufolge xylographisch zu drucken. Dabei wurden Bilder auf einer Buchseite getrennt von der Textseite realisiert: Sofern man den Text mit Schriftstempeln druckte, musste man Text und Bild medienontologisch trennen, denn die Illustrationen führte man xylographisch aus.<sup>684</sup> Zwar hatten die Praktizierenden in der dritten Epoche die Bilder xylographisch gedruckt, aber sie wurden nur als zweitrangig anerkannt, während die schriftliche Information wie die sprachliche Erzählung als die hauptsächliche Komponente des Buches galt.

### 8.3.3 Das xylographische Bilderbuch

Nachdem die Xylographie zum Leitmedium der Buchproduktion wurde, anerkannten die Praktizierenden in der Druckkultur die Selbstständigkeit der Bilder als graphische Information. Parallel zur Vergegenständlichung der im fortlaufenden *On'nade* dargestellten japanischen Texte wurden die handgemalten Bilder, welche außerhalb der Druckkultur schon längst als eine Art der graphischen Information gepflegt wurden, als Projektions- und Produktionsgegenstand der xylographischen Druckpraxis wahrgenommen. Diese Entdeckung des Bildes als druckgraphische Information ging mit der Erweiterung der Leser- und Käuferschicht in die Laien und Kinder einher, welche wenig anspruchsvolle Lesefähigkeit besaßen und erst in der vierten Epoche als Konsument bzw. Leser des Buches vorkamen.<sup>685</sup>

Gegenüber dieser Kundschaft begannen die Buchproduzenten seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts die Bilderbücher mit der Xylographie zu produzieren. Bilder nahmen ganze Seiten solcher Bücher ein; Texte waren nur wenige in diese dargestellten Szenen eingestreut und dann auch nur als Beschriftungen der Figuren oder

---

<sup>684</sup> In der Spätphase der dritten Epoche, wohl im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, gab es eine experimentale Druckpraxis, in der man die Illustration des japanischen Klassikers „曾我物語 *Soga monotgari*“ durch die Zusammensetzung kleiner Bildstempel druckte. Nakane: *Nihon insatsu gijyutsushi*. 1999, S.138f. Laut Nakane druckte man dabei eine Bildseite mit zehn kleineren Bildstempeln. Für die 93 Bildseiten des ganzen Buches verwendete man 614 verschiedene Bildstempel, wobei 366 Stempel mehrfach gebraucht wurden. Diese Bildstempel wurden zusammen mit dem hölzernen Schriftstempeldruck gebraucht. Daher nennt man sie heute 絵活字 *ekatsuji* (Bildschriftstempel bzw. ‚Bildletter‘). Allerdings ist die parallele experimentale Druckpraxis auch in der deutschen Mediengeschichte zu sehen. Vgl. Giesecke: *Die Entdeckung der kommunikativen Welt*. 2007, S.395f.

<sup>685</sup> Die Entdeckung der bildlichen Information als Vervielfältigungsgegenstand ist wohl eine medienhistorische Grundtendenz des xylographischen Mediums, das im Rahmen der gewerblichen Tätigkeit für die Produktion der graphischen Informationsmedien gebraucht wird.

als knappe Sprechtexte.<sup>686</sup> Dieses Bilderbuch wurde in seiner Frühphase als Produkt des Malers konzipiert und hergestellt, sodass die meisten Bücher aus dieser Zeit nur den Name des Malers explizit nennen, während der Autor im Sinne des Textverfassers anonym bleibt.<sup>687</sup> Anders als bei dem Bildheft, in welchem der Text hauptsächlich die Funktion des Erzählens von der Geschichte übernahm und die Bilder als Illustration auf wenigen Seiten getrennt vom Text realisiert wurden, konstituierte die bildhafte Information bei dem xylographischen Bilderbuch wie bei der Bildrolle den Hauptcode des Erzählens. Auch die polyperspektivische und -chronologische Darstellungstechnik (異時同図法 *ijidôzu-hô*), welche in der historischen Produktionspraxis der Bildrolle gepflegt wurde, verwendete der Maler des xylographischen Bilderbuches.<sup>688</sup> Bei dieser Erzählweise mit den Bildern fungierte die auf dem Freiraum des Bildes realisierte, schriftliche Information als Subcode. Ein Grund für diese Codestruktur des xylographischen Bilderbuchs lag darin, dass die Produzenten hauptsächlich bekannte Erzählungen aus der volkstümlichen Überlieferung verarbeitet haben. Damit bekam die Lektüre eines solchen Buches den Charakter der bildhaften Wiedererkennung der schon bekannten Geschichte, wozu der mit der mündlichen Erzählung ähnlichen Text nicht notwendig war.

So erst im Rahmen der gewerblichen Buchproduktion für Kinder und wohl auch erwachsene Laien kam jene Koexistenz von Text und Bild vor, in welcher der Text die direkte Rede der dargestellten Figur darstellt und dabei die Verbindung zwischen Text und Bild nur durch die topographische Nähe implizit gezeigt wird. Dieses Bilderbuch in der Frühphase der vierten Epoche bezeichnet man literatur- und gattungshistorisch 赤本 *akahon* (rotes Buch), weil es für gewöhnlich mit einem roten Buchdeckel ausgestattet war. Ungefähr im Mitte des 18. Jahrhunderts kamen als evolutionäre Nachkommenschaft des *Akahon* das 黒本 *kurohon* (schwarzes Buch) und das 青本 *aohon* (blaues Buch) vor. Bei den beiden Bilderbüchern veränderte sich die Balance zwischen Bild und Text im Geschichtserzählen. Der Text übernahm immer mehr die Rolle des Erzählens von der Geschichte, was die zunehmende Nennung des Autors neben dem Maler im gedruckten Buch widerspiegelt.

---

<sup>686</sup> Als andere Variante gab es auch das ‚Bilderbuch‘ mit relativ langem Haupttext, der im oberen Drittel der Buchseite augenscheinlich getrennt vom Bildteil realisiert wurde. Diese Parallelexistenz von Text und Bild durch die visuell deutliche Raumeinteilung ist ein zeitspezifisches Phänomen, das bald in der Gattung des Bilderbuchs verschwand. Währenddessen wurde diese Struktur des Layouts in anderen Gattungen wie Sachbuch, Lehrbuch für das Schreiben und Lesen, Laienlexikon usw. als pragmatische Form für die Wissensdarstellung weiter gebraucht, wobei die obere Spalte beispielsweise für die Interpretation bzw. Ergänzung des unteren Haupttexts gebraucht werden konnte. Diese Seitenstruktur stammte allerdings aus der chinesischen Druckkultur und wurde als eine Form des Layouts auch in der japanischen Druckkultur übernommen und gepflegt.

<sup>687</sup> Torigoe (Hrsg.): *Hajimete manabu Nihon no ehonshi*. 2001, S.18.

<sup>688</sup> Ebd.

Wenn das xylographische Bilderbuch weiterhin wegen der populären Überlieferungen allein vom Maler konzipiert und hergestellt worden wäre, hätten die Bilder in diesem Informationsmedium weiter ihre dominante Rolle als Hauptcode gespielt und demzufolge hätte die xylographische Bildliteratur nicht emergieren können. Jedoch verlief die historische Entfaltung dieser Gattung in Richtung einer Zunahme der schriftlichen Information, indem das Bilderbuch als Medium für die graphische Darstellung von Theateraufführungen gebraucht wurde. Als Katalysator für diese Veränderung müssen nun das Theater und seine spezifische Verarbeitung ins xylographische Buch betrachtet werden.

#### 8.3.4 Das xylographische Bilderbuch als Theateraufführung

Die Produzenten des xylographischen Bilderbuches begannen mit dem *Kurohon* nicht nur die volkstümlichen Überlieferungen, sondern auch die zeitgenössischen Theaterstücke als Quelle ihrer xylographischen Produkte zu verwenden. Das Theater wie 歌舞伎 *kabuki* und das Puppentheater 浄瑠璃 *jôruri* waren damals eine der beliebtesten Formen der Unterhaltung der Stadt- wie Dorfbewohner. Um diese Popularität für ihr Gewerbe auszunutzen und daraus Gewinn zu ziehen, erzeugten die Buchproduzenten schon seit dem Anfang der vierten Epoche die verschiedenen xylographischen Bezugsprodukte des Theaters wie zum Beispiel Dramentext des Theaterstücks 正本 *shôhon* bzw. *seihon*, Dramentext mit Illustrationen (zum Beispiel 絵入根本 *eirinehon*, wortwörtlich ‚Quellenbuch mit Bilder‘), die mehrfarbigen Einblattdrucke vom Bühnenbild oder dem populären Schauspieler 役者絵 *yakushae* usw.<sup>689</sup> Die gewerblichen Produzenten nutzten die xylographischen Medien als Spiegel des Theaters und deren Popularität aus. Weil die Popularität von bestimmten Theaterstücken sowie Schauspielern allerdings zeitlich begrenzt war, mussten diese theatralischen Informationen sofort in die xylographischen Medien verarbeitet werden.<sup>690</sup> Das Tempo der xylographischen Produktionspraxis wurde so vom Tempo der Theateraufführungen bestimmt.

Ein solches mit dem Theater verbundenes Produkt ist das Bilderbuch 絵尽し *ezukushi* (wortwörtlich ‚allerlei Bilder‘), welches die Theateraufführung durch nacheinander folgenden Szenenbilder mit hineingeschriebenen Texten 書入 *kakiire* abbildet. Die Theateraufführung transformierte nun das xylographische Buchproduktionssystem ins graphische Medium des Bilderbuches, das buchhistorisch unter die Gattung *Kurohon* und *Aohon* kategorisiert wird.

Der Zusammenhang des Bilderbuches mit dem entsprechenden Theaterstück basiert genauso wie bei anderen Bezugsprodukten auf der Gegenwärtigkeit der Theateraufführung, weshalb hauptsächlich „die gerade tätigen, populären Schauspieler oder

<sup>689</sup> Vgl. Hayashi: Informationen und Medien rund um das Kabuki. 2000.

<sup>690</sup> Kudô: Naraehon no keisei. 1998, S.101; Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.144.

die frisch ausgeführten Theaterstücken zur Quelle des *Kurohon* oder *Aohon*“ genommen wurden.<sup>691</sup> Um eine solche aktuelle Beziehung zum gegenwärtigen Theaterereignis ausdrücklich zu zeigen, bedienten sich die Produzenten der verschiedenen Strategien für die Transformation der Theateraufführung ins xylographische Buch. Bezüglich der bildlichen Information wurde die Komposition bzw. die Grundstruktur des Seitenlayouts nun entsprechend der Struktur der Bühne gestaltet; auf dieser verbildlichten Theaterbühne wurden die Figuren in der für den Schauspieler typischen Haltung und Kleidung angeordnet, auf welcher gegebenenfalls das Familienwappen des bestimmten Schauspielers als Erkennungszeichen stehen.<sup>692</sup> Die schriftliche Information, die in den freien Raum des Bildes hineingeschrieben wurde, steht nicht nur für die zur Bühne gehörenden Elementen wie Sprechtexte oder Szenetitel, sondern gelegentlich ist auch das kommentierende Stimmengewirr der Zuschauer verschriftlicht worden, sodass dieses Geräusch außerhalb der Bühne die akustische Anwesenheit bzw. Präsenz im theatralischen Raum wiedergibt.<sup>693</sup>

Sowohl die bildliche als auch die schriftliche Information mussten in diesem Theaterbuch zusammenwirken, damit dem Leser das Nachvollziehen der Theateraufführung (nicht des geschriebenen Theaterstücks!) möglich ist. Wegen dieser Gebundenheit an der aktuellen Theateraufführung lässt sich ein solches Bilderbuch mehr als die bloße Addition von Drehbuch und szenischen Bühnenbildern verstehen. Um die nur multisensuell und medial wahrnehmbare Präsenz der Theateraufführung ins xylographische Informationsmedium zu verarbeiten, gestaltete sich dort ein neuer Code aus, der auf der untrennbaren Zusammenwirkung zwischen Text und Bild als Grundeigenschaft basierte.

Im Zuge der Verfeinerung des Informationsverarbeitungsprogramms der Theateraufführung ins xylographische Bilderbuch veränderte sich allmählich das quantitative wie qualitative Verhältnis des Textes gegenüber dem Bild. Weil es nicht mehr um die weit verbreitete volkstümliche Überlieferung, sondern um Theaterstücke mit oft komplexeren Handlungen ging, stieg die Notwendigkeit der sprachlichen Erläuterung zu Szene bzw. Handlung sowie der Sprechtexte der gemalten Figuren für die Leser. Indem die Theateraufführung zum Inhalt des xylographischen Bilderbuchs wurde, nahm die Menge der schriftlichen Informationen zwischen den Bildelementen zu. Es musste ein graphischer Code entstehen,

---

<sup>691</sup> Kudô: *Naraehon no keisei*. 1998, S.101.

<sup>692</sup> Kuroishi: *Ezôshi to geinô*. 2000, S.101. Indem die Bühne die Bildkomposition bestimmt und der Fokus auf die Schauspieler gestellt wird, bekam das Bild überwiegend den Charakter als Darstellung des prägenden, theatralischen Moments, sodass die seit der Bildrolle gepflegte, polyperspektivische und -chronologische Darstellungsmethode zurückging. Solche Bühneaufzeichnung des theatralischen Bilderbuchs stammte oft aus den Händen des Malers, der auch die Bühne- wie Schauspielerbilder hergestellt hatten. Torigoe: *Hajimete manabu Nihon no ehonshi*. 2001, S.19.

<sup>693</sup> Kuroishi: *Ezôshi to geinô*. 2000, S.101.

der auf der stärkeren, mehr symmetrischeren Zusammenwirkung zwischen der bildlichen und der schriftlichen Information basiert.

Auf dieser Basis begannen die Praktizierenden neben der Bilderbuchfassung der realen Theateraufführung auch dasjenige theatralische Bilderbuch herzustellen, dem kein aufgeführtes Theaterstück zugrunde gelegt ist.<sup>694</sup> Zwar lehnte sich der Buchproduzent an reale Theaterstücke und deren Aufführung an, jedoch entwickelte sich die dargestellte Geschichte unabhängig vom realen Theater auf eigene Weise. So gewann das ursprüngliche Theaterbuch allmählich den Charakter des gegenüber dem Theater selbstständigen Informationsmediums. Aus diesem Hintergrund kam eine neue Gattung des Bilderbuchs vor.

### 8.3.5 Entstehung der xylographischen Bildliteratur

Nach dem *Kurohon* und dem *Aohon* folgt gattungshistorisch das 黄表紙 *kibyôshi* (gelber Buchdeckel), das nach der literaturhistorischen Auffassung nicht mehr als Produkt für Kinder und Laien oder als Bezugsprodukt des Theaters, sondern als Unterhaltungslektüre für Erwachsene hergestellt wurde.<sup>695</sup> Als das erste Werk dieser Gattung gilt heute „金々先生栄花夢 *Kinkinsensei eiga no yume*“ (Meister Kinkin träumt über Glanz) von 恋川春町 Koikawa Harumachi (1774-1789) aus dem Jahr 1775. Harumachi hieß eigentlich 倉橋格 Kurahashi Itaru und war Schwertadel eines Fürstentums, der auch malen und dichten konnte.<sup>696</sup> Dieses Werk war eine Art von Bearbeitung bzw. Parodie des No-Theaterstücks „邯鄲 *Kantan*“, das seinerseits zu auf die chinesische Erzählung im „枕中記 chin. *Zhenzhongji*, jap. *Chinchûki*“ aus der Tang-Zeit (618-907) zurückzuführen ist. Harumachi sah in seiner Leserschaft nicht Kinder, Laien noch ein Theaterpublikum vor, sondern die Leser seines Werkes sollten mit der textbasierten Erzählung 読本 *yomihon* (Lesebuch) vertraut sein und zudem einen ähnlichen Geschmack haben wie die Leute seines Kreises.

Harumachi schuf zwar getreu nach dem Theaterstück „*Kantan*“ seinen Text und malte selber die Bilder, welche die Theaterbühne assoziieren ließen.<sup>697</sup> Aber was er schuf, war nicht mehr eine schlichte Bilderbuchfassung der Theateraufführung, sondern eine Erzählwelt, in welcher die Bühne nur die Grundstruktur darbot. Das Theater als Rahmen füllte Harumachi nicht mit einem wirklich aufgeführten Theaterstück, sondern mit seiner alltäglichen Lebenswelt aus, die er aus satirischer und humoristi-

---

<sup>694</sup> Ebd., S.102.

<sup>695</sup> May: Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan. 1995, S.53.

<sup>696</sup> Er lernte die Malkunst bei dem beruflichen Maler 鳥山石燕 Toriyama Sekien (1713-1788). Als Illustrator für das Erzählwerk „当世風俗通 *Tôsei fûzokutsû*“ des Jahres 1773 bekam Harumachi zuerst eine Beziehung zur xylographischen Buchproduktion und damit zum damals wohl erfolgreichsten Verlagsbuchhändler Tsutaya Jûsaborô.

<sup>697</sup> Nakayama: Hanbon to e no kanrensei. 1997, S.20.

scher Perspektive abzeichnete.<sup>698</sup> So gestaltete er die schriftlichen und bildlichen Details des Werkes wie Hintergrundszenerien, Gebäude, Kleidungen, Verhaltensweise, Gebärden usw. getreu nach seiner gegenwärtigen Umgebung.<sup>699</sup> Der zeitgenössische Leser las damit im „*Kinkinsensei eiga no yume*“ seine Gegenwart außerhalb der Theaterbühne.

Das Lesen seines Werks war damit nicht mehr das Nachvollziehen der Theateraufführung, sondern die (Re-)Konstruktion der Erzählwelt, welche für den Leser und auch Harumachi nur in der Zusammenwirkung von Bild und Text im Buch existiert. Dafür nahm der sogenannte Haupttext, der die Handlung der Geschichte darstellt und als Texteinheit im freien Raum des Bildes verwirklicht wird, augenscheinlich zu. So ging die Abhängigkeit vom externen Informationsspeicher wie Gedächtnis, mündliches Erzählen, Theateraufführung usw. zurück und der Haupttext trat in den Vordergrund. Damit erscheint das xylographische Bilderbuch als ein mehr oder weniger geschlossenes Informationsmedium, das – auch ohne Kenntnis über das als Vorbild verwendete Theaterstück – als Erzählung rezipiert werden konnte. Die Erzählung als solche gestaltet sich im Leser nun hauptsächlich durch die Wahrnehmung der Zusammenwirkung von Bild und Text auf den Buchseiten. Und zwischen den beiden artverschiedenen graphischen Informationen lässt sich im Grunde keine hierarchische Beziehung mehr erkennen: Schrift und Bild konstituieren zusammen nun einen graphischen Code des Erzählens.

Diese Untrennbarkeit von den eigentlich artverschiedenen graphischen Informationen beim Erzählen war wohl deshalb möglich, weil Harumachi sowohl den Text als auch das Bild in einem Zug und Sinn mit einer Hand schuf. Bei dem Gestaltungsprozess der einzelnen Buchseiten oszillierte die Personalunion von Maler und Dichter zwischen Bild, Text und Geschichte hin und her. Durch diese Oszillation materialisierte er nach und nach die graphischen Informationen, welche sich als Erzählwelt auf der Papieroberfläche anhäufen. Im Produktionsprozess sind damit das Bild und der Text sehr eng miteinander verbunden oder sogar vermischt. Vermischt in dem Sinne, dass die beiden artverschiedenen Informationen in der Bildliteratur als zwei verschiedene Emergenzen der einen psychischen Information im Produzenten zu verstehen sind.

Allerdings wurde seine Produktionspraxis durch das xylographische Medium beschränkt. Anders als bei der Bildrolle musste der Produzent mit Rücksicht auf die gedruckte Buchseite und damit orientierend an der Druckformoberfläche das Layout

---

<sup>698</sup> Diese Perspektive, welche als Spiegelung des sogenannten Zeitgeistes zu interpretieren ist, war schon in der rein schriftlichen Literatur des *Yomihon* übrig. Diese literarische Art und Weise, die Umwelt bzw. Gesellschaft zu befassen, verwendete Harumachi für seine Schaffung seines Werks. Allerdings verursachte seine scharf kritische Sichtweise gegenüber der damaligen Gesellschaftsreform des Herrschaftsapparats seinen gesellschaftlichen Untergang, der ihn dann wohl auch in den Selbstmord trieb.

<sup>699</sup> Nakayama: *Hanbon to e no kanrensei*. 1997, S.20f.

seiner graphischen Information gestalten. Die medienontologische Prägung war aber gleichzeitig Gegenstand, um seine graphische Information durch das xylographische Buchproduktionssystem reproduzierend zu vervielfältigen. Mit der epistemologischen Einstellung, dass die von seiner Hand herrührende graphische Information nun durch das xylographische Buchproduktionsprozess imitierend reproduziert vervielfältigt werden und dadurch viele Leser gewinnt, konnte Harumachi seine Praxis durchführen, welche als Folge jenes bahnbrechende Werk hinterließ.

Das Werk Harumachis schrieb damit dem ursprünglich an das Theater angelehnten Bilderbuch eine neue Funktion zu, die unabhängig von den vorgängigen, anderen Informationsmedien wie mündliche Überlieferung und Theateraufführung Geschichten erzählen. Als das xylographische Bilderbuch als neues Informationsmedium des Erzählens im xylographischen Netzwerk allgemein anerkannt wurde, begannen die Produzenten mit dem neuen Code aus der Zusammenwirkung von Schrift und Bild neue, von Zeitgenossen erdachte Geschichten darzustellen. Solche Erzählungen, welche in der Voraussetzung des xylographischen Mediums und dessen spezifischen Codes aus Bild und Text gestaltet wurde, bezeichne ich als xylographische Literatur.

### 8.3.6 Die xylographische Bildliteratur als Zusammenwirkung von Text und Bild

Die xylographische Bildliteratur wurde seit 1775 sehr populär und viel produziert, sodass diese Produktgruppe, wie erwähnt, literaturwissenschaftlich als die neue Gattung *Kibyôshi* behandelt wird.<sup>700</sup> Parallel zur Popularisierung dieser Gattung distanzierte sich die xylographische Bildliteratur inhaltlich immer mehr von der Theateraufführung und parallel dazu übernahm der Haupttext eine größere Rolle, die vom Autor erdachte, manchmal sehr un- bzw. surrealistische Handlung und gegebenenfalls auch den Sprechtext der Figuren darzustellen. So wurde die Geschichte in Form der xylographischen Bildliteratur immer komplexer und feiner, was die Zunahme der zu materialisierenden graphischen Information bedeutete.

Diese weitere Entfaltung der xylographischen Bildliteratur basierte auf ihrer spezifischen Codestruktur. In der xylographischen Bildliteratur koexistieren Bild und Text, um die Geschichte zu erzählen. Die beiden artverschiedenen graphischen Informationen, welche in der Mediengeschichte überwiegend getrennt gepflegt wurden,

---

<sup>700</sup> Ein solch epochales Verständnis aus der historischen Vogelperspektive war den Zeitgenossen nicht eigen. Santô Kyôden nannte beispielsweise in seiner xylographischen Bildliteratur „御存知商売物 *Gozonji shôbaimono*“ (die wohlbekanntesten Geschäftswaren) des Jahres 1802, in dem es um einen Traum über den leeren Lärm der anthropomorphisierten xylographischen Buchgattungen geht, diese in der heutigen Literaturwissenschaft als neuartig geltende Gattung bloß als „*Aobon*“, obwohl er sich des Unterschieds seines Werks gegenüber dem ursprünglichen Bilderbuch bewusst gewesen sein musste. Santô Kyôden: *Gozonji shôbai mono*. Reprint in: Mizuno (Hrsg.): *Kibyôshi sharebon shû*. 1970, S.87-105. Kyôden hatte dieses Werk unter dem Malername 北尾政演 Kitao Masanobu veröffentlicht.



Abbildung 66: Die xylographische Bildliteratur, „Ningen isshô munazanyô“ (1790)

wirken in dem Maße komplementär zusammen, dass der Leser – genauso wie der Autor bei seiner Produktionspraxis – nur durch die Oszillation zwischen den beiden visuellen und akustischen Informationen eine Erzählwelt (re-)konstruieren kann.

Zum Beispiel stellt die doppelseitige Abbildung aus dem humorvollen moralistischen Werk von Santô Kyôden „人間一生胸算用 *Ningen isshô munazanyô*“ (1790) die ‚Rebellion‘ der Körperteile des fiktiven Protagonisten おじろう Mujirô dar, welcher in dieser Erzählung als ein ehrlicher Mann auftritt und Nachbar des auch in dieser Geschichte vorkommenden ‚Kyôdens‘ ist. Seit der Rebellion gibt er sich gern den Ausschweifungen des Vergnügungsviertels in Edo hin. (Vgl. Abbildung 66)

Das Layout dieser Doppelseite ist durch eine wellenähnliche Doppellinie zweigeteilt. Auf der rechten Hälfte ist die Szene wiedergegeben, wo die anthropomorphisierten Körperteile, ‚Mund‘, ‚Nase‘, ‚Auge‘, ‚Ohr‘, ‚Hand‘, ‚Geist‘ (気 *ki*) und ‚Fuß‘ wegen der für die Ausschweifungen gemachten, enormen Schulden in die Nacht fliehen. Während der Text innerhalb des Bildes die unterhalb sich abspielende Handlung und Darstellung kommentiert, geben die Textfragmente neben den Figuren deren direkten Reden wieder, welche zusammen kein Gespräch darstellen, sondern eher als eine Ansammlung einzelner Monologe gelesen werden können. Auf dem linken Bildteil sucht der Erzähler ‚Kyôden‘ im Körper des ‚Mujirôs‘ ‚die gute Seele‘ (心 *kokoro*). Dass ‚Kyôden‘ nun zwischen den Fasern im Körper durchgeht, kann der Leser erst verstehen, wenn er den Text gelesen hat. Text und Bild erzählen untrennbar eine fiktive Welt, welche als Einheit von der Hand Kyôden herrührte (Vgl. Abbildung 67.):

[Der rechte Bildteil]

Ta: Da sich Fuß und Hand, die die anderen [Körperteile, S.Y.] vom Körper trennen wollten, das Geld der Tante verschwendeten, überlegten alle anderen eine Lösung dieses Notfalls. Zu dieser Zeit hörte Ohr, dass einer in der Nachbarschaft durch ein Gewinnspiel eine Menge Geld gewonnen hatte. Auge sah seinerseits, dass dieser Nachbar dieses Geld bekam. Nach diesem Hören- und auch Sehensagen (sic!) intrigierte Geist und schickte Hand in der Nacht zu diesem Nachbar, um sein Geld zu stehlen. Da aber Hand diese Arglist fehlschlug, konnte der Körper des Mujirô nicht mehr in dieser Nachbarschaft bleiben. Jeder [Teil des Körpers, S.Y.] hatte sein Hab und Gut des Hauses Mujirôs in der Hand und im Schutze der Nacht flüchteten alle zusammen.

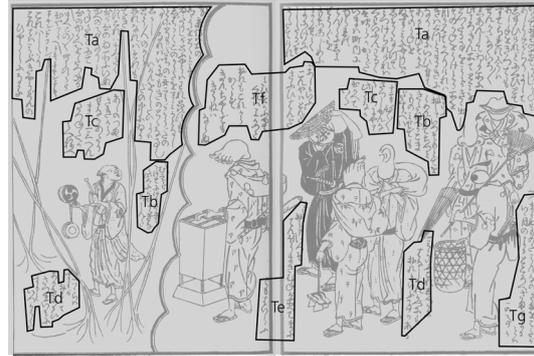


Abbildung 67: Folie für die Übersetzung der Abbildung 66

Tb: Mund sagt: „Lieber verschaffe ich mir Gelder und will als Kurzwarenhändler einen kleinen Laden eröffnen.“

Tc: Nase sagt: „Keine Angst, Leute! Ich, eure Nase bin hinter euch.“

Td: Ohr sagt: „Spricht leise! Es könnte sein, dass ich, Ohr, auch auf der Wand vorhanden bin. [Anspielung auf die Redewendung „Die Wand hat viele Ohren“, S.Y.]

Te: Hand sagt: „Werde ich bei dem Schwertmeister Masamune Tenpô ein Lehrling?“

Tf: Fuß sagt: „Es ist zu kalt in dieser Nacht. Ich sollte die Socke auf dem Kopf tragen. Ab nun muss ich mit meiner Ferse [wie Hand, S.Y.] Taschendieb arbeiten.“

Tg: Auge sagt: „Was für eine Nichtigkeit! Schau mal mit den offenen Augen, diese schlimmen Umstände aller!“

[Der linke Bildteil]

Ta: Der Kyôden sah alle diese Einzelheiten und meinte, „Ich hause nun zufällig eine Weile hier im Körper des Mujirô. Da es um den Körper meines Freundes Mujirô geht, ist mir das alles sehr bedauerlich. Ich wollte eigentlich direkt Mujirô raten, aber da ich in seinem Körper bin, kann ich es nicht. Dieser schlimme Umstand [des Mujirô, S.Y.] gründet in der Abwesenheit des Herz.“ So begann Kyôden, Glocke und Trommel in den Händen, Herz des Mujirô zu suchen.

„Wohin läuft Herz! Chan'chan'chikiya'dondoko'don [Onomatopöie von Glocken und Trommel, S.Y.]. Ich verhalte mich aber wie in 壬生狂言 *mibukyôgen* [im Tempel 壬生寺 *Mibu-dera* überliefertes Tanztheater, S.Y.]!“

Tb: „Dieses Land [d.h. der Körper Mujirôs, S.Y.] wird wie bei einem riesigen Erdbeben erschüttert, da Mujirô jetzt laufend entflieht.“

Tc: „Von den Fußspitzen bis zum Rücken habe ich schon dreimal nachgeschaut, aber Herz war nirgendwo.“

Td: „Hier gibt es viele Sehnen und es ist schwer zu treten.“

Anders als beim Lesen von rein-schriftlicher Information, welche linear im zeitlichen Fluss der Sprache verläuft, bewegt sich die Wahrnehmung zwischen Text und Bild und damit zwischen dem Akustischen und dem Visuellen hin und her. Aus den so gewonnenen multisensuellen Informationsvalenzen verarbeitet der Leser zum einen Erzählen und damit zur einen Erzählung. Diese multisensuelle Informationsverarbeitung basiert meines Erachtens auf der Multisensualität des Menschen.

In den Augen des Semiotikers erscheint eine Seite der xylographischen Bildliteratur sicherlich als eine Zusammensetzung verschiedener Zeichen. Wenn man versucht, die Funktionsart der Zeichen in dieser Zusammensetzung zu analysieren, könnte man unendlich viel verschiedene Type der bildlich-visuellen und der schriftlich-akustischen Zeichen bestimmen. Darauf basierend könnte man die Rezeption der Bildliteratur als Zusammensetzung der je nach Sinnesmodus separierten Wahrnehmungen modellieren, so wie es bei der Rezeption der graphischen Informationsmedien mit Bild und Text in der europäischen Frühen Neuzeit vorgenommen oder im Falle des Bilderbuchs und des Flugblatts als Zusammensetzung von Lesen und Anschauen theoretisiert wird. Beispielsweise modelliert Franz Mauelshagen die Rezeption eines illustrierten Flugblatts als eine Zusammensetzung von „Wahrnehmungsgewohnheiten im Umgang mit Medien. Die mediale Wahrnehmung im Flugblatt liegt gewissermaßen im Kreuzpunkt zwischen Text- und Bilderrezeption des Lesers/Betrachters. (...) Die Text-Bild-Verknüpfung kann also als Handlung charakterisiert werden, die in der Wahrnehmung des Rezipienten vollzogen wird.“<sup>701</sup> Diese theoretische Trennung eines Wahrnehmungssubjekts in Leser (Funktion der Textrezeption) und Betrachter (Funktion der Bilderrezeption) und die Synthetisierung der beiden Funktionen als Rezeption(-sprogramm) ist sicherlich von der semiotischen Trennung zwischen Text und Bild geleitet. Sofern man über die Zusammensetzung artverschiedener Zeichen spricht, ist eine solche theoretische Trennung unvermeidbar. Einem Wahrnehmungssubjekt (Rezipient) ist diese funktionale Trennung freilich unbewusst. Die Komplexität, welche erst durch die Analyse sichtbar wird, war den historischen Praktizierenden nicht eigen.<sup>702</sup> Es leuchtet ein, dass kein Leser hätte zum Vergnügen mit der xylographischen Bildliteratur umgehen können, wenn er jeden Zusammenhang zwischen den graphischen Informationen auf einer Buchseite bewusst prüfen und feststellen müsste. Ohne die Mühe einer zergliedernden theoretischen Betrachtung konnte der Leser jedenfalls eine Erzählwelt konstruieren, genauso wie er im Alltag aus den artverschiedenen Informationen (Zeichen) eine Informationseinheit schöpfen kann.

---

<sup>701</sup> Mauelshagen: Was ist glaubwürdig? 2002, S.327f.

<sup>702</sup> Für die Kognitionswissenschaft ist natürlich von der Bedeutung, aufgrund des Zeichenmodells der epistemologisch latenten, neuronalen wie biochemischen Perzeptionsvorgang festzustellen.

Der Rezeptionsvorgang der xylographischen Bildliteratur basiert damit in erster Linie auf der Fähigkeit der multisensuellen Informationsverarbeitung der Menschen. Die Zerstreung und die Vermischung der verschiedenen graphischen Informationen versteht sich daher als ein Analog zur Alltäglichkeit, die man mit dem eigenem Körper erlebt. Dementsprechend bewegen sich die Augen des Lesers nicht linear wie bei typographischer Romanliteratur, sondern wie im Alltag zwischen den zerstreuten Informationen auf der Seite hin und her. Zum Beispiel gibt das rechte Bild der letzten Doppelseite auf der Abbildung 66 eine Straßenszene wieder, wo die Figuren beliebig ihre Monologe führen. Die Parallelität von Gesprochenem/Gehörtem, der man in der Realität immer begegnet, inszeniert damit die körperhafte Anwesenheit auf der Straße und damit die Präsenz der Szene. Der Code der xylographischen Bildliteratur basiert damit im Grunde auf der Struktur des alltäglichen Erlebnisraums des Menschen. So wie die verschiedenen Informationen in diesem Raum dicht und aber sporadisch existieren, sind Schrift und Bild auf der Buchseite verstreut. Aus diesem Informationsmedium schöpft der Leser nach dem alltäglichen Informationsverarbeitungsprogramm die lebendige Erzählung. Dies ist nur möglich, weil der Autor die Präsenz der Erlebniswelt in die xylographische Literatur codiert. Deshalb konnte der Leser mit seinem alltäglichen Wahrnehmungsprogramm die Präsenz der xylographischen Bildliteratur zu seinem Vergnügen rezipieren.

Um dieser Präsenz des Erzählens bzw. der Erzählung willen, griff die xylographische Bildliteratur wieder auf das Theater zurück.

### 8.3.7 *Der Erlebnisraum des Theaters als Erzählform der xylographischen Bildliteratur*

Die quantitativ wie qualitative Entwicklung der xylographischen Bildliteratur verursachte ausschließlich die Entstehung der neuen literarischen Gattung 合巻 *gōkan* (Band aus mehreren Heften) am Anfang des 19. Jahrhunderts. Das *Gōkan* bestand, wie es sein Name zeigt, aus mehreren, drei oder vier Heften, welche mit einem mehrfarbig gedruckten Buchdeckel versehen waren. In solchen Heften wurde als beliebtes Motiv die Rache behandelt, welche damals unter dem moralischen Gesichtspunkt der Gerechtigkeit aufgefasst wurde. Dieses Motiv bot sich an, da wegen der verschärften Publikationskontrolle satirische und herrschaftskritische Themen schwer durchzusetzen waren und stattdessen die Buchproduzenten ihre Produkte den Wertvorstellungen des Herrschaftsapparats anpassen mussten.<sup>703</sup> Beim *Gōkan* nahm der Anteil des Textes

<sup>703</sup> Im Zuge der Gesellschaftsreform, welche unter der Leitung vom Hauptberater Shōguns (老中 *rōjū*) 松平定信 Matsudaira Sadanobu (1759-1829) durchgesetzt wurde, sind mehrere Bildliteraturen mit gesellschaftskritischen Inhalten verboten worden, wobei der damals erfolgreichste Verlagsbuchhändler Tsutaya Jūsaburō zusammen mit Santō Kyōden 1791 bestraft wurde. Seitdem produzierten die beiden eher moralische bzw. erbauungsliterarische Bildliteratur.

in einem Layout zu. So wurde allerdings oftmals eine Diskrepanz zwischen der bildhaft dargestellten Szene und dem hineingeschriebenen Text erkennbar. Im Bild stand nun eine wahre Flut von schriftlicher Information. Mehrere Sonder- bzw. Hilfszeichen sowie Hinweise schrieb man hinein, mit denen man dem Leser eine Anleitung zum Lesen bzw. richtigen Betrachten gab. Neben dieser Veränderung übernahm der Autor nun gezielt Elemente aus dem Theater – eine Methode, um effektiv seine Geschichte zu erzählen.

Obwohl sich das *Kibyôshi* durch die Distanzierung vom Theater als seinen Vorläufer ausdifferenzierte, kam das *Gôkan* methodisch wieder zum Theater zurück. Aber diesmal wurden das Theater und damit seine Übersetzung ins graphische Medium als eine Form der Darstellung bzw. Erzählens entdeckt. Der beliebte Autor des *Gôkan* 柳亭種彦 Ryûtei Tanehiko (1783-1842) gestaltet seine Erzählwelt aus, als ob sie eine Bilderbuchfassung einer Theateraufführung wäre. Seine Serie xylographischer Bildliteratur, welche mit der Struktur des Mediums Theater Geschichten erzählte, nannte Tanehiko „正本製 *Shôhonjitate*“, das seit 1815 in insgesamt zwölf Teilen publiziert wurde. Der Titel „*Shôhonjitate*“, das wortwörtlich ‚Gestalten nach dem Dramentext‘ im Sinne von virtueller Aufführung auf dem Papier darstellt, gewann durch den Erfolg dieses Werkes allgemeine Bedeutung.<sup>704</sup> Das Wort *Shôhonjitate* wird nun als eine Stilbezeichnung in der Gattung *Gôkan* gebraucht.

Beim „*Shôhonjitate*“ Tanehikos war die graphische Darstellungsstrategie des Theaters im Vergleich zum *Kurohon* bzw. *Aohon* weiter entwickelt und verfeinert.

„Während im Werk „*Shôhonjitate*“ neben Figuren auf der Bühne (Schauspieler) auch Bühnenmechanismus, Zuschauer, Bühnenassistent usw. gemalt werden, wird im Haupttext nur derjenige Inhalt geschrieben, der sich nur auf die auf der Bühne verlaufende Geschichte bezieht. [...] Der Haupttext besteht aus dem stimmhaften Ausdruck (Sprechtext und Lied) und der Darstellung über die Bewegung der Figuren und die Hintergrundszene. Indem diese im Haupttext dargestellte Szene verbildlicht wird, entsteht der Eindruck, als ob es ein genauer Live-Bericht über den unmittelbar vor den Augen geschehenden Anblick wäre. Während das Bild die im Text geschriebene Szene visualisiert, bezeichnet es auch die Bühnenausstattung und zeigt damit ausdrücklich, dass die Bühne die Platz ist, wo sich die Geschichte entfaltet.“<sup>705</sup>

Auf der Abbildung stehen beispielsweise zwei Protagonisten auf dem Schiff als Requisiten und um das Schiff herum sind Musiker versammelt, welche zur eigentlichen Geschichte nicht gehören; sie sind lediglich Staffage. (Vgl. Abbildung 68.) Das „*Shôhonjitate*“ Tanehikos und die Werke im *Shôhonjitate*-Stil bestehen damit für den Buchleser aus drei verschiedenen ineinander hineingeschalteten Ebenen der Erzählung bzw. Aufführung. Zum einen die Bühne, wo die Geschichte abläuft. Zum zweiten der

---

<sup>704</sup> Satô: Edo no eiri shôsetsu. 2001, S.171-174.

<sup>705</sup> Ebd., S.153.

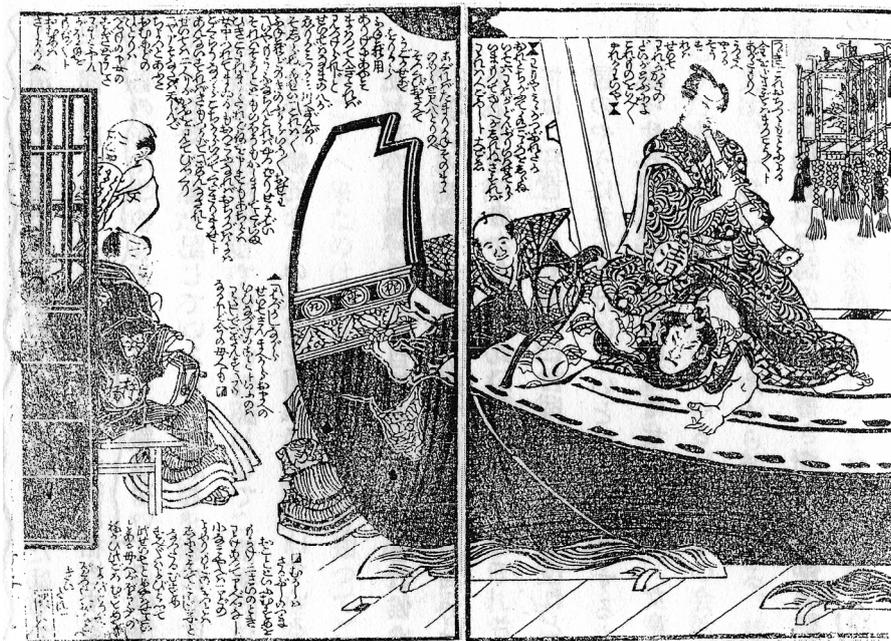


Abbildung 68: Die Gestaltung der xylographischen Bildliteratur nach der Struktur des theatralischen Mediums, „*Shōbonjūtae*“ (1815)

Raum des Theaters, wo diese Bühne vom Zuschauer erlebt wird. Zum dritten die äußerste Ebene, das xylographische Bilderbuch selbst, welches der Leser in der Hand hat. Indem diese zweite Ebene von den Zuschauern im theatralischen Raum bildlich und gegebenenfalls auch schriftlich zwischen der zu erzählenden Geschichte und dem Leser hineingeschaltet wird, bekam nun das Lesen den Charakter des Miterlebens des Zuschauererlebnisses im theatralischen Raum. So wird die eigentliche Handlung, welche nun zur Bühne gehört, von der Präsenz des theatralischen Raums umschlossen. Gerade wegen der Popularität des Theaters besaß diese Präsenz der körperhaften, multisensuellen und -medialen Anwesenheit eine vertraute Stofflichkeit, welche der Leser mit seinem Erlebnis identifizieren konnte. In dieser Hinsicht konnte die xylographische Literatur effektiver die Geschichte in ihrer Präsenz erzählen.

So wurde der visualisierte Theaterraum mit Zuschauer ein Code, mit dem man die Geschichte graphisch erzählt. Dieser Code konnte aber erst durch den Metacode der xylographischen Bildliteratur entdeckt und gebraucht werden. Deshalb konnte sich die xylographische Bildliteratur *Gōkan* nun als „Theateraufführung auf dem Papier“ gestalten.<sup>706</sup> In diesem Sinne war der visualisierte Theaterraum ein Subcode in der xylographischen Literatur. Diese Integration des Theaterraums als Subcode entwickelte sich meines Erachtens zwar dadurch, dass die Produzenten der xylographischen

<sup>706</sup> Kuroishi: *Ezōshi to geinō*. 2000, S.100.

Literatur das Zusammenwirken von Bild und Text für die Darstellung der körperhaften Anwesenheit schon gepflegt hatten.

Die xylographische Bildliteratur als *Gōkan* wurde so bis zum Ende des 19. Jahrhunderts produziert, verschwand aber danach aus der japanischen Druckkultur. Ein medienontologischer Grund dafür lag offensichtlich im Medienwechsel im Bereich des Textdrucks zur Typographie. Deshalb hebe ich sie als ‚xylographische Bildliteratur‘ medienhistorisch hervor. Hätten die Praktizierenden diese Form der Bildliteratur weiterhin produzieren möchten, so hätten sie sicherlich diese Erzählliteratur auch weiterhin mit der Xylographie oder mit den neuen, nicht-typographischen Druckmedien drucken können, welche wie Lithographie sowohl Text als auch Bild materialisieren. Diese Fragestellung trifft auch auf die anderen Dimensionen des xylographischen Netzwerks zu, welche bald verschwanden. Anders formuliert: obwohl das xylographische Netzwerk noch im vollen Gang war, wurde es seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhundert sehr rasch durch das neue ersetzt. Diese Veränderung wird im nächsten Kapitel behandelt, wenn ich auf die zweite Einführung der Typographie in der japanischen Druckkultur zu sprechen komme.

## Kapitel 9

### Zweite Einführung der Typographie

Die japanische Druckkultur in der fünften Epoche ist charakterisiert durch das Drucken und Gedruckte, welches unmittelbar in einem medienhistorischen Zusammenhang mit der Gutenbergschen Typographie steht. Die Typographie, welche zuerst als *Katsujiban* oder *Uejiban* in der durch den ostasiatischen Schriftstempeldruck geprägten Epistemologie begriffen wurde, setzte sich allmählich in die dortige Druckkultur durch, sodass der Begriff *Katsuji* nicht mehr den Schriftstempel, sondern nur noch die Type und *Katsujiban* bzw. *Kappan* nicht mehr den Schriftstempeldruck, sondern nur noch die Typographie als gegenwärtiges Referenzobjekt besaßen. Es blieben nur die Begriffe, welche für das Bezeichnen der aus China stammenden und in Japan weiter gepflegten medialen Praxis verwendet wurden; doch das Medium, der Schriftstempeldruck, wurde durch die Typographie ersetzt und verschwand aus der Praxis. So kam es zu der verqueren Situation: Die japanische Mediengeschichte schloss sich auf der medienontologischen Ebene an jene europäische der Typographie an, während die seit langem gebräuchlichen Begriffe nach wie vor auf die örtliche Mediengeschichte mit dem Schriftstempeldruck referieren. Durch diese Verzerrung entsteht das terminologische Problem der Mediengeschichtsbeschreibung, welches ich bereits im siebenten Kapitel behandelt habe. (Vgl. Kapitel 7.) Um auch in diesem Kapitel die terminologische Verwirrung zu vermeiden, bleibe ich an der auf der historischen Medienontologie basierenden Unterscheidung von Typographie und Schriftstempeldruck. In der fünften Epoche kam jene Druckpraxis auf, welche die japanischen Einheimischen aufgrund der Information über das typographische Medium und deren Praxis als ‚Typographie‘ rekonstruierten. Dieses Druckmedium, welches die Typographie zum Vorbild hat, bezeichne ich entweder mit den quellsprachlichen Begriffen oder mit ‚Typographie‘ in Anführungszeichen.

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit dem medienhistorischen Prozess, durch den sich die Typographie in die japanische Druckkultur durchzusetzen begann. Nicht den etablierten Zustand der typographischen Druckkultur, sondern eher seine Vorstufe wird im Folgenden dargestellt. Zu beschreiben, mit welchen Faktoren das typographische Medium bei dieser zweiten Einführung in die japanische Druckkultur eindringen konnte, ist damit Ziel dieses Kapitels. Zeitlich beschränkt es sich daher ungefähr auf die Zeit bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, als das typographi-

sche Medium die Rolle des Leitmediums der drucktechnischen Schriftproduktion vom xylographischen Medium übernahm.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen Praktizierende in sehr kleinen Sphären, Bücher typographisch zu produzieren. Erst im Zuge der netzwerktheoretischen Umwälzung mit der Erweiterung und Geschwindigkeitssteigerung wurde die Typographie zum Leitmedium für die Produktion der druckgraphischen Information. (9.1) Zusammen mit der Beschleunigung des Produktions- und Rezeptionszyklus der druckgraphischen Information gestaltete sich die typographische Druckpraxis aus, wozu ein neues Verfahren der elektrochemischen Matrizenherstellung eine medienhistorisch entscheidend beigetragen hatte. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich die Typographie in die japanische Druckkultur durch. (9.2) Die Typographie für die schriftliche Information und die damit kombinierbaren Druckmedien für die nicht-schriftliche Information bewirkten die Umgestaltung der epistemologischen Einstellung über die graphische Information und deren Medien. (9.3)

### 9.1 Die Etablierung der Typographie zum Leitmedium der Textproduktion

Die Praktizierenden in der Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckten die Typographie für ihre Druckpraxis. Anfänglich wurde dieses Medium innerhalb der epistemologischen Reichweite des schon bekannten *Uejiban* bzw. *Katsujiban* wahrgenommen. (Zu den beiden Begriffen vgl. Kapitel 7.) So begriff man die ‚Typographie‘ wohl schlicht als eine metallene und dauerhaftere, d.h. bessere Version des Schriftstempeldrucks, was mehrere Rekonstruktionsversuche der Typographie unter den Einheimischen seit 1847 bewiesen haben sollen. (Vgl. 9.2.1.) Dementsprechend wurden die verschiedenen ‚Typographien‘, genauso wie der hölzerne Schriftstempeldruck, als eine günstigere Methode für die Buchproduktion außerhalb des xylographischen Netzwerks verwendet, und zwar meistens von den öffentlichen Institutionen.

Die Typographie, welche das Potential für eine tiefgreifende Umgestaltung der Druck- und somit Schreibkultur besaß, konnten die Einheimischen erst durch deren Adaption aus der Missionsdruckerei in Shanghai 1869 für die eigene Druckpraxis gewinnen. Dies ermöglichte die gewerbliche Bleitypenherstellung und damit die Verbreitung dieses Mediums. (Vgl. 9.2.2.)

Die Ersetzung der Xylographie durch die Typographie und die damit kombinierbaren Druckmedien verlief im Bereich der druckgraphischen Gattungen, welche schon in der vorigen Epoche etabliert waren, nur allmählich. Dafür, dass sich die Typographie letztlich durchsetzte, spielte die Produktion der genuin typographischen Gattung, der Periodika, eine entscheidende Rolle. Die Periodikaherstellung, welche im mit der bisherigen xylographischen Druckpraxis unvergleichbaren Tempo und Menge betrieben wurde, war eine völlig neue Praxis, welche erst durch das typogra-

phische Medium dauerhaft betrieben werden konnte. Diese Periodika verhalfen den Praktizierenden zu einer neuen druckgraphisch-kommunikativen Vernetzung, welche die Rezession des xylographischen Buchproduktionssystems und zuletzt sein Verschwinden aus dem Buchgewerbe hervorrief.

### 9.1.1 *Typographie als Reproduktionsmedium*

Die Typographie erkannten die Praktizierenden im 19. Jahrhundert für die Reproduktion der aus den Niederlanden importierten Bücher an, welche man damals 蘭書 *ransho* (holländische Bücher) nannte, denn damals bezeichnete man die Niederlande in Entlehnung von Holland 阿蘭陀 *oranda*. An den zwei Behörden in Nagasaki und Edo benutzte man dazu typographische Druckanlagen, welche wie die Bücher aus Holland stammten. Auf dieser importierten materiellen Grundlage begann die typographische Druckpraxis des 19. Jahrhunderts. Obwohl die Praktizierenden das typographische Medium wirklich in der Hand genommen und seine Materialität gefühlt haben, nahmen sie die Anlage innerhalb der etablierten epistemologischen Reichweite als eine Variante des seit dem 17. Jahrhundert bekannten Schriftstempeldrucks wahr. Die Epistemologie der damaligen Praktizierenden ist im Hinblick auf die Mediengeschichte zwar verworren.

Im Jahr 1848 luden niederländische Schiffe „植字判一式 *uejiban issniki*“, eine Anlage des *Uejiban* (der Typographie), als Handelsware an der Außenhandelsbehörde in der Hafenstadt Nagasaki aus.<sup>707</sup> Zwei Jahre später wurden dem Schogun 徳川家慶 Tokugawa Ieyoshi (1793-1853) von der holländischen Regierung eine Stanhope-Presse und andere Druckutensilien samt einiger Typengarnituren geschenkt.<sup>708</sup> Mit diesen importieren zwei Anlagen begannen die Behörden, die aus Holland stammenden Bücher nachzudrucken, um die gestiegene Nachfrage nach diesen Büchern zu decken. Um ein bestimmtes Produkt zu reproduzieren, entschied man sich hierbei für das entsprechende Produktionsmedium; diese Strategie ist in der Mediengeschichte wiederholt auszumachen, obwohl deren Folge immer anders als die Ausgangserwartung der Praktizierenden war bzw. ist. (Vgl. Kapitel 3, Kapitel 6 und Kapitel 7.)

---

<sup>707</sup> Diese typographische Druckanlage wurde von den damals an der Behörde der Stadt Nagasaki angestellten Dolmetschern, unter denen sich 本木昌造 Motoki Shôzô befand, gekauft. Überlieferungen zufolge sollen sie zwischen 1851 und 1852 mit diesen Utensilien und den selbst gegossenen Typen bzw. Schriftstempeln für die *Katakana*-Silbenschriftzeichen eine Art Niederländisch-Japanisches Wörterbuch namens „蘭和通辯 *Ranwa tsûben*“ gedruckt werden, das allerdings bis heute nicht erhalten ist und dessen Existenz von einigen Wissenschaftlern bezweifelt wird. Magata: *Nihon kappan seizô shiso*. 1894, S.5 und S.8f.; Baikesei: Motoki Shôzô sensei den. 1902, S.4f.; Kawada: *Kappaninsatsushi* 1981, S.49-52; Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.201; Fukawa: *Wabun chûzôkatsujî no ,bôryû'*. 2000, S.428f.

<sup>708</sup> Charles Stanhope, III. Earl of Stanhope (1753-1816), verbesserte die herkömmliche Handpresse um 1800, indem er die Presse nur aus Metall konstruierte und die Übertragung der menschlichen Kraft vom Handhebel zur Schraube effektiver gestaltete. Wolf: *Geschichte der Druckverfahren*. 1992, S.279f.

1855 bemühte sich der Magistrat der Stadt Nagasaki um die Einrichtung einer eigenen Druckerei. Nachdem er sich mit dem Leiter der Marineschule<sup>709</sup> beraten hatte, richtete er im Juni des Jahres an die Regierung in Edo einen entsprechenden Gesuch für die Begründung der typographischen Druckerei 阿蘭陀活字板摺立方 *Oranda katsujiban suritate kata*, der ‚Abteilung des niederländischen *Katsujiban*‘.<sup>710</sup> Einerseits war für diese Initiative in Nagasaki sicherlich ausschlaggebend, dass seit 1848 eine typographische Anlage schon vorhanden war. Andererseits sah sich der dortige Magistrat, der für Außenhandel stand, mit der stark gestiegenen Nachfrage nach dischen Bücher konfrontiert, welche auf dem überseeischen Handelsweg nur unregelmäßig und langsam geliefert werden konnten.

In jener Zeit stieg das Interesse an westlichem Wissen enorm: Die Nachricht über die Niederlage Chinas gegen England beim Opiumkrieg des Jahres 1840 sowie die immer weiter gehende Öffnung Japans für den Außenhandel seit 1854 ließen das Wissen aus dem Westen, besonders jenes über Technik und Technologien als notwendig erscheinen.<sup>711</sup> Auf dem Archipel mangelte es an westlichen Büchern. Daher nahm der Magistrat Nagasakis die Einrichtung einer eigenen Druckerei in Angriff.<sup>712</sup>

Angesichts des gestiegenen Bücherbedarfs wurde der Antrag des Magistrats im August desselben Jahres von der Regierung in Edo genehmigt, sodass die behördliche

---

<sup>709</sup> Diese Marineschule 海軍伝習所 *Kaigun denshūjo* wurde unmittelbar vor der Gründung der Druckerei an der Behörde der Stadt Nagasaki gegründet. Die Schule hatte das Unterrichten über die europäische Kriegsmarine zum Ziel, wobei ein vom niederländischen König geschenktes Kriegsschiff verwendet wurde und zweiundzwanzig Holländer als Lehrkörper von der japanischen Regierung angestellt wurden. Zudem wurde im Folgejahr aus Holland ein weiteres Kriegsschiff geliefert, welches Japan schon vorher bestellt hatte. Unter den angestellten Niederländern waren G. Indermaur (?-?), der mit der Typographie vertraut war und der Arzt J.C.L. Pompe van Meerdervoort (1829-1908). Indermaur wurde zum Leiter der 1857 in 出島 Dejima eingerichteten Druckerei (Drukkelerij te Desima bzw. Nederlandsche Drukkerij, die so genannte 阿蘭陀印刷所 *Oranda insatsujo*) ernannt. In der Druckerei unterrichtete man Einheimische, unter ihnen Motoki Shōzō, in der Kunst der Typographie. Man war dort von Anfang an mit der Vervielfältigung der für sie notwendigen eigenen Schriften befasst, nicht mit der Reproduktion ausländischer Bücher. 1858 druckte man zum Beispiel den Titel „TRAKTAAT“, der den 1855 abgeschlossenen Vertrag zwischen Japan und den Niederlanden enthielt. Pompe van Meerdervoort ließ im selben Jahr ein Medizinlehrbuch über Impfungen, „KORTE BESCHOUWING DER POKZIEKTE EN HARE WIJZIGINGEN“, im Jahr darauf „WEERKUNDIGE WAARNEMINGEN GEDAAN OP HET EILAND DESIMA IN JAPAN“, ein Buch über Wetterbeobachtung in Dejima und 1862 das Pharmazeutiklehrbuch „BEKNOPTTE HANDLEIDING TOT DE GENEESMIDDELLEER“ drucken. Im Jahr 1861 druckte man dort „OPEN BRIEVEN UIT JAPAN“ des Philipp Franz Balthasar von Siebolt (1796-1866) mit einem photographischen Porträt von Siebolt und dessen Sohnes. Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.203.

<sup>710</sup> Der Ausdruck ‚das niederländische *Katsujiban*‘ (*Oranda katsujiban*) gibt deutlich wieder, dass die damaligen Praktizierenden die Typographie als eine Variante des Schriftstempeldrucks, des *Katsujiban*, (zumindest sprachlich) anerkannten.

<sup>711</sup> Kanzaki: *Bakumatsu no yōgaku jijō to ransho fukkoku*. 2003, S.54f.

<sup>712</sup> Neben der lokalen Reproduktion importierte man nach wie vor Bücher aus Holland: Es wurden 1394 Exemplare im Jahr 1856, 3779 Exemplare 1857, 12614 Exemplare 1858 und 7240 Exemplare 860 importiert. Nagazumi: *Jūhasseiki no ranshochūmon to sono rufu*. 1998, S376f., zitiert nach Kanzaki: *Bakumatsu no yōgaku jijō to ransho fukkoku*. 2003, S.68.

Druckerei 活字判摺立所 *Katsujiban suritatesho* an der Behörde von Nagasaki eingerichtet und 本木昌造 Motoki Shôzô (1824-75) zum dafür zuständigen Beamten bestimmt wurde. Als erste Publikation des *Katsujiban suritatesho* wurde das Grammatikbuch für die niederländische Sprache „SYNTAXIS, OF WOORDVOEGING DER NEDERDEUTSCHE TAAL.“ (im Folgenden abgekürzt in „Syntaxis“) gedruckt, das ein Nachdruck der 1846er Auflage des zuerst 1810 in Holland veröffentlichten Titels ist.<sup>713</sup> (Vgl. Abbildung 69.) Seitdem druckte die Druckerei bis zu ihrer Schließung im Jahr 1859 weitere sechs niederländische Bücher, unter denen sich nicht nur die Sprachlernmaterialien wie das 1857 nachgedruckte „VAN DER PIJLS'S GEMEENZAME LEERWIJS, VOOR DEGENEN, DIE DE ENGELSCHER TAAL BEGINNEN TE LEEREN“ (Original: 1854), sondern auch das 1857 nachgedruckte Militärbuch „REGLEMENT OP DE EXERCITIEN EN MANOEUVRES DER INFANTERIE“ (Original: 1855) befanden.<sup>714</sup> Die Druckpraxis im *Katsujiban suritatesho* beschränkte sich auf den Nachdruck bzw. der Reproduktion der niederländischen Bücher.<sup>715</sup>

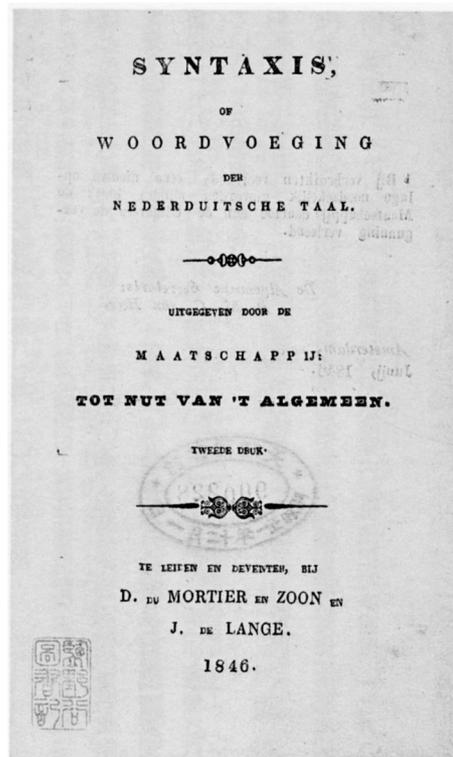


Abbildung 69: Die typographische Reproduktion von „SYNTAXIS“ (1856)

Für das zuerst in Nagasaki nachgedruckte „Syntaxis“ gab es bereits eine xylographische Reproduktion aus dem Jahr 1848, welche als Lehrmaterial in Privatschulen gedruckt wurde. Dieses „Syntaxis“ wurde als Nachfolge der xylographischen Reproduktion von „GRAMMATICA. OF NEDERDUITSCHER SPRAAKKUNST“ (Original: 1822) des Jahres 1840 veröffentlicht. Damals waren diese beiden genannten Titel in Privatschulen, wo das okzidentale Wissen unterrichtet wurde, beliebt und damit gut zu verkaufende Sprachlernbücher gewesen.<sup>716</sup> (Vgl. Abbildung 70.) Weil

<sup>713</sup> Aufgrund seiner philologischen Analyse vermutet Takano, dass das „Syntaxis“ und auch die anderen Nachdrucke der niederländischen Bücher mit den dort gegossenen Typen gedruckt worden seien. Takano: *Bakumatsu no yôsho insatsubutsu*. 2000, S.390ff.

<sup>714</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijyutsushi*. 1999, S.202f.; Kanzaki: *Bakumatsu no yôgaku jijô to ransho fukkoku*. 2003, S.63. Bis heute sind insgesamt sechs Titel aus dieser Druckerei erhalten.

<sup>715</sup> Vergleicht man diese Druckpraxis des *Katsujiban suritatesho* mit der Buchproduktion bei der Druckerei der Niederländer in Dejima, so erscheint die Einführung der Typographie als ein Reproduktionsmedium noch charakteristischer.

<sup>716</sup> Kanzaki: *Bakumatsu no yôgaku jijô to ransho fukkoku*. 2003, S.58ff.

man für diese xylographische Version von „Syntaxis“ auf der Abbildung 69 das mit der Hand (ab-)geschriebene Buch als Druckformvorlage hatte, hatte man hier die kursive Handschrift für den Haupttext gedruckt, während das Titelblatt bis zum Ornament nach dem typographisch gedruckten Original imitierend reproduziert wurde. Prinzipiell war die Reproduktion der niederländischen Bücher auch mit dem xylographischen Medium möglich, wie dieses Beispiel vom xylographischen „Syntaxis“ zeigt.<sup>717</sup>

Doch die Xylographie soll nach wie vor ein kostspieliges Produktionsmittel gewesen sein. Wie im zweiten Abschnitt des achten Kapitels beschrieben, musste der Verlagsbuchhändler bzw. derjenige, der auf eigene Kosten Bücher produzieren will, viel Kapital investieren, um das xylographische Buchproduktionssystem aufrecht zu halten. (Vgl. 8.2.) Dieser wirtschaftliche Sachverhalt ließ die Typographie, welche damals wohl als eine bessere Variante des Schriftstempeldrucks anerkannt wurde, als eine kostengünstigere Methode auch in Bezug auf die Reproduktion der niederländischen Bücher erscheinen, besonders weil man die typographische Anlage bereits vor Ort hatte.

Wie in der dritten Epoche, wo mehrere neue Akteure wegen der ökonomischen Handhabbarkeit des hölzernen Schriftstempeldrucks als Buchproduzenten tätig werden konnten, wurden nun die Behörden und später auch Privatpersonen mit dem neuen günstigen *Uejiban* zu Buchproduzenten. (Vgl. 7.1.2.) Diese netzwerktheoretische Ähnlichkeit mit der dritten Epoche kann man auch in der Druckpraxis des Arztes 秋山佐蔵 Akiyama Sazô (1816-1887) und dem ärztlichen Gelehrten und Angehörigen der Kriegerklasse 青木方斎 Aoki Hôsai (1832-1874) erkennen. Sie



Abbildung 70: Die xylographische Reproduktion des „Syntaxis“ (1848)

<sup>717</sup> Der Vergleich zwischen den drei verschiedenen „Syntaxis“ verdeutlicht den Unterschied zwischen dem xylographischen und dem typographischen Medium. Während die Typographie nur in der Kombination der schon fest materialisierten Typen die Information des Originals wiedergeben kann, ist die Xylographie fähig, die graphische Information, d.h. die visuelle Informationsvalenz im originalen Speichermedium imitierend in einem anderen Medium zu übertragen. Vgl. 4.1, 7.2 und 10.1.

produzierten die Typengarnitur selbst und druckten damit um 1857 die niederländischen Bücher für den eigenen Bedarf nach.<sup>718</sup>

Auch aus ökonomischen Gründen fabrizierte die 1856 errichtete Abteilung für ausländische Bücher 蕃書調書 *Bansho shirabesho* unter der Leitung von 市川齋宮 Ichikawa Itsuki bzw. Saigû (1818-1899, auch 兼恭 Kanenori genannt) Nachdrucke, wobei die Stanhope-Presse sowie der Typensatz aus der niederländischen Regierung beim Schogunat verwendet wurde. Dort druckte man den Titel „LEESBOECK VOOR DE SCHOLEN VAN HET NEDERLANDSCHE LEGER“ als Sprachlernbuch, was fast ein Jahr in Anspruch nahm: von Juni 1857 bis März des Folgejahres war man damit beschäftigt. Fehlende Typen stellte man mit Patrizie aus Stahl und Matrize aus Kupfer her, wobei man sich von dem Uhrmacher 山本勘右衛門 Yamamoto Kan'emon (?-?) unterstützen ließ.<sup>719</sup> Im Mai 1858 wurde eine Abteilung für die Druckerei 活字方 *Katsuji kata* im *Bansho shirabesho* gegründet, wo man die niederländischen Bücher weiter reproduzierte und vervielfältigte und wofür man wegen noch fehlender Druckutensilien, vor allem Typen, entsprechende Bestellungen nach Holland aufgab.<sup>720</sup>

Zuständig für fremdländische Informationen und Angelegenheiten, begann die Abteilung *Bansho shirabesho* auch mit der Buchproduktion. Sie stellte Zusammenfassungen einer niederländischen und einer ostindischen Zeitung („Javasche Courant“) in Japanisch her und veröffentlichte diese Edition unter dem Titel „官版バタビア新聞 *Kanpan batabia shinbun*“.<sup>721</sup> Diese japanische Publikation druckte man mit hölzernen Schriftstempeln und überließ den Verkauf dem privaten Verlagsbuchhändler 老皂館 *Rôsôkan*.<sup>722</sup> Im Mai 1862 benannte sich das *Bansho shirabesho* um in 洋書調所 *Yôsho shirabesho* und im August des Folgejahres noch einmal in 開成所 *Kaiseijo* um, wobei „活版術 *kappanjutsu*“ (Kunst des *Kappan*) als ein Lehrfach eingeführt wurde.<sup>723</sup> Später, nach der Meiji-Restauration, benannte man diese schulische Institution dann in 大学南校 *Daigaku nankô* (südliche Schule des Daigaku) um. 1871 wurde das *Daigaku nankô* Teil des neu gegründeten Kultusministeriums 文部省 *Monbushô* mit dem Namen 南校 *Nankô* (südliche Schule), wobei die üblicherweise zum *Bansho shirabesho* gehörende Druckerei und deren typographischen Anlagen zur Druckerei in

---

<sup>718</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.212-215; Takano: *Bakumatsu no yôsho insatsubutsu*. 2003, S.390.

<sup>719</sup> Kawada: *Kappaninsatsushi*. 1981, S.61f. Kawada vermutet, dass Ichikawa sich über die Herstellungstechnik der Metalltype durch die Lektüre der importierten Bücher informiert und an Yamamoto weiter gegeben habe. Takano schätzt, dass diese Typen eine imitierende Reproduktion der niederländischen Bleiletern seien. Takano: *Bakumatsu no yôsho insatsubutsu*. 2003, S.400.

<sup>720</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.206f.

<sup>721</sup> Ebd., S.207. Das „*Kanpan batabia shinbun*“ wurde 1862 zu „官版海外新聞 *Kanpan kaigai shinbun*“ umbenannt. Der Begriff *Shinbun* hatte aber damals noch keine Konnotation der heutigen ‚(Tages-)Zeitung‘.

<sup>722</sup> Ebd.

<sup>723</sup> Ebd., S.222.

dieses neue Ministerium 文部省活版所 *Monbushô kappanjo* integriert wurde. Während der Name im Zuge der politisch-institutionellen Umwälzung mehrfach geändert wurde, wurden die Bücher aus dieser Institution weiter mit den verschiedenen Druckmedien, der Typographie, dem hölzernen Schriftstempeldruck und der Xylographie hergestellt: Die Nachdrucke der alphanummerischen Schriften wurden mit den metallenen Lettern bzw. Schriftstempeln gedruckt, wogegen man die japanischen Schriften entweder mit den hölzernen Schriftstempeln oder der Xylographie druckte. Diese auf die verschiedenen Schriftzeichenarten orientierte pragmatische Unterscheidung zwischen den verschiedenen Druckmedien zeigt, dass die institutionellen Druckpraxen die Typographie in erster Linie als Schriftstempeldruck (*Uejiban* bzw. *Katsujiban*) spezifisch für die alphanummerischen Schriften, aber nicht für die japanischen Schriftzeichen ansahen und gebrauchten.

### 9.1.2 ‚Typographie‘ als Produktionsmedium

Während sich die beiden Druckereien mit der Typographie auf den Nachdruck der niederländischen Bücher konzentrierten, versuchten die Einheimischen, auch die japanischen Schriften ‚typographisch‘ zu drucken. Bis das für die Produktion der Bleitype nötige, nicht text- bzw. sprachbasierte Wissen von William Gamble (?-1886), dem Leiter der Missionsdruckerei in Schanghai, vermittelt und die gewerbliche Typenproduktion vor Ort in Gang gesetzt wurde, versuchten einige Praktizierenden, die ‚Type‘ für die in der japanischen Schreib- und Druckkultur gebräuchlichen Schriftzeichen zu produzieren. (S.u.) Aus mehreren Rekonstruktions- und Anwendungsversuchen, von denen nicht immer Gedrucktes überkommen ist, sind in diesem Abschnitt zwei institutionelle Druckpraxen zu nennen, welche jeweils auf verschiedene erfinderische Rekonstruktionen der ‚Typographie‘ beruhten.

Zum einen entwickelte 大鳥圭介 Ôtori Keisuke (1832-1911) für die Lehrbuchproduktion in der halbprivaten Schusswaffenschule 繩武館 *Jôbukan*, an welcher er seit 1857 als Lehrer tätig war, die metallene ‚Type‘ für die japanischen Schriften. Er beschäftigte sich mit dieser allein auf dem westlichen Buchwissen basierenden Rekonstruktion der Typographie primär aus ökonomischen Gründen, wie er später in seinen Memoiren medienvergleichend erklärt. Er meint dort, dass das metallene *Katsuji* dauerhafter als jenes aus Holz zu gebrauchen sei und zudem das Drucken mit dem *Katsuji* durch die Wiederverwendbarkeit der Schriftstempel bzw. ‚Typen‘ im Vergleich zur Xylographie für das Drucken der neuen Bücher schneller und günstiger sei.<sup>724</sup> (Auch vgl. 9.2.) Entsprechend seiner Idee druckte er an der *Jôbukan* mit seinen ‚Typen‘ für chinesische Schriftzeichen und *Katakana* zuerst 1860 „築城典刑 *Chikujôtenkei*“

<sup>724</sup> Nach Fukawa: Wabun chûzôkatsuji no ‚bôryû‘. 2000, S.437. Die Memoiren von Ôtori sollen laut Fukawa zuerst als fortsetzender Lesestoff in der Zeitschrift „太陽 *Taiyô*“ mit dem Band 5-14 (Juni 1900) publiziert worden sein.

(neue Theorie des Festungsbaus) und dann 1861 „砲科新論 *Hôkashinron*“ (neue Theorie der Artillerie). Die beiden Bücher waren japanische Übersetzungen Ôtoris der entsprechenden niederländischen Titel. Nachdem Ôtori 1863 ein Amt an der Abteilung für die Militärbücher an Heer und Marine, 陸海軍兵書調方 *Rikukaigun heisho shirabekata*, antrat, wurden dort seine metallenen Schriftstempel bis 1867 für den Druck der zum Teil von Ôtori selbst übersetzten Militärbücher als Lehrbuch in der militärischen Schule für das Landheer 陸軍所 *Rikugunsho* verwendet.<sup>725</sup>

Zum zweiten begann nach der Meiji-Restauration das damalige medizinische Bildungsinstitut 大学東校 *Daigaku tôkô* mit der Produktion eigener Lehrmaterialien. Angefangen mit der vom dortigen Lehrer 黒石忠恵 Kuroishi Tadanori (1845-1941) verfassten Einführung zur Chemie „化学訓蒙 *Kagaku kunmô*“ des Jahres 1770 druckte man dort weitere, bis heute erhaltene medizinische Lehrmaterialien. Für dieses *Kappan* ‚erfand‘ der in dieser Hochschule angestellte Schreiber bzw. Kopist 島霞谷 Shima Kakoku (1827-70), der mit den verschiedenen graphischen Medien vertraut war, die metallenen *Katsuji* aus einer Blei-Antimon-Legierung. (Vgl. 9.2.) Die dortige Druckpraxis dauerte allerdings nur zwei Jahren, bis dieses Bildungsinstitut 1871 zum Kultusministerium umorganisiert und ihre Druckerei zusammen mit der typographischen Druckerei vom *Daigaku nankô* in das *Monbushô kappanjo* integriert wurde.<sup>726</sup> Die Motivation für das Drucken mit dem *Katsuji* lag genauso wie bei Ôtori in der durch den Medienvergleich festgestellten Vorteil an Schnelligkeit und Effizienz: Kuroishi erzählte später in einem Vortrag, dass das *Kappan* im Vergleich zur Xylographie als schnellste Methode für die Versorgung der für die dort lernenden Studenten notwendigen Materialien verwendet wurde.<sup>727</sup> Die Lehre dieser Institution sollte nicht mehr auf der bisherigen in China stammenden Heilskunde, sondern auf der damals als neue Grundlage erklärten westlichen Medizin basieren. Weil dieses Fach eine Abweichung von den bisher gespeicherten Wissensressourcen bedeutete, mussten nun schnell verschiedene neue Lehr- und Lernbücher besorgt werden. Dazu war die Geschwindigkeit der gewerblichen Buchproduktion mit der Xylographie viel zu langsam und außerdem zu kostspielig.

Die beiden, institutionellen Buchproduktionen mit den metallenen Schriftstempeln versetzten sich dadurch netzwerktheoretisch betrachtet in eine autarke Situation, welche mit der xylographischen Druckpraxis in den Tempeln der zweiten Epoche vergleichbar ist. Jenseits der gewerblichen Gewinnorientierung diskutierten die Praktizierenden für den internen, institutionellen Zweck über die schnelle und günstige

---

<sup>725</sup> Zur Auflistung der mit den metallenen *Katsuji* Ôtoris gedruckten Bücher siehe Nakane: *Nihon insatsu gjjutsushi*. 1999, S.210ff.; Fukawa: *Wabun chûzôkatsuji no ,bôryû‘*. 2000, S.431ff.

<sup>726</sup> Zur genauen Auflistung der im *Daigaku tôkô* gedruckten Bücher siehe Fukawa: *Wabun chûzôkatsuji no ,bôryû‘*. 2000, S.470-475.

<sup>727</sup> Kuroishi: *Kyôdôshôwa*. 1901, S.102ff.

Vervielfältigung der Lehrmaterialien und entschieden sich für eigene Druckereien, aber nicht für das gängige Buchgewerbe. Aufgrund eigener Notwendigkeiten und Fähigkeiten entwickelten die beiden Institutionen jeweils eigene Druckereien, welche nun nicht mehr mit den hölzernen, sondern mit den metallenen Schriftstempeln Bücher produzierten. Diese Entscheidung für das *Katsuji* ist aus der ökonomischen Perspektive, wie schon beschrieben, mit der dritten Epoche vergleichbar, wo die gelehrten Praktizierenden aufgrund der Rentabilität des hölzernen Schriftstempeldrucks mit der Buchproduktion begonnen hatten. Der Schriftstempeldruck galt nach wie vor für die Buchproduktion im kleineren netzwerktheoretischen Umfang als rentabel. Netzwerktheoretisch klein meint hier eine Sphäre, in der Druck und Gebrauch der Bücher in einem engen, auf persönliche Beziehungen der Praktizierenden beruhenden Zusammenhang stehen, wie es z.B. bei dem bronzenen Schriftstempeldruck am koreanischen Königshof der Fall gewesen ist. Dort wurde allein der eigene Bedarf verfolgt, weshalb keine netzwerktheoretische Umwälzung stattfand, wie bei der im achten Kapitel beschriebenen japanischen Druckpraxis, welche von den Praktizierenden zum Gelderwerb betrieben wurde. Einen solche haushaltlichen, aber nicht gewerblichen Umfang setzten die Praktizierenden in den beiden japanischen Institutionen des 19. Jahrhunderts bei der Ausgestaltung ihrer Druckpraxen mit den jeweiligen ‚Typographien‘ voraus.

In diesem Erfolg, in einem kleineren netzwerktheoretischen Umfang eine angemessene Druckpraxis auszugestalten, lag ein Grund dafür, weshalb die beiden Druckpraxen keine Nachfolger hinterließen. Die Art und Weise der Druckpraxis mit den metallenen Schriftstempeln verschwanden sowohl an der *Jōbukan*-Schule als auch am Institut *Daigaku tōkō* bald. Wenn das *Kappan* im autarken Gebrauch der mehr oder weniger öffentlich-politischen Institutionen geblieben wäre, dann hätte die Typographie wie der Schriftstempeldruck als Alternative gegenüber der Xylographie bestehen bleiben können.

### 9.1.3 Typenherstellung als ein Gewerbe

Die Typographie, welche sich zum späteren Leitmedium für die drucktechnische Produktion der japanischen Schriften entwickelte, erschien in der japanischen Druckkultur erst im Jahr 1869, als die Typensätze und ihre (Re-)Produktionsweise durch William Gamble an Motoki Shōzō vermittelt wurde. Nur dieses technische Können allein hätte allerdings weder Motoki noch der Typographie keinen Erfolg in der netzwerktheoretischen Dimension gebracht. Erst als Motoki die Metalltype als ‚Ware‘ produzierte, begann sich das typographische Medium in der japanischen Druckkultur allmählich zu etablieren: Aus Motokis Praxis bildete sich die Typenproduktion zu einem Gewerbe aus.

Die Beziehung Motokis zur Typographie gehört zur frühesten Geschichte der zweiten Einführung der Typographie. Wie oben erwähnt, war er seit 1856 als Leiter

der typographischen Druckerei *Katsujiban suritatesho* in Nagasaki bis zu ihrer Schließung im Jahr 1859 tätig. Seit 1860 war er mit der Gründung und Leitung der 1861 fertig gestellten Eisenhütte 長崎製鉄所 *Nagasaki seitetsujo* beschäftigt, wobei er zugleich als Kapitän des aus den Niederlanden gekauften Kriegsschiffs fungierte. Aufgrund seines Amtes und mit seiner fremdsprachlichen Kompetenz besorgte Motoki die Umsetzung des fremden, hauptsächlich über Holland nach Japan eingeführten technisch-industriellen Wissens.

Während seiner Beamten­tätigkeit veröffentlichte Motoki zusammen mit privatwirtschaftlich arbeitenden Verlagsbuchhändlern drei bis heute erhaltene Sprachlernbücher in der Zeit von 1859 bis 1861, wobei die alphanummerischen Zeichen mit den selbst fabrizierten Metalltypen und die anderen Zeichen mit den hölzernen Schriftstempeln gedruckt wurden.<sup>728</sup>

Nachdem acht Jahre vergangen waren, beschäftigte sich Motoki erneut mit der Typographie: Im November 1869, im zweiten Jahr der Meiji-Ära, erlernte er von William Gamble die Praxis der Typenherstellung sowie der Satz- und Druckarbeit. Gamble leitete zu der Zeit die Missionsdruckerei American Presbyterian Mission Press (美華書館 *Meihua shuguan*). Motoki hatte ihn dank der Vermittlung des niederländisch-amerikanischen Englischlehrers Guido H. Fridorin Verbeck (1830-97) an die Eisenhütte in Nagasaki eingeladen, welche inzwischen zur neuen Regierung gehörte.<sup>729</sup> Bei dieser Gelegenheit errichtete Motoki ein zur Eisenhütte zugehöriges Institut für die Typographie, das 活版伝習所 *Kappan denshûjo*. Gamble unterrichtete in vier Monaten, bis Februar 1870, das zur typographischen Druckerei notwendige pragmatische Wissen, sodass schließlich die drei verschiedenen Matrizensätze für die chinesischen Schriftzeichen, die alphanummerischen Zeichen sowie die *Katakana*-Silbenschriftzeichen hergestellt werden konnten.<sup>730</sup> Dabei hatte man höchstwahrscheinlich aus den von Gamble hergebrachten Typen die Matrizen galvanoplastisch hergestellt:

---

<sup>728</sup> Die bis heute erhaltenen Veröffentlichungen Motokis sind „英和商売対話集初編 *Eiwa shôbai taiwashû. Shoben*“ (Englisch-japanisches Gesprächswörterbuch für das Geschäft, 1859), „蕃語小引数量編 *Bangokobiki sûryôben*“ (Wörterbuch der fremden Sprachen für Mengenangaben, 1860) und „Eikeu's Edition Comly's Reading Book“ (1861). Zu philologischen Überlegungen über diese Publikationen vgl. Fukawa: ‚Shokimotokikatujî‘ wo mochiita insatsushiryô. 2003, S.140ff. Das erste Buch wurde im Jahr 1861 als „Winkelgesprächen in Het Holländisch, Engelsch en Japansch.// Shopping-Dialogues in Dutch, English and Japanese“ (Haag/London 1861) nachgedruckt.

<sup>729</sup> Gamble trat als Druckereileiter zuerst 1857 an, als diese Druckerei in Ningbo war und chinesisch 華花聖經書 *Huabua shengjingshu* hieß. Die Beziehung Gambles zur japanischen Regierung begann allerdings schon 1868, wobei die neue japanische Regierung bei Gamble Matrizen bestellte und für die Errichtung der Druckanlage 5.000 Dollar bezahlte. Ein Jahr danach soll Motoki bei Gamble Druckpresse und Utensilien bestellt haben, um die Zeitung zu publizieren. Komiyama: Katsujishotai. 2003, S.336f.

<sup>730</sup> Ebd., S.338. Komiyama vermutet, dass die Größe dieser drei Typensätze die sogenannte ‚Small Pica‘ war, welche den elf Punkten des typographischen Maßsystems bei der American Presbyterian Mission Press entsprach. Das Repertoire für die *Katakana*-Silbenschriftzeichen wurde beim Drucken des Englisch-japanischen Wörterbuchs Hepburns 1867 hergestellt. S.u.

Mit der Galvanoplastik konnte man aus Typen Matrizen produzieren, was die rasche Einrichtung des Typengewerbes bei Motoki bewirkte. (S.u. sowie 9.2) Das von Gamble vermittelte Wissen und die von ihm mitgebrachten Materialien förderte die einheimische Gestaltung der Typographie auch für die japanischen Schriften.

Bald nach der Abreise Gambles trat Motoki von seinem Amt an der Eisenhütte zurück und gründete neben der 1869 von ihm errichteten Privatschule 新街私塾 *Shinmachi shijuku* eine typographische Werkstatt, welche verschieden 新町活版所 *Shinmachi kappanjo*, 崎陽新塾活字製造所 *Sakiyôshinjuku katsuji seizôjo* o. a. hieß.<sup>731</sup> Er druckte in seiner Werkstatt eigene Schriften und Sprachlehrbücher als Lehrmaterialien für seine Schule, wozu er eine Handpresse, die sogenannte Washington-Presse, welche vom Amerikaner Samuel Rust (?-?) 1829 patentiert wurde, in seine Druckerei eingeführt haben soll.<sup>732</sup> Jedoch lag seine Intention bzw. Voraussicht als Unternehmer nicht primär in der verlegerischen Buchproduktion, sondern eher in der Produktion der metallenen Type als Ware. Darin, dass er die Herstellung der Type sowie der anderen Druckutensilien an sich als Gewerbe betrachtete, lag die Besonderheit seiner Praxis, welche die japanische Druckkultur umgestaltete. Indem er die Produktion der typographischen Utensilien von der eigentlichen Buchproduktion, dem Drucken, gewerblich abgekoppelt hatte, konnte die Typographie, d.h. seine Ware, sich unter diversen Produzenten der druckgraphischen Schriften verbreiten.

Seiner unternehmerischen Vision entsprechend errichtete Motoki bald nach der Werkstatt in Nagasaki – im selben Jahr – an mehreren Orten Zweigläden.<sup>733</sup> Schon im Frühling 1870 schickte Motoki seinen Schüler 小幡正蔵 Kobata bzw. Obata Shôzô (?-?) und andere nach Ôsaka und gründete dort die Zweigstelle 長崎新塾出張大坂活版所 *Nagasaki shinjuku shucchô Ôsaka kappanjo*, welche sich 1878 wegen der erhöhten Nachfrage nach Metalltypen zusammen mit der Umbenennung zu 大阪活版製造所 *Ôsaka kappan seizôjo* erweiterte. In Kyôto wurde im Dezember desselben Jahres eine Zweigstelle mit dem Namen 點林堂 *Tenrindô* gegründet, welches 1874 wegen des Todes des Geschäftsführers in das Unternehmen der Zweigstelle in Ôsaka gegliedert wurde.

In Tôkyô ließ Motoki im Oktober 1870 Kobata die Zweigstelle 小幡活版所 *Kobata kappanjo* zum Verkauf der in Nagasaki hergestellten Metalltypen an die örtliche Behörde errichten. Im Juni 1871 wurde Motoki vom *Daigaku*, dem Vorläufer des

---

<sup>731</sup> Itakura: Motoki Shôzô no kappanjigyô. 2003, S.271.

<sup>732</sup> Diese Washington-Presse lag zusammen mit den Typengarnituren ungenutzt im Satsuma-Fürstentum, der diese typographische Anlage 1867 aus Shanghai bestellt hatte. Ebd.; Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.229f.

<sup>733</sup> Für die Geschichte des Geschäfts Motokis wurden unter anderem herangezogen Magata: Nihon kappan seizô shiso ko Motoki sensei shôden. 1894; Baikeisei: Motoki Shôzô sensei den. 1902; Kawada: Kappaninsatsushi. 1981; Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999; Itakura: Motoki Shôzô no kappanjigyô. 2003.

Kultusministeriums, als Lieferant der typographischen Druckutensilien 活板御用係 *kappan goyôgakari* beauftragt. Damit baute er eine feste Beziehung zur Behörde als Kunde und als Partner für die Verbreitung des typographischen Mediums auf. (S.u.)

Im Dezember 1870 wurde in 横浜 Yokohama, der Hafenstadt für den Außenhandel, die Zweigstelle 横濱活版社 *Yokohama kappansha* für die Herausgabe von Zeitungen eröffnet, wozu ein Schüler Motokis aus Nagasaki geschickt wurde. Aus *Yokohama kappansha* wurde am 8. Dezember 1870 die erste japanische Tageszeitung „官許横浜新聞 *Kankyo Yokohama shinbun*“ herausgegeben.<sup>734</sup> Diese Zeitung wurde zuerst mit hölzernen Schriftstempeln gedruckt. Erst ab der Ausgabe vom 26. September 1872 begann man auch die in der Fabrik Motokis hergestellten Bleitypen zu gebrauchen, allerdings erst nur teilweise; in den Folgejahren war die ‚Holztype‘ schließlich völlig durch die Bleitype ersetzt worden.<sup>735</sup> Seit dieser Zeit stiegen mehrere Zeitungsfirmen, welche anfänglich überwiegend mit der Xylographie oder dem hölzernen Schriftstempeldruck ihre Produkte vervielfältigten, allmählich auf die Typographie um, da die Bleitypen immer billiger wurden. Ein anderer Faktor, der die Einführung der Typographie für den Zeitungsdruck begünstigt, lag in der Erweiterung der Leserschaft, von der später noch zu reden ist.

Durch die rasche Gründung der Zweigläden seit 1870 bauten Motoki und seine Schüler ein Handelsnetzwerk auf, welches man als Monopol bezeichnen könnte, wenn zu der Zeit ein größerer Markt bestanden hätte. Bedenkt man, dass damals – kurz nach der erfolgreichen Technikadaption von Gamble – ein Markt für typographische Druckutensilien kaum vorhanden war, so erscheint die Geschäftserweiterung fast etwas zu gewagt gewesen zu sein. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich sein Geschäft bereits kurz nach der Gründung in unternehmerischen Schwierigkeiten befand. Dieses Problem war Motoki sicherlich bewusst gewesen, weshalb er im Sommer 1871 seinen jüngeren Kollegen aus der Eisenhüttenzeit 平野富二 Hirano Tomiji (1846-92) als Geschäftsführer einsetzte.

Hirano beschäftigte sich zuerst mit der Rationalisierung und Verbesserung der Werkstatt in Nagasaki, welche nun als ‚Fabrik‘ betrieben werden musste. Er führte fabrikmäßige Arbeitsregeln sowie ein nach Leistung bemessenes Gehalt ein.<sup>736</sup> „In Bezug auf die Fabrikarbeit baute Hirano“, so Kawada, „die systematische Arbeits-

---

<sup>734</sup> In Yokohama wurden seit der Wochenzeitung „The Japan Herald“ des Jahres 1861 vom Engländer A. W. Hansard (?-?) mehrere Zeitungen für Ausländer mit den importierten typographischen Anlagen produziert. An den dortigen Zeitungsdruckereien waren auch Einheimische als Druckhandwerker tätig. Sie setzten später ihr pragmatisches, implizites wie explizites Wissen in die typographische Druckpraxen mit den japanischen Schriften um. Neben dieser Rolle als sozusagen Handwerkerschulen übernahmen die ausländischen Zeitungsfirmen in Yokohama die Rolle des Lieferanten von Druckmaterialien und Bedruckstoffen aus dem Ausland. Kawada: *Kappaninsatsushi*. 1981, S.74-79.

<sup>735</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.230; Fukawa: *Wabun chûzôkatsuji no ‚bôryû‘*. 2000, S.485f.

<sup>736</sup> Kawada: *Kappaninsatsushi*. 1981, S.114.

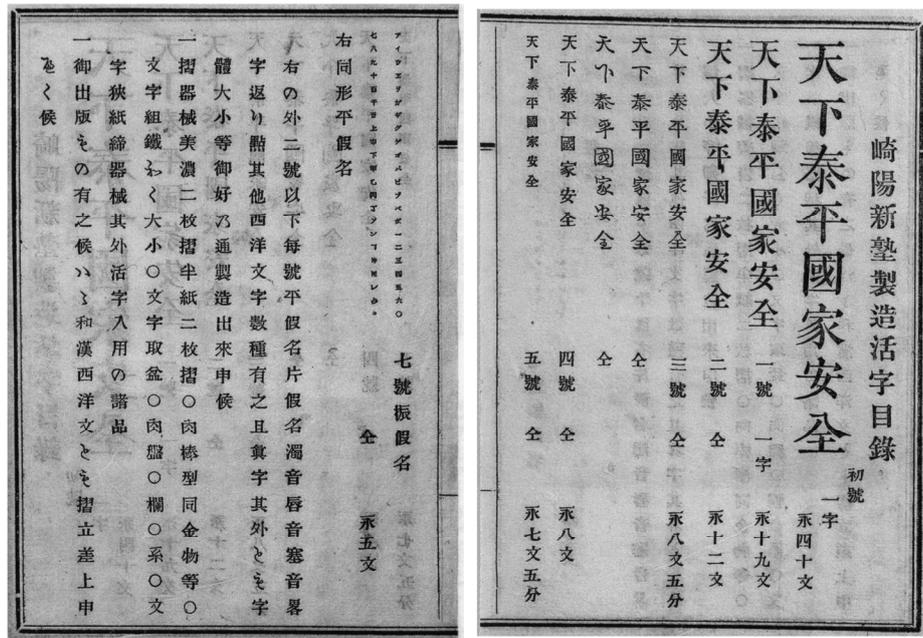


Abbildung 71: „Sakiyôshinjuku seizô katsuji mokuroku“ (1872)

teilung auf und machte dadurch die Verantwortung jedes einzelnen [Arbeiter, S.Y.] klar. Die bisher produzierten, aber mangelhaften Produkte, wie z.B. fehlerhafte Typen, wurden zu Rohmetall eingeschmolzen. Er legte eine neue Norm [der Qualität, S.Y.] fest und ergriff Maßnahmen, mit denen die entsprechend normierten Produkte hergestellt werden konnten. Weil die Warenprüfung unter der Leitung eines Verantwortlichen präzise durchgeführt wurde, verbesserte sich die Technik und die Herstellung der für den Gebrauch geeigneten Typen und anderen Produkten konnte ohne Verluste betrieben werden.<sup>737</sup> Die Typenherstellung wurde anders als bei der Herstellung der xylographischen Druckformen nicht mehr als Summe einzelner Handwerkerarbeiten, sondern fabrikmäßig auf der für die Industriekultur typischen Art und Weise betrieben.

In dieser Zeit sollte die Fabrik ihre Grundlage, die Herstellung von Typensätzen, weiter ausgebaut haben, was zwei Reklamen aus dem Jahr 1872 nahe legen. Die Reklame im von der Privatschule Motokis im Februar publizierten „新塾余談 *Shinjuku yodan*“ preist neun verschiedene Typensätze in den sechs Größenstufen an. Ebenfalls neun in sechs Größen sind in der Übersicht über das Sortiment „崎陽新塾製造活字目録 *Sakiyôshinjuku seizô katsuji mokuroku*“ (Liste der in *Sakiyôshinjuku* produzierten *Katsuji*) aufgeführt.<sup>738</sup> (Vgl. Abbildung 71.)

<sup>737</sup> Ebd.

<sup>738</sup> Die Größenstufen werden in der Anlehnung an der Bezeichnung der Typensätze in Shanghai folgenderweise genannt: 初号 *sho gô* (Nr. 0), 一號 *ichi gô* (Nr. 1), 二號 *ni gô* (Nr. 2), 三號 *san gô* (Nr. 3), 四號 *yon gô* (Nr. 4), 五號 *go gô* (Nr. 5), 七號 *nana gô* (Nr. 7).

Während der größte Typensatz aus Holz geschnitten war, waren alle anderen Größensätze aus Blei gegossen. Diese sehr schnelle Errichtung der Typensätze in verschiedenen Größen war mit der Galvanoplastik und den Typen der American Presbyterian Mission Press relativ einfach zu bewerkstelligen. Laut Komiyama wurden die Matrizen für die chinesischen Schriftzeichen in den Größenstufen zwei bis sechs galvanoplastisch aus den in Shanghai fertig gegossenen Typen hergestellt.<sup>739</sup> Mit dieser galvanoplastischen Matrizenproduktion aus den bestehenden Typen konnte Motoki den Aufwand sparen, der ansonsten für die Herstellung der Patrizen bzw. der eingeschlagenen Matrizen nötig gewesen wäre; ohne der galvanoplastischen ‚Matrizenreproduktion‘ mit den in Shanghai produzierten Bleitypen hätte das Geschäft Motokis und Hiranos nicht derart schnell anlaufen können. In ihrer Werkstatt brauchte man nur relativ wenige ‚Patrizen‘ bzw. Holzmodelle für die galvanoplastische Matrizengestaltung herzustellen. Die Holzmodelle verwendete man für die nur in Japan gebräuchlichen Schriftzeichen in jeder Größenstufe, für die zwei verschiedene Sätze in der vierten Größenstufe, welche für Buchproduktion häufig verwendet wurde, und für den kleinsten Satz, welcher für das Drucken der kleinen Lesehilfe notwendig war. (Vgl. 9.2.)

Nach der erfolgreichen Reform des Fabrikbetriebs versuchte Hirano als nächstes den Kundenkreis zu erweitern. Im September 1871 reiste er nach Tôkyô und konnte dort einige Verkaufsverträge schließen.<sup>740</sup> Mit der amtlichen Druckerei 太政官左院活版局 *Dajôkan sain kappan-kyoku* (typographische Druckerei am linken Flügel des Kabinetts) konnte er eine Lieferung von fünfzigtausend Bleitypen vereinbaren; die Typen sollten für den Druck des Amtsblattes gebraucht werden. Aus dem *Dajôkan* bzw. Kabinett bekam Hirano im folgenden Jahr neben der Typenbestellung auch zwei große Druckaufträge, beide für amtliche Bekanntmachungen, welche das öffentliche Leben einschneidend beeinflussten: die erste kündigte den Wechsel vom Mondkalender zum gregorianischen Kalender an, woraufhin mit dem 3. Dezember 1872 das Jahr 1873 begann; die zweite gab die Wehrpflicht bekannt, welche seit dem neuen Jahr galt.<sup>741</sup> Das Tôkyôter Amt fand in der Typenfabrik aus Nagasaki zuerst einen Lieferanten für die Ausstattung der eigenen Druckerei – hatte dann aber auch in ihr einen Konkurrenten. (S.u.)

Neben den Verträgen mit der Behörde schloss Hirano weitere mit privaten Verlegern bzw. Druckereien ab, zum Beispiel mit dem Herausgeber von Wörterbüchern 蔵田清衛門 Kurata Seiemon (?-?), der oben genannten Zeitungs- und Druckereifir-

<sup>739</sup> Komiyama: Katsujishotai. 2003, S.352f.

<sup>740</sup> Itakura: Motoki Shôzô no kappanjigyô. 2003, S.276. Bei dieser Gelegenheit hatte Hirano in Tôkyô den Rohstoff Antimon gekauft. Antimon wurde für die Herstellung der Bleiletter in der Fabrik benötigt; man war damals hauptsächlich vom Import abhängig. Daher schickte Motoki bzw. Hirano 1873 einen Schüler nach Amakusa, um in einem Bergwerk diesen Rohstoff abzubauen, doch blieb dieses Vorhaben ohne Erfolg.

<sup>741</sup> Kawada: Kappaninsatsushi. 1981, S.115.

ma *Yokohama kappansha* und dem Verlag 日就社 *Nisshūsha*, der eine eigene Druckerei unterhielt und bei seiner Gründung im Jahr 1870 für die Publikation von Wörterbüchern Typen und Presse aus Schanghai bestellte und seit dem November 1873 die Tageszeitung „読売新聞 *Yomiuri shinbun*“ veröffentlichte.<sup>742</sup>

Dass Hirano seine Bleitypen an Produzenten von Periodika wie Zeitungen, Amtsblättern oder Wörterbüchern verkaufte, verdeutlicht die damalige ökonomische Grundannahme für den Einsatz der Typographie: Man ging davon aus, dass sich das typographische Medium vor allem bei der Produktion solcher Veröffentlichungen mit hohen Auflagen und Ausgaben bzw. Bänden rechnete, denn die Typographie galt ihnen verglichen mit dem xylographischen Medium als sehr schnell. Beispielsweise publizierte *Nisshūsha*, als genügend Bleitypen aus Shanghai und Nagasaki vorhanden waren, im Jahr 1873 das Englisch-Japanische Wörterbuch „英和字彙 *Eiwa jii*“ mit etwa eintausendfünfhundert Seiten, welche alle ausschließlich mit den Typen gedruckt wurden: Mit der Xylographie hätte man, grob überschlagen, mehr als 750 Druckformen gebraucht, die auszuschneiden mehrere Jahre in Anspruch genommen hätte.<sup>743</sup>

Hirano setzte sich für die Verbreitung des typographischen Mediums ein, was für ihn natürlich eine Markterweiterung bedeutete. Er versuchte gezielt auf die Einführung der Typographie im Bereich der amtlichen Druckpraxis einzuwirken. Im Jahr 1872 veranlasste Hirano den ihm bekannten Präfekturgouverneur von Saitama 野村盛秀 *Nomura Morihide* (1831-1873), die Typographie für das Drucken der Amtsblätter einzuführen. *Nomura* stellte im August desselben Jahres am Kultusministerium ein Gesuch über das Drucken der amtlichen Ankündigung mit dem *Katsujiban* „布告書活字板摺立願 *Fukokusho katsujiban suritate negai*“, dessen Genehmigung einen Monat später dann auch erfolgte. So wurden die Bleitype und auch das Drucken des Amtsblattes von der 埼玉 *Saitama*-Präfektur bei Hirano bestellt, weil nicht alle notwendigen Druckutensilien dort von Anfang an vorhanden waren.<sup>744</sup> Auch in Nagasaki, wo *Motoki*s erste Werkstatt stand, sollten seit 1873 die örtlichen Amtsblätter mit der Typographie gedruckt werden. In dieser Zeit verbreitete sich das typographische Medium mehr und mehr in der Druckpraxis der peripheren Verwaltungen

---

<sup>742</sup> Ebd.

<sup>743</sup> Ebd. S.127. Die Notwendigkeit der Typographie für das Wörterbuch war allerdings schon früher erkannt worden. In der japanischen Druckkultur war man zuvor nicht in der Lage, solche großen Bücher herzustellen. Im Jahr 1865 fuhren *James Curtis Hepburn* (1815-1911) und 岸田吟香 *Kishida Ginkō* (1833-1905) nach Shanghai, das Englisch-Japanisch-Wörterbuch „和英語林集成 *Waei gorin shūsei*“ bei der American Presbyterian Mission Press zu drucken. Dafür wurden die Typen für das *Katakana*-Silbenzeichen extra hergestellt. Zwei Jahre später wurde das Englisch-Japanische Wörterbuch „和訳英辞書 *Wayaku eijisho*“, das von den Schülern in Kagoshima für ihre Kosten des Auslandsstudiums publiziert werden sollte, in Shanghai gedruckt. Ebd. S.81ff.

<sup>744</sup> Zum Abbild dieses Gesuchs *Nomuras* vgl. *Itakura: Motoki Shōzō no kappanjigyō*. 2003, S.276.

ein – mit entsprechend günstiger Auswirkung auf Motokis und Hiranos Geschäftstätigkeit.

Mit dieser recht erfolgreichen Geschäftsführung im Rücken errichtete Motoki zusammen mit seinen Mitarbeitern aus Nagasaki im Juli 1872 eine neue Zweigstelle, die 長崎新塾出張活版製造所 *Nagasaki shinjuku shucchô kappan seizôjo* mit einer Produktionsanlage, worunter anfänglich nur die galvanoplastisch hergestellten Kupfermatrizen für Typensätze in zwei verschiedenen Größen, die zwei passenden Matrizenhalter und die drei Handgießinstrumente vorhanden waren.<sup>745</sup> Während dieser Neugründung der Zweigwerkstatt schloss man im selben Jahr den vorhandenen Zweigladen *Kobata kappanjo*. Seither wurden neben Nagasaki und Ôsaka auch in Tôkyô Bleitypen hergestellt. Seit dieser Zeit wurden die Unternehmen der Zweigstellen immer unabhängiger voneinander. Im Sommer des Folgejahres zog die Tôkyoter Zweigstelle *Nagasaki shinjuku shucchô kappan seizôjo* nach 築地 Tsukiji, wo eine Fabrik aus Backsteinen gebaut wurde; dort nannte sie sich seit 1885 東京築地活版所 *Tôkyô Tsukiji kappanjo* bzw. *Tôkei Tsukiji kappanjo* und entwickelte sich zur größten Fabrik der von Motoki stammenden Geschäftszweige. Mit diesem Umzug begann Hirano auch mit der Produktion der Handpresse, sodass sein Unternehmen nun die Produktion der für die Typographie notwendigen metallenen Gerätschaften decken konnte. Auf dieser Grundlage gestaltete *Tôkyô Tsukiji kappanjo* durch die stete technische Erweiterung sowie die normstiftende Produktion der Bleitypen die typographische Druckkultur mit.<sup>746</sup> (Vgl. auch 9.2.)

Als Konkurrenzpartner von Motoki und Hirano tat sich allmählich die Behörde hervor. Als Hirano die Fabrik gründete, waren einige private Typengießereien in Tôkyô vorhanden, aber sie konnten sich weder technisch noch geschäftlich nicht so schnell wie das Unternehmen Hiranos entwickeln.<sup>747</sup> Wie schon beschrieben, unternahm man seit 1855 an den öffentlichen Institutionen den Druck der für den internen Bedarf vorgesehenen Bücher, wobei man Schriftstempel oder Typen verwendete. Seit 1871 ging die Behörde dazu über, ihre Bleitypen an private Drucker bzw. Verleger zu verkaufen; ihr Ziel war, damit das neue Medium zu verbreiten. Im selben Jahr wurde am Ministerium für Technik- und Bauwesen eine Abteilung der typographischen Druckwerkstatt 勸工寮活字局 *Kankôryô katsuji-kyoku* eingerichtet, in welcher das *Kappan denshûjo* der Eisenhütte in Nagasaki integriert wurde. Der hauptsächliche Zweck dieser Abteilung bestand in der Lieferung der Bleitypen an die anderen Behör-

---

<sup>745</sup> Kawada: *Kappaninsatsushi*. 1981, S.115.

<sup>746</sup> Zum Beispiel wurde die von dem Amerikaner David Bruce 1828 erfundene Gießmaschine im Oktober 1881 eingeführt; innerhalb von vier Jahren besaß die Fabrik etwa fünfzehn Gießmaschinen dieses Typs. Die technische Erweiterung in der Druckfabrik hielt wie auch die anderen Industriezweige mehr und mehr Schritt mit dem weltweiten Tempo.

<sup>747</sup> Zu den anderen Typenherstellern von damals, welche allerdings bald verschwanden, vgl. Kawada: *Kappaninsatsushi*. 1981, S.120-126.

den im ganzen Land; später wurden auch alle anderen Utensilien an private Druckereien verkauft. Für Hirano war diese Art des Geschäfts mit der Behörde allerdings eher ein Eingriff in seine private Wirtschaftssphäre, sodass er schließlich beantragte, das *Kankôryô katsuji-kyoku* kaufen zu dürfen.<sup>748</sup> Trotz seines entsprechenden Gesuches wurde der Verkauf der in seiner Fabrik hergestellten Bleitypen durch die Behörde bis Mai 1892 weiter betrieben.<sup>749</sup>

#### 9.1.4 Die Administration als Über- und Umsetzer der diversen Druckmedien

Am Beispiel des Verkaufs von Bleitypen an private Druckereien ist ersichtlich, wie die öffentlichen Institutionen zur Einführung der neuen Druckmedien in der fünften Epoche beitrugen. Die Behörde fungierte damals überhaupt als Instanz, die hauptsächlich aus dem Ausland stammenden neuen Medien zunächst außerhalb der Marktwirtschaft in Gebrauch zu bringen und erst dann an die Privatwirtschaft weiterzugeben. Um aus netzwerktheoretischer Sicht zu verstehen, weshalb das xylographische Medium recht bald aus der Praxis verschwunden war oder weshalb sich die neuen Druckmedien trotz Schwierigkeiten und Hemmungen bei den Akteuren durchsetzen konnten, muss die Leistung der öffentlichen Institutionen als Transformator berücksichtigt werden.

Während die öffentliche Kommunikation unter dem alten Regime der Edo-Zeit hauptsächlich das Gesprochene und das Geschriebene als ihr Medium gebrauchte, schrieb die neue Meiji-Regierung auch dem Gedruckten immer mehr kommunikative Bedeutung zu. Für die Bildung der so genannten modernen Nation typisch, gestalteten sie ihr breites administratives wie öffentliches Informations- bzw. Kommunikationsnetzwerk, dessen Teilnehmer im Grunde aus allen Gesellschaftsschichten herkommen sollten. Als Medium für diese nationale Kommunikation prämierte man gegenüber dem Geschriebenen und dem Gesprochenen das typographisch Gedruckte.<sup>750</sup>

Solche zur öffentlichen Kommunikation bestimmten Drucksachen waren beispielsweise die erwähnten Amtsblätter wie Bekanntmachung von Gesetzen und Verordnungen, aber auch Banknoten, Wertpapiere, Briefmarken, verschiedene Formulare, Fotografie, Stadtpläne und Landkarten usw. Die verschiedensten Gattungen der druckgraphischen Medien sind für die gesellschaftlich-öffentliche Kommunikation notwendig geworden. Einen solchen Bedarf an Gedruckten gab es in der vierten Epo-

---

<sup>748</sup> Ebd., S.117.

<sup>749</sup> Ôkurashô insatsukyoku: *Insatsukyoku enkakuroku*. 1903, S.146.

<sup>750</sup> Aus dieser Perspektive kann für die Beschreibung der Einführung der Typographie eine weitere Differenz zwischen dem schriftlichen und dem bildlichen Druckmedium herangezogen werden. Die Typographie, welche nur die schriftliche Information – jedoch auf effiziente Weise – produzieren konnte, wurde gegenüber den anderen graphischen Medien als vorzüglichstes Medium der öffentlichen Kommunikation anerkannt. Vgl. 9.1.5.

che der Druckkultur kaum bzw. nur lokal, sodass das xylographische Medium allein dafür fungieren konnte. Monomedial konnte die Produktion der Drucksachen für die räumlich wie zeitlich erweiterte öffentliche Kommunikation in der japanischen Druckkultur der fünften Epoche bei der Xylographie allein nicht bleiben. Notwendig war die Einführung weiterer Druckmedien, was die Behörden selbst übernahmen. Die Einführung verschiedener Druckmedien durch die neue Regierung ist vor dem Hintergrund des Aufbaus der nationalen Informations- und Kommunikationsnetzwerks zu sehen.

Als eines der frühesten Beispiele für eine durch die Behörde geleitete Einführung eines neuen Druckmediums kann der Druck von Banknoten betrachtet werden. Die Meiji-Regierung beauftragte 1868 den Kupferstecher 松田緑山 Matsuda Ryokuzan (1837-1903), Geldscheine zu drucken. Seitdem bekam Matsuda von der Regierung mehrere Druckaufträge, Geldscheine, Wertpapiere, Briefmarken und Steuermarken usw. zu produzieren.<sup>751</sup> Seine Banknote wurde mit der durch Ätzzradierung hergestellten Tiefdruckform gedruckt. Diese Art des Druckens ist seit ungefähr dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in der japanischen Druckkultur in Gebrauch.<sup>752</sup> Die damaligen Beamten erkannten bald, dass diese Banknote wegen ihrer relativ einfachen Linienstruktur des Stechens einerseits und wegen der von der geringeren Haltbarkeit der Druckform herrührenden inkonsistenten Druckqualität andererseits leicht zu fälschen war.<sup>753</sup> Beide Probleme hängen mit der medienontologischen Eigenschaft der Ätzzradierung zusammen: Weil die geätzte Kupferplatte, welche in diesem Fall als das Original der vervielfältigten Banknote gilt, aufgrund des wiederholten Druckens allmählich strapaziert wird, verändert sich die damit realisierte druckgraphische Information von mal zu mal. Mit der Ätzzradierung konnte man nur ‚ähnlich‘ aussehende, aber nicht ‚gleiche‘ Banknote produzieren. Außerdem verliert man im Laufe der Zeit das Original der vervielfältigten graphischen Information. Bei der Ätzzradierung wie bei der Xylographie gibt es kein der Patrizie der Typenherstellung entsprechendes Medium, das durch die Produktionspraxis keine sichtbare Veränderung erfährt und als ‚Original‘ konsistent erhalten bleibt. Wegen des unumgänglichen Verlustes der ursprünglichen Beschaffenheit der Druckform und der daraus resultierenden inkonsistenten Information wurde die Banknote Matsudas bald von den Behörden als mangelhaft beurteilt.

Eine Alternative fand die Regierung in Deutschland. Bei der Druckerei Dondorf und Naumann in Frankfurt am Main bestellte sie den Druck ihrer Banknote. Diese Geschäftsbeziehung kam durch den preußischen Vertreter Max von Brandt (1835-

---

<sup>751</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.199.

<sup>752</sup> Zur Geschichte des Kupferstichs in Japan vgl. Sugano: *Edo no dôhanga*. 2003.

<sup>753</sup> Uemura: *Ôkurashô insatsukyoku ni okeru Kiyossône no gyôseki*. 1999, S.36.

1920) zustande, der die fälschungssichere Arbeit der Frankfurter mit der neuesten Drucktechnik der neuen japanischen Regierung vorstellte.<sup>754</sup> Bei Dondorf und Naumann wurde die Banknote von der Hochdruckform gedruckt, welche man mittels mehrmaliger Spiegelung der kupfernen Tiefdruckform gewonnen hatte.<sup>755</sup> Im Januar 1874 stellte der Leiter der Banknotenabteilung 紙幣寮 *Shiheiryô* des Finanzministeriums 得能良介 Tokuno Ryôsuke (1825-83) den Antrag, die Produktion der Banknote im Inland betreiben zu können. Eine materielle sowie technische Verselbstständigung war die Idee von Tokuno, der auch die Umorganisation des *Shiheiryô* 1874 durchführte und ein Jahr darauf die erste Papierfabrik aufbaute.

Die japanische Regierung lud 1874 auf den Antrag Tokunos hin zwei Experten der Firma Dondorf und Naumann ein: den Kupferstecher Karl Anton Brück (1839-1880) und den Typograph Bruno Liebers (1836-1900). 1874 wurden 86 verschiedene (Druck-)Formen aus Deutschland geliefert; im Folgejahr kaufte man von Dondorf und Naumann circa siebzig Druckpressen, welche zusammen mit den Formen in der vor kurzem aufgebauten Fabrik der Banknotendruckerei errichtet wurden.<sup>756</sup> Im Januar 1875 kam der Italiener Edoardo Chiossone (1833-1893), der in Frankfurt die Druckform für die japanische Banknote ausgeschnitzt hatte, auf Einladung durch die Regierung nach Japan. Während er zahlreiche Druckformen für Banknote, Briefmarke, Steuermarke, Portraits des Kaisers und von einigen Politikern usw. herstellte, trug Chiossone zur Übermittlung der bildlichen Druckmedien in die japanische Druckkultur bei.<sup>757</sup>

<sup>754</sup> Ebd., S.38.

<sup>755</sup> Diese Technik zur Herstellung der Druckform bezeichnet man in Japan fachterminologisch also エルヘート凸版 *erubêto toppan*, das ein Kompositum aus dem deutschen ‚erhöht‘ und japanischen ‚*Toppān*‘ (Hochdruckform) ist. Mit dieser Technik stellt man zuerst die kupferne Tiefdruckform her. An der zu bedruckenden tiefen Stelle auf der Druckform wird zuerst mit dem Terpentin verdünnten Asphalt als Korrosionsschutz gefüllt. Danach wird die Druckform mit Lötzinn, einer Mischung aus Salzsäure, Blei, Zinn und Wismut bedeckt, sodass die Stelle ohne Asphalt durch diese Mischung erhöht wird. Nachdem der Asphalt mit Telepin abgewaschen und der elektrisch leitfähige silberne Überzug auf der Oberfläche chemisch aufgebracht wurde, wird die Druckform galvanoplastisch dupliziert, sodass nun eine spiegelverkehrte kupferne Form entsteht, welche nun die tiefen Stellen der ersten Druckform als erhabene Stellen besitzt. Schleift man die abstehenden Grate, überstehenden Kanten und Spitzen an den erhabenen Teilen ab, gewinnt man eine Originalplatte. Diese Hochdruckform wird mit dem Gesicht nach unten in eine flüssige Bleilegierung (Blei, Antimon, Zinn und Wismut) eingelegt, sodass nachdem die Legierung abgekühlt ist, eine Bleiform mit dem negativen Muster entsteht. Mit dieser Bleiplatte, welche auf Japanisch mit einem Kompositum aus der deutschen Onomatopöie ‚klatsch‘ und dem japanischen Wort für Druckform ,版 *an*‘ (gelesen auch ‚*Ban*‘) クラッチ版 *kuracchiban* genannt wird, stellt man galvanoplastisch eine Kupferplatte her, welche als eine genaue Reproduktion der Originalplatte (Hochdruckform) gelten kann. Nachdem diese reproduzierte Hochdruckform mit einem eisernen Überzug bedeckt und so dauerhaft wird, kann man davon drucken. Mit diesem Verfahren konnte die Originalplatte ohne Verlust ihrer ursprünglichen Beschaffenheit behalten und damit das ‚Original‘ der Information erhalten bleiben. Vgl. Ebd. 77f.; Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.234.

<sup>756</sup> Uemura: Ôkurashô insatsukyoku ni okeru Kiyossône no gyôseki. 1999, S.42.

<sup>757</sup> Heute ist er auch als Sammler japanischer Kunst bekannt. Seine Sammlung wird derzeit im Museo D'Arte Orientale Edoardo Chiossone in Genova aufbewahrt. Chiossone beschäftigt sich mit der Dokumentation der

Diese kurze Skizze über die Geschichte des Banknotendrucks soll die Rolle der Behörde als Transformator und Umsetzer der neuen Druckmedien verdeutlicht haben. Obwohl die aus Deutschland stammende Herstellungsweise der Druckform für den Fälschungsschutz im Grunde geheim bleiben sollte, verbreitete sich die Technologie dennoch allmählich unter den privaten Druckereien, welche zum Beispiel für die Verpackung von Tabak solche Drucke herstellten.

Ihre Rolle als Vermittler neuer Medien waren sich Tokuno wie auch die anderen Beamten bewusst, sodass sie sich für die Einführung der neuesten Druckmedien aus dem Ausland nach Japan bemühten. Oktober 1874 ließ Tokuno zum Beispiel die Presse und Kalksteinplatte für die Lithographie aus England importieren, zur deren Umsetzung in die Praxis Chiossone und seit 1876 auch Charles J. Pollard (?-?) angestellt wurden.<sup>758</sup> Für die Tinte wurde der amerikanische Chemiker Thomas Antisell (1817-92) angestellt, der seit 1874 als Chemie- und Geographielehrer in Japan tätig war.<sup>759</sup> Bei dieser Gelegenheit wurde eine Abteilung für Chemie 舎密局 *Seimi-kyoku* an der Banknotenabteilung errichtet, welche für die Herstellung der Tinte sowie der verschiedenen chemischen Mittel und auch für die chemische Analyse zuständig war. Im November 1874 kam 岩橋教章 Iwahashi Noriaki (1835-83) nach seinem Studium der Kupferstichtechnik und der Lithographie in Österreich zurück, sodass nun aktuelles Wissen über die Druckmedien in die Praxis auf dem Archipel verbreitet werden konnte.<sup>760</sup> Um 1878 wurde der Österreicher Baron Raimund von Stillfried-Ratenicz (1837-1916), der seit 1871 ein Fotostudio in Yokohama unterhielt, für die Forschung der fotomechanischen Druckformherstellung angestellt. 1875 fand die Zusammenlegung von mehreren behördlichen Druckereien in die Banknotenabteilung statt, welche man schließlich 1878 in 印刷局 *Insatsu-kyoku* (Druckereiamt) des

---

japanischen Kunstwerke und arbeitete an ihrer druckgraphischen Reproduktion. Chiossone und Tokuno sammelten seit dem Mai 1879 bei einer etwa fünfmonatigen Reise Photographien und Abzeichnungen von verschiedenen Kunstwerken und kunsthandwerkerlichen Stücken. Als Ergebnis publizierten sie seit dem „国華余芳 *Kokukayobô*“ des Jahres 1880 mehrere Publikationen, zu denen die unter der Leitung Chiossones hergestellten, lithographischen Bilder beigefügt wurden.

<sup>758</sup> Charles Pollard, der sich handwerkerlich auf das Drucken mit der Lithographie spezialisierte, kam zuerst im November 1874 zusammen mit dem lithographischen Formhersteller Ottoman Smoric (?-?) nach der Berufung einer gerade gegründeten Privatdruckerei 銅石版彫刻会社 *Dôsekiban chôkoku kaisha* vom Kupferstecher 梅村翠山 Umemura Suizan (1839-1906) nach Japan.

<sup>759</sup> Zur Geschichte der Tintenherstellung in der fünften Epoche vgl. Kawada: Kappaninsatsushi. 1981, S.275-289.

<sup>760</sup> Iwahashi gelang 1890 die Produktion des Kreuzlinienrasters für die photomechanische Druckformherstellung (Zinkplatte mit der lichtempfindlichen Asphaltenschicht). Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.243.

Finanzministeriums umbenannte, wo man sich aber weiterhin um den Import neuer Technologien kümmerte.<sup>761</sup>

### *9.1.5 Prämierung und Beschleunigung der Textproduktion und -rezeption: Periodika als typographische Gattung*

Während die verschiedenen Arten des Druckens und Gedruckten als öffentliches Kommunikationsmedium vorkamen, setzte sich die Prämierung der schriftlichen Information gegenüber der bildlichen Information durch. Im Zuge der forcierten Gestaltung einer Nation wurden die schriftlichen Kommunikations- und Informationsmedien als referenzielle Grundlage für die Nationsbildung, -erhaltung und -erweiterung prämiert. Dazu wurde die allgemeine Schulpflicht im Mail 1872 eingeführt, um alle Nationsmitglieder an die schriftlichen Kommunikations- und Informationsmedien auf verschiedener Art anschlussbar zu machen. Diese Prämierung der schriftlichen Informations- und Kommunikationsmedien in der Öffentlichkeiten korrelierte mit der Prämierung des auf die Schriftzeichenproduktion spezialisierten, typographischen Mediums gegenüber den anderen graphischen Medien. Demzufolge monomedialisierte die behördliche Druckpraxis die Produktion der schriftlichen Information in die Typographie.

Die behördliche Druckerei versuchte ihre typographische Produktion immer effizienter und schneller zu gestalten, um die nun auf dem ganzen Land verstreuten Nationsmitglieder mittels der typographischen Medien zu Teilnehmern der öffentlichen Kommunikation zu machen. Dementsprechend errichtete man verschiedene Verkehrswege – man verlegte seit den 1870er Jahren vermehrt Eisenbahnlinien, richtete Radwege ein und sorgte für regelmäßige Fährverbindungen zwischen den Inseln.<sup>762</sup> Mit der Erweiterung und Verfeinerung des Verkehrsnetzes schien es möglich geworden zu sein, alle Kommunikationsmitglieder derart eng zu vernetzen, dass die zeitliche Distanz für ihre Beziehungen gering genug sein konnte, um den Zeitversatz epistemologisch nicht als Störfaktor der öffentlichen Kommunikation problematisieren zu müssen.<sup>763</sup> Die epistemologische Einstellung über die zeitliche wie räumliche Homogenität der öffentlich-nationalen Kommunikation verkörperte beispielsweise

---

<sup>761</sup> Zur weiteren Geschichte des Druckereiamts des Finanzministeriums vgl. Ôkurashô insatsukyoku: Ôkurashô insatsukyoku hyakunenshi. 1974.

<sup>762</sup> Zum damaligen Stand des Verkehrsnetzes vgl. Yamamoto (Hrsg.): Kôtsûnyu no hattatsu to gijutsukakushin. 1986, S.13-49. Die Ausbildung des Eisenbahnnetzwerks sowie des Postsystems trug auf materieller Weise zur überregionalen Vernetzung von Produzent und Rezipient des typographischen Mediums bei, sodass „全国読書圏 zenkoku dokushoken“, der überregionale Leserkreis, entstand. Nagamine: Dokushokokumin no tanjô. 2004, S.3-46.

<sup>763</sup> Die epistemologische Minimalisierung des Zeitgefälles ermöglichte die auf dem „Publikationskapitalismus“ basierende „Gleichzeitigkeit“, welche laut Anderson die „Nation“ epistemologisch emergieren ließ. Anderson: Zôho sôzô no kyôdôtai (Imagined Communities). 1997.

der Aufbau des Postsystems 1872, womit man aus allen Regionen an Adressaten jeden Ortes Briefe verschicken konnte. Ein Jahr später führte man einheitliche Preise und damit die landesweit einheitliche Briefmarke ein, welche als Gedruckte ‚massenidentisch‘ waren.

Die Behörden hatten in der Nation – netzwerktheoretisch als Kommunikationsgemeinschaft gesehen – von Tôkyô aus für alle Nationsmitglieder medial präsent zu sein. Mit den Druckmedien erschienen sie verbunden, erreichbar und generell kommunikationsfähig zu sein, wenngleich dieser Status in der Realität freilich nur einseitig verwirklicht war. Am Beispiel der Saitama-Präfektur sei diese Weise der nationalen öffentlichen Kommunikations- und Informationspolitik einmal dargestellt. Die dortigen Behörden gingen dazu über, typographisch hergestellte, rein schriftliche Amtsblätter regelmäßig zu veröffentlichen.

Das Veröffentlichen der Amtsblätter war Motor für die Einführung und Entwicklung der typographischen Medien in der nationalen Kommunikationsgemeinschaft. Die Regierung investierte darum in die typographische Anlage für das Amtsblattdruckens. Das im Jahr 1872 gegründete 正院印書局 *Seiin insho-kyoku*, in welches 1874 das *Kankôryô katsuji-kyoku* integriert wurde, hatte das Drucken des Amtsblattes als seine Hauptaufgabe. An dieser Druckerei wurde im Dezember des Folgejahres eine Stoppzylindermaschine aus Deutschland errichtet. Ein Jahre später brachte der Beamte 藤山種広 Fujiyama Tanehiro (?-1886) seine in Wien gewonnenen Kenntnisse über die Papier-Stereotypie in die Praxis ein.<sup>764</sup> Das *Seiin insho-kyoku* wurde 1875 als typographische Abteilung in das Banknotenamt des Finanzministeriums integriert, wo man nach wie vor die Produktion der Bleitype und auch deren Verkauf betrieb. Indem die Regierung seit 1883 das Amtsblatt als „官報 *Kanpô*“ systematisch zu publizieren begann, übernahm der Druckereiamt des Finanzministeriums seine Produktion und das Postamt seine Verbreitung. Statistisch lässt sich die Auflagenhöhe des „*Kanpô*“ folgenderweise skizzieren: 1.203.144 Exemplare vom Juli bis zum Dezember 1884, 2.190.236 Exemplare 1885, 2.579.539 Exemplare 1886, 4.017.623 Exemplare 1887, 5.007.483 Exemplare 1888, 5.473.409 Exemplare 1889, 6.166.355 Exemplare 1890, 6.652.851 Exemplare 1891, 7.266.417 Exemplare 1892 und 7.606.663 Exemplare 1893.<sup>765</sup> Die rapide Steigerung von 1886 bis 1888 hängt mit der Gründung einer neuen Fabrik und Anlage zusammen. Um die Herstellung des „*Kanpô*“ noch flüssiger und schneller zu machen, wurde 1886 eine neue Fabrik für den Druck des Amtsblattes errichtet, wobei zwei mit fünf bzw. sechs Pferdestärken starke Dampfmaschinen eingesetzt wurden; die eine Maschine diente zur Beleuchtung

---

<sup>764</sup> Fujiyama brachte auch die Kenntnis über die Herstellung des Bleistiftes aus Europa mit, wodurch sich die lokale Produktion dieses Schreibwerkzeuges seit 1872 allmählich verbreitete.

<sup>765</sup> Aus der Tabelle „官報製造發賣表 *Kanpô seizô hatsuba ihyô*“ in: Ôkurashô insatsukyoku: Insatsukyoku enkakuroku. 1903, S.314.

der Fabrik, die andere trieb die Rotationspresse an. Recht bald ersetzte man erstere mit einer zwölf Pferdestärken leistenden Maschine.<sup>766</sup> Drei Jahre nach der Eröffnung der Fabrik beschleunigte man ihren Arbeitsprozess, indem man ihre Rotationsdruckmaschine mit vier Rundstereoplaten ausstattete. Diese Art Druckplatten, welche man aus Frankreich importierte, gingen auf ein Patent Hippolyte Marinonis (1823-1904) zurück. Mit der Stereotypie und ihrer Rotationsbuchdruckmaschine trat das typographische Medium auf eine neue Stufe, auf der der Satzspiegel mit den Bleitypen als Original der auf dem Papier anzupressenden Druckform behandelt wurde. (Vgl. 9.2.2.)

Während die Regierung für die Beschleunigung und Rationalisierung der Amtsblattherstellung stets in die neueste typographischen Medien investierte, versuchten auch die Zeitungsverleger ihre Produktionspraxis zu erweitern und zu beschleunigen. Als die Regierung die Rotationsmaschine 1890 aus Frankreich importierte, erwarb die Zeitungsfirma 朝日新聞社 *Asahi shinbunsha* auch eine solche Maschine. Man kann demnach davon ausgehen, dass die Zeitung als eine Gattung der typographischen Informations- und Kommunikationsmedien bereits damals mit einem, dem Amtsblatt mehr oder weniger vergleichbaren Leserkreis rechnete.

Dabei, als der Sortiments- und der Kommissionsbuchhandel noch nicht etabliert waren, spielte das oben erwähnte Postsystem eine wichtige Rolle. In der Statistik „日本帝國統計年鑑 *Nihonteikoku tôkeinenkan*“ des Jahres 1882 zeichnet die Kopplung zwischen der Zeitung und deren Bewegung durch das Postsystem folgende Daten: 40.649 Exemplare 1872, 514.610 Exemplare 1873, 2.629.648 Exemplare 1874, 5.049.415 Exemplare 1875, 7.372.536 Exemplare 1876, 9.616.098 Exemplare 1877, 11.203.339 Exemplare 1878, 14.105.271 Exemplare 1879, 17.735.872 Exemplare 1880.<sup>767</sup> Diese stete Steigerung der durch die Post gelieferten Zeitungsanzahl korrespondierte mit dem Wachstum der Zeitungsproduktion. Betrachtet man die statistischen Daten über die damalige Zeitungsproduktion, wird der Wachstum bzw. die Industrialisierung dieser druckgraphischen Gattung augenscheinlich. Laut der gerade zitierten Statistik „*Nihonteikoku tôkeinenkan*“ gab es 53 Zeitungen und Zeitschriften mit 15.897.680 verkauften Exemplaren im Jahr 1875, 170 verschiedene Zeitungen und Zeitschriften mit 25.979.045 verkauften Exemplaren ein Jahr darauf, schon 156 Zeitungen und Zeitschriften mit 33.287.529 verkauften Exemplaren im Jahr 1877 und 1878 225 Zeitungen sowie Zeitschriften mit 37.683.633 verkauften Exemplaren.<sup>768</sup>

Tageszeitungen erschienen erst seit 1870 mit der bereits erwähnten *Yokohama mainichi shinbun*. Seither gestaltete sich diese Gattung der Druckmedien sehr schnell

---

<sup>766</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.238.

<sup>767</sup> Aus der Tabelle „郵便物 *Yûbnibutsu*“ in: Tôkeiin (Hrsg.): *Daiikkai Nihonteikoku tôkei nenkan 1882*, S.220f.

<sup>768</sup> Aus der Tabelle „新聞紙及び雑誌 *Shinbunshi oyobi zasshi*“ in: Ebd., S.441.

in zwei verschiedene Arten, die sogenannte 大新聞 *ôshinbun* (Große Zeitung) und die 小新聞 *koshinbun* (Kleine Zeitung).<sup>769</sup> Diese zwei Zeitungsarten spiegelten jene qualitative Differenz der Lesefähigkeit seit der vierten Epoche wieder, nach der grob zwei Lesergruppen unterschieden sind: eine mit anspruchsvoller, chinesischer Schriftsprachkenntnis und eine andere mit auf Japanisch beschränkter Sprachkenntnis. Für die erstere Gruppe von Lesern waren solche Großen Zeitungen konzipiert, welche einen gehobenen Stil der Schriftsprache (durch Chinesisch stark beeinflusstes, hochklassisches Japanisch mit relativ vielen chinesischen Schriftzeichen ohne Lesehilfen) pflegten und freilich auch einen entsprechend hohen Anspruch an die Fähigkeiten ihrer Leser stellten. Man las dort hauptsächlich seriöse und durchaus kritische Artikel über Politik. Die Kleinen Zeitungen richteten sich an Leser, die nicht nur informiert, sondern auch unterhalten werden wollten. In den mit einer einfacheren Sprache verfassten Blättern fand man eher sensationelle, kuriose und spannende Geschehnisse aus dem Alltag. Die Lektüre wurde einem mit den japanischen Hilfszeichen für die Lesung der chinesischen Schriftzeichen erleichtert. Die zwei Zeitungsarten seit dem Ende 80er Jahre des 19. Jahrhunderts entsprachen den zwei verschiedenen Leserschichten, die seit der vierten Epoche der Druckkultur existierten. (Vgl. 8.2.) Diese Differenz zwischen den beiden Leserschichten und Zeitungsgattungen erübrigte sich allmählich gegen Ende des 19. Jahrhundert, wobei die Lesefähigkeit durch die Schulpflicht weiter nivelliert wurde.

Indem die Tageszeitung im ganzen Land zum alltäglichen Gedruckten wurde, begann sie ähnlich wie das Amtsblatt als ein Informations- und Kommunikationsmedium zu fungieren, mit dem dieselbe Information an allen Orten gleichermaßen verteilt werden sollte. Daher unterstützte die Regierung in der Frühphase der Nationsbildung diese gerade entstandene Gattung der Drucksachen durch den Kauf eines Teils der Zeitungsauflage für die einzelnen Präfekturen.<sup>770</sup>

Die Herausgabe solcher Publikationen zu überwachen war schon kurz vor der Meiji-Restauration im Interesse der Verwaltungen. Die administrative Kontrolle betraf von Anfang an die Zeitung und war also vom Buch getrennt. Demnach bestand eine nur für die Zeitungen geltende Verordnung, die als „新聞紙条例 *Shinbunshi jôrei*“ 1869 bekannt gemacht wurde. Das Veröffentlichen von Zeitungen und Zeitschriften trennte man also verwaltungstechnisch vom Buchgeschäft. Der Gedanke dabei war, dass die Zeitung eine eigene Netzwerkstruktur und Geschwindigkeit hat, welche man besser gesondert kontrolliert.<sup>771</sup> Die Zensur der Periodika wurde im Zuge

<sup>769</sup> Zur Begrifflichkeit der beiden Bezeichnungen im historischen wie publikations- bzw. zeitungswissenschaftlichen Kontext vgl. Tsuchiya: *Taishûshi no genryû*. 2002, S.9-40.

<sup>770</sup> Von den vier Tageszeitungen „*Yokohama mainichi shinbun*“, „新聞雜誌 *Shinbunzasshi*“, „東京日日新聞 *Tôkyô nichinichi shinbun*“ und „日清真事誌 *Nissbin shinjishi*“ kaufte das Finanzministerium täglich je 225 Exemplare. Itakura: *Motoki Shôzô no kappanjigô*. 2003, S. 275.

<sup>771</sup> Yayoshi: *Meijijidai no shuppan to hito*. 1982, S.39ff.

der rasch voranschreitenden Bewegung für Demokratisierungsbewegung verschärft. Seit dem Jahr 1874 übernahm das Innenministerium die Publikations- und Presseverwaltung und brachte neue und zwar strengere Zeitungsverordnung heraus.<sup>772</sup>

Die Praktizierenden prämierten in der Zeitung die schriftliche Information gegenüber der bildlichen, sodass die am Anfang der Meiji-Zeit aufgetauchte illustrierte Zeitung, die sogenannte 錦絵新聞 *nishikie shinbun*, allmählich verschwand.<sup>773</sup> Die Zeitung wurde als eine typographische Gattung ausgestaltet, weswegen die Bilder nur Teil dieser Drucksache wurden, sofern die Druckform für die bildliche Information in den typographischen Satzspiegel integrierbar war.<sup>774</sup> Im Bereich der Zeitungsproduktion wurde das typographische Medium sehr schnell Leitmedium.

So wie Hirano seine Bleitype an die Zeitungsfirmen *Nisshūsha* und *Yokohama kappansha* lieferte, verkaufte auch die oben geschilderte, staatlich geführte Werkstatt, das *Kankōryō katsuji-kyoku*, ihre Typen an die Tageszeitung „東京日日新聞 *Tōkyō nichinichi shinbun*“, sodass diese Zeitung ab 1873 statt der hölzernen Schriftstempel mit den Bleitypen gedruckt wurde. Um die Druckgeschwindigkeit zu erhöhen, benutzt „*Yomiuri shinbun*“ seit 1876 eine dampfbetriebene Maschine für die Presse. Auch im privaten Druckgewerbe wurde die Papier-Stereotypie zuerst für den Zeitungsdruck gebraucht.<sup>775</sup>

In der privaten Druckpraxis fungierte die Zeitungsfirma als technologischer Pionier, der seine typographischen Medien stets aktualisierte. Solche Investitionen in die Anlage waren für die Zeitungsfirma wegen der zeitlich sehr kurzen, quantitativ riesigen Kapital- und Warenzirkulation notwendig und auch möglich. Vereinfacht ausgedrückt, werden bei einer Tageszeitung die Produktion und die entsprechende Rezeption an einem einzigen Tag betrieben. Das schnelle Tempo des Zyklus von Produktion und Rezeption entsprach dem ökonomischen Kreislauf, also der Kette von Investition und Gewinn. Dieses Tempo war weitaus schneller als der damals noch übliche xylographisch betriebene Buchproduktions- und Rezeptionszyklus. (S.u.)

Aus dieser zeitlichen Struktur der graphischen Praxis war es nur durch die Steigerung der Produktionskapazität und die Beschleunigung des gesamten Prozesses inklusiv der Lieferung an den Leser möglich, mehr Gewinn zu erzielen. Die Aktualisierung des technischen Standes in der Produktion ist daher als kommerzielle Notwendigkeit

---

<sup>772</sup> Zusammen mit der Zeitungsverordnung wurde auch die Verleumdungsverordnung 讒謗律 *zanbōritsu* bekannt gemacht, welche vom Innenministerium häufig als ein Mittel der Zensur verwendet wurde.

<sup>773</sup> Zur Geschichte dieser druckgraphischen Gattung vgl. Kinoshita/Yoshimi (Hrsg.): *Nyūsu no tanjō*. 1999, insbesondere S.102-104.

<sup>774</sup> Als eine andre typographische Gattung ist schon das Wörterbuch genannt.

<sup>775</sup> Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.234. Nach Nakane vermutet man als erster privater Gebrauch der Papier-Stereotypie entweder den Druck von „東京絵入新聞 *Tōkyō eiri shinbun*“ des Jahres 1875 oder jenen der Zeitung „*Yomiuri shinbun*“ des Jahres 1876.

zu betrachten. Diese Investition in die neuen Druckmedien lässt sich in dieser Frühphase der fünften Epoche als ein gattungsspezifisches Phänomen begreifen. Denn bei der Buchproduktion sah es ganz anders aus: So erwarb z.B. der 1887 gegründete Verlag 博文館 *Hakubunkan* erst 1904 seine erste Rotationsmaschine; sie früher einzuführen, war demnach wohl weder notwendig noch möglich für den Betrieb.

Hieran ist ersichtlich, weshalb die Produzenten der Periodika, der Tageszeitung, die Typographie und ihre evolutionären Derivative sehr früh verwenden konnten und sogar mussten, während die Buchproduktion noch lange xylographisch, bzw. mit beiden Druckmedien, sowohl xylographisch als auch typographisch betrieben wurde. Aus der netzwerktheoretisch vergleichenden Perspektive betrachtet, war das Tempo der Periodikaherstellung und -rezeption gegenüber jenem der vorgängigen, xylographischen Buchproduktion und -rezeption enorm angewachsen. Das Buchgewerbe in der vierten Epoche setzte ein langfristiges Geschäftsmodell, welches von der Investition in das xylographische Buchproduktionssystem und die Druckform einerseits und vom über viele Jahre hinweg erzielten Gewinn durch den Verkauf der mit den aufbewahrten Druckformen wiederholend produzierten Bücher. Wenn die Informationsverarbeitung bzw. der Informationsaustausch noch schneller stattfinden musste, nahm man andere Medien in die Hand. (Vgl. 8.1, 8.2 sowie 9.1.2.) Dieses durch die dauerhafte Existenz der Druckform bedingte Tempo der xylographischen Buchproduktion und -rezeption war der Tageszeitung wesentlich fremd, für deren Produktionspraxis die verbleibenden Druckformen nicht notwendig und sogar störend waren – binnen eines Jahres wären so viele Formen zu lagern gewesen, dass man hätte ein ganzes Lager damit füllen können.

Wegen ihrer eigenen Netzwerkstruktur und Geschwindigkeit konnte die Zeitung von Anfang an am ökonomischsten mit der provisorischen Druckform des Schriftstempeldrucks oder der Typographie hergestellt werden. Wenn die Auflagenhöhe der Zeitung aufgrund der Errichtung des Verkehrsnetzes und der im Zuge der staatlichen Schulbildung zunehmenden Zahl von Lesefähigen anstieg, blieb nur noch die Typographie mit ihren dauerhafteren Metalltypen als ökonomisches Produktionsmittel.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Herstellung der Periodika der öffentlichen und auch der privaten kommerziellen Druckpraxis an der Einführung der Typographie in die japanische Druckkultur maßgeblich beteiligt war. Das Periodikum, besonders die Tageszeitung, war medienhistorisch eine neue druckgraphische Gattung, welche in der japanischen Druckkultur wie auch in der europäischen Druckkultur im koevolutionären Zusammenhang zu den typographischen Medien

stand.<sup>776</sup> Während die Periodikaherstellung als eine neue Druckpraxis erst in der fünften Epoche ausgestaltet wurde, war die Bücherproduktion auf der anderen medialen Basis der Xylographie schon längst in einem eigenen Netzwerk verankert. Diese Kopplung zwischen der Buchproduktion und der Xylographie löste sich nur langsam, während der Umfang des durch die Periodika erweiterten Netzwerkes, in dem die Gedruckten zirkulierten, rapide zunahm und das xylographische Netzwerk schließlich in den Schatten stellte.

#### *9.1.6 Entkopplung der Verlagsbuchhändler von der öffentlichen Informationsregulation und der Gültigkeitsverlust des Hankabu*

Während sich die behördliche wie private Periodikaproduktion geradezu wie aus dem nichts schnell auf der typographischen Grundlage aufbaute, drang das typographische Medium aber nur allmählich in die private gewerbliche Buchproduktion ein. Diese Durchdringung des typographischen Mediums war die eine Seite des medienhistorischen Prozesses, dessen Kehrseite die Auflösung des xylographischen Netzwerks war. Dieser medienhistorische Wandlungsprozess geschah allerdings nicht einfach nur aufgrund der medienontologischen Eigenschaft der Typographie, welche man oft als technische Überlegenheit dieses Druckmediums gegenüber den anderen interpretiert, sondern Einfluss hatten auch netzwerktheoretische sowie epistemologische Faktoren. Es ist daher ungenügend zu glauben, dass sich das typographische Medium monokausal allein wegen ‚technischer Überlegenheit‘ durchgesetzt hätte.

Wie ich schon beschrieben habe, wurde die typographische Buchproduktion zuerst für die imitierende Reproduktion der niederländischen Bücher und später für die günstigere Produktion von Lehr- und Lernmaterialien öffentlich-institutionell verwendet. Daneben wurden Bücher nach wie vor durch das xylographische Buchproduktionssystem erzeugt: das xylographische Netzwerk samt seines Verlagsbuchhändlers verschwand nicht plötzlich, sondern bestand noch eine gewisse Zeit lang parallel zu dem sich in der Druckkultur durchsetzenden typographischen Druckmedium und dessen angeschlossenen eigenen Netzwerk.

Die augenscheinliche Veränderung der herkömmlichen Buchproduktionspraxis geschah als (Ent-)Kopplung zwischen der Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler und der dafür zuständigen Verwaltung. Nach der Meiji-Restauration entstand ein verwaltungstechnisches Chaos, in dem die für die Druckgenehmigung zuständigen Verwaltungen mehrmals wechselten.<sup>777</sup> Zur Zeit dieser Verwirrung der Publikationspolitik wurde die Publikationsverordnung „出版条例 *Shuppan jōrei*“ im Mai 1869

---

<sup>776</sup> Die Erfindung und Weiterentwicklung der Rotationsdruckmaschine war allerdings ohne Zeitungsdruck weder notwendig noch möglich. Zum Beispiel vgl. Gerhardt: Geschichte der Druckverfahren. Teil II. 1975, S.114-117.

<sup>777</sup> Yayoshi: Meijijidai no shuppan to hito. 1982, S.33-58.

proklamiert, wobei auch die schon erwähnte Zeitungsveröffentlichungsverordnung kurz davor, im Februar desselben Jahres, öffentlich bekannt gemacht wurde.<sup>778</sup> In dieser Publikationsverordnung wurde die von den Verlagsbuchhändlern hartnäckig geschützte, mediale Differenzierung zwischen der Xylographie und der Typographie bzw. dem Schriftstempeldruck bereits aufgehoben, indem die Gültigkeit dieser Verordnung gegenüber „活字ニテ出版スル者 *katsuji nite shuppan suru mono*“ (demjenigen, der mit dem *Katsuji* [die Bücher, S.Y.] veröffentlicht) gesondert im dreizehnten Paragraphen bestimmt wurde. Bedenkt man, dass die Publikationskontrolle der verlagsbuchhändlerischen Genossenschaft sowie der Verwaltung in der vierten Epoche fast nur das xylographisch Gedruckte betraf, so kann man hieran bereits das Zurücktreten der Xylographie aus ihrer prämierten Stellung ablesen.

Die Artikulation über die verwaltungstechnische Gleichheit des typographisch und des xylographischen Gedruckten wurde auch im dreizehnten Paragraphen der neulich bestimmten Publikationsverordnung des Jahres 1872 weiter gehalten, welche anlässlich der einheitlichen Übernahme der Publikationsverwaltung vom Kultusministerium proklamiert wurde.

Während die mediale Differenz zwischen der Xylographie und dem *Katsuji* aufgegeben wurde, hielt man weiter an der konventionellen Beziehung der verlagsbuchhändlerischen Berufsgenossenschaft gegenüber der Behörde fest. Bei der Verordnung des Jahres 1869 wurde „die gegenseitige Überwachung der Verlagsbuchhändler in den drei Städten [Kyôto, Ôsaka und Tôkyô, S.Y.] durch die Auswahl der jährlich zu bestimmenden Vorsitzenden“ im fünften Paragraphen des Zusatzartikels bestimmt. In der Verordnung des Jahres 1872 ist die gleiche Bestimmung im zweiten Paragraphen des Zusatzartikels zu lesen. Diese Bestimmung deutet an, dass die seit der vierten Epoche bestehende gegenseitige Beziehung zwischen den Verlegern und der Behörde, d.h. zwischen dem Schutz des *Hankabu* und der Zensur, ihre Aktualität noch nicht verloren hatte. Dass diese füreinander existierende Beziehung ausschließlich das xylographische Medium voraussetzte, weist ferner darauf hin, dass das xylographische Buchproduktionssystem damals noch im Gang war.

Dennoch blieben die Verlegergenossenschaften in den drei Großstädten von der gesellschaftlichen Umwälzung seit 1869 nicht verschont.<sup>779</sup> Schon im Dezember desselben Jahres wurde die Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler wie in anderen

---

<sup>778</sup> Im Folgenden werden die historischen Publikations- wie Zeitungsverordnungen als Faktor für die Auflösung des xylographischen Netzwerks betrachtet, wobei hier aber eine Analyse über die einzelnen Verordnungen an sich nicht unternommen werden kann. Zur typographischen Transkription und Sammlung der in der Meiji-Zeit proklamierten, publikationspolitischen Verordnungen und Gesetzen vgl. Matsumoto/Yamamuro: *Genron to media*. 1990, S.403-450.

<sup>779</sup> Yayoshi: *Meijijidai no shuppan to hito*. 1982, S.92. Im Folgenden wird hauptsächlich die Berufsgenossenschaft in der Stadt Tôkyô beschrieben.

Handelszweigen von der neuen Regierung abgelöst.<sup>780</sup> Nachdem dies erst im November 1871 durch die Proklamierung für die Gestaltung der Berufsgenossenschaften jeweils für jede Branche ungültig erklärt worden ist, wurde im April des Folgejahres die 東京書林組合 *Tôkyô shorin kumiai* gegründet, in welcher gleich zu Beginn 146 Mitglieder organisiert waren.<sup>781</sup> So blieb die Berufsgenossenschaft weiter bestehen, wenngleich unter einer anderen Bezeichnung und mit nun allerdings geringerer Bedeutung als Interessenvertreter der zur Genossenschaft zugehörigen Verlagsbuchhändler.

Entscheidend war der Übergang der Publikationsverwaltung vom Kultusministerium zum Innenministerium, der vor dem Hintergrund der stärker werdenden Demokratisierungsbewegung die Zensur verschärfen wollte. Dementsprechend wurde ein neues Publikationsrecht vom Innenministerium am 3. September 1875 bekannt gemacht. Dem Zweck einer strengeren Zensur gemäß lautet der erste Paragraph, dass alle Autoren bzw. Verleger vor der Publikation einen Antrag am Innenministerium zu stellen haben. Damit waren die einzelnen Individuen zum Kontakt mit dem Amt aufgerufen, nicht mehr die Berufsgenossenschaft, für die nun kein Spielraum mehr für die eigene Publikationsprüfung bestand. Mit dieser Verordnung wurde zum ersten Mal ein Druckrecht 版權 *Hanken* eingeführt, welches laut des zweiten Paragraphen als dreißigjähriges „Recht für den exklusiven Vertrieb“ (専売ノ権 *senbai no ken*) definiert wurde.<sup>782</sup> Dieses exklusive Druck- und Verkaufsrecht ‚entstand‘ beim Verleger nicht automatisch mit der Publikation, sondern wurde erst nach Antragstellung vom Innenministerium verliehen. Ferner hatte dieses *Hanken* keine mediale Beschränkung, d.h. es wurde – unabhängig vom Produktionsmedium – verliehen. Anders als das *Hankabu*, das materiell an die xylographische Druckform gebunden war, hatte das *Hanken* von Anfang an keine Bindung an die Materialien und damit Druckmedien. Dieses entmaterialisierte Publikationsrecht war insofern zeitgemäß und im Sinne der Gestaltung der kommunikativen Gemeinschaft, als dass es der Verbreitung

---

<sup>780</sup> Die Publikationsverordnung, welche die Existenz der verlagsbuchhändlerischen Berufsgenossenschaft artikulierte, stand allerdings mit dem allgemeinen Verbot der Berufsgenossenschaften nicht in Einklang. Dies lässt sich als eine verwaltungstechnische Verwirrung unter der neuen Regierung interpretieren, wo mehrere Ämter voneinander getrennt nach eigenem Ermessen und Interesse agierten. Vor diesem Hintergrund verwundert nicht, dass einige Behörden getrennt voneinander eigene Druckereien unterhielten, welche erst 1878 in die Druckerei des Finanzministeriums zusammengeschlossen wurden.

<sup>781</sup> Yayoshi: Meiji jidai no shuppan to hito. 1982, S.92.

<sup>782</sup> Im Gegensatz zum Rechtsschutz des Verlages wurde das Urheberrecht erst durch „著作権法 *Chosakuken hô*“ des Jahres 1899 explizit bestimmt, um in die Berner Übereinkunft einzutreten. Für einen Überblick über die Geschichte des Druckrechts und des Urheberrechts vgl. Chosakukenhō hyakunenshi henshûinkai: Chosakukenhō hyakunen shi. 2000, hier insbesondere S.39-169. Beim Fall Japans etablierte sich allerdings zuerst das Urheberrecht gesetzlich, danach festigte sich dieses Rechtskonzept erst epistemologisch bei den einzelnen Praktizierenden. Zur literaturwissenschaftlichen Überlegung über die Beziehung zwischen dem urheberrechtlichen Bewusstsein und der Identitätskonstruktion des ‚Schriftstellers‘ in der fünften Epoche der japanischen Druckkultur vgl. Kan: Media no jidai. 2001, S.11-43.

der Typographie wie der anderen Druckmedien entgegenkam. In Folge dessen erklärte diese neue Publikationsverordnung den Gültigkeitsverlust der alten, xylographischen Rechtskonvention.

Indem das Innenministerium allein – also ohne Kooperation mit der privaten Genossenschaft – die Publikationskontrolle übernahm, wurde die Berufsgenossenschaft der Verlagsbuchhändler von der öffentlichen Regulationsfunktion der druckgraphischen Information entkoppelt und verlor damit den Grund ihrer Existenz, sodass die Genossenschaft seit 1872 nur formell weiter existierte.

Erst im Jahr 1880 wurde eine Umorganisation bzw. Neugründung der Genossenschaft unter den gewerblichen Buchproduzenten vorgenommen, sodass zwei verschiedene Körperschaften wie in der Spiegelung der Druckkultur in der vierten Epoche gegründet wurden. Zum einen gründete man die Genossenschaft 東京書籍商組合 *Tôkyô shosekishô kumiai* mit 206 Mitgliedern. Diese Genossenschaft entsprach zwar dem *Shomotsuya nakama* der vierten Epoche, welches die Genossenschaft von Produzenten ernster Bücher wie zum Beispiel chinesischer wie japanischer Klassiker, religiöser wie wissenschaftlicher Texte usf. war.<sup>783</sup> Zum anderen wurde die 東京地本錦絵営業組合 *Tôkyô jihon nishikie eigyô kumiai* gegründet, eine Genossenschaft, welche die 1790 gebildete *Jihon zôshi nishikie toiya nakama* der vierten Epoche ablöste.<sup>784</sup> Die beiden Genossenschaften wurden im Jahr 1887 in die Gewerkschaft 東京書籍出版営業者組合 *Tôkyô shosekishuppan eigyôsha kumai* mit 131 Mitgliedern vereint, unter denen nur 16 Mitglieder aus der Edo-Zeit gewerblich tätig waren.<sup>785</sup> Diese Gründung der neuen Gewerkschaft geschah angesichts der Proklamierung der neuen Publikationsverordnung sowie der Druckrechtsverordnung 版權条例 *Hanken jôrei* im denselben Jahr.<sup>786</sup> In der neuen Verordnung setzte sich die Entmaterialisierung des

---

<sup>783</sup> Zum typographisch transkribierten Volltext zum Genossenschaftsvertrag vgl. Yayoshi: *Meijijidai no shuppan to hito*. 1982, S.107-118.

<sup>784</sup> Diese Genossenschaft bestand aus den Produzenten, welche die Texte mit der Illustration oder nur die Bilder herstellten. Dementsprechend artikuliert der zweite Paragraph des Genossenschaftsvertrags über die Mitglieder, welche Produzent und „Verkäufer der Bücher waren, d.h. derjenigen, der mehrfarbige Xylographie (色合七摺 *iroawasezuri*), Lithographie, Zinkplatte [im Sinne des Gedruckten der Autotypie mit Zinkplatte, S.Y.], Gemälde, Fächer, die bunte Xylographie (彩色摺物 *saisbokusurimono*), für welche die Genehmigung der Verwaltung nicht notwendig ist, die anderen [handgemachten] Abzeichnungen und Gemälde und die verschiedenen Sachen verkauft“. Hieran ist deutlich zu sehen, dass die Xylographie nicht mehr ein einziges Medium für die Reproduktion und Vervielfältigung der bildlichen Information war. Zum Volltext des Genossenschaftsvertrags vgl. Yayoshi: *Meiji jidai no shuppan to hito*. 1982, S.134-141.

<sup>785</sup> Maeda: *Kindai dokusha no seiritsu*. 2001, S.44.

<sup>786</sup> Mit dieser Druckrechtsverordnung wurde erst dieses Recht artikulierend ins Detail definiert. Nebenbei wurden in diesem Jahr auch die neue Zeitungsverordnung, die Druckrechtsverordnung für die Photographie „写真版權条例 *Shashinbanchen jôrei*“ und die Verordnung für Drehbücher und Musiknoten „脚本楽譜条例 *Kyakubongakufu jôrei*“ bekannt gemacht. Das rasche Inkrafttreten mehrerer Verordnungen geschah wegen der juristisch-gesetzlichen Anpassung am damaligen euro-amerikanischen Standard, welche für die Anpassung der einseitigen Handelsverträge mit den westlichen Ländern notwendig war.

Begriffs ‚*Shuppan*‘ (Veröffentlichung) weiter durch: Der erste Paragraph definiert die Veröffentlichung als diejenige Tätigkeit, „womit man unabhängig von der Methode, gleich ob maschinell, chemisch oder auch anders, Schriften und Bilder druckt und diese [Produkte, S.Y.] verkauft und damit verteilt“. In dieser Publikationsverordnung verlor das xylographische Medium seinen Status als Leitmedium der Produktion druckgraphischer Information.

#### 9.1.7 Wandel des Geschäftsmodells: Markterweiterung als Faktor zum Medienwandel

Parallel zum publikationspolitischen Wandel der Buchproduktion vollzog sich der Medienwechsel zur Typographie wegen der Umstellung der ökonomischen Balance, aufgrund der die gewerbliche Buchproduktion existierte. Als Hauptgrund zur Umbalancierung sind hier zwei miteinander eng verbundene Faktoren zu nennen: das durch die Periodika ausgestaltete Leserschaftsnetzwerk und das umgestaltete Kostenverhältnis zwischen den verschiedenen Druckmedien. Diese Faktoren veränderten sozusagen von Außen die gewerbliche Buchproduktion, welche wegen ihrer fest etablierten Struktur den Medienwandel zuletzt erfahren musste.

Das Buchhandelsnetz der vierten Epoche war im Grunde durch die Beziehungen der Verlagsbuchhändler untereinander bestimmt. (Vgl. 8.2.) Für dieses Netzwerk vervielfältigte der Buchproduzent xylographisch nicht mehr als ein paar tausend Exemplare; viel mehr konnte mit einem hölzernen Druckstock nicht produziert werden. Stieg die Nachfrage nach dem einen Buchtitel über mehrere Jahre hinweg an, so schnitzte man neue Druckformen aus. Die Produktionskapazität der xylographischen Druckpraxis konnte das maximale Tempo und Ausmaß des Absatzes decken.

In der fünften Epoche mussten bzw. wollten die Buchproduzenten diese Anzahl korrigieren, weil die Periodika ein neues überregionales Leser- und Käufernetzwerk der Gedruckten mit sich brachten. In diesem Netzwerk versuchten sich die Verleger mit der Hoffnung auf höhere Gewinne zu betätigen und begannen Bücher in entsprechend hoher Auflagenhöhe zu produzieren.

So überlagerte sich das alte, auf das xylographische Druckmedium basierende Netzwerk mit dem neuen der durch die neue Regierung angestoßenen typographischen Periodikaproduktion.

Die Buchproduzenten versuchten also, für Zeitungsleser Bücher zu produzieren und zu verkaufen. Zum Beispiel verarbeitete man die Fortsetzungslektüre auf der Tageszeitung unmittelbar ins Buch: als die erste solcher Buchfassungen galt das vom Verlag 錦重堂大倉屋 *Kinjūdō Ōkuraya* am 20. Februar 1877 in der Art des *Gōkan* veröffentlichte Buch „鳥追阿松海上新話 *Torioi Omatsu kajjō shinwa*“, welches 前田愛 Maeda Ai als „den ersten Bestseller, der durch die Zeitung erzeugt worden ist“, nennt.<sup>787</sup> Dieses Buch basierte auf der Fortsetzungslektüre über das böse Weib (毒婦

<sup>787</sup> Maeda: Kindaidokusha no seiritsu. 2001, S.46.

*dokufu*, wortwörtlich ‚giftige Frau‘) „鳥追阿松の伝 *Torioi Omatsu no den*“, welche in der sogenannten kleinen Zeitung „かなよみ新聞 *Kanayomi shinbun*“ vom 10. Dezember 1877 bis 11. Januar 1877 in vierzehn Folgen veröffentlicht und aber trotz (aus der Sicht des Rezipienten) und wegen (aus der Sicht des Produzenten) der Beliebtheit bei den Leser abgebrochen wurde.<sup>788</sup> Das Buch kam für die Leser, welche auf eine Fortsetzung hofften, also wie gerufen.<sup>789</sup> Der Verleger verkaufte es entsprechend gut: achttausend Exemplare soll er abgesetzt haben können. Diese Auflagenhöhe von acht Tausend war für den damaligen Buchproduzenten überhaupt ein neues Phänomen. Laut Maeda druckte die Zeitungsfirma かなよみ新聞 *Kanayomi shinbun* im Jahr 1877 etwa neuntausend Exemplare ihrer Zeitung; die damals beliebte illustrierte Wochenzeitung „團團珍聞 *Marumaru chinbun*“ druckte man im selben Jahr von drei- bis viertausend Exemplare; das *Gōkan* „高橋阿伝夜叉譚 *Takahashi Oden yasha monogatari*“ in acht Bänden mit vierundzwanzig Heften des Jahres 1887 wurde in einer Auflage zwischen vier- und fünftausend Exemplaren produziert.<sup>790</sup> Die Auflagenhöhe von achttausend des „*Torioi Omatsu kaijō shinwa*“ war „die zum ersten Mal augenscheinlich aufgetauchte, von vorn herein durch die Tageszeitung organisierte Leserschaft“.<sup>791</sup> Diese gewerbliche Kopplung zwischen der Fortsetzungslektüre in der Tageszeitung und der unmittelbaren Publikation deren Buchfassung wurde seither zu einem neuen Geschäftsmodell, das von mehreren Verlegern aufgegriffen worden ist.

In diesem Kontext erfand der Schriftsteller und Zeitungsreporter 高畠藍泉 Takabatake Ranzen (1838-1885) eine neue Produktionsform, nach der die Buchfassung durch die Kombination der typographischen Textherstellung einerseits und dem Bilderdruck mit der schon für die Illustration der Zeitschrift verwendeten, nicht mehr als solche zu gebrauchenden xylographischen Druckform erzeugt werden.<sup>792</sup> Mit dieser Methode konnte man sich die Kosten der xylographischen Arbeit für die Textteile ersparen und dadurch die Bücher billiger produzieren und verkaufen.

Diese Kombination der Typographie mit dem anderen Druckmedium für die Bilder wurde zum Standard der Druckpraxis, welche wegen der durch die neue Käuferschicht erzwungene Beschleunigung und Erweiterung der Buchproduktion immer mehr als ökonomischeres und rationaleres Produktionsmittel verwendet wurde. Indem die zu spekulierende Auflagenhöhe mehrere Tausend überstieg und diese Menge innerhalb des relativ kurzen Zeitraums von wenigen Monaten hergestellt werden sollte, galt das xylographische Buchproduktionssystem nicht mehr als ökonomische Pro-

---

<sup>788</sup> Ebd.

<sup>789</sup> Ebd., S.46ff. Dieser Verlag druckte allerdings nach dem alten Geschäftsvorstellung zuerst ‚nur‘ tausendfünfhundert Exemplare, d.h. sie gingen noch von der kleineren Lektürenleserschaft des alten Netzwerkes aus.

<sup>790</sup> Ebd., S.48.

<sup>791</sup> Ebd., S.46.

<sup>792</sup> Ebd., S.57.

duktionsform. Maeda vermutet die Grenze der Profitabilität des xylographischen Buchproduktionssystems bei etwa zweitausend Exemplaren.<sup>793</sup> Der Druckformschneider konnte damals zwei- bzw. dreiundzwanzig Schriftzeichen pro Stunde ausschneiden; mit der Geschwindigkeit des typographischen Schriftsetzers konnte er freilich nicht mithalten.<sup>794</sup> So geschah in der Buchproduktion der Medienwechsel zur Typographie, was den xylographischen Handwerkern der Verlust ihrer Arbeit bedeutete.

Die Typographie trug zur Kostensenkung der Buchproduktion bei. Beispielsweise kostete die typographische Einbandversion des schon genannten Titels „*Takahashi Oden yasha monogatari*“ nur etwa ein Viertel der originalen, xylographisch hergestellten Version von acht Bänden in vierundzwanzig Heften.<sup>795</sup> Die Buchgestaltung verwandelte sich so durch und für die Einführung der Typographie: Man druckte nun zweiseitig auf maschinell hergestellten Papier, das man damals als 洋紙 *yôshi* westliches Papier bezeichnete, weswegen das herkömmliche Papier fortan 和紙 *washi* japanisches Papier genannt wird. Die Buchdeckel gestaltete man aus einem rauen, billigen Pappkarton, worauf man lithographisch mit chemisch hergestellten Pigmenten Bilder realisierte.<sup>796</sup>

Zu solchen vergleichsweise rabiaten Umgestaltungen des Buches kannten die Neulinge im Buchgewerbe nur wenige Hemmungen. Seit der Meiji-Restauration konnten zahlreiche neue Praktizierende in das Geschäft einsteigen, da die Berufsgenossenschaft immer mehr an Bedeutung und Wirkung verlor.<sup>797</sup> Sie waren epistemologisch nicht mehr allein am xylographischen Medium gebunden, sondern standen dem neuen typographischen Medium offen gegenüber, auch wenn dieses Medium kein materielles Eigentum, die Druckform, hinterließ. Aufgrund der Markterweiterung und dem Einstieg neuer Buchproduzenten entfaltete sich die typographische Buchproduktion sehr rasch. Erste statistische Daten geben grob diesen schnellen Wandel wieder: im Jahr 1869 stellte man 245 Titel her, im Jahr darauf schon 340, 1876 dann ungleich mehr – 5.441 Titel und im Jahr 1877 sogar 6.790.<sup>798</sup>

---

<sup>793</sup> Ebd., S.61.

<sup>794</sup> Ebd.

<sup>795</sup> Okitsu: *Meiji shinbun kotohajime*. 1997, S.34.

<sup>796</sup> Im Zuge der Umgestaltung des Buchs und auch der Verkleinerung der typographischen Schriftzeichengröße im Gedruckten, veränderte sich die Gewohnheit des Lesens, was allerdings erst im 20. Jahrhundert, nachdem also die Typographie schon einige Zeit in Gebrauch war, deutlich wurde. Vgl. Maeda: *Kindaidokusha no seiritsu*. 2001, insbesondere S.166-210; Kôno: *Shomotsu no kindai*. 1999, insbesondere S. 26-32; Nagamine: ‚*Dokushokokumin*‘ no tanjô. 2004.

<sup>797</sup> In den ersten zehn Jahren der Meiji-Zeit haben viele Autoren ihre Schriften, wie zum Beispiel 福沢諭吉 Fukuzawa Yukichi (1835-1901) selbst publiziert. Yayoshi charakterisiert daher diesen Zeitraum als „Zeit des Autorenverlegers“. Yayoshi: *Meiji jidai no shuppan to hito*. 1982, S.28.

<sup>798</sup> Ebd., S.2; Tôkeiin (Hrsg.): *Daiikkai Nihonteikoku tôkei nenkan*. 1882, S.440.

Bei der Produktion von so vielen Buchtiteln gingen die Produzenten nun von einer landesweiten Leserschaft aus. An sie konnten sie auch aus der Ferne mithilfe des nationalen Verkehrsnetzes oder indirekt vermittelt durch im ganzen Land verbreitete Buchläden ihre Waren verkaufen. Der Verleger konnte nun durch Werbeanzeigen in Zeitungen und Zeitschriften die Leser bzw. Käufer im ganzen Land über ihre Waren informieren. Darüber hinaus begannen auch die Sortiment- und Kommissionsbuchhändler, welche in der Frühphase überwiegend mit den Zeitungs- und Zeitschrifttiteln handelten, auch Bücher in ihr Sortiment aufzunehmen. (S.u.) Als Zeichen dieser überregionalen Vernetzung kann die Monatszeitschrift „出版月評 *Shuppan geppyō*“ seit dem Jahr 1887 gesehen werden, in welcher Rezensionen zu aktuellen Buchtiteln veröffentlicht waren. Diese Publikation verdeutlicht, dass das Buchgewerbe zu der Zeit bereits so weit etabliert war, dass es lohnte, über Drucksachen zu informieren. So begannen die typographisch gedruckten Bücher ein neues – das typographische – Informations- und Kommunikationsnetzwerk zu erzeugen, was hier in der Darstellung allerdings nicht weiter verfolgt werden soll.

#### *9.1.8 Die zweite Einführung der Typographie durch die Ausgestaltung des neuen Netzwerks*

Aus netzwerktheoretischer Perspektive zusammengefasst, stützte sich die Einführung der Typographie auf der parallelen Ausgestaltung der für dieses Medium spezifischen Gattung der druckgraphischen Informations- und Kommunikationsmedien, dem Periodikum, dessen Besonderheit in erster Linie in der netzwerktheoretischen Dimension liegt.

Zwar hatte man die Typographie bzw. den Schriftstempeldruck zuerst für die (Re-)Produktion der Bücher gebraucht, aber bald verwendete man für die Periodikaherstellung die technisch wie ökonomisch rentierbare Typographie, für welche die gewerbliche Herstellung der Bleitype den materiellen Boden bot.

Das gemeinsame Auftreten des neuen Druckmediums mit der dafür spezifischen Gattung war in der dritten Epoche bei der Typographie nicht der Fall. Die Typographie verlor dort durch die imitierende Reproduktion des vorhandenen Handgeschriebenen allmählich ihre mediale Eigenheit. (Vgl. 8.1 und 8.3.)

Mit der Typographie als Produktionsmedium für Publikationen, welche in Serien sowie in großer Auflage regelmäßig in konsistent hohem Tempo veröffentlicht wurden, erweiterten die Praktizierenden dagegen in der fünften Epoche die druckgraphische Kommunikation. In der Frühphase war die Einführung der Typographie keine Ersetzung des Vorhandenen, sondern viel mehr eine Addition für die druckgraphische Kommunikation, welche durch die Gestaltung des neuen überregionalen Kommunikationsnetzwerks kompensiert werden musste.

Der Erfolg der Umsetzung der Typografie in der fünften Epoche kam dadurch zustande, dass sie durch die Periodika ein neues Netzwerk für sich selbst etabliert hatte. Weil die typographischen Periodika unabhängig vom etablierten xylographischen Netzwerk ein neues Netzwerk aus Textkonsumenten entstehen ließen, konnte dieses nun das bestehende zuerst integrieren und danach auflösen. Erst in diesem Zug geschah die Ersetzung bzw. der Umstieg von der Xylographie zu der Typographie und den anderen Druckmedien. Durch diese medienontologische sowie netzwerktheoretische Zusammensetzung der Periodika- und der Buchproduktion konnte das neue typographische Informations- und Kommunikationssystem entstehen, dessen Eigenschaften hier in dieser Arbeit allerdings nicht verfolgt werden.

## 9.2 Die Galvanoplastik und die Matrizen für die chinesischen und japanischen Schriftzeichen

Die rasche Gestaltung des typographischen Gewerbes in der japanischen Druckkultur basierte medienontologisch auf einer Typenproduktion, welche von jener Gutenbergs grundverschieden ist. Der Kern der neuen Typenproduktion war die galvanoplastische Matrizengestaltung, aufgrund der man zusammen mit dem Gießinstrument bzw. der Gießmaschine Bleitypen herstellen konnte. Mit der Galvanoplastik war es möglich, die ‚Patrize‘ bzw. das Modell für die ‚Matrize‘ aus beliebigen Rohstoffen zu verwenden, was bedeutete, dass man unabhängig war vom ursprünglichen triadischen Typenherstellungssystem nach Gutenberg. Die Verbindung mit der Galvanoplastik, welche ich als eine neue Art des Druckens als Materialien- und Informationsverarbeitung auffasse, brachte die Typographie auf eine neue medienhistorische Stufe.

Die Bedeutung der Kopplung zwischen der Typenherstellung und der Galvanoplastik war allerdings stark kulturell relativ. Die Anwendung der damaligen elektrochemischen Spitzentechnologie zur Matrizenherstellung spielte in der europäischen Druckpraxis nur eine marginale Rolle. Währenddessen wurde die galvanoplastische Matrizenherstellung in der Missionsdruckerei bei Gamble als eine entscheidende Lösung eingeführt, um die Typenproduktion für die chinesischen Schriftzeichen zu verbessern. Die Informationstransformation vom Handgeschriebenen zum typographisch Gedruckten war seit der Druckpraxis bei den Jesuiten im 16. Jahrhundert immer durch die Schwierigkeit begleitet, welche von der medienhistorischen Fremdheit der Typographie gegenüber der chinesischen wie japanischen Schreib- und Druckkultur herrührte. Als eine Methode, diese medienhistorische Diskrepanz effektiv zu überbrücken, erschien die Galvanoplastik, das neue ‚Drucken‘ als elektrochemischer Kontakt zwischen Molekülen und leitfähiger Fläche, in der druckgraphischen Praxis. Bevor ich medienontologisch dazu näher ausführe, werden zuerst die Rekonstruktionsversuche der Typographie unter den japanischen Einheimischen und danach die Konstruktionsversuche der Typographie für chinesische Texte gezeigt,

um die Problematik der Anwendung des typographischen Mediums in der medienhistorisch fremden, japanischen Schreib- und Druckkultur zu erfahren.

### 9.2.1 Reproduktionsversuche der Type

Die Praktizierenden im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erkannten die Typographie als eine metallene und bessere Version des *Katsujiban*, wie ich im vorigen Abschnitt beschrieben habe. Um diese bessere Version des *Katsujiban* für die eigene, zuerst nicht gewerbliche Buchproduktion zu verwenden, versuchten die Praktizierenden, die Typographie gezielt nachzuahmen. Trotz der klaren Intention zur Rekonstruktion des Vorbildhaften, entstanden dabei verschiedene Druckmedien, welche alle aus medienontologischer Perspektive im engeren Sinne nicht mit der Gutenbergschen Typographie und deren ontologisch-evolutionären Derivativen einfach gleichgesetzt werden können. Anders als in der dritten Epoche, wo der hölzerne Schriftstempeldruck aus den zwei Druckmedien, der Typographie und dem bronzenen Schriftstempeldruck, stammte, entfalteten sich die verschiedenen Druckmedien im 19. Jahrhundert aus dem einen Vorbild Typographie. Über insbesondere vier Fälle werde ich im Folgenden ausführen.

Zum einen wurde der Meister des Holzschnittens, 三代目木村嘉平 San-daime Kimura Kahei (der Dritte, 1823-85), im Jahr 1847 von dem Fürsten des Gebietes 薩摩 Satsuma, 島津斉彬 Shimazu Nariakira (1809-1858) mit der Wiedergabe der westlichen Drucktechnik für die Reproduktion der importierten Bücher sowie die Produktion japanischer Schriften beauftragt.<sup>799</sup> Im Jahr 1854 errichtete Kimura bei seiner Wohnung eine geheime Werkstatt für seine Experimente; dort gelang es ihm erst 1864, die metallenen Schriftstempel für die alphanummerischen Zeichen sowie auch die chinesischen Schriftzeichen herzustellen. Jedoch fand sein Ergebnis wegen des Todes des Auftraggebers und wohl auch wegen der unstabilen gesellschaftlichen Situation keine direkte pragmatische Anwendung, sodass kein einziges Gedrucktes von Kimura bekannt ist.

Dem von seinem Sohn im Jahr 1904 verfassten Dokument ist zu entnehmen, dass sich Kimura über die Herstellung der Type aus Patrize, Matrize und Gießinstrument informiert haben soll – das legen zumindest die entsprechenden Utensilien aus seiner Werkstatt nahe, die bis heute erhalten sind.<sup>800</sup> Zuerst bereitete er das Stahlstäb-

---

<sup>799</sup> Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.208.

<sup>800</sup> Zur typographischen Transkription des Auszugs aus der Schrift „木村嘉平献上 安政年間製造活字略傳書類全 *Kimura Kahei kenjô ansei nenkan seizô katsuji ryakuden shorui zen*“ vgl. Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.217. Diese Schrift über die Rekonstruktion der Typographie von Kimura Kahei hat sein Sohn zum Anlass der Schenkung der Hinterlassenschaft des Vaters an die ehemalige Fürstenfamilie Shimazu verfasst. Die Utensilien befinden sich heute im Museum 尚古集成館 *Shôkoshûsei-kan* in Kagoshima. Zur photographischen Dokumentation dieser Hinterlassenschaft Kimuras vgl. Tamura: Kimura Kahei to Kawamoto Kômin. 2003.

chen vor, auf dem er ein Schriftzeichen herausschnittzte. Nach dem Brennen zwecks der Härtung wurde die ‚Patrize‘ auf ein Kupferstückchen eingeschlagen, sodass die ‚Matrize‘ mit der Tiefform des Schriftzeichens gewonnen ist. Mit diesem Verfahren, das mit der Gutenbergschen Typenherstellung zunächst identisch zu sein scheint, hatte Kimura jedoch das Problem, dass die Patrize bei ihrer Verwendung oft brachen. Dieses Problem soll besonders häufig vorgekommen sein, wenn er die ‚Patrize‘ mit dem komplexen Schriftbild der chinesischen Schriftzeichen auf Kupfer einschlug.

Diese Schwierigkeit löste er durch den Wechsel vom Einschlagen zur Galvanoplastik, über welche er, so nach der Überlieferung, von einem Niederländer gehört haben soll.<sup>801</sup> Statt Stahl bestand nun die ‚Patrize‘ bzw. das Modell mit dem erhobenen Schriftbild für die ‚Matrize‘ aus 蠟石 *rôseki*, Agalmatolith, mit welchem er galvanoplastisch die ‚Matrize‘ herstellen konnte.<sup>802</sup> Mit dieser ‚Matrize‘ und den zweiteiligen Gießformen hatte er den Schriftstempel aus Blei gegossen. Beim Drucken wurden diese Schriftstempel in ein Tablett gesetzt, das strukturell nach der xylographischen Druckform gestaltet wurde und auch als Druckform für den Reiberdruck fungiert haben soll.

Ein anderer Fall ist der von Ichikawa Itsuki, der zusammen mit dem Handwerker Yamamoto Kan’emon um 1886 ‚Bleitypen‘ gegossen hat. Ziel war, den Mangel an niederländischen Typen für die alphanummerischen Zeichen zu kompensieren.<sup>803</sup> Die Patrize bestand aus dem durch Brennen gehärteten Stahl. Von diesem Verfahren soll Ichikawa, so die Ansicht Kawadas, aus westlichen Büchern erfahren haben, sodass er es rekonstruieren konnte.<sup>804</sup> Über das von ihm angewandte Gussverfahren ist allerdings nichts im Detail bekannt.<sup>805</sup>

---

<sup>801</sup> Als Informant über die Galvanoplastik vermutet Tamura statt des Niederländers, dessen Bewegung auf dem Archipel vom Regierungsapparat streng kontrolliert war, den Gelehrten mit Kenntnissen in Chemie 川本幸民 Kawamoto Kômin (1810-1871), der eine enge Beziehung zum Fürst Shimazu Nariakira unterhielt. Tamura: Kimura Kahei to Kawamoto Kômin. 2003, S.234f. Unabhängig davon hatte Kawamoto in seinem um 1854 in Satsuma gedruckten Buch „遠西奇器述 *Ensei kiki jutsu*“ zum ersten Mal auf dem Archipel die Galvanoplastik anschaulich beschrieben.

<sup>802</sup> Der Agalmatolith war als Rohstoff für den Siegelstempel sowie für Schmuck schon seit langem in Gebrauch, sodass er kein ungewöhnliches Material für das Ausschneiden der Schriftzeichen war. Unklar ist dennoch, weshalb Kimura statt des ihm vertrauteren Holzes den Agalmatolith für das Modell ausgewählt hatte. Allerdings lag der Unterschied zur Matrizenherstellung Gambles darin, dass das ganze Modell aus dem Pagodit nach dem Niederschlag von Wachs, Silber- und Kupferpulver im galvanischen Bad getaucht wurde. Zur galvanoplastischen Matrizenherstellung s.u.

<sup>803</sup> Weil diese Produktionspraxis als Ergänzung des niederländischen Typensatzes gedacht war, musste die kubische Gestalt ihres Produkts nach der ‚originalen‘ Type bestimmt werden. Erst durch die imitierende Reproduktion der kubischen Gestalt konnten die Reprodukte und die Originale zusammen in einem Satzspiegel verwendet werden. Hierin liegt der Unterschied zu den Schriftstempeln bei Kimura, welche eine völlig verschiedene kubische Gestalt gegenüber den europäischen Typen besaßen.

<sup>804</sup> Kawada: Kappaninsatsushi. 1981, S.61f.

<sup>805</sup> Fukawa: Wabun chûzôkatsuji no ‚bôryû‘. 2000, S.430.

Die Praxis von Ôtori Keisuke sei hier das dritte Beispiel für eine Art der Rekonstruktion der Typographie. Wie schon erwähnt, hatte Ôtori für die Vervielfältigung des „*Chikujôtenkei*“ – laut seiner Memoiren – das „Verfahren des westlichen *Katsuji* (西洋の活字の法 *seiyô no katsuji no hô*) versucht, wobei man die Gussstücke aus Zink und Zinn [im Druckformtablett, S.Y.] einsetzte“.<sup>806</sup> Er erinnerte sich an seinen Versuch weiter, dass er „über die westliche Methode und auch die Mischung [der Legierung?, S.Y.] erfuhr, aber nicht, wie man sie in die Tat umsetzt. Ich dachte zwar so: Man graviert die Tiefform (クボイもの *kuboimono*) [vom Zeichen, S.Y.] wie zum Beispiel □ oder ∪ in Kupfer. Und diese stellt man nebeneinander zum Beispiel in die Reihenfolge von イ □ ∪. Darauf gießt man das geschmolzene Zink und andere [Metalle, S.Y.] hinein, so, als wenn man eine Gewehrkuugel herstellt. Dafür wird die Schmiede gebraucht. Damit konnte es [Schriftstempel, S.Y.] hergestellt werden, obwohl es unsauber war. Jedoch gab es nur diese [Schriftstempel, S.Y.] womit man drucken konnte. Wenn diese in eine Reihenfolge gebracht werden, dann konnte [gedruckt werden]. Als Tusche 墨 *sumi* [im Sinne von ‚Tinte‘] konnte die japanische Tusche nicht gebraucht werden. In Bezug auf das インキ *inki* [Entlehnung aus dem englischen ‚ink‘, S.Y.] habe ich die Herstellungsmethode recherchiert und danach hergestellt.“<sup>807</sup>

Die zitierte Stelle ist trotz mancher Unklarheit die wohl präziseste Beschreibung seiner Typographierekonstruktion. Dieser Beschreibung nach stellte Ôtori seine ‚Type‘ ohne Patrizie her, indem er die kupferne Gussform bzw. ‚Matrizie‘ direkt mit der Hand ausgravieren ließ. Damit konnte er das problematische Einschlagen der Patrizie umgehen. (S.u.) Das Gussverfahren gestaltete er nach dem Vorbild der ihm vertrauten Gewehrkuugel.<sup>808</sup> Als Rohstoff der ‚Type‘ hat er sicherlich die genannte Legierung aus Zink und Zinn gebraucht. Das Zinn war damals relativ günstig zu gewinnen, sodass diese Legierung ohne Blei als eine Anpassung an der örtlichen Ressourcenkondition zu begreifen ist. Eine solche Anpassung trifft auch auf die als nächstes zu beschreibende Praxis zu.

Diese ist von Shima Kakoku um 1870 entwickelt worden. Dessen Ziel war die technische Vervielfältigung der japanischen Lehrmaterialien am damaligen medizinischen Institut *Daigaku tôkô*. Laut der Erinnerung Kuroishis, welcher Lehrer an diesem

<sup>806</sup> Ebd. S.437.

<sup>807</sup> Ebd., S.437. Über seinen eigenen Verdienst für die japanische Druckkultur gibt Ôtori weiter kund: „Meiner Meinung nach bin ich der Erste, der in Japan das metallene *Katsujiban* herstellte. Hirano Tomiji machte es in Nagasaki und ein gewisser Herr Takaki produziert an der heutigen *Tsukiji kappan seizôjo*. Sie sollen sehr alt sein, aber sie bestellten ihre Geräte aus dem Westen und produzierten damit *Kappan*. Dies ist nicht mühsam und kann jeder.“ Ebd., S.437f.

<sup>808</sup> Ôtori beschäftigte sich mit der Übersetzung militärischer Fachliteratur und war auf diesem Gebiet sicherlich bestens informiert. Doch was für eine Gussmethode damals üblicherweise für die Herstellung von Gewehrkuugeln gebraucht wurde, ist mir nicht bekannt.

Institut war und die Entwicklung des Verfahrens Shimas miterlebte, „schnittzte man zuerst das *Kappan* [im Sinne von ‚Type‘ bzw. Schriftstempel, S.Y.] aus Eisen aus. Nachdem man die originale Schrift in Eisen gravierte, schlug man diese in [weicherer, S.Y.] Messing hinein. Damit hatte man die Form hergestellt, in welcher man das Blei hineingoss. So hatte man das *Kappan* Stück für Stück gefertigt. Es war der zweite Jahr der Meiji-Ära (1869) und damit vor 30 Jahren. [...] In dieser Zeit war Shima Kakoku tätig, der verschiedene Sachen erfand und das Verfahren überdachte. Dieser Mann hat eine neue Methode entwickelt, weil ihm die gängige Methode zu langsam und unpraktisch erschien. Nach der neu entwickelten Methode schnitzte man das Schriftzeichen in das Holz des Buchsbaums [lat. *Buxus microphylla*, S.Y.] hinein, und diese [so hergestellte ‚Patrize‘, S.Y.] schlug man auf das [die Faser quer laufenden, S.Y.] Hartholz des Weidenbaums [lat. *Salix*] ein, um nur die [erhabene, S.Y.] Schrift hineinzutun. Dazu goss man geschmolzenes Antimon sowie Blei und hatte so das *Kappan* hergestellt. [...] Beim Drucken rieb man mit dem Druckerballen Blatt für Blatt ab.“<sup>809</sup> Der Erinnerung Kuroishis zufolge hatte man zuerst die Patrize aus Eisen und die Matrize aus Messing für die Herstellung des Schriftstempels verwendet, was vermutlich in Anlehnung an die Typographie bzw. der Kenntnis über sie so gewählt worden ist. Shima modifizierte dieses auf Metall basierende Verfahren, in dem er als Rohstoff der beiden Elemente Patrize und Matrize Holz wählte und damit zum vertrauten Material der vorgängigen Druckkultur wechselte. Das Hauptanliegen seiner ‚Verbesserung‘ lag für Shima in der Beschleunigung des Verfahrens, welche er mit dem im Vergleich zum Metall leicht zu bearbeiten gehenden Weidenholz auch erreichte. Auf der Kehrseite musste Shima mit der geringeren Haltbarkeit der ausgeschnitzten Form rechnen; man kam nicht umhin, öfter neue ‚Patrizen‘ ausschnitzen zu müssen, das sie sich recht schnell abnutzten.“<sup>810</sup> Ein weiterer Nachteil ist, dass sich die Oberflächenbeschaffenheit der hölzernen ‚Patrize‘ auf den gegossenen Metallkörper übertrug. Das aus der Holzform gewonnene Metallstück hatte keine glatte Oberfläche, sodass das Schriftbild auf ihm geschliffen werden musste, damit schließlich ein ‚sauberes‘ Druckbild erzielt werden konnte. Dass Holz ökonomisch leichter als Metall zu gewinnen und zu bearbeiten ist, ließ das Verfahren Shimas in den Augen der Praktizierenden als eine Verbesserung gegenüber der vorgängigen, auf Metall basierenden Typenherstellung erscheinen. Das Holz war der Rohstoff, womit sie nicht nur in der Druckkultur, sondern auch in anderen Bereichen ihres Lebens vertraut waren. Daher lässt sich der Rohstoffwechsel zum Holz als eine Modifikation für die Anpassung an den örtlichen menschlichen sowie materiellen Ressourcen verstehen. In dieser Richtung sind sicherlich auch die Experimente Shimas zu bewerten, für die Schriftstempel satt der für den

<sup>809</sup> Kuroishi: *Kyôôsôwa*. 1901, S.104.

<sup>810</sup> So zeigt dasselbe Schriftzeichen in den Gedruckten bei Shima oft mehrere Gestaltvarianten, welche auf verschiedene Patrizen zurückzuführen sind. Fukawa: *Wabun chûzôkatsuji no ‚bôryû‘*. 2000, S.467.

Typenguss üblichen Bleilegierung eine Zinnlegierung mit weniger Blei und Antimon zu gebrauchen, genauso wie Ôtori bei seinen Metallstempeln mehr Zinn verwendete.<sup>811</sup>

Diese vier verschiedenen Materialisierungen des einen Vorbildes ‚Typographie‘ haben die Praktizierenden am Anfang der fünften Epoche in ihren Versuchen ausgestaltet. Der Hauptgrund für diese Diversifikation lag in den Informationen über das Vorbild, welche für die Rekonstruktion des originalen Produktionsprozesses qualitativ und quantitativ nicht ausreichend waren. Auch wenn manche Praktizierende, wie z.B. Ichikwa, die Gelegenheit hatten, mit den in Europa hergestellten Utensilien selbst einmal umzugehen, blieb es für sie problematisch, das fremde Druckmedium imitierend zu reproduzieren. Allein anhand der Endprodukte kann nur diffus auf den materiellen Produktionsprozess geschlossen werden, welcher aus einer bestimmten Kombination und Manipulation bestimmter Rohstoffe und Geräte zu bestimmten Vorgängen besteht. Ohne Erfahrung mit den Materialien und Kenntnisse über den Produktionsprozess kann man nur vage vermuten, wie das Endprodukt in der Hand hergestellt wurde. Dass eine mehr oder weniger präzise Kenntnis über die Typenherstellung vorhanden war, darf vermutet werden, weil im 19. Jahrhundert niemand das altbekannte Sandgussverfahren für die Herstellung der ‚Type‘ ausprobiert hatte und alle oben geschilderten Rekonstruktionsversuche auf eine dreistufige Herstellung von ‚Patrize‘, ‚Matrize‘ und ‚Type‘ abzielten. Dennoch erreichte niemand eine exakte Imitation bzw. Reproduktion des originalen Produktionsprozesses und damit des Produkts. Auch mit textbasiertem Wissen über das Verfahren kann die Umsetzung in die Praxis aus zahlreichen Gründen scheitern. Oftmals fehlte es an pragmatischem, verbalem wie nonverbalem und auf den berührbaren Materialien basierendem Wissen über beispielsweise die nötige Kraftmanipulation beim Einschlagen oder über die Regelung der Temperatur beim Einschmelzen der Legierung. Dazu kommen die lokalen Faktoren wie zum Beispiel die Knappheit an notwendigen, materiellen wie menschlichen Ressourcen ins Spiel, welche die Rekonstruktion der originalen Produktionspraxis verhindert bzw. zu erheblichen Modifikationen führt.<sup>812</sup>

---

<sup>811</sup> Ebd.

<sup>812</sup> Demzufolge kann ein solches ‚Reprodukt‘ Dritten gegenüber, die primär mit dem ontologischen Parameter beobachten, nicht mehr mit dem sogenannten ‚Original‘ der Typographie aus Europa gleichgesetzt werden. Dennoch konnten die Praktizierenden ihre Praxis als Rekonstruktion bzw. Reproduktion der Type identifizieren. Genau in einer solchen Diskrepanz zwischen der Fremd- und Selbstbeschreibung liegt auch der Grund dafür, warum ich bei der hiesigen Arbeit den aus der medienontologischen Perspektive festzustellenden Unterschiede der Druckmedien auch auf der Beschreibungssprache auseinander zu halten versuche. Vgl. Kapitel 7. Wenn man die in Japan rekonstruierten Druckmedien ohne weiteres sprachlich mit der originalen europäischen Typographie gleichgesetzt hätte, so würde die eigentliche Komplexität der jeweils eigenartigen ‚Produktionspraxis‘ verloren gehen und die dortige Praxis wäre nur noch als Reproduktionspraxis zu betrachten. Zur weiteren Überlegung über diese Problematik der Beschreibung der Mediengeschichte vgl. 10.1.

Zu den lokalen Faktoren, welche das einzuführende Medium zu Modifikationen zwingen können, ist auf jeden Fall die Auswirkung der schon vorhandenen Epistemologie zu zählen. Die Art und Weise, wie die Praktizierenden mit dem neuen bzw. unbekanntem Medium umgingen, wird normalerweise entscheidend geprägt von ihrer etablierten epistemologischen Einstellung gegenüber dem vorhandenen ähnlichen Medium. Bei der Rekonstruktion der Typographie war entscheidend, dass man die Typographie lediglich als eine Variante des bekannten Schriftstempeldrucks wahrnahm. Diese Wahrnehmung ist zwar beschränkt, aber somit konnte der Praktizierende, der dieses Medium zu (re-)produzieren hat, leichter Zugang zum schon in der anderen Kultur etablierten fremden Medium gewinnen. Die fremde Typographie gestaltete sich in der japanischen Druckkultur nicht schrittweise zusammen mit der Epistemologie über sie, sondern dieses Medium tauchte dort plötzlich auf. Dass die dortigen Praktizierenden das fremde Medium in der Nähe des Bekannten wahrnahmen, senkte die Hemmung, es in der eigenen Kultur einzuführen und zu verwenden.

Vom Schriftstempeldruck aus gesehen, ist verständlich, weshalb die Praktizierenden sich auf die Herstellung der Type konzentrierten und die anderen Elemente des komplexen typographischen Buchproduktionssystems dagegen vernachlässigten. Keiner der oben genannten Praktizierenden versuchte sich zum Beispiel an der (Re-)Konstruktion der Druckpresse, welche später vermutlich erst bei Hirano als Gegenstand der lokalen Produktionspraxis wahrgenommen wurde. Wie beim hölzernen Schriftstempeldruck seit dem 17. Jahrhundert hatte man von der Druckform aus mehreren Typen bzw. Schriftstempeln überwiegend mit dem Reiberdruck Abzüge genommen. Dementsprechend druckte man das Papier nur einseitig und gestaltete das Buch nach der herkömmlichen Bindung, genauso wie der Schriftstempeldruck für die Produktion der chinesischen Texte in der dritten Epoche auf die Reproduktion der xylographischen Druckform abzielte. (Vgl. 7.2.)

So beschäftigten sich die Praktizierenden in erster Linie mit der Rekonstruktion der Typen, woher mehrere verschiedene (Re-)Produktionen hervor gegangen sind. Trotz ihrer Kenntnisse lag die allgemeine Schwierigkeit daran, dass das Schriftbild der Patrizie beim Einschlagen leicht beschädigt wurde. – Ein Problem, mit dem auch William Gamble in Shanghai zu kämpfen hatte. Die Lösung dafür war bei den einzelnen Praktizierenden verschieden: Ôtori kürzte die Stufe der Patrizie und damit des Einschlagens ab, indem er die Matrize ausschnitzen ließ. Shima wählte eine ökonomische Verbesserung des Verfahrens, indem das Material der Patrizie und der Matrize auf Holz umgestellt wurde. Die hölzerne Patrizie und Matrize war nach wie vor nicht sehr stabil, doch konnte dieser Nachteil durch die leichtere Verarbeitbarkeit und die dadurch ermöglichte Senkung der Roh- und Verarbeitungskosten kompensiert werden. Kimura wiederum hatte statt des Einschlagens die Galvanoplastik eingeführt, mit welcher man die Patrizie unbeschädigt benutzen konnte. Obwohl dieses Lösungskonzept dem von Gamble gleich, verbreitete sich die von Kimura erfundene Produktions-

weise nicht. Seine im Verborgenen betriebene Praxis war nicht vernetzt mit den äußeren gewerblich-wirtschaftlichen Faktoren und war deshalb sozusagen eine Labortechnik, welche vermutlich unter Konkurrenzbedingungen in der netzwerktheoretischen Dimension nicht hätte bestehen können.

Die gewerbliche Rentabilität stand bei allen vier Rekonstruktionen der ‚Typographie‘ mehr oder weniger im Hintergrund. Sie funktionierten im Rahmen einer kleineren Bücherversorgung, waren jedoch für eine massenhafte Produktion nicht konzipiert. Deshalb verschwanden diese mehr oder weniger gelungenen ‚epistemologischen Derivativen‘ der Typographie, indem die im anderen, nicht-japanischen Kontext ökonomisch bereits ausgestaltete Typographie aus Shanghai durch das Gewerbe Motokis sich in der japanischen Druckkultur etablierte.

### *9.2.2 Die Typographien für chinesische Texte*

Die typographische Realisierung der in der chinesischen und der japanischen Schreib- und Druckpraxis gebräuchlichen Schriftzeichen musste von den Schwierigkeiten begleitet werden, welche von der Parallelität bzw. der Unterschiedlichkeit der Mediengeschichten zwischen der europäischen Schreib- und Druckkultur und jener chinesischen bzw. japanischen herrührten. Die Typographie wurde durch und für die Schreibpraxis mit den Buchstaben in Europa geboren und gepflegt, aber nicht durch und für jene mit den chinesischen Schriftzeichen. Das typographische Drucken der chinesischen Schriften wie auch der anderen nicht alphabetischen Schriftzeichen war damit eine unerwartete ‚Anwendung‘ dieses graphischen Mediums. Bei der chinesischen Schrift erschwerte die unbegrenzte Anzahl der zu schreibenden Schriftzeichen einerseits und die daran entsprechende Komplexität der Schriftzeichengestalt andererseits die Anwendung der Typographie. Aus einem ähnlichen Grund hatten die jesuitischen Missionaren im ausgehenden 16. Jahrhundert, als sie für mehrere tausenden Gläubigen ihre Schriften vervielfältigen wollten, viel Mühe, das auf Japanisch Handgeschriebene typographisch imitierend zu realisieren, wie ich bereits beschrieben habe. (Vgl. Kapitel 7.)

Die jesuitische Druckpraxis auf dem japanischen Archipel hat höchstwahrscheinlich nicht bewirkt, dass in dieser Richtung entsprechende Versuche in der Heimat der Typographie unternommen wurden; schließlich gab es dazu noch keinen großen Bedarf. Zwar druckte man seit dem 16. Jahrhundert chinesische Schriftzeichen, aber man bediente sich dafür zuerst der Xylographie bzw. des Kupferstichs, um die Neugier auf den exotischen Fremden zu befriedigen.<sup>813</sup> Erst mit der Notwendigkeit, die chinesischen Schriftzeichen als ein Teil des alphanummerischen Textes wie bei solchen von Orientalisten bzw. Sinologen zu drucken, begann man die sogenannten ‚Holztype‘ zusammen mit den Bleitypen in die Druckform zu setzen. Die hölzerne

---

<sup>813</sup> Lehner: Der Druck chinesischer Zeichen. 2004, S.12 sowie S.245.

Imitation der Bleitype wurde in Europa als hauptsächliches Medium für das Drucken der chinesischen Schriftzeichen verwendet, so wie beim Wörter- und Grammatikbuchprojekt des Orientalisten Étienne Fourmont (1683-1745) seit 1715 das Ausschneiden von über 100.000 ‚Typen‘ aus Holz geplant wurde.<sup>814</sup> „Die Entwicklung von Chinesisch-Typen wurde“ so laut Georg Lehner „vor allem zur adäquaten Ausstattung sinologischer Arbeiten und nicht zum Druck umfangreicherer chinesischer Texte unternommen.“<sup>815</sup> Dass das Drucken der chinesischen Schriftzeichen bzw. Texte nur für den kleinen Gelehrtenkreis aus Orientalisten, welcher für den Buchmarkt unbedeutend war, betrieben wurde, verhinderte eine Weiterentwicklung dieser Praxis; es lohnte sich nicht, bei der Typenimitationen vom Holz auf die Type aus Blei umzusteigen.<sup>816</sup>

Es waren wieder Missionare, diesmal Evangelisten, welche zum Motor für die Entwicklung der Bleitype für die chinesische Schrift wurden. Im Zuge ihrer textbasierten Missionierung in Ostasien stieg das Bedürfnis nach einer Methode, für die Verbreitung ihrer Glaubenslehre sowie das Glaubensleben der Einheimischen, notwendige Schriften ökonomisch zu vervielfältigen. In der Frühphase verwendeten die verschiedenen Druckereien der Missionare sowie der East India Company in Indien, Südost- und Ostasien zuerst die hölzerne Typenimitation und später auch die metallene, um ihre religiösen Schriften und Sprachlernmaterialien zu vervielfältigen.<sup>817</sup>

Die Abhängigkeit der Druckpraxis von den hölzernen Typenimitationen änderte Samuel Dyer (1804-1843), der als Missionar der London Missionary Society 1827 nach Penang im heutigen Malaysia kam.<sup>818</sup> Obwohl oder gerade weil er keine Fachkenntnis im graphischen Bereich besaß, beschäftigte er sich mit der Anwendung der Typographie für die chinesische Schrift. Er versuchte zuerst, die Stereotypie für die Typenherstellung zu gebrauchen: Aus der xylographischen Druckform mit dem spiegelverkehrt ausgeschnittenen, chinesischen Text wurde zuerst eine Stereotypieplatte hergestellt, man zerschneidet diese für jedes einzelne Schriftzeichen und verwendet die vereinzelt Stereotypieplättchen als Matrize.<sup>819</sup> Statt der Patrize und des Einschlagens

---

<sup>814</sup> Suzuki: *Yōroppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatsu*. 2000, S.150; Lehner: *Der Druck chinesischer Zeichen*. 2004, S.61f.

<sup>815</sup> Ebd. S.245. Allerdings benutzt Lehner den Begriff ‚Type‘ unabhängig von seinem medienhistorischen Spezifikum, sodass er in seiner Arbeit von ‚Holztype‘ redet.

<sup>816</sup> Laut Suzuki wurde die gegossenen Bleitype für die chinesischen Schriftzeichen zuerst in Europa beim Drucken des 1822 von der Imprimerie Royale veröffentlichten Grammatikbuchs „*Éléments de la grammaire chinoise*“ bzw. „*漢文啓蒙 chin. Hanwenqimeng*“ von Jean Pierre Abel Rémusat (1877-1832) gebraucht. Suzuki: *Yōroppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatsu*. 2000, S.153.

<sup>817</sup> Ebd., S.160-181; Lehner: *Der Druck chinesischer Zeichen*. 2004, S.34-42.

<sup>818</sup> Suzuki: *Yōroppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatsu*. 2000, S.181. Oder weil er keine Erfahrung mit der Typographie hatte, konnte Dyer unabhängig von der fachlichen Wertvorstellung die Motivation, Typographie für die chinesischen Schriften zu betreiben, nachvollziehen. S.u.

<sup>819</sup> Ebd., S.186.

kombinierte Dyer die übliche Holzschnittkunst vor Ort mit dem damals neuesten Medium, welches eigentlich für die imitierende Reproduktion der Druckform erfunden wurde. (S.u.) Obwohl diese Idee, die stählerne Patrizie durch das hölzerne Modell und die Matrize durch die Stereotypieplatte zu ersetzen, der galvanoplastischen Herstellung ähnlich war, bewährte sie sich nicht in der breiten Verwendung. Den so hergestellten Typen mangelte es laut Suzuki an Haltbarkeit, sodass sie nach fünf oder sechs Jahren abgenutzt waren.<sup>820</sup> Dies bedeutete, dass dieses Verfahren mit der Stereotypie mehr als jenes mit dem stählernen Stempel und dem Einschlagen auf längere Sicht gesehen kostspieliger sein wird. So ist verständlich, weshalb sich Dyer für die Typenherstellung mit Patrizie und Einschlagen entschied.

Neben diesem technischen Experiment analysierte Dyer den Gebrauch der chinesischen Schriftzeichen in vierzehn, inhaltlich verschiedenen Texten. Ihm ging es darum, festzustellen, welche Schriftzeichen wie häufig auftreten. Mit seiner Analyse stellte er in bezug auf 3.240 verschiedene chinesische Schriftzeichen fest, dass nur etwa 1.200 häufig gebraucht werden.<sup>821</sup> Die Anzahl der dementsprechend notwendigen Patrizien schien praktikabler als die geplanten 100.000 Holzstempel bei Fourmont. Anhand seiner Häufigkeitsanalyse bestimmte Dyer betriebsökonomisch die Anordnung der verschiedenen Typen im Setzkasten für das Drucken der chinesischen Texte. Parallel zur Häufigkeit ihrer Verwendung analysierte er die Gestaltstruktur der zum Typeninventar ausgewählten Schriftzeichen, indem er die gemeinsamen Komponenten der Schriftzeichen feststellte. Dieser Analyse bediente er sich für die Rationalisierung der Patrizienherstellung. Dyer fasste seine Ergebnisse in „A Selection of Three thousand Characters Being the Most Important in the Chinese Language. For the Purpose of Facilitating the Cutting of Punches and Casting Metal Type in Chinese“ im Jahr 1834 zusammen. In diesem Buch stellte er neben dem notwendigen Schriftzeicheninventar auch die Methode, wie effizient man die Patrizie auszuschneiden oder die Matrize herzustellen hat, dar.<sup>822</sup> (Vgl. Abbildung 72.) Matrizen für Schriftzeichen, welche wie zum Beispiel 人, 久 und 入 in der vierten Zeile auf der Abbildung in einem Raum stehen, sind mit denselben, einfachen Patrizien hergestellt.<sup>823</sup> Die Patrizien von diesen drei Schriftzeichen sind ausgehend aus einer Patrizie mit komplexerem Schriftbild nach einer bestimmten Reihenfolge auszuschneiden. Diese Reihenfolge wird durch einen Hinweis angegeben, den man neben dem Zeichen notiert: „先作 chin. *xianzuo*“ (zuerst herstellen), „二作 chin. *erzuo*“ (als Zweites herstellen) und „三作 chin. *sanzuo*“ (als Drittes herstellen). Zuerst wird die Patrizie für das Zeichen 久

---

<sup>820</sup> Ebd.

<sup>821</sup> Ebd.

<sup>822</sup> Ebd., S.188.

<sup>823</sup> Ebd. Weil das genannte Werk Dyers mir nicht zu lesen vorlag, lehne ich daher bei der folgenden Darstellung der Methode Dyers an der Beschreibung Suzukis.

mit den meisten Schreibstrichen ausgeschnitten. Danach nimmt von diesem einen Schreibstrich ab, sodass man die Patrize für das Zeichen 入 erhält. Im dritten Arbeitsgang stellt man jene für das Zeichen 人 her. Dyer bestimmte durch die ‚Formanalyse‘ der chinesischen Schriftzeichen das Informationsverarbeitungsprogramm, sowohl Patrize als auch Matrize mit möglichst wenigen Arbeitsschritten herzustellen.

Anhand dieses Programms begann Dyer die Patrize aus Stahl auszuschneiden, nachdem er 1835 nach Malakka umgezogen war. Nach zwei Jahren, am 21. Oktober 1843, starb Dyer in Macao und hinterließ 1845 verschiedene Typenarten. Das Werk Dyers übernahm der Missionar Alexander Stronach (?-?) und bereicherte den Typensatz mit der Größe von 24 Punkten, der so genannten Double Pica, wobei er auch den von Dyer seit etwa 1842 geschnittene kleineren Typensatz in der Größe von 13,5 Punkten, der sogenannten Three-line Diamond, fortsetzte.<sup>824</sup>

Während Dyer sich mit der Rationalisierung des Stempelschneidens und der Matrizenherstellung beschäftigte, entwickelte der Orientalist Jean Pierre Guillaume Pauthier (1801-1873) eine andere Rationalisierung. Er konzipierte das Schriftzeichen auf dem Satzspiegel als eine Kombination mehrerer Subtypen, welche den Komponenten der chinesischen Schriftzeichen (Radikal und andere Elementen) entsprachen.<sup>825</sup> Die Idee von Pauthier wurde durch die Hände von Marcellin Legrand (?-?) an der Imprimerie Royale in Typen mit der Größe von 16 Frounrier-Punkten, der so

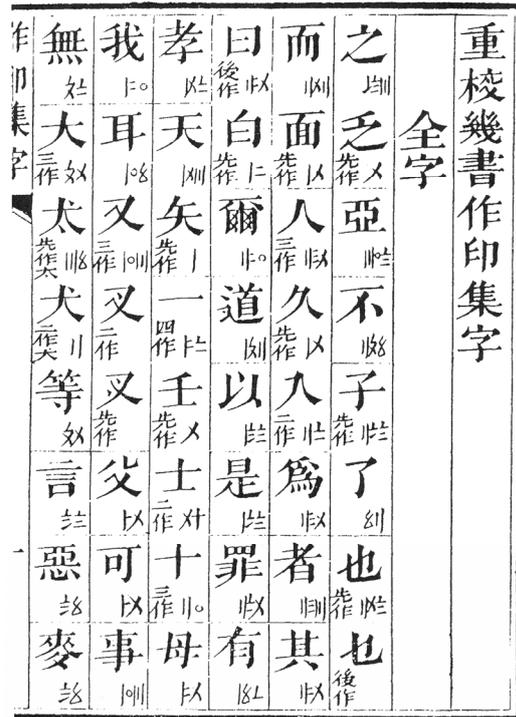


Abbildung 72: Das Programm für die Herstellung der Patrize bei Dyer, „A Selection of Three Thousand Characters Being the Most Important in the Chinese Language“ (1834)

<sup>824</sup> Der Missionar von der London Missionary Society, Walter Henry Medhurst (1796-1857), publizierte im Jahr 1834 unter dem Pseudonym Typoglyphus Sinensi eine medienvergleichende Schrift „Estimate of the proportionate Expense of Xylography, Lithography, and Typography, as applied to Chinese printing; view of the advantages and disadvantages of each“, worin er die Größe von 24 Punkten, welche er Two-line Pica nannte, für Drucken der Bücher als zu groß empfand. Ebd. S.188. Auf diese Kritik hin hatte Dyer ein kleineres Typenrepertoire mit 13,5 Punkten entwickelt. Komiyama gibt in seiner Darstellung die Größen auch mit dem Punkt-System an. Komiyama: Katsujishotai. 2003, S.355. Komiyamas Angaben sind das Ergebnis einer Messung der Schriftgröße im Druckspiegels und dessen Umrechnung in die Punktssysteme von Didot, Frunier und dem Amerikanischen.

<sup>825</sup> Lehner: Der Druck chinesischer Zeichen. 2004, S.89-98.

genannten Two-line Brevier, verwirklicht. Das dividierende System, die chinesischen Schriftzeichen in die größten gemeinsamen Teilen zu zerlegen und als horizontale oder vertikale Kombinationen solcher Teile darzustellen, reduzierte die Anzahl von Patrize, Matrize und dementsprechend von der Type und trug dadurch zur Kostensenkung bei.<sup>826</sup>

Jedoch wirkten aus diesen Materialien zusammengesetzte und so auch gedruckte Schriftzeichen in den Augen der mit der chinesischen Schreibkultur vertrauten Menschen unproportional bzw. gebrochen. Zwischen den Subtypen

und den damit realisierten Komponenten eines Schriftzeichens lag sowohl ontologisch als auch epistemologisch eine Kluft. Denn im derart realisierten Schriftzeichen fehlte die visuell-motorische Information, welche die Zusammensetzung der Komponenten als eine Einheit, Schrift, emergieren ließ. Die Rationalisierung des Typeninventars verlangte so eine Loslösung von der Schreibkultur. (Vgl. Abbildung 73.)

Trotz dieses Verlustes verbreitete sich dieses System in der europäischen Druckkultur aufgrund seiner ökonomischen Effizienz. Die Matrizen des von Legrand realisierten Typensatzes wurden später an die American Presbyterian Mission Press in Macao geliefert. Dort verbesserte Walter Lowrie (1874-1868) die Verteilung der Typen und Subtypen im Setzkasten, damit die Setzarbeit effizienter vonstatten gehen konnte.<sup>827</sup> In seinem Buch „Specimen of the Chinese Type Belonging to Chinese Mission of the Board of Foreign Missions of the Presbyterian Missions of the Church in the U.S.A.“ bzw. „新鑄華英鉛印 chin. *Xinzhu huaying qianyin*“ aus dem Jahr 1844 erläuterte er sein Verfahren.

Nach dem Vorbild des dividierenden Systems von Legrand schnitzte August Beyerhaus (?-?) in Berlin im Auftrag von Samuel Wells Williams (1812-1884) der American Board of Commissioners for Foreign Missions und Lowrie der American Presbyterian Mission um 1844 oder 1845 die Patrizen des neuen Typensatzes für die chinesischen Schriftzeichen.<sup>828</sup> Dabei verzichtete Beyerhaus vermutlich wegen der oben genannten Unproportionalität auf die vertikale Kombination der Komponenten, welche ein Schriftzeichen durch die Zusammensetzung von der oberen und der unteren

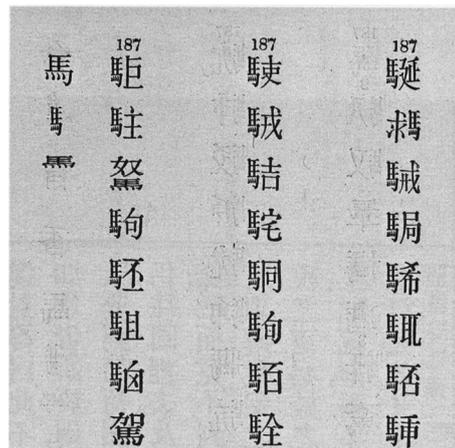


Abbildung 73: Das Druckmuster des Typensatzes nach dem dividierenden System bei Legrand

<sup>826</sup> Zur detaillierten Darstellung des dividierenden Systems für die Type der chinesischen Schriftzeichen vgl. Ebd. S. 90-92; Suzuki: *Yôroppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatu*. 2000, S.180-200.

<sup>827</sup> Suzuki: *Yôroppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatu*. 2000, S.202-207.

<sup>828</sup> Ebd., S.216ff.; Komiyama: *Katsujishotai*. 2003, S.343f.; Lehner: *Der Druck chinesischer Zeichen*. 2004, S.132.

### 美華書館告白

啓者本館現有新鑄大小中國鉛字計六號出賣每號印出字樣註明價目數目於左欲賜顧者一見便明其第一號每磅計洋銀六角計數二十九個第二號每磅計洋銀六角計數四十七個第三號每磅計洋銀壹員計數壹百零二個第四號每磅計洋銀壹員計數壹百零二個第五號每磅計洋銀壹員計數壹百零二個第六號每磅計洋銀壹員計數壹百零二個另有第二號外公道每磅計洋銀五角計數四十二個倘蒙士商賜顧者可請至本館面議可也倘有來買東洋鉛字外國鉛字暨零星大小等鉛字其價不在此例

同治七年 十一月 日 本館主人啓

我友天爾命堂願爾旨如侯  
靖我如印今併呼我儕劈爾  
爰於濱援叟天也匍斯倅太  
泣惡燈鑿我日務併各曠偏  
囊動我所之糧也爾歸焉厦  
及璋格成多輛匍主大厭厘

我父在天者願爾名聖爾國臨格爾旨得  
成在地知在天焉我儕所需之糧今日賜  
我免我儕諸負如我免我者尤母導我  
於誘惑乃拯我出於惡蓋國也權也榮也  
皆歸爾愛及世亞孟

自太初有上帝創造民物天地無不知無  
不在無不能真主宰至清潔至矜恤

我父在天者願爾名聖爾國臨格爾旨得成在  
地如在天焉我儕所需之糧今日賜我免我儕  
諸負如我免我者尤母導我於誘惑乃拯我  
出於惡蓋國也權也榮也皆歸爾愛世亞孟  
慈悲真活神可憐我罪人賜落來聖靈感化我  
惡心我是無力量善事弗能行雖然改罰落求  
天父賜福我許多罪愆求天父赦免救我出苦  
楚主耶穌靠耶穌功勞收我進天堂

我父在天者願爾名聖爾國臨格爾旨得成在  
地如在天焉我儕所需之糧今日賜我免我儕  
諸負如我免我者尤母導我於誘惑乃拯我  
出於惡蓋國也權也榮也皆歸爾愛世亞孟  
慈悲真活神可憐我罪人賜落來聖靈感化我  
惡心我是無力量善事弗能行雖然改罰落求  
天父賜福我許多罪愆求天父赦免救我出苦  
楚主耶穌靠耶穌功勞收我進天堂

Abbildung 74: Werbeanzeige für die Type von der American Presbyterian Mission Press 1868

ren Subtype darstellt.<sup>829</sup> Die hergestellten Matrizen vom sogenannten ‚Berlin Font‘ wurden erst 1859 an die 華花聖經書房 *Huahua shengjings hufang* (The Chinese and American Holy Book Establishment) der American Presbyterian Mission in 寧波 Ningbo geliefert.

In diese Druckerei der American Presbyterian Mission Press flossen die verschiedenen Typenrepertoires für die chinesischen Schriftzeichen aus aller Welt zusammen. In der Werbeanzeige für die Typensätze aus dem Jahr 1868 werden acht verschiedene Typensätze bzw. -repertoires in den Größen eins bis sechs vorgestellt. (Vgl. Abbildung 74 und Abbildung 75.)

Damals konnte die Druckerei die verschiedensten Typenarten chinesischer Schriftzeichen für die Textproduktion tatsächlich im großen Umfang anbieten: die Double Pica (24 Punkte) sowie die Three-line Diamond (13,5 Punkte) von Dyer, die Two-line Brevier (16 Punkte) von Legrand, die sogenannte Double Small Pica (22 Punkte) von Beyerhaus aus Berlin sowie die Brevier (8 Punkte), welche vermutlich von Dyer für das Drucken von Paratexten und Kapiteltiteln geschnitten worden ist.<sup>830</sup> Die anderen Typensätze, Double Small Pica und die Small Pica,

Nr. 3 Two-line Brevier (Legrand)	Nr. 2 Double Smalle Pica (Gamble)		
Nr. 5 Smalle Pica (Gamble)	Nr. 4 Three-line Diamond (Dyer)	Nr. 2 Double Smalle Pica (Beyerhaus)	Nr. 1 Double Pica (Dyer)
Nr. 6 Brevier (Dyer)			

Abbildung 75: Folie für die Abbildung 74, Namen und Hersteller der Typensätze

<sup>829</sup> Suzuki: *Yōroppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatu*, 2000, S.219.

<sup>830</sup> Komiyama: *Minchōtai*, 2000, S.244-278. Ders.: *Katsujishotai*, 2003, S.341-350.

ließ Gamble in der Missionsdruckerei schnitzen, worauf ich gleich zu sprechen komme. Von der American Presbyterian Mission Press aus gelangten die verschiedenen Typensätze weiter nach Osten, auf das japanische Archipel, welches Suzuki als die östliche „Endstation“ bezeichnet.<sup>831</sup> Damit dürften die Japaner mit dem damaligen Stand der Typographie für die chinesischen Schriftzeichen in Berührung gekommen sein. (S.u.)

William Gamble leitete seit 1857 die American Presbyterian Mission Press in Ningbo, die 1860 nach Shanghai umzog und dort in das chinesische 美華書館 *Huahua shugan* umbenannt wurde. Bald nach seinem Antritt beauftragte er zwei Chinesen mit der Analyse der Häufigkeit von 1.166.335 chinesischen Schriftzeichen in 28 Schriften verschiedener Missionsdrucke, deren Ergebnis als „Two lists of selected characters, containing all in The Bible and twenty-seven other books, with introductory remarks“ 1861 von seiner Druckerei publiziert wurde.<sup>832</sup> Durch diese Untersuchung bestimmte er circa sechstausend, für das Drucken der üblichen Schriften genügenden Schriftzeichen, welche in den von ihm verbesserten Setzkasten systematisch eingeordnet wurden.<sup>833</sup>

Die Häufigkeitsanalyse Gambles nahm sich eine umfangreichere Datensammlung als jene von Dyer vor und konstituierte somit eine feste pragmatische Grundlage, worauf die Typographie für die chinesischen und auch die japanischen Texte fußen konnten. Die Häufigkeitsanalyse machte den Praktizierenden die Typenherstellung und damit das wirtschaftliche Management des typographischen Gewerbes überhaupt kalkulierbar. Darüber hinaus ist an dieser statistisch-analytischen Bestimmung des Schriftzeicheninventars eine medienhistorisch neue, epistemologische Einstellung gegenüber der Schriftzeichenrealisierung zu bemerken. „Der Sinn der statistischen Untersuchung über die chinesischen Schriftzeichen von Dyer und Gamble bestand“, so 鈴木 宏光 Suzuki Hiromitsu, „nicht allein in der Aufarbeitung der technischen Probleme wie zum Beispiel das Ausschneiden der Patrize, die Verteilung der Type in der Setzkasten usw. Sondern der wesentliche Sinn bestand darin, dass sie befähigte, die Ganzheit der chinesischen Schriftzeichen zu ‚beschränken‘. Dadurch war diese Ganzheit als ein geschlossenes ‚System‘ zu erkennen und galt auf der Ebene der Praxis nicht mehr als Hindernis.“<sup>834</sup> Hieran ist eine tiefgreifende medienontologische Kluft zwischen dem Zeichen- bzw. Typeninventar des typographischen Mediums und jenem des handschriftlichen zu bemerken.

Die „Ganzheit“ der chinesischen Schriftzeichen für die typographische Druckpraxis ist sowohl ontologisch als auch epistemologisch völlig anders als die Ganzheit

---

<sup>831</sup> Suzuki: *Kanjichūzōkatsujū no kaihatsu to Nihon eno denpa*. 2003, S.70f.

<sup>832</sup> Suzuki: *Yōroppajin ni yoru kanji-katsujū no kaihatsu*. 2000, S.223.

<sup>833</sup> Komiyama: *Minchōtai*. 2000, S.223.

<sup>834</sup> Suzuki: *Yōroppajin ni yoru kanji-katsujū no kaihatsu*. 2000, S.231.

der chinesischen Schriftzeichen in der Schreibpraxis und auch in der xylographischen Druckpraxis, die als Reproduktionstätigkeit des Geschriebenen betrieben wird. Das Typeninventar im Setzkasten verleitet den Praktizierenden dazu, anzunehmen, dass auch das chinesische Schriftsystem in sich geschlossen wäre. Für das Schreiben aber ist das Inventar der chinesischen Schriftzeichen im Prinzip immer ‚offen‘. Allerdings ist es wohl nicht adäquat, die Differenz ‚offen oder geschlossen‘ zur Beschreibung der Schreibpraxis zu verwenden. ‚Das Inventar‘ als solches existiert im Schreiber nicht auf ontologischer Art wie in einem Setzkasten mit den fertig hergestellten Bleitypen. Das Inventar, über das der Praktizierende beim Schreiben verfügt, ist viel mehr epistemologischer Art, sodass es stets offen ist für Erweiterungen bzw. Änderungen. Das Schreiben und Geschriebene ist, wie ich im ersten Teil beschrieben habe, ein emergentes Produkt. So zum Beispiel konnten die Schreiber auf dem japanischen Archipel ihr Schriftinventar mit zahlreichen neuen Schriftzeichen bereichern, welche auf dem Kontinent nicht einmal existierten.

Wenn man diese für das Schreiben und Geschriebene spezifische Unbestimmtheit bzw. Offenheit des Schriftsystems auch in dem typographischen Medium und dessen Informations- und Materialienverarbeitung übersetzen würde, liefe dies der Logik des typographischen Mediums zuwider. Der Versuch der Jesuiten, die Typographie als Reproduktionsmedium des Handgeschriebenen zu gebrauchen, ist ein solcher Fall. (Vgl. Kapitel 7.) Bei der Gestaltung der typographischen Druckpraxis ist das Inventar des Schriftsystems dem Praktizierenden in der Form der Typen im Setzkasten greifbar. Die Ganzheit des Inventars, welche in der epistemologischen Einstellung des Schreibers nur diffus vorhanden und deshalb ‚offen‘ ist, ist beim typographischen Medium im Setzkasten zwangsläufig materialisiert und damit fixiert.

Wenn man die typographische Druckpraxis ökonomisch bzw. minimal ausgestalten will, so kommt man nicht umhin, Schriftzeichen nach rationalen Gründen auszuwählen, um ihre Anzahl möglichst zu minimieren, weil erst dann die Druckpraxis greifbar und in diesem Sinne vollständig ist. Dafür untersuchten sowohl Dyer als auch Gamble die Häufigkeit der Schriftzeichen in den für sie gewohnten chinesischen Dokumenten, bevor sie mit der eigentlichen Druckpraxis angingen. Anders als die Jesuiten und die einheimischen Christen auf dem Archipel des 16. Jahrhunderts waren sich die beiden Missionare des 19. Jahrhunderts der Logik des typographischen Mediums sehr bewusst.

Die Gestaltvarianten eines Schriftzeichens im Handgeschriebenen wurden auch bei der Häufigkeitsuntersuchung auf eine normative Schriftgestalt reduziert. Die visuelle Polyvalenz eines Schriftzeichens galt in der typographischen Druckpraxis nicht als Objekt der Reproduktion, sondern eher als eine Belastung, welche die ökonomische Effizienz dieses Druckmediums schädigt. Daher mussten die Varianten, welche notwendigerweise von der inkonsistenten menschlichen Handbewegung herrührten, bei der Übersetzung der Schriftzeichen vom Handgeschriebenen zum Typographischen

ausgefiltert werden. Die so festgestellten Schriftzeichen werden in ihren Formen nach einem einheitlichen Stil, dem sogenannten 明朝体 *minchôtai* (Ming-Stil), realisiert.<sup>835</sup> Demzufolge entstand epistemologisch nun jene Gleichheit zwischen den verschiedenen Typengrößen, dass die Schriftgestalten der kleinen – so unabhängig von den materiellen Realisierungen – eine exakte Verkleinerung der größeren Gestalten sind. So erhielt man feste ‚Schriftarten‘ im typographischen Sinne, welche unabhängig von den Materialien als solche existieren. Als ein solcher integrative Stil der typographischen Schriftzeichen galt dieser *Minchôtai* genannte Stil, welcher zuerst durch die Praxis des xylographischen Druckformschneidens gepflegt<sup>836</sup> und von den Sinologen in Europa übernommen wurde<sup>837</sup>.

In diesem Zuge ist die schreibmotorische Informationsvalenz in der Schriftzeichengestalt weitestgehend minimiert, sodass sie gerade noch für die Unterscheidung der Schriftzeichen aufgrund der Schreibstrichwahrnehmung genügte. Die für das Handgeschriebene typischen Merkmalen wie zum Beispiel die inkonsistente Veränderung der Dichte in einem Strich, die extreme Betonung oder Unterdrückung der Hand- und Strichführung usw. werden dort reduziert, weil sie nicht notwendig dafür ist, um darzustellen, wo man in einem schreibmotorischen Zug, d.h. einen Schreibstrich schreibt. Solche visuell-motorisch nicht diakritischen Elemente wurden im *Minchôtai* reduziert, sodass einzelne Schreibstriche als Form ohne solche überflüssigen schreibmotorischen Informationen verarbeitet werden. Dort begriff man das Schriftzeichen als Zusammensetzung der (vor-)bestimmten Formen. (Vgl. Kapitel 1 und 10.2.) Auf diesem Verständnis des Schriftzeichens basierte also das Programm Dyers für die Rationalisierung der Patrizen- und Matrizenherstellung. So wurde die schreibmotorische Information der Schriftzeichen im typographischen Medium unterdrückt, was eine neue epistemologische Einstellung gegenüber den Schriftzeichen erzeugt, worüber ich in Bezug auf die Koevolution der Schreibkultur und der typographischen Druckkultur des Japan näher ausführe. (Vgl. 9.3.)

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Ausgestaltung des pragmatischen Codes für die ‚chinesische‘ Typographie eine neue Epistemologie gegenüber dem chinesischen Schriftsystem emergieren ließ. Die Typographie hat die chinesische Schrift als ein von Materialien un-

---

<sup>835</sup> Dieser Stil etablierte sich, wie im sechsten Kapitel beschrieben, in der xylographischen Druckkultur Chinas. Suzuki vermutet, dass der Grund für die Adaption dieses Ming-Stils, *Minchôtai*, zum typographischen Schriftbild bei den westlichen Druckern in der ästhetischen Kombinierbarkeit dieses chinesischen Stils mit der Antiqua für die Buchstaben lag. Suzuki: *Kanjichûzôkatsuji no kaiatsu to Nihon eno denpa*. 2003, S.85.

<sup>836</sup> Vgl. Takemura: *Minchôtai no rekishi*. 1986.

<sup>837</sup> Vgl. Suzuki: *Yôroppajin ni yoru kanji katsuji no kaiatsu*. 2000; Ders.: *Kanjichûzôkatsuji no kaiatsu to Nihon eno denpa*. 2003.

abhängiges geschlossenes Zeichensystem materialisiert.<sup>838</sup> Die chinesische Schrift als System besitzt in der typographischen Druckpraxis einen konkreten Umfang, welchen man in Form des Typensatzes (be-)greifen konnte. Der Typensatz ist hier nichts anderes als eine semiotische Codetabelle, auf welcher rational wie ökonomisch ausgewählte, als einzigartig anerkannte Schriftzeichen angeordnet stehen. Dieses Schriftzeichen in Form der Type realisiert durch das Drucken eine stets ‚gleiche‘ Schriftzeichengestalt auf verschiedene Bedruckstoffe, was analog der Materialisierung abstrakter Zeichen zu verstehen ist. (Vgl. auch 10.2.)

Neben der Ausgestaltung dieses typographischen chinesischen Schriftsystems führte Gamble die Galvanoplastik für die Matrizenherstellung ein. Dieser Verfahrenswechsel ermöglichte ihm, das Holz als Rohstoff für das der Patrizie entsprechende Speichermedium des spiegelverkehrten Schriftbildes zu gebrauchen. Mit der Galvanoplastik kann man mit beliebigen Materialien ein Modell herstellen, dessen informatives Muster durch das elektrochemische Informationsverarbeitungssystem weiter in ein anderes metallenes Speichermedium tradiert werden kann. So konnte Gamble in sein Typenherstellungssystem an der Stelle des Stempelschneidens das Ausschneiden des Holzstücks integrieren, zumal es an menschliche wie materielle Ressourcen in Ostasien nicht mangelte. Die hölzerne ‚Patrizie‘ vernetzte die Typenherstellung mit der xylographischen Druckkultur, in der das Holzschneiden kultiviert und gepflegt wurde. Eine Anpassung am lokalen Ressourcenzustand konnte hier erfolgreich stattfinden, was nicht nur die Kostensenkung, sondern auch weitere wichtige Konsequenzen mit sich brachte. (Vgl. 9.2.3.)

Auf dem Holz konnte man die komplizierte Gestalt leichter materialisieren als auf dem harten Stahlstäbchen. Die Galvanoplastik erlaubt den Praktizierenden, die im Holz realisierte feine Schriftgestalt in die Matrize genau spiegelverkehrt zu übertragen. Diese Fähigkeit, die Informationsspiegelung zwischen Holz und Metall mit der molekularen Feinheit durchzuführen, ermöglichte, Matrizen für das kleinere Typenrepertoire ohne erheblichen Aufwand zu schaffen. Mit dem Material Stahl hatte man gerade bei den kleinen Größen Schwierigkeiten, feine Schriftgestalten zu materialisieren. So ließ Gamble mit diesem Verfahren innerhalb von zwei Jahren den Typensatz Small Pica mit mehr als 6.000 Schriftzeichen gießen.<sup>839</sup> Für Gamble bedeutete dieser Ty-

---

<sup>838</sup> Die Abstraktion der Schriftzeichengestalt fand allerdings bereits bei der Ausgestaltung der Standardschrift statt, wie ich im zweiten Kapitel geschildert habe. Diese Abstraktion basierte genau auf dem Schreiben als somatische Materialbearbeitung, weswegen man diesbezüglich nicht über eine völlige Visualisierung bzw. eine allein auf dem Visuellen basierenden Semiotisierung der Schriftzeichen reden kann. Vgl. Kapitel 2.

<sup>839</sup> Komiyama: *Minchôtai*. 2000, S.264. Komiyama rechnet den zweijährigen Arbeitszeitraum für das Gießen der Small-Pica von der Fertigstellung der Häufigkeitsuntersuchung am Ende des 1861 oder am Anfang des Folgejah-

pensatz, der von ihm als „Shanghai Font“ bezeichnet wurde, sicherlich einen großen Erfolg.<sup>840</sup> Nach der Schaffung dieses Satzes nahm Gamble einen neuen Satz in der Größe der Double Small Pica in Angriff. Damit ersetzte er das Typenrepertoire von Beyerhaus. Wie erwähnt, lag das Repertoire Beyerhauses dem dividierenden System der chinesischen Schriftzeichen zugrunde. Mit der Kombination der Subtypen konnte man die Schriftzeichen nur unproportionell realisieren. Darüber hinaus machte diese Einteilung des einzelnen Schriftzeichens in seine Bestandteile die Setzarbeit aufwändiger, als wenn man die Typen mit der kompletten Gestalt des Schriftzeichens aus dem Kasten auswählt. Die durch die Galvanoplastik ermöglichte Kostensenkung und Erleichterung der Patrizen- und Matrizenherstellung machte das dividierende System ungebräuchlich. Das dividierende System, welches die Reduzierung der Anzahl von Patrizen und Matrizen als Ziel hatte, war zwar ökonomisch, sofern man mit dem triadischen Typenproduktionssystem tausende von verschiedenen Typen herstellen musste. Jedoch verlor es wegen der Galvanoplastik diese medienontologische Voraussetzung und damit seine betriebsökonomische Bedeutung. Die Galvanoplastik war für Gamble die Schlüsseltechnologie, mit welcher er die materielle Grundlage seiner Druckpraxis ökonomisch effizienter ausgestalten konnte.

Weil Gamble nicht das Einschlagen mit der stählernen Patrizen, sondern die galvanoplastische Matrizenherstellung mitgebracht hatte, konnten Motoki und seine Kollegen das Typenrepertoire aus Shanghai sehr schnell und günstig reproduzieren. Sie haben aus den fertig gegossenen Bleitypen die Matrizen ‚produziert‘, was im ursprünglichen Typenproduktionssystem unmöglich war. Die Galvanoplastik ermöglichte den Praktizierenden, vom eigentlichen Endprodukt, Type, dessen eigentlichen Original, Matrizen, rückwirkend zu gewinnen. Die Galvanoplastik brachte also eine neue Art der Informations- und damit Materialienverarbeitung mit sich, wie ich im Folgenden aus der medienontologischen Perspektive beschreiben will.

### *9.2.3 Vom Einschlagen zum Galvanisieren: von der physisch-physikalischen zur elektrochemischen Materie- und Informationsverarbeitung*

Aus der hiesigen medien- und kulturvergleichenden Perspektive auf die Geschichte der Druckkultur bedeutet die Anwendung der Galvanoplastik zur Matrizenherstellung seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht etwa eine schlichte Verbesse-

---

res bis zur Verwendung dieses Typenrepertoires für das Drucken des „新約聖書 *chin. Xinyueshengshu*“ (Da Neue Testament) im Jahr 1864.

<sup>840</sup> Lehner: Der Druck chinesischer Schriftzeichen. 2004, S.54. Nach Lehner sollte die Matrizen dieses Repertoires die Anzahl 6.000 übertroffen haben: „Dieser Typensatz umfasste 7.400 Matrizen. Aus diesen Matrizen könnten insgesamt 250.000 Zeichen gebildet werden.“ Ebd. Es bleibt allerdings unklar, was Lehner mit „Zeichen“ und „gebildet“ gemeint hat.

rung der vorhandenen Praxis.<sup>841</sup> Sondern muss man sie eher als einen Wechsel der Art des Materialien bzw. Materienkontakts und damit als Verschiebung des Grundkonzepts der Informationsverarbeitung auffassen. Diese Behauptung kann nur durch den genauen Vergleich zwischen den zwei artverschiedenen, alten und neuen Methoden der Matrizenherstellung festgestellt werden. Das alte Gutenbergsche Verfahren mit der Patrizze bzw. dem Stempel hatte ich bereits erörtert, als ich den Medienvergleich zwischen der Typographie, dem bronzenen und dem hölzernen Schriftstempeldruck ausführte.<sup>842</sup>

Das alte Gutenbergsche Verfahren basiert auf dem Gefälle an der Stofflichkeit der daran beteiligten Medien. Die Gegenüberstellung der Beschaffenheit ‚hart/weich‘ ist damit die Leitdifferenz, welche das Einschlagen als Informations- und Materialienverarbeitung ermöglicht. Kraft des Einschlagens, des physisch-physikalischen Kontakts der Materialien, verformt die Patrizze nach ihrer Form die Oberfläche des Kupfers, sodass die Matrize mit der Tiefform des positiven Schriftbildes entsteht.

Diese Grundeinstellung, dass die Matrize nur durch das Einschlagen der Patrizze ins Kupferstück, d.h. durch den physisch-physikalischen Kontakt erzeugt werden kann, erschwert die Produktion der Typen für die chinesischen Schriftzeichen. Wegen des großen Schriftzeicheninventars und der dementsprechenden Komplexität der Schriftzeichengestalt ging es nur schwer zu realisieren, die Patrizze mit der bis ins Detail abgestimmten Schriftzeichengestalt auszuschneiden. Schlägt man eine solche, trotz aller Schwierigkeiten ausgeschnittene Patrizze mit dem Hammer in das Kupferstäbchen ein, dann erhält man oftmals nur ein ungenaues Schriftbild; denn das Auge des Patrizzenkopfes ist wegen dieses physisch-physikalischen Materialienkontakts besonders häufig an Stellen gebrochen, wo die feinen Schreibstriche imitierend wiedergegeben worden sind. Wollte man dies vermeiden, indem man einfach schwächer schlug, so musste man aber mit einem wiederum ungenauen Schriftbild rechnen – denn die Tiefe der Gestalt im Kupfer reichte dann nicht aus für den Typenguss.

---

<sup>841</sup> Diese Bewertung war vermutlich den historischen Praktizierenden, abgesehen vom Stempelschneider, nicht eigen, denn sie fassten ihre Praxis eher als eine ökonomische Tätigkeit auf. Sie erlebten die Einführung der Galvanoplastik als einen Technikwechsel für eine bessere, d.h. ökonomischere Ausführung der nach wie vor gleichen ‚Typenherstellung‘. Die galvanoplastische Matrizenherstellung brachte damit keine tiefgreifende Umstellung der epistemologischen Einstellung gegenüber der Druckpraxis mit sich. Dies hängt damit zusammen, warum die Druckmedien, die seit dem 19. Jahrhundert nacheinander erfunden und praktiziert wurden, in den Medienwissenschaften kaum Aufmerksamkeit fanden, sodass die dortige Diskussion über die Geschichte der Druckmedien hauptsächlich das typographische Medium behandelt. Dabei betrachtet und bewertet man, dass die Typographie sozusagen Endstation der Entwicklung des Druckens sei. Demzufolge werden die anderen, neueren Druckmedien wie Linotypie, Monotypie, Lithographie, Stereotypie, Galvanotypie, Autotypie, Offsetdruck usw., oder die Vernetzungen zwischen den verschiedenen Medien wie jene zwischen der Autotypie und der Photographie in den medientheoretischen wie -historischen Diskursen nur selten behandelt.

<sup>842</sup> Siehe 7.2.1. Zur schematischen sowie informationstheoretischen Auffassung über das triadische Typenproduktionssystem vgl. das Schema Gieseckes „das Prinzip der mehrfachen Spiegelungen in der europäischen Typographie“ in ders.: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.391.

Je kleiner und komplexer die zu druckende Gestalt der Schriftzeichen ist, desto schwieriger wird die Patrizen- und Matrizenherstellung. In der Praxis wird dieser medienontologischen Sachverhalt zum netzwerktheoretischen verwandelt: Die typographische Druckpraxis für den chinesischen und den japanischen Text konnte im Vergleich zu jener des alphanummerischen Text nur mit einem ungleich größeren finanziellen wie zeitlichen Aufwand realisiert werden. In der Tat gab es jedoch keine alternative Methode, die dauerhaft zu gebrauchenden, massenidentischen Metalltypen herzustellen, was die oben geschilderten Versuche bestätigen. Deshalb mussten die Praktizierenden – wie Dyer, der sich nach seinem Experiment mit der stereotypischen Matrizenherstellung für das Gutenbergsche Verfahren entschied – auch für die chinesischen Schriftzeichen die Patrizie aus Stahl ausschneiden und diese auf die Kupferoberfläche einschlagen. Die auf dem physisch-physikalischen Kontakt basierende Relationierung der stählernen Patrizie und der kupfernen Matrize für die Typenproduktion war so vollkommen, dass es keiner wesentlichen Veränderung bzw. Verbesserung mehr bedurfte.

In dieser Untrennbarkeit zwischen Patrizie und Matrize liegt zwar ein Grund dafür, warum die galvanoplastische Matrizenherstellung erfolgreich in die Typenproduktionspraxis (nicht aber in das triadische Typenproduktionssystem) integriert werden konnte. Sie ersetzte mit einem Mal sowohl die Patrizie als auch die Matrize, sodass auch der physisch-physikalische Kontakt als Störfaktor der Typenproduktion für die chinesische wie japanische Schrift von Grund aus beseitigt wurde. Diese Ersetzung des Einschlagens durch das Galvanisieren war eine minimale Veränderung – und deshalb die effektivste Lösung. Die Galvanoplastik wird als Reproduktionsmedium angewandt, eine eingeschlagene Matrize imitierend zu produzieren. Damit konnte man das Gießinstrument, das Schlüsselmedium für die Produktion der massenidentischen Typen, weiter gebrauchen. Indem man die Galvanoplastik als Reproduktionsmedium bestimmte und verwendete, integrierte man dieses elektrochemische Medium in die Mediengeschichte der Typographie.

Trotz der gleichen bzw. ähnlichen Erscheinung der Endprodukte, der eingeschlagenen und der galvanisierten Matrize, wurden sie durch völlig verschiedene Kombinationen ihrer Materialien erzeugt. Im galvanoplastischen Verfahren kann man die Patrizie, deren Form und Material nur für das Einschlagen bestimmt wird, nicht mehr als Modell für die galvanoplastische ‚Matrize‘ gebrauchen. Je nach dem wie die Gestalt durch die Kombination von Patrizie, Matrize und Type bestimmt wird, so besitzen die Medien, welche sich an der galvanoplastischen Matrizenherstellung beteiligen, eine jeweils spezifische Gestalt, welche nur im Hinblick auf das ganze Verfahren zu verstehen ist. Das Typenherstellungsverfahren, in welches die galvanoplastische Matrizen-

herstellung integriert wird, ist in der Abbildung 76 schematisiert.<sup>843</sup> (Vgl. Abbildung 76.)

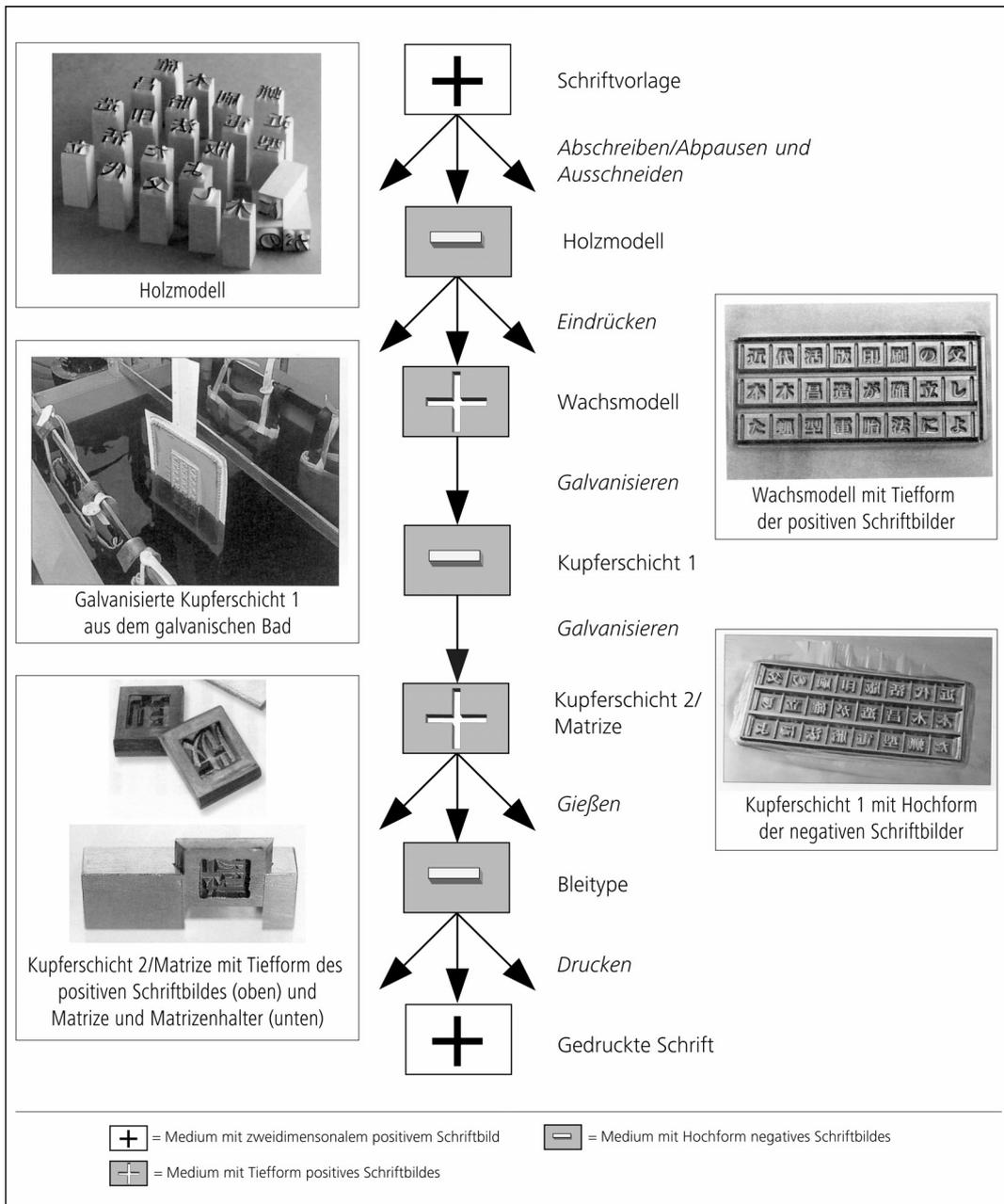


Abbildung 76: Galvanoplastische Matrizen- und Typenherstellung

<sup>843</sup> Die Schematisierung und die folgende Beschreibung basieren auf dem Rekonstruktionsexperiment des Verfahrens, mit dem er die Type herstellte, in: „Nihon no kindaikatsuji – Motoki Shôzô to sono shûhen“ henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindaikatsuji. 2003, S.184-221. Das Experiment stützte sich einerseits auf schriftliche Daten, die Handschrift Motokis, das sogenannte „本木昌造活字版の記事 *Motoki Shôzô katsujiban no kiji*“ und der Artikel „電氣版術 *denkibanjutsu*“ bzw. „ELECTRO-TYPING“ in der Zeitschrift „印刷雜誌 *Insatsu zasshi*“ (1-7, 1892). Kozuka: Rôgata dentaihô ni yoru bokeri seisaku, 2003, S.190ff. Andererseits beruft man sich auf den Nachlass Motokis, die hölzernen ‚Patrizen‘ und die Teilstücke der Gießinstrumente, am Schrein 諏訪神社 *Suwa-jinja* in Nagasaki. Zur präzisen Analyse mit reichen Photodokumentationen dieser Hinterlassenschaft vgl. ‚Motoki Shôzô katsuji fukugen purojekuto‘ chôsagurûpu: Keshô Suwa-jinja shûzô ‚mokuchôtaneji‘. 2003.

Als Rohstoff für die Patrizie nahm Motoki das Holz des Buchsbaumes (lat. *Buxus microphylla*). Weil die Galvanoplastik die dreidimensionale Struktur der leitfähigen Gegenstandsoberfläche genau in die Metallschicht spiegelverkehrt abbildet, kann man die Patrizie oder ihre Imitation nicht als Modell für die Galvanoplastik verwenden. Während die Patrizie den Hintergrund der Schriftgestalt extrem reduziert, ist eine solche Materialisierung der semiotischen Differenz bei der galvanoplastischen Materie- und Informationsverarbeitung nicht notwendig. Das galvanoplastische Holzmodell muss genau diejenige Form besitzen, welche der Form des Typenkopfes gleicht. Denn die Galvanoplastik verarbeitet die plastische Information der Fläche, welche bei dieser Informationsverarbeitung die Grundeinheit des zu verarbeitenden informativen Musters konstituiert. Dieses Prinzip der galvanoplastischen Informationsverarbeitung ist eher mit jener des Sandgussverfahrens zu vergleichen, weniger jedoch mit dem Einschlagen. (Vgl. 7.2.1.)

Neben der Form des Endprodukts determiniert auch die Beziehung zu dem nächsten Medium, der Wachsmasse, die Gestaltung des Holzmodells. Das Holzmodell drückt man mit der Seite, worauf die Schriftgestalt als erhabene Stelle materialisiert ist, nach unten auf die in Tablett ebenmäßig gefüllte Wachsmasse ein, welche durch Hitze weich geworden ist. Nach dem Eindrücken muss das Modell sehr flüssig und sauber von der Wachsmasse abgezogen werden, um eine konturscharfe plastische Information zu erhalten. Das heißt, die mit dem Wachs zu kontaktierenden Oberfläche des Holzmodells muss derart glatt sein, dass kein Wachs in die raue bzw. ausgefrante Stelle eindringt. Für das Holzmodell, welches für die Gestaltung des Wachses verwendet wird, „ist die Holzschnittstechnik mit hoher Präzision an den im Gedruckten unsichtbaren Stellen notwendig.“<sup>844</sup> Besonders an denjenigen Stellen des Holzmodells, welche dem Konus und der Schulter der Type entsprechen, muss man sorgfältig ausformen, was allerdings bei der Gestaltung des hölzernen Schriftstempels bzw. ‚der Holztype‘ nicht mit solcher Präzision notwendig ist.<sup>845</sup>

Die so ausgeschnitzten Holzmodelle bzw. ‚Patrizien‘ werden mit einem Metallrahmen zusammengefügt, um mehrere ‚Matrizen‘ durch zweimaliges Galvanisieren zu gewinnen.<sup>846</sup> Diesen Metallrahmen drückt man auf das Wachstablett an, sodass die Wachsmasse durch diesen Kontakt die ursprünglich in den Holzmodellen gespeicherte, plastische Information spiegelverkehrt in sich speichert. Wegen der leichten Verformbarkeit des Wachses erfährt das Holzmodell trotz des physikalischen Kontakts keine Veränderung an seiner Beschaffenheit.

---

<sup>844</sup> Kozuka: *Rôgata dentaihô ni yoru bokei seisaku*. 2003, S.190ff.

<sup>845</sup> ‚Motoki Shôzô katsuji fukugen purojekuto‘ chôsagurûpu: *Kenshô Suwa-jinja shûzô ‚môkuchôtaneji‘*. 2003, S.107.

<sup>846</sup> Kozuka: *Rôgata dentaihô niyoru bokei sakusei*. 2003, S.191.

Das Wachs bestehe nach den Angaben Motokis aus einer Mischung von Bienenwachs und Pech (10:1).<sup>847</sup> Nach dieser Informationsspiegelung streut man sorgfältig und gleichmäßig Graphitpulver auf die Oberfläche des Wachsmodells, damit dieses elektrisch leitfähig wird. Diese Kombination aus leicht zu verformendem Wachs und Graphitpulver erweiterte die Anwendungsmöglichkeit der Galvanoplastik, deren Materie- und Informationsverarbeitung der Leitfähigkeit des Modells zugrunde liegt, auf ursprünglich nicht-leitfähigen Stoff wie das Wachs.<sup>848</sup>

„Die Galvanoplastik“ ist, so beschreibt die „Encyklopädie der graphischen Künste“ des Jahres 1884, „das Verfahren, einen Metallniederschlag auf einer Form mit Hilfe des elektrischen Stromes zu erzeugen. Zu diesem Zweck verwendet man eine Lösung des betreffenden Metallsalzes und leitet beide Pole der Stromquelle zu Elektroden, welche sich in der Lösung (dem Bade) befinden. Diejenige Elektrode, zu welcher der positive Pol führt, heißt Anode, die mit dem negativen Pol verbundene Kathode. Auf letztere erfolgt die metallische Ablagerung. Wählt man zur positiven Elektrode einen unlöslichen Leiter, z.B. Kohle oder Platin, so wird das niederzuschlagende Metall aus der Lösung ausgeschieden und es muss beständig frische Metallsalz zugesetzt werden. Das Gleiche ist der Fall bei dem älteren Verfahren, selbst welchem der elektrische Strom im Bade selbst durch eingesetzt Thonzellen mittelst Zink und verdünnter Schwefelsäure erzeugt wurde.“<sup>849</sup>

Diese Erläuterung zeigt quasi den damaligen Wissensstand, auf dem die Praxis von Gamble, Kimura sowie Motoki fußte, abgesehen davon, dass die im Zitat als „das ältere Verfahren“ beschriebene interne Stromquelle, das sogenannte Daniell-Element, für die genannten Typenhersteller die hauptsächliche Konstruktion des galvanischen Bades war.<sup>850</sup> Man nimmt das Zinkblatt in der mit Dihydrogensulfat gefüllten Tonzelle als Anode und als Kathode das durch Graphit leitfähig gemachte Wachsmodell. Nachdem man sowohl die Tonzelle samt dem Zinkblatt als auch das Modell im gleichen galvanischen Bad, der Kupfersulfat-Lösung, hineinsetzt, verbindet man die beiden elektrischen Pole mit der Leitung, sodass Strom fließen kann. Während das Zink an der Anode durch die Ionisation verbraucht wird, reduziert sich der Anteil an Kupferionen im Strom, indem sie sich auf der Oberfläche der Kathode als Kupfer(-schicht) ablageren. Im galvanischen Apparat gestaltet sich der Kupferniederschlag – im

---

<sup>847</sup> Ebd., S.192. Bei der Rekonstruktionsexperiment verwendete Kozuka die Mischung von Bienenwachs, Terpentinöl und Graphitpulver (18:1:1) zur Wachsmasse. Ebd., S.200.

<sup>848</sup> „Von nicht minderm Wert war auch die Einführung des Graphits als metallisches Medium durch Muray im Jahre 1840, wodurch es möglich wurde, auch nichtmetallische Gegenstände leitungsfähig zu machen.

Durch diese höchst wichtigen Erfindungen und Verbesserungen erst hat die G.[-alvanoplastik, S.Y.] eine unbegrenzte Ausdehnung gewonnen.“ Waldow: Illustrierte Encyklopädie der graphischen Künste. 1884, S.323.

<sup>849</sup> Ebd., S.321.

<sup>850</sup> Die separate Stromquelle wurde erst mit der Dynamomaschine ermöglicht.

Vergleich zum Einschlagen sehr langsam – dicht an der Oberfläche des als Kathode gesetzten, leitfähigen Gegenstandes.

Bei dieser allmählich vor sich gehenden Ausformung des Metalls spielt die menschliche Muskelkraft sowie Körperbewegung gar keine Rolle. Der Mensch kann sich am galvanoplastischen Verfahren nur als Organisator beteiligen, der die optimale Kondition für die gezielte elektrochemische Reaktion/Verformung entstehen lässt. Auf dem Gefälle an der elektrischen Belastung der Atome und Moleküle basiert die Galvanoplastik als Materie- und Informationsverformung, deren Prozess für die menschlichen Sinne metaphorisch bzw. nur mittelbar zu begreifen ist.<sup>851</sup>

Hierin liegt der informationstheoretische Grundunterschied der Matrizenherstellung zwischen dem Einschlagen und der Galvanoplastik. Während die erstere Spiegelung sich das materielle Gefälle von ‚hart/weich‘ zu nutze macht, basiert die letztere auf jenem von ‚leitfähig/unleitfähig‘.<sup>852</sup> Die Kupferschicht bildet sich dicht am Gegenstand, welcher leitfähig ist und deshalb im elektrolytischen Bad als Kathode fungieren kann. So geschieht die Informationsspiegelung der Galvanoplastik flächendeckend. Beim Einschlagen versucht man durch die spezifische Formung der Patrizenspitze und die genaue Kraft- und Bewegungssteuerung des Einschlagens, nur die Form des ‚Zeichens‘ an die Matrize spiegelverkehrt wiederzugeben. (Vgl. 7.2.1.) Im Unterschied dazu kennt die Galvanoplastik wie die Xylographie keine solche semiotische Unterscheidung und verarbeitet die Oberflächenstruktur des leitfähigen Modells als solche zur Gestalt der Metallschicht.

Durch das Galvanisieren gestaltet sich die Kupferschicht mit Schriftgestalt als erhabene Stelle auf der leitfähigen Oberfläche des Wachmodells, dessen Information in der ersteren gespiegelt wird. Nachdem diese hauchdünne Schicht von 0,2 bis 0,3 mm vom Wachmodell abgezogen wird, poliert man sie.<sup>853</sup> Für das zweite Galvanisieren bestreicht man mit dem geschmolzenen Wachs die Stellen, an denen nicht galvanisiert werden soll. Dabei wird das Wachs auch an der Rückseite zur Verstärkung angebracht.

---

<sup>851</sup> Allerdings kann man den atomaren wie molekularen Zustand mit den Sinnen nur mittelbar wahrnehmen, wie zum Beispiel das Alkalische nicht als ein chemischen Zustand der Flüssigkeit, sondern – wie Alessandro Volta 1796 schrieb, um die (Kontakt-)Elektrizität zu erklären – als „die Empfindung von einem sauren Geschmack auf der Zunge“ wahrgenommen werden kann. Volta: Untersuchungen über den Galvanismus. 1796 bis 1800. 1900, S.3.

<sup>852</sup> Dieser Gefälle wird durch das Medium, Elektrizität, abgeleitet, welche seit dem 19. Jahrhundert die kommunikative Welt drastisch umgestaltete. Die Wirkung dieses neuen Mediums wurde schon zur damaligen Zeit diskutiert, so zum Beispiel in Deutschland als von einer „neuen Culturmacht“ gesprochen wurde. Schwartz/Japing/Wiulke: Die Elektrizität. 1884, S.1.

<sup>853</sup> Später hatte man auf der Kupferschicht, welche beim ersten Galvanisieren entstanden ist, versilbert, sodass das Ablösen der Kupferschichten nach dem zweiten Galvanisieren leichter ging. Kozuka: Rôgata dentaihô ni yoru bokeisakusei. 2003, S.205.

Das so bearbeitete Kupfermodell mit dreidimensional erhabenen Schriftbildern wird wieder galvanisiert, wobei die neue Kupferschicht dicker als die erstere ist, etwa 1 bis 2 mm. Dazu sind ungefähr zehn bis zwölf Tagen notwendig. Die zweite Kupferschicht wird in die einzelnen Schriftbilder zersägt und poliert, wobei ihre Rückseite mit Zink bzw. Zinklegierung verstärkt wird. Das so bearbeitete Matrizenstück, welches das positive Schriftbild in Tiefform auf der Vorderseite besitzt, wird in den Matrizenhalter aus Messing hineingesetzt, dessen Form genauso wie die eigentliche Matrize ist und daher ohne weiteres mit dem Gießinstrument bzw. der Gießmaschine kombiniert werden konnte.

Wegen des Wechsels von der physisch-physikalischen zur elektrochemischen Informationsspiegelung stimmten die Praktizierenden, die die imitierende Reproduktion der Matrize intendierten, eine neue Relationierung zwischen den Medien ab, wie ich oben beschrieben habe. Diese Veränderung auf der ontologischen Dimension bewirkte eine Veränderung der Epistemologie gegenüber den historischen Beziehungen zwischen den Medien, Matrize, Matrize und Type.

Dass die galvanoplastische Informationsverarbeitung auf die Fläche, die Einheit von Zeichen und Hintergrund, bezogen ist, hängt mit der üblichen Weise der Anwendung dieser Informationstechnologie in der europäischen Druckkultur zusammen. Die Praktizierenden bedienten sich der Galvanoplastik in erster Linie zur imitierenden Reproduktion der schon fertig ausgestalteten Druckform wie Satz, Holzschnitt, -stich usw., was man ‚Galvanotypie‘ und ‚Elektrotypie‘ oder auch ‚Galvanoplastik‘ mit der für den druckgraphischen Gewerbe spezifischen Konnotation nannte: „Im engeren Sinne versteht man unter G.[alvanoplastik, S.Y.] die Anwendung oben beschriebenen [galvanoplastischen, S.Y.] Verfahrens zur Herstellung von Druckplatten durch Kopie von Stahl- und Kupferniederstichplatten wie von Holzschnitten etc., sowie zur Abformung kunstgewerblicher Gegenstände. Der Kupferniederschlag wird entweder auf den abzuformenden Gegenständen direkt oder auf davon hergestellten Abformungen erzeugt.“<sup>854</sup> In der Druckkultur wurde die Galvanoplastik allgemein hin als Mittel der ‚Kopie‘, d.h. als Medium für die imitierende Reproduktion der Druckform anerkannt und gebraucht. Im 19. Jahrhundert wurden verschiedene Methoden der Druckformproduktion wie zum Beispiel die Papier-Stereotypie nacheinander erfunden. Dabei wollte man das medienhistorisch seit langem fokussierte Ziel erreichen, die fertig gesetzte typographische Druckform, den Satzspiegel, behalten zu können.<sup>855</sup> Für diesen

---

<sup>854</sup> Waldow: Illustrierte Enzyklopädie der graphischen Künste. 1884, S.321.

<sup>855</sup> So zum Beispiel lässt sich die ‚Idee‘ der Stereotypie nach Waldow bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts zurückführen: „Die frühesten Stereotypieversuche werden [...] auf den Holländer van der Mey in Leyden und einen Deutschen, den Prediger an der reformierten Kirche zu Leyden, Johannes Müller zurückgeführt, welche zwischen 1700 und 1711 solide Platten herstellten, indem sie den Typensatz bis an die Schulter der Schrift in Mastix, Gips oder Lötmetall tauchten, so dass dies weniger S.[tereotypie] im eigentlichen Sinne als viel mehr zusammengelötete Typenplatten waren.“ Ebd. S.772.

Zweck wurde die Galvanoplastik hauptsächlich gebraucht. Diese Anwendungsweise der Galvanoplastik ist als eine Addition in der herkömmlichen Druckkultur zu interpretieren, welche von der etablierten epistemologischen Einstellung gegenüber dem typographischen Druckmedium keine wesentliche Veränderung abverlangte.

Im Unterschied dazu brachte die Anwendung der Galvanoplastik zur Matrizenherstellung eine epistemologische Umstellung über die Typenproduktion mit sich. Während diese Anwendung in Ostasien, wo die Praktizierenden gerade die Gestaltungsphase der typographischen Druckpraxis erlebten, die wesentliche, positive Bedeutung der Galvanoplastik war, war sie in der europäischen Druckkultur sekundär. Dort galt „der Stempelschnitt“ nach wie vor als „die älteste und die beste Methode zur Herstellung des Originals [im Sinne von Patrizie, S.Y.]“ und damit der Matrize, welche durch das Einschlagen des „Stempels“ hergestellt werden kann.<sup>856</sup> Dagegen sah man in der „Gravierung in Schriftmetall [der Legierung für die Type, S.Y.]“ oder „Bohrmaschine“, mit deren Produkten, den ‚Patrizen‘ „sich keine Matern [Matrize, S.Y.] durch Einschlagen erzielen lassen“ und nur durch die Kombination mit der Galvanoplastik die Matrize erzeugen können, keine Vorteil.<sup>857</sup> Vor dem etablierten Stempelschnitt und dem Typenproduktionssystem erschien die galvanoplastische Matrizenherstellung zumal als mangelhaft. In manchen Kreisen war sie gar verächtlich angesehen: „Besonders angewendet wird dieser Ausdruck [Galvanisieren, S.Y.] für das Herstellen von Matrizen für den Schriftguss. Bis zur Einführung des Musterschutzes, also bis zum Jahre 1876, konnte Niemand gesetzlich gehindert werden, die Erzeugnisse des Stempelschnitts ohne Erlaubnis ihrer Schöpfer sich anzueignen und mittels Abformung im galvanischen Apparat Matern zu bilden und daraus zu gießen. Diese unreelle Art der Maternerwerbung nannte man G.[-alvanisieren, S.Y.], auch Nachgalvanisieren.“<sup>858</sup> Einmal abgesehen von den rechtlichen Bedanken über „die unreelle Art“, legten die galvanoplastisch aus den Typen gewonnenen Matrizen die Einstellung ihnen gegenüber nahe, dass sie nicht ‚Originale‘ seien. Denn die Galvanoplastik brachte zur gewerblichen Typenproduktion eine neue Reihenfolge der Medienvernet-

---

<sup>856</sup> Ebd., S.718f.

<sup>857</sup> Ebd.

<sup>858</sup> Ebd., S.319. Dazu noch eine ähnliche Aussage eines Zeitgenossen Waldows: „Durch die Galvanoplastik wurden die Stempelschneider sehr geschädigt, da die Schriftgießer nur Minima neuer Schriften ankauften, aus denen sie sich mittelst der Galvanoplastik Matrizen bildeten. Diesen Mißbrauch zu steuern wurde das Musterschutzgesetz erlassen, welches die Nachbildung künstlerischer Erzeugnisse verbietet. Dadurch wurde der galvanoplastische Diebstahl eingedämmt, die Galvanoplastik selbst nicht beseitigt, da deren Anwendung eine so vielschichtige ist, dass sie jeder Gießerei unentbehrlich bleibt.“ Faulmann: Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst. 1882, S.613. In dieser Aussage wird der Stempelschneider mit Künstlern gleichgesetzt, sodass er nicht mehr als bloßer Handwerker gilt. So war es auch bei den Druckformherstellern der Xylographie geschehen, welche durch die Auflösung der Bestimmung als Medium für die imitierende Reproduktion und Vervielfältigung der Vorlage befreit und als Medium für die Produktion der graphischen Information anerkannt wurde. Vgl. 9.3.2.

zung bzw. -relationierung mit sich – und damit eine neue Original-Reprodukt-Beziehung, welche sich von der traditionellen erheblich unterscheidet.

Der Arbeitsprozess der traditionellen Schriftgießerei wurde durch die Reihenfolge der Informationsspiegelungen vom Schriftstempel über Matrize und Gießinstrument zur Type bestimmt. Diese Reihenfolge war wegen der bei der Informationsspiegelung gebrauchten Leitdifferenz in der Härte zwischen Patrizie und Matrize und von dem Schmelzpunkt zwischen Matrize und Patrizie irreversible. Deshalb verkaufte man normalerweise die Matrize oder die Type, aber nicht die Patrizie, weil sie in diesem Typenproduktionssystem als Original der anderen Information(-sm Medien) anerkannt wurde. (Vgl. 4.1.2 und 7.2.) Dass die Galvanoplastik von der Type die Matrize entstehen ließ, verursachte die Wandlung der epistemologischen Einstellung über das Original, der ausgeschnittenen Patrizie. Demzufolge musste man das ‚Original‘ anders anerkennen: weder Patrizie noch Matrize, sondern das informative Muster, die Struktur ohne Materialität und Stofflichkeit, welche sowohl in der Patrizie, als auch in der Matrize und auch in der Type und schließlich in der Druckschrift zuerkennen ist, musste als Original anerkannt und gesetzlich geschützt werden.

Die Galvanoplastik löste die Typenproduktionspraxis vom Gutenbergschen triadischen System ab. Dies wurde in der europäischen Druckkultur der etablierten gewerblichen Typenproduktion freilich negativ konnotiert. In Ostasien, bei den Missionaren und auch den Japanern, war diese Auflösung von der Patrizie und dem Einschlagen ein entscheidender Fortschritt, besonders als dieses Gewerbe weder genügend Kapitalakkumulation noch größere Märkte besaß. (Man konnte zwar die stählerne Patrizie für die chinesischen Schriftzeichen ausschneiden, aber dies kostete unverhältnismäßig viel Zeit und Kapital.) Dass die Galvanoplastik Modelle aus beliebigen Materialien benutzen kann, hatte in der Situation zwei wichtige Vorteile. Zum einen konnte man – jenseits der Bewertung als unreelle Art – von den Typen die Matrize rekonstruieren, womit man in der Lage war, die massenidentischen Typen zu produzieren. Hohen finanziellen Aufwand ließ sich so sparen, vor allem, weil man nicht mehr die teuren Matrizen von europäischen Schriftgießereien benötigte. Zum anderen konnte man – dies muss aus der kulturvergleichenden Perspektive betont werden – Holz als Rohstoff für das Modell benutzen. Dies ermöglichte den ostasiatischen Praktizierenden eine Vernetzung an den vorhandenen Ressourcen der xylographischen Druckkultur. So zum Beispiel schnitzten die xylographischen Plattenscheider bei Motoki die galvanoplastischen Modelle bzw. ‚Patrizien‘ für die neuen japanischen Schriftzeichen aus. Motoki brauchte nicht extra Schriftschneider bzw. Stempelschneider auszubilden oder anzustellen, was eine große Ersparnis von Zeit und Kapital bedeutete. So trug die Galvanoplastik in der japanischen Druckkultur zur schnellen Ausbildung und Befestigung der materiellen Grundlage für die typographische Druckpraxis bei.

### 9.3 Die typographische Umgestaltung der epistemologischen Einstellung gegenüber der graphischen Information

Die japanischen Praktizierenden, welche die Typographie für die Produktion der japanischen Schriften auszugestalten hatten, standen zuerst vor der Aufgabe, die handgeschriebenen Schriftzeichen in dem fortlaufenden *On'nade* zum Schriftbild auf der Patrizie und damit der Type zu übertragen. Diese Übertragung des Geschriebenen zum typographischen Code wurde durch die medienontologische wie epistemologische Eigenheit der im Abschnitt 9.2.2 geschilderten, chinesischen Typographie geprägt. Angefangen mit der imitierenden Reproduktion des Handgeschriebenen beseitigte man immer mehr die Typen für die schreibmotorischen Gestaltvarianten eines Schriftzeichens aus dem Setzkasten. Die visuelle Polyvalenz eines Schriftzeichens wurde nicht mehr typographisch imitierend reproduziert. Der so ausgestaltete Typensatz bzw. Code verursachte die augenscheinliche Diskrepanz der Schriftzeichenrealisation zwischen dem typographischen Medium und den anderen graphischen Medien. (9.3.1) Indem die Typographie zum Leitmedium der Produktion der schriftlichen Information wurde, differenzierten sich die typographischen Schriftzeichen von den anderen graphischen Informationen aus. Im Zuge dessen musste die Druckpraxis der bildlichen Information durch die photographisch-chemisch hergestellte Druckform eine grundlegende Umwälzung erleben. Die Druckkultur erfuhr damit seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine tiefgreifende Umgestaltung, welche ich in Bezug auf das leibliche Medium, die Hand, beschreiben werde. (9.3.2) Die radikale Rationalisierung des Schriftzeicheninventars im typographischen Codesystem (Typensatz) konnte von den Praktizierenden adaptiert werden, indem sie mit einer Umwälzung der epistemologischen Einstellung gegenüber den Schriftzeichen bzw. Texten im Allgemeinen einherging. In dieser Zeit begann man das Geschriebene schlicht als Spiegel des Gesprochenen zu erkennen und dementsprechend zu gebrauchen, was eine Prämierung des (Visuell-)Akustischen vor dem (Visuell-)Motorischen bei der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation darstellt. Zusammen mit dieser epistemologischen Umstellung in der Produktions- und Rezeptionspraxis der Texte bewirkte das typographische Medium eine tief greifende Veränderung in der Schreibkultur, worauf letztlich die heutige Schreibkultur basiert. (9.3.3)

#### *9.3.1 Das typographische Schriftbild als imitierendes Reprodukt des japanischen Geschriebenen*

Nur mit der galvanoplastischen Reproduktion der aus Shanghai importierten Typensätze konnten Motoki und seine japanischen Kollegen ihre typographische Druckpraxis nicht ausgestalten. Es mangelte an denjenigen Typen, welche die nur in der japanischen Schreib- und Druckpraxis gebrauchten Schriftzeichen realisieren können. Solche lokalen Schriftzeichen waren die in Japan erfundenen, chinesischen Schriftzei-

chen und die beiden Inventare mit Silbenschriftzeichen. Die Praktizierenden, welche die Typographie zur japanischen Druckpraxis auszugestalten hatten, mussten über die Beziehung zwischen dem neuen Druckmedium und den schon vorhandenen Geschriebenen und Gedruckten bestimmen, indem sie einen neuen typographischen Code für die japanisch-schriftsparchliche Informationsverarbeitung und Kommunikation entwickelten.

Hierbei handelt es sich um die Informationstransformation, die realisierten Schriftzeichen völlig zu visualisieren und die so gewonnene Schriftzeichengestalt zum typographischen Code zu übertragen, was ich bereits im Abschnitt 7.2 theoretisch erörtert hatte. Die Aufgabe, den für die japanische Schreib- und Druckkultur spezifischen typographischen Code auszugestalten, entdeckten die Praktizierenden in der fünften Epoche für sich genauso wie die jesuitischen Drucker oder die Drucker bei Soan.<sup>859</sup> Die Lösung dieser Aufgabe war allerdings bei den beiden Epochen verschieden.

Die Werkstatt Motokis stellte, wie schon erwähnt, die vier verschiedenen Typensätze und die Ergänzungstypen für das Japanische spezifischen Schriftzeichen in den allen anderen Größenstufen erneut her. (Vgl. 9.1.) Wenn es dabei um das Ausschneiden der ‚Patrize‘ für die chinesischen Schriftzeichen und das *Katakana* ging, brauchten die Praktizierenden keine große epistemologische Operation, um die Schriftzeichengestalt in dem Geschriebenen bzw. dem xylographisch Gedruckten zum typographischen Schriftbild zu transformieren. Denn sowohl die chinesischen Schriftzeichen im Schreib- und Schriftstil der Standard- und der Kanzleischrift als auch das *Katakana* im Geschriebenen wurden blockschriftartig realisiert, weshalb die Schriftzeichen leicht einzeln zerlegt, auf die quadratische Oberfläche der Patrize projiziert und so verstofflicht werden konnte. (Vgl. 3.3 sowie 7.2.) Im Gegensatz zu den Typen für die genannten beiden Schriftzeichen verlangte die Typengestaltung für die Schriftzeichen im auf Japanisch fortlaufend realisierten Geschriebenen von den Praktizierenden eine besondere Informationsverarbeitung. Die Praktizierenden mussten sich entscheiden, was für eine Information des komplexen Handgeschriebenen in den typographischen Code widergespiegelt werden soll. Dadurch war latent oder explizit zu bestimmen, was für eine Informationsvalenz der realisierten Schriftzeichen in der Epistemologie der meisten Praktizierenden über die schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation als notwendig gilt. Die Jesuiten, welche aus der missionarisch-kommunikativen Notwendigkeit mit der Typographie das auf Japanisch Geschriebenen imitierend reproduzieren wollten, hielten die schreibmotorische bzw. visuell-motorische Informationsvalenz der Schriftzeichenrealisation für wichtig. Dafür entwickelten sie die zwei Grundstrategien, zum einen die Gestaltvarianten eines Silbenschriftzeichens bzw.

---

<sup>859</sup> Sicherlich hatten die Praktizierenden des 19. Jahrhunderts keine Kenntnis darüber, dass die Typographie für die japanischen Texte schon am Ende des 16. Jahrhunderts von den Jesuiten ausgestaltet und praktiziert wurde.

des Lautes in verschiedene Typen zu realisieren und zum anderen die schreibmotorische Information zwischen den in einem Wort nacheinander folgenden Schriftzeichen in ‚Logotype‘ zu übersetzen. (Vgl. 7.2.)

Motoki und seine Kollegen intendierten auch bei der Gestaltung des typographischen Codes für die japanischen Texte, den Standard des Handgeschriebenen imitierend zu reproduzieren.<sup>860</sup> Insofern verfolgten sie eine Strategie, die der ersten bei den Jesuiten ähnelt. Sie schnitten verschiedene ‚Patrizen‘ für die schreibmotorischen Gestaltvarianten für ein und das selben Silbenschriftzeichen aus. Auf der Produktvorlage für die fünfte Größenstufe bzw. Nr.4 (*Dai yon gō*) des Jahres 1876 standen zum Beispiel die 209 verschiedenen Typen für die dem Iroha-Gedicht entsprechenden 48 Laute. (Vgl. Abbildung 77.)

In Bezug auf die fortlaufende Realisation der Schriftzeichen nahm die Typenherstellung bei Motoki aber eine völlig andere Informationstransformation als jene bei der zweiten Strategie mit der ‚Logotype‘ bei den Jesuiten. Statt der Type mit mehreren Schriftzeichen versahen die Praktizierenden die Type mit Verbindungsstrichen zum vorigen oder nachkommenden Zeichen.<sup>861</sup> (Vgl. Abbildung 78.) In diesem Ty-

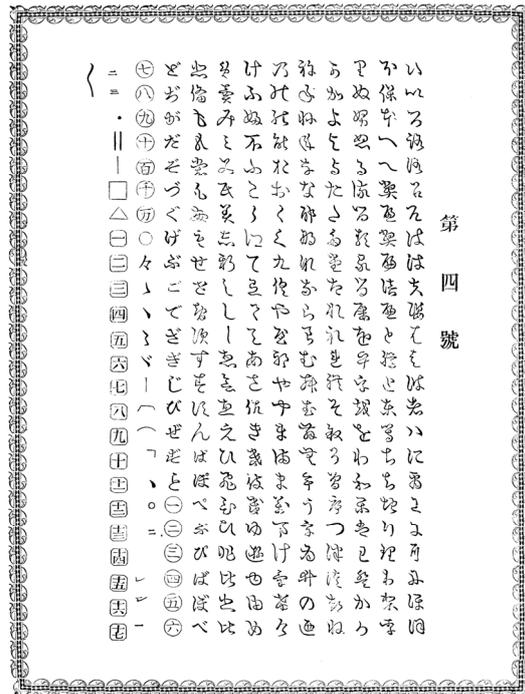


Abbildung 77: Die Typen für die schreibmotorischen Gestaltvarianten im Typenmuster von *Tokyō Tsukiji kappan seizōjo* (1876).

<sup>860</sup> Die durch die Imitation des japanischen Handgeschriebenen hergestellte Type nennt man heute in der Anlehnung an der Terminologie der Kalligraphie 和様 *wayō* (japanische Art).

<sup>861</sup> Früher als Motoki arbeiteten die österreichische Hof- und Staatsdruckerei sowie August Pfizmaier (1808-1887) daran, das auf Japanisch Handgeschriebene mit dem typographischen Medium imitierend zu reproduzieren. Es ist aber offen, ob Motoki sich über diese österreichische Typengarnitur für die fortlaufende Realisation der Schriftzeichen im japanischen Text informierte. Mit diesem Typenrepertoire wurde die xylographische Bildliteratur Japans, „浮世形六枚屏風 *Ukiyogata rokumai byōbu*“ von Ryūtei Tanehiko mit den Bildern des Malers an der Hof- und Staatsdruckerei in Wien 1847 nachgedruckt. Vgl. Pfizmaier, August (Übersetz./Hergs.): Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt. Wien: Kaiserl. königl. Hof- und Staatsdruckerei 1847. Für Pfizmaier war es wohl wichtig, die Materialität der japanischen xylographischen Vorlage zu reproduzieren, weshalb auf dem Titelblatt steht: „Ein japanischer Roman im Originaltexte sammt den Facsimiles von 57 japanischen Holzschnitten. [...] Die Abbildungen sind den japanischen Mustern vollkommen gleich, die Druckfarbe der Tusche möglichst ähnlich; Einband und Papier nach japanischem Vorbilde.“ Diese Haltung, die Materialität des Buches zum Objekt der Reproduktion anzuerkennen, gleicht jener für die imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen. Dort fokussiert Pfizmaier auf das Buch als multisensuelles Informationsmedium, das als solches reproduziert und vervielfältigt werden sollte. (Vgl. 9.3.2) Allerdings war diese Reproduktion derart unvollkommen, dass der Text

pensatz besitzt jedes Schriftzeichen vier Varianten: die Schriftzeichengestalt ohne Verbindungsstrich zu den anderen Schriftzeichen, jene mit Verbindungsstrich zu dem unten stehenden Zeichen, jene mit zwei Verbindungsstrichen zu dem oberen und dem unteren Zeichen und jene mit Verbindungsstrich zu dem oben stehenden Zeichen. Mit diesem Typensatz, welcher der fünften Größenstufe entspricht, konnte man die einzelnen Schriftzeichen wie beim Geschriebenen fortlaufend typographisch materialisieren, wie es das Satzbeispiel in der Abbildung 78 zeigt.

Vergleicht man diese fortlaufende Realisation der Schriftzeichen mit jener des

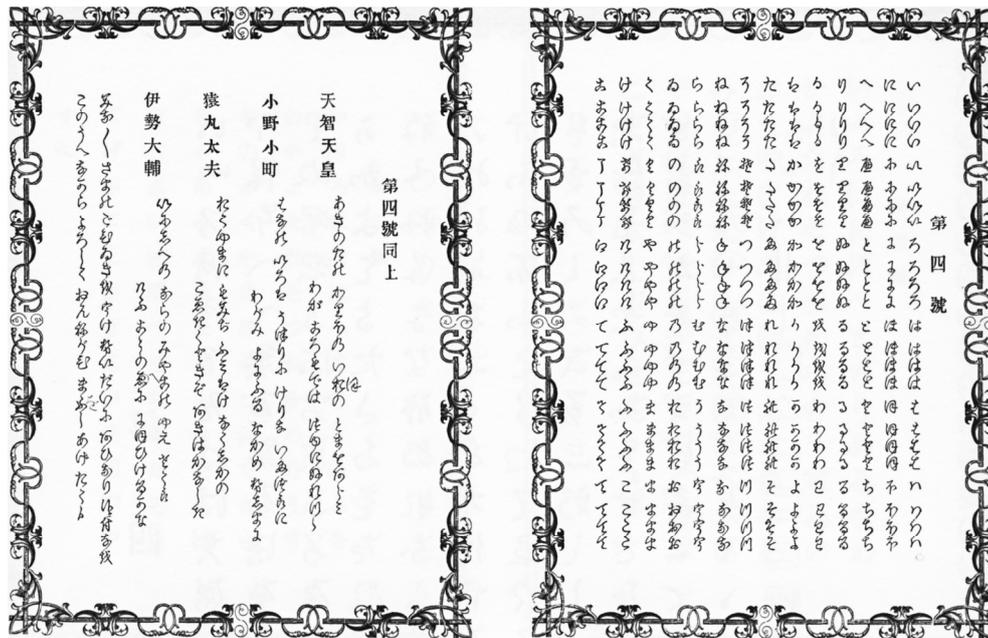


Abbildung 78: Der Typensatz mit dem Verbindungsstrich im Typenmuster von *Tokyô Tsukiji kappan seizôjo* (1876)

genauso wie bei der Vorlage zwischen den Bildern nicht realisiert werden konnte und daher die ‚Textseite‘ bei der Reproduktion entstanden: „Das Originalwerk enthält daher wirklich dreissig Doppelblätter,“ so Pfizmaier, „der gegenwärtige Abdruck jedoch umfasst deren mehr, da wegen der Breite des Letternkegels und des daraus entstehenden grössern Zwischenraums der Zeilen, der Text nicht auf den nämlichen umgränzten Raum gebracht werden konnte. Dieses ist auch die Ursache, warum mehrere Seiten ohne Zeichnungen geblieben sind, was in der japanischen Ausgabe nur bei zwei Seiten der Fall ist.“ Ebd., S.VIII. Trotzdem war Pfizmaier sehr stolz auf seine Typen und erkannte die Leistung und auch die Schwierigkeit seines Versuches: „Die in der Auflage gebrauchten japanischen Typen sind, da ausserhalb Japans noch niemals, in Japan aber nur auf dem Wege der Xylographie bisher japanisch gedruckt wurde – die ersten, welche überhaupt existieren, [...] Da es jedoch mit besonderen Schwierigkeiten verbunden war, aus einer mit der Handschrift ganz identischen Schriftgattung bewegliche Typen zu bilden, der Herausgeber auch damals die Theorie des Letternsatzes nicht verstand, so findet sich in manchen Fällen noch einige Ungleichheit der Verbindungsstriche, ein Mangel, der übrigens in dem nächsten jetzt schon von der k. k. Hof- und Staats-Druckrei in Angriff genommenen japanischen Werke vollkommen beseitigt sein wird.“ Ebd., IX. Dieses Projekt, die xylographische Bildliteratur samt der schriftlichen Information mit der Typographie imitierend zu reproduzieren, konnte realisiert werden, weil man genauso wie bei der Realisation der hölzernen Typenimitation für die chinesischen Schriftzeichen in Frankreich unabhängig von ökonomischen Erwägungen arbeitete. Deshalb konnten und mussten sich diese Typen für das Japanische nicht als ein Produkt in der Welt verbreiten.

Schreibens mit der Hand, wird deutlich, auf welchem Informationsverarbeitungsprogramm die Gestaltung dieses typographischen Codes basierte. Die Verbindung zwischen den Schriftzeichen wird, wie ich im dritten Kapitel beschrieben habe, beim Schreiben mit der Hand als Folge der prämierten Schreibmotorik realisiert, nach welcher man die Schriftzeichen fließend nacheinander schreibt. Diese Verbindung, welche nichts als eine Visualisierung der Handbewegung war, stellte damit einen flüssigen bzw. allmählichen Übergang von einem zum nachfolgenden Schriftzeichen dar. Demzufolge war es in der Lesepraxis mit dem Handgeschriebenen weder möglich noch notwendig, eine visuell eindeutige Grenze zwischen den verbundenen Schriftzeichen zu ziehen.

Bei der typographischen Imitation dieser Schriftzeichenverbindung reduzierte die Entwurf des typographischen Schriftbildes bei Motoki die Variationen von Richtung, Position und Dicke, welche der Verbindungsstrich beim Schreiben mit der Hand nehmen kann bzw. muss, sehr radikal: Zum einen diagonal nach links unten laufenden Verbindungsstrich vereinheitlichte man die Zusammensetzung der Schriftzeichen. Die Verbindungsstriche in der gleichen Dicke müssen sich immer an derselben Position, an der Mitte der Zeile und damit der Type, miteinander treffen. Diese Vereinheitlichung des Verbindungsstrichs (nicht aber der Schriftzeichengestalt!) ermöglichte, die fortlaufende Zusammensetzung der Schriftzeichen mit den drei verschiedenen Strichvariationen wiederzugeben. Dass für jedes Schriftzeichen nur vier Gestalten mit oder ohne Verbindungsstrich notwendig sind, machte das Inventar des Typensatzes kalkulierbarer, als dass man beliebig je nach der Notwendigkeit neue ‚Patrize‘ ausschnitzt und damit das Inventar stets erweitert.

Diese Übersetzung der schreibmotorischen Informationsvalenz des Geschriebenen in die Typen(-kombination) drückt die Intention der Produzenten aus, das Handgeschriebene zu imitieren. Jedoch konnte man mit den so ausgestalteten Typen das Handgeschriebene nur beschränkt imitierend reproduzieren. Der Verbindungsstrich der Typen wird nicht mehr entsprechend der Körpermotorik – woher er eigentlich stammt – oder nach der genauen Spiegelung der schreibmotorischen Informationsvalenz des Handgeschriebenen ausgestaltet. Statt der Körpermotorik gestaltete die Logik der Typographie diesen Verbindungsstrich aus, welcher regelmäßig zum Verbindungspunkt ankommt und von dort abläuft. Diese Regelmäßigkeit bzw. Wahrscheinlichkeit steht am Gegenpol von jener Unregelmäßigkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit, welche die Körpermotorik besitzt. Dieser Verbindungsstrich speichert nur die visuelle Informationsvalenz, aber nicht jene schreibmotorische, welche mit dem schreibmotorischen Sinn ohne Widerspruch als solcher interpretiert werden kann. Diesen Zusammenhang bemerkt der Rezipient sofort, wenn er versucht, die mit diesen Typen fortlaufend realisierten Schriftzeichen nachzuschreiben. Der Verbindungsstrich, der immer in der Mitte der Zeile läuft, stört die flüssige Real-

sation der Schriftzeichen in einer kontinuierlichen Hand- und Schreibwerkzeugbewegung. Der Verbindungsstrich dieses Typensatzes (re-)produziert nur für die Augen den bloßen Zustand, dass die Schriftzeichen verbunden sind. Aber er speichert in sich keine schreibmotorische Informationsvalenz, welche mit der Logik des Schreibens als somatische Tätigkeit in Einklang steht.

Der für die Typographie entworfene Verbindungsstrich war sozusagen eine visuelle Täuschung. Mit dem so ausgestalteten Typensatz konnte man im Gedruckten die visuelle Information erzeugen, welche nur für die Augen als das ‚Schreibmotorische‘ erscheinen kann. Hinter dieser visuellen Täuschung des schreibmotorischen Sinns versteckt zwar die von der Typographie gezwungene Entkörperung bzw. Semiotisierung der Schriftzeichengestalt.

Es handelt sich um das Quadrat als das normative Gestaltungsprinzip. Um das Schriftbild für die Type zu gestalten, musste der Praktizierende das fortlaufend realisierte Schriftzeichen vom Geschriebenen, d.h. aus dem materialisierten Fluss der Schreibbewegung isolieren. Die isolierte Schriftzeichengestalt platzierte er in die Mitte des geschlossenen Quadrates; darin besteht das Gestaltungsprinzip des typographischen Schriftbildes für die chinesischen und japanischen Texte. Den Verbindungsstrich fügte man zu dieser isolierten Schriftzeichengestalt in das Quadrat nachträglich ein. Bei dieser Realisation des Verbindungsstrichs spielt die schreibmotorische Wahrnehmung sowie Information keine Rolle mehr.

Die Projektion und Realisation der vom schreibmotorischen Hintergrund isolierten Schriftzeichengestalt auf dem Quadrat ist damit das Programm der spezifischen Informationsverarbeitung, welches das typographische Medium von den Praktizierenden verlangt. Mit diesem Programm werden die verschiedenen Realisierungen eines Schriftzeichens, welche sich medienontologisch durch das Schreiben mit der Hand entwickelten, zugunsten einer Type als ‚nicht-informativ‘ herausgefiltert. Die visuelle Verschiedenheit, welche beim Geschriebenen als schreibmotorische Information auch eine diakritische Funktion hatte, verlor damit ihren Platz und Bedeutung im typographischen Medium.<sup>862</sup>

Die Schriftzeichen, welche typographisch realisiert werden, müssen nun einheitlich in das Quadrat eingepasst werden. In dieser einheitlichen Quadratisierung ist ein Grund dafür zu sehen, weshalb Motoki und seine Mitarbeiter nicht die ‚Logotype‘ als ein Programm der Informationstransformation vom Geschriebenen zum typographischen Code nahmen, wie es die Jesuiten praktizierten. Die Praktizierenden im 19. Jahrhundert setzten bei der Gestaltung der Typographie auch für die japanischen Texte das Quadrat als normatives Interface der typographischen Schriftzeichenrealisation entschieden voraus.

---

<sup>862</sup> Yada: *Nihonjin no mojiishiki to kindaikatsuji*. 2003, S.407.

Im Zusammenhang zu sehen ist diese Entscheidung für das Quadrat sicherlich mit der Praxis Motokis, durch die getreue Reproduktion der aus Shanghai importierten Typensätze die materielle Grundlage seines Gewerbes zu stiften. Im Zuge dessen ist das Quadrat zum wesentlichen Teil der epistemologischen Einstellung der japanischen Praktizierenden gegenüber ihrer Druckpraxis geworden. Dabei reflektierten sie kaum über die Eigenheiten des auf Japanisch Geschriebenen gegenüber dem Chinesischen, zum Beispiel dass die Schriftzeichen in verschiedenen Längen realisiert werden. Diese variable Länge des Schriftzeichens hätte man durch die Anwendung der Beweglichkeit des Gießinstruments typographisch imitieren können, wie es die Jesuiten praktiziert hatten. Weil die Type für das chinesische Schriftzeichen ausnahmslos im Quadrat gestaltet wurde, mussten auch die japanischen Schriftzeichen an das Quadrat angepasst werden, weshalb er die reproduzierten Shanghaier Typen und die bei ihm produzierten Typen problemlos zusammen mit dem gleichen Verfahren auch auf einem Satzspiegel gebrauchen konnte: Dafür müssten die nicht-alphabetischen Typen ohne Ausnahme die gleiche Dicke- und Kegelgröße besitzen.<sup>863</sup>

Indem die japanischen Praktizierenden die Typographie für die chinesischen Texte zur Grundlage der Ausgestaltung einer eigenen typographischen Druckpraxis gemacht hatten, verinnerlichten sie das quadratische Gestaltungsprinzip. Wie im dritten Kapitel bereits beschrieben, war ein solches quadratisches Interface auch in der japanischen Schreib- und Druckkultur bekannt. Dieses Interface wurde aber nur aktiv, wenn man das Chinesische in die Schriftgestalt der Standard- oder Kanzleischrift realisieren wollte. Im Gegensatz dazu kannte das Japanische im Prinzip keine solche geometrische Struktur des Geschriebenen.<sup>864</sup> Erst mit der Typographie des 19. Jahrhunderts begann man die Schriftzeichen unabhängig von der dargestellten Sprache, Japanischem oder Chinesischem, in Quadrate zu materialisieren. Deshalb ist zu vermuten, dass die Quadratisierung der im *On'nade* dargestellten Schriftzeichen weniger unter dem Einfluss der schon vorhandenen Schreibpraxis auf Chinesisch geschah, als vielmehr erst durch die Adaption der chinesischen Typographie.

Hier ist ein großer Fluss in der Mediengeschichte nachzuzeichnen: Wie schon im zweiten Kapitel erwähnt, entstand das quadratische Gestaltungsprinzip der Schriftzeichen allmählich in der chinesischen Schreibpraxis. Als sich das triadische Funktionsschema der drei Schreib- und Schriftstilen etablierte, wurde dieses Prinzip für das

---

<sup>863</sup> Für diese Vermutung spricht die vier Metallteile der zwei Handgießinstrumente aus der Fabrik Motokis: Die beiden Instrumente waren ‚unbeweglich‘, sodass nur die quadratische Type gegossen werden konnte. Itô: Suwajinja shûzô no igata to fuzokubuhin. 2003, S.217.

<sup>864</sup> Erst am Ende der Edo-Zeit kam diejenige Schreibpraxis unter den Gelehrten auf, in der man das Japanische in der Anlehnung an das Chinesische auf dem geometrischen Seitenlayout ohne fortlaufende Zusammensetzung realisierte. Yada: Nihonjin no mojiishiki to kindaikatsujii. 2003, 410. Auch vgl. Isomae: Kindai ekurichûru no tôitsu. 1996.

Schreiben in der Standard- und Kanzleischrift bestimmt, welche für die öffentliche Schriftkommunikation gebraucht wurde. In der chinesischen Druckkultur gestaltete man das Gedruckte nach dem Vorbild des Geschriebenen in den genannten beiden Schreib- und Schriftstilen, wie es beim tönernen, bronzenen und hölzernen Schriftstempeldruck in China, Korea und Japan ersichtlich ist. (Vgl. Kapitel 7.)

Der Standardcode der chinesischen Druckpraxis basierte damit auf dem quadratischen Gestaltungsprinzip der Schriftzeichen. Dies wurde ohne weiteres von den westlichen Praktizierenden adaptiert, welche die Typen bzw. ‚Holztypen‘ für die chinesischen Schriftzeichen stets im Quadrat gestalteten. Das Quadrat wurde nun derart materialisiert, dass es nicht mehr durch die materielle Verformung der Oberfläche des Speichermediums als herangetragene graphische Information realisiert wird, sondern als plastische Gestalt der Type materiell fest existiert. In der typographischen Druckpraxis reproduzierten sowohl die chinesischen als auch die westlichen Praktizierenden nicht das Geschriebene in der Konzeptschrift. Demzufolge hatten sie für ihre Druckpraxis nicht nötig, das vollkursiv und/oder fortlaufend Geschriebenen ins typographische Medium zu übersetzen: Ohne weiteres konnten sie die einzelnen Schriftzeichen in die Quadrate zerlegen und auf den quadratischen Typenkopf projizieren. Das quadratische Gestaltungsprinzip der handgeschriebenen Standardschrift oder Kanzleischrift wurde somit weiter auf das Gestaltungsprinzip der chinesischen Type übertragen.

Dieses ursprünglich chinesische, quadratische Gestaltungsprinzip der Type verinnerlichten die japanischen Praktizierenden zumindest latent, indem sie die von Gamble tradierte Typographie als Vorbild genommen und imitierend reproduzierten. Wegen der unreflexiven Verinnerlichung gestaltete dieses Gestaltungsprinzip eine epistemologische Grundlage der Gestaltung des typographischen Mediums für die japanische Schreib- und Druckkultur. Daher konnten die japanischen Praktizierenden nicht das Potential der Typenherstellung wahrnehmen, weswegen sie nicht die Möglichkeit ins Auge fassten, Schriftzeichen in verschiedenen Dicken und Längen zu realisieren, was zwar mühsam aber jedenfalls machbar gewesen wäre. Die Strategie der Jesuiten, die schreibmotorische Information zwischen den realisierten Schriftzeichen auf einer ‚Logotype‘ zu realisieren, war damit außerhalb des epistemologischen Horizonts der Praktizierenden des 19. Jahrhunderts.

Dass das Schriftzeichen ohne Ausnahme in das Quadrat eingepasst werden musste, verursachte die augenscheinliche Diskrepanz der Schriftzeichengestalt zwischen dem typographisch Gedruckten und dem mit der Hand Geschriebenen. Anders als die Xylographie, bei der man je nach dem Handgeschriebenen die Schriftzeichen auf der Druckform materialisiert, kann die Typographie die Schriftzeichen nur durch die Zusammensetzung der schon im Quadrat der Type realisierten Schriftbilder realisieren. Diese Vorbestimmtheit und Beschränktheit der Realisation der Schriftzeichen bei

der Typographie macht den Unterschied zwischen dem fortlaufenden *On'nade* und dessen typographischer ‚Imitation‘ immer augenscheinlicher, sodass die beiden Codes von den Rezipienten latent oder explizit als ‚artverschieden‘ wahrgenommen werden mussten. Hier liegt das Limit des Ideals, das typographische Medium für die imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen zu bestimmen.

Diese Diskrepanz vergrößerte sich weiter, als man begann, das Schriftbild der Type nicht unmittelbar nach dem Vorbild des Geschriebenen, sondern nach dem der typographisch realisierten Schriftzeichen zu gestalten. Ein Kreislauf der Zeichen (re-)produktion, welcher der Entwicklung der chinesischen Schriftzeichen bei der Orakelknocheninschrift gleicht, begann auf der Grundlage des typographischen Mediums. Die folgenden ‚Schriftentwerfer‘ brauchten nicht mehr das handgeschriebene Schriftzeichen epistemologisch zu isolieren, um es auf die quadratische Patrizie zu projizieren. Stattdessen kann er von der vorhandenen, schon typographisch verarbeiteten Schriftgestalt ausgehend ein neues Schriftbild entwerfen, welches für ihn als Kombination aus den von der Schreibmotorik unabhängig vorbestimmten konsistenten Formen besteht. (S.o.) Diese Verschiebung des Reproduktionsobjekts vom geschriebenen zum typographischen Schriftzeichen machte die bis her nur latent vorhandene oder durch die Imitationsideal verborgene Diskrepanz zwischen dem typographischen und dem handschriftlichen Medium im Zuge des Generationsübergangs der typographischen Schriftgestalt immer augenscheinlicher.<sup>865</sup>

Parallel zu diesem innerhalb des typographischen Mediums entstandenen Wandlungsprozess der Schriftzeichengestalt verschwanden allmählich die Typen für die Gestaltvariationen eines Schriftzeichens aus dem Setzkasten. Die Typen, welche um der imitierenden Reproduktion des mit der Hand Geschriebenen willen hergestellt wurden, gingen im Laufe der Durchsetzung des typographischen Mediums zurück.

Aus der Tatsache, dass das Typenrepertoire mit dem Verbindungsstrich nur für eine Größenstufe hergestellt wurde, ist zu vermuten, dass eine solche Beschränkung des Inventars wegen der Rentabilität des Druckereibetriebs als für notwendig erachtet wurde. Aus der wirtschaftlichen Perspektive über die typographische Druckpraxis als gewinnorientiertes Gewerbe ist die Verfolgung der Rentabilität in erster Linie als Hauptfaktor zu nennen, sodass das Inventar des Typensatzes wegen der Ökonomie der Druckpraxis mithilfe der semiotischen Logik der Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen der visuellen Valenz und der akustischen bzw. semantischen Valenz selektiert und minimalisiert wurde. Die Rationalisierung des Typensatzes ging somit mit der Abwertung des Schreibmotorischen einher, was die Vergrößerung der Diskrepanz

---

<sup>865</sup> Hier geht es um einen Entstehungsprozess der sogenannten ‚Typographie‘ im heute üblichen Sinne des für das typographische Medium bestimmten Schriftgestalt- und Layoutdesigns. Unabhängig vom Geschriebenen begann man damit den für dieses Medium spezifischen Code für die visuelle Darstellung aufzubauen.

zwischen der handgeschriebenen und der typographischen Schriftzeichengestalt bewirkte.

Jedoch lässt sich diese semiotische Rationalisierung des Typen- und Schriftzeicheninventars nicht allein auf diesen ökonomischen bzw. netzwerktheoretischen Faktor reduzieren. Er ist einer unter anderen Faktoren: Wie die Praktizierenden in der dritten Epoche trotz der ökonomischen und technischen Schwierigkeiten mit der Typographie oder dem hölzernen Schriftstempeldruck aus der informativen sowie kommunikativen Notwendigkeit der schreibmotorischen Information die imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen immer mehr verfeinert hatten, kann der wirtschaftliche Faktor dem epistemologischen untergeordnet werden. (Vgl. 7.3.) So gesehen darf vermutet werden, dass Phänomene wie der Verzicht der typographischen Druckpraxis auf das Schreibmotorische oder die Verschiebung des visuellen Reproduktionsobjekts vom Geschriebenen zum typographisch gedruckten Schriftzeichen nicht allein auf den ökonomischen, sondern auch auf den epistemologischen Faktor zurückzuführen sind.

Mir geht es also um die Annahme, dass es zusammen mit der Ausgestaltung der Typographie für den japanischen Text die Umwälzung der epistemologischen Einstellung gegenüber der schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation stattgefunden haben muss, um das immer größer werdende Gefälle der graphischen Information zwischen dem handschriftlichen und dem typographischen Medium ohne bzw. mit geringer Hemmung zu akzeptieren. Anders formuliert muss dort eine koevolutionäre Beziehung zwischen dem Schreiben und Geschriebenen und dem typographischen Drucken und Gedruckten entstanden sein, sodass die beiden Speichermedien der schriftlichen Information wie heute symbiotisch nebeneinander existieren können. Damit ist die Umstellung jenes Verhältnisses zwischen den Sinnen und Informationsvalenzen angesprochen, welche auf der im ersten Kapitel erörterte, heutigen Produktions- und Rezeptionspraxis der schriftlichen Informationsmedien fußt. Bevor ich dazu näher komme, soll im Folgenden kurz über eine andere Veränderung der epistemologischen Einstellung gegenüber der bildlichen Information gesprochen werden, welche die Einführung des typographischen Mediums verursachte. Dabei ist ein ähnliches Phänomen der Abwertung des (Schreib-)Motorischen zu erkennen.

### *9.3.2 Differenzierung von Text und Bild in der druckgraphischen Produktionspraxis*

Indem die Typographie zum Leitmedium für die drucktechnische Produktion der schriftlichen Information wurde, musste die bisherige gewerbliche Druckpraxis umgestaltet werden. Vom monomedialen Zustand mit der Xylographie ging das Buchgewerbe zum heterogenen mit den verschiedenen Druckmedien über. In der vierten Epoche konnte man sowohl die schriftliche als auch die bildliche Information mit dem einen xylographischen Buchproduktionssystem produzieren, sodass die xylogra-

phische Bildliteratur auf dieser medienontologischen Bedingung entstehen konnte. (Vgl. 8.2 und 8.3.) Dieser Sachverhalt veränderte sich allein wegen der Typographie. Wo die Typographie in die Buchproduktion eingeführt wurde, materialisierte das typographische Medium unter den graphischen Informationen eine neue Differenz von Text und Bild.

Hierbei muss die Eigenschaft der typographischen Informationsverarbeitung ausdrücklich betont werden. Die Typographie materialisiert die visuelle Information, die Schriftzeichen. Angenommen, das handgeschriebene Manuskript wird durch das typographische Informationsverarbeitungssystem zum Gedruckten transformiert, so wird dabei nur die semiotische bzw. schriftsprachliche Information des Manuskripts, die dort gespeicherte Reihenfolge der Schriftzeichen und gegebenenfalls der Sonderzeichen, in die Reihenfolge der schon fertig produzierten Typen übersetzt. Der visuellen wie schreibmotorischen Informationsvalenz des Manuskripts bedient sich der Setzer, der Druckformproduzent, für die Erkennung der Schriftzeichen, um die entsprechende Type aus dem Setzkasten herauszuholen und in die richtige Reihenfolge einzusetzen.<sup>866</sup> Ignoriert werden dabei nicht nur die schreibmotorische Informationsvalenz, sondern auch die visuelle Informationsvalenz und damit die daraus zu schließenden Informationen über den Produktionsprozess und Produzenten des handgeschriebenen Manuskripts.

Was sich banal anhört, markiert eine bedeutende Differenz in der Mediengeschichte: Mit der Typographie kann man keine imitierende Reproduktion des Originals betreiben. Die visuelle Information, welche ohne ihrer materiellen Struktur und damit visuellen sowie motorischen Informationsvalenz nicht als solche wahrgenommen werden kann, kann die Typographie nicht verarbeiten. Es geht um diejenige visuelle Information, welche epistemologisch nicht von ihrem Hintergrund abzutrennen ist. Eine solche visuelle Information bezeichnet man repräsentativ als ‚Bild‘.

Doch nicht nur das Bild, sondern auch die Schriftzeichen im Geschriebenen können von dieser Art visueller Information sein, so wie es bei einer Vorlage des (Schön-)Schreibens der Fall ist. Dieser Sachverhalt trifft auch auf diejenigen typographischen Schriftbilder zu, welche durch die Imitation der handgeschriebenen Schriftzeichen hergestellt werden.<sup>867</sup> Die Schriftgestaltvariationen, die solche Typen darstel-

---

<sup>866</sup> Die sprachliche Information des Manuskripts ist nicht unbedingt notwendig für diese Informationstransformation, sodass der Setzer ohne Kenntnis über die Buchstabe ohne Mühe die Type mit den Buchstabenbilder auswählen und damit Druckform herstellen kann, solange er die Schriftzeichengestalt im Manuskript erkennen und sie mit der entsprechenden Type identifizieren kann.

<sup>867</sup> So beispielsweise wurde das Schreibmeisterbuch in Deutschland seit dem 16. Jahrhunderts mit den eigentlich medienhistorisch für die Bilder bestimmten, druckgraphischen Medien, der Xylographie oder dem Kupferstich, hergestellt. Zum Überblick zur Geschichte des Schreibmeisterbuchs vgl. Doede: Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher. 1958; Gutenberg-Museum/Sprenger (Bearb.): Zug um Zug. 1998. Zur medientheoretischen Überlegung vgl. Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.369.

len können, sind sehr gering im Vergleich zu den Gestaltvariationen, welche beim Schreiben als emergentes Produkt von Medien, Schreibmotorik und Schriftzeichen stets erzeugt werden. (Vgl. Kapitel 1.)

Die neue Differenz, welche die Typographie unter den visuellen Informationen hineinbrachte, basierte darauf, ob die zu vervielfältigende Information zu semiotisieren ist oder nicht. Die Ignoranz gegenüber der Materialität des visuellen Informationsmediums ermöglicht die typographische Informationsverarbeitung, sodass das handgeschriebene Manuskript eines Autors ohne weiteres als Original der ‚semiotisch‘ bzw. ‚sprachlich‘ entsprechenden, typographischen ‚Buchfassung‘ verstanden werden kann.

So geschah die Einführung der Typographie zuerst in derjenigen druckgraphischen Gattung, welche hauptsächlich nur die semiotisierbare schriftliche Information behandelt, wie es beispielsweise bei den Periodika der Fall ist. Doch bei einer Vorrede zu einem Werk etwa, wo die Handschrift des Verfassers eine kommunikative Bedeutung besitzt, druckte man teilweise auch noch weiterhin xylographisch, auch wenn der Haupttext typographisch gedruckt wurde. Mit einer solchen Vor-‚Rede‘ als imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen intendierte man die kommunikative Dimension des Schreibmotorischen, das nicht nur die Sprache im semiotischen Sinne, sondern auch die Handbewegung des Schreibers und damit seine Stimme und Persönlichkeit darzustellen hat. (Vgl. 3.4.6.)

Dieser Fall ist aber eher als ein Beispiel aus der Übergangsphase zu verstehen, nach der auch das Vorwort allmählich mit den typographischen Schriften realisiert wurde. Die einzige Gattung des Geschriebenen, welche nicht typographisch verarbeitet werden konnte und in den Augen der Praktizierenden auch nicht durfte, war das, was man heute Kalligraphie nennt und wo das Schreibmotorische an und für sich das Informative ist. (Vgl. Kapitel 1 und Kapitel 3.) Darunter fällt auch das bereits erwähnte Vorbild des Handschreibens. Diese Gattung wurde in der Frühphase der fünften Epoche weiter mit der Xylographie gedruckt und später mit den anderen Druckmedien, zu welchen ich nun in Bezug auf das Drucken von Bildern komme.

Die Bilder können mit den Typen nicht imitierend reproduziert werden.<sup>868</sup> Deshalb mussten die Buchproduzenten in der Frühphase der fünften Epoche die Xylographie weiter zum Zweck des Bilderdrucks verwenden. Dabei wurden die xylographischen Bilder als selbstständige Seite zu den Textseiten des Buches hinzugefügt. Die kleinere, xylographische Druckform in den Satzspiegel zu integrieren war eine andere Variante, wobei der Unterschied zwischen der materiellen Haltbarkeit des Holzes und des Metalls allerdings zum Störfaktor der Massenproduktion des Gedruckten wurde. Um dieses Problem zu beseitigen, hatte man seit der zweiten Hälfte der 70er

---

<sup>868</sup> In den Mediengeschichten gab es auch Experimente, das Bild durch die Zusammensetzung kleinerer Bildteile bzw. ‚Bildtype‘ herzustellen. Vgl. Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.395f.

Jahre die Papierstereotypie und auch die Elektrotypie (Galvanoplastik) eingeführt, mit der man die metallene Kopie (Blei- oder Zinkstereotypie) vom Satzspiegel nehmen konnte.<sup>869</sup>

Ein anderer Lösungsansatz war, die Xylographie durch den Holzstich zu ersetzen. Den Holzstich brachte 合田清 Gôda Kiyoshi, der seit 1880 bis 1887 in Paris die graphischen Künste erlernte und in Japan die Druckwerkstatt 生巧館 *Seikôkan* gründete. Gôda entwickelte die Methode, das Photo als das Original für die Druckformherstellung zu gebrauchen und verkaufte die so hergestellten Gedruckten unter dem Namen 写真版 *shashinban* (wortwörtlich ‚Photodruck‘). Nicht nur wegen der feinen Bildqualität, welche den damaligen Praktizierenden mit der Photographie vergleichbar erschien, sondern auch wegen der Haltbarkeit der Druckform konnte man die hölzerne Druckform des Holzstichs ökonomischer als Teil des typographischen Satzspiegels gebrauchen. Aufgrund dieser Kombinierbarkeit mit der Typographie verbreitete sich der Holzstich unter den gewerblichen Buchproduzenten. Eine solche Kopplung zwischen der Photographie und der Druckformherstellung veränderte die druckgraphische Bilderherstellung tiefgreifend, worauf ich zum Schluss dieses Abschnitts eingehe.

Die Umwälzung der Art und Weise, Text und Bild auf einer Seite drucktechnisch zu realisieren, wurde durch die absolute Prämierung des typographischen Mediums geprägt. Was die europäische Druckkultur schon in den 15. und 16. Jahrhunderten erlebt hatte, geschah in der japanischen Druckkultur erst in dieser Zeit.<sup>870</sup> Die Prämierung der Typographie zwang den Praktizierenden, das in den typographischen Satzspiegel integrierbares Druckmedium für die Bilder zu verwenden, wenn Text und Bild auf einer Seite gedruckt stehen sollten. (Vgl. Abbildung 79.) Diese Trennung von der typographischen und der bildlichen Druckform im Produktionsprozess verursachte die augenscheinliche Trennung zwischen Text und Bild auf dem Gedruckten. Oder genauer, konnte man mit der Typographie nicht mehr den Text zwischen und in dem Bild realisieren. Dafür musste man auf die Typographie verzichten und das andere Druckmedium in die Hand nehmen, das die visuelle Information des Originals als solche verarbeiten kann.

Mit der Prämierung der Typographie als das Leitmedium der gewerblichen Buchproduktion verschwand die xylographische Bildliteratur. Seit den 80er Jahren des 19. Jahrhundert begann man, wie im Abschnitt 9.1.7 beschrieben, die Bildliteratur durch die Kombination von der Typographie und der Xylographie zu produzieren, was man 活版式合巻 *kappanshiki gôkan* (*Gôkan* bzw. Bildliteratur auf typographi-

---

<sup>869</sup> Nakane: *Ninhon insatsu gijutsushi*. 2001, S.234.

<sup>870</sup> Yukawa: *Das xylographische Medium*. 2005.



Abbildung 79: Die Trennung von Text und Bild, „梅の下風 *Ume no shitakaze*“ (1884)

Das Grundlayout sowie die Buchbindung werden nach dem Standard der xylographischen Buchgestaltung bestimmt. Der Text und der Seitenrahmen werden typographisch gesetzt. Die Lücken an den Ecken des Textrahmens zeigen, dass der Rahmen aus der Zusammensetzung der Linienelemente besteht. Nur die Bilder druckte man also xylographisch.

scher Art) nennt.<sup>871</sup> Die so hergestellte Bildliteratur besaß eine völlig andere Erscheinung und Ausstrahlung als jene xylographische.

Der Eindruck von der xylographischen Literatur, dass die Schriftzeichen und Bilder auf einem Layout organisch geknüpft bzw. vermischt sind, verschwand in der typographischen Version.<sup>872</sup> Bei der xylographischen Bildliteratur rührt der Eindruck daraus, dass die beiden artverschiedenen visuellen Informationen in Druckformvorlage mit dem gemeinsamen Schreib- und Malwerkzeug, Pinsel, materialisiert und diese imitierend auf der Oberfläche der xylographischen Druckform gleichmäßig übertragen werden. Diese medienontologische Gemeinsamkeit des Transformations- und Produktionsprozesses der beiden artverschiedenen visuellen Informationen ging bei der ‚typographischen Bildliteratur‘ verloren, indem die visuelle Informationsvalenz des Textes nicht von der originalen Vorlage, sondern von den vorbestimmten Schriftbildern der Type vorgegeben wird.

<sup>871</sup> In Abgrenzung zum 江戸式合巻 *edoshiki gōkan* (das *Gōkan* im Edo-Stil) auch 東京式合巻 *tōkyōshiki gōkan* (das *Gōkan* im Tōkyō-Stil) genannt. Maeda: *Kjindai dokusha no seiritsu*. 2001, S.45-69.

<sup>872</sup> Als Beispiel für eine Abbildung in typographischer Version vgl. May: *Buch und Buchillustration*. 1995, S.58f. Einen ähnlichen künstlichen Eindruck erhält man heute von manchen Bilderbüchern, in denen der Text auf dem Bild ohne Reflexion über die ästhetische Beziehung zwischen den beiden artverschiedenen Informationen realisiert worden ist.

Die Einführung der Typographie in die Produktion von Bildliteratur verursachte die Differenzierung von Bild und Text auch in der visuellen Wahrnehmung des Lesers. Man konnte den Code, der sich in der vierten Epoche für die xylographische Bildliteratur entwickelte, in der fünften Epoche mit der Typographie nicht weiter transmedial verwenden, was die Behauptung über die xylographische Bildliteratur als medienspezifisches Phänomen bekräftigt. So geschah die Umstellung des Zusammenhangs zwischen Bild und Text auch in Bezug auf den Code des Erzählens, indem der Text immer mehr prämiert wurde und das Bild im Gegensatz dazu immer mehr in den Hintergrund trat, d.h. schließlich nur noch als sogenannte ‚Illustration‘ angesehen wurde, was Maeda als einen Übergang der Bildliteratur bzw. des *Gōkan* vom „Schaubuch“ zum „Lesebuch“ begriffen hat.<sup>873</sup>

Neben dieser Druckpraxis, welche die Druckform des Bildes in die typographische Druckform integriert, wurden die neuen Druckmedien für die graphische Information nacheinander eingeführt. Schon 1860 waren auf dem japanischen Archipel die Utensilien für die Lithographie (Steindruckpresse und Steinplatte) vorhanden, die dem Shogunat von Preußen zusammen mit Telegramm, Photoapparat usw. geschenkt wurden.<sup>874</sup> Der Gebrauch der Lithographie in der gewerblichen Buchproduktion begann aber, wie schon erwähnt, erst seit den 70er Jahren allmählich. Dieses Druckmedium verbreitete sich rasch, als der lithographische Mehrfarbendruck erfunden und eingeführt wurde. Die Produktion des mehrfarbigen Einblattdrucks ging somit von der kostspieligen Xylographie zur Lithographie über.

Sowohl die Xylographie, als auch der Holzstich und die Lithographie glichen sich jedoch in der Hinsicht, dass die graphische Information der originalen Vorlage mit der Hand des Handwerkers projiziert und materiell übertragen wurde. Auch wenn Gōda mit dem Holzstich die für die Augen der Rezipienten genaue Reproduktion der Photographie herstellte, hing diese Informationstransformation von der Handfertigkeit des Druckformherstellers ab. Bei der Lithographie muss die Vorlage bzw. das Bild mit dem Pinsel in der Hand auf die Steinplatte aufgetragen werden, wodurch die Qualität der Druckform entscheidend geprägt wird. Die Druckformherstellung für die bildliche Information rührt maßgeblich von der Hand des Menschen her.

Die Bedeutung des leiblichen Mediums wurde aber relativiert, als das Drucken in Verbindung mit der Photographie gebracht wurde. Die Versuche, das photographische Prinzip für die Druckformherstellung anzuwenden,

---

<sup>873</sup> Maeda: *Kindai dokusha no seiritsu*. 2000, S.62. Dieser Übergang hängt freilich mit der Steigerung und Veränderung der Literalität unter dem Lesepublikum zusammen, das immer mehr die schriftliche Information als hauptsächliche Informationsart im Gedruckten anzuerkennen begann.

<sup>874</sup> Ebd. S.215f.

brachten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschiedene Druckmedien heraus. In der japanischen Druckkultur wurde der Lichtdruck zuerst 1883 in dem Druckereiamt des Finanzministeriums ausprobiert und die erste private Druckerei, welche mit diesem Verfahren gewerblich arbeitete, gründete 1889 der Photograph 小川一真 Ogawa Kazumasa (1860-1929), welcher in den USA diese Druckkunst erlernt hatte.<sup>875</sup> Mit einer Mischung aus Gelatine und Ammoniumdichromat bestreicht man bei diesem Verfahren eine Glasplatte, welche dadurch lichtempfindlich wird und belichtet diese. Nachdem man die Platte gewaschen, getrocknet und einer Weile gelagert hat, konnte man sie bedrucken.<sup>876</sup> Neben dem Lichtdruck wurde um 1889 bzw. 1890 auch mit der Autotypie experimentiert, welche sich seit der Einführung durch Ogawa aus den USA im Jahr 1903 in der japanischen Druckkultur als ein brauchbares Druckverfahren verbreitete.<sup>877</sup> Mithilfe der Belichtung durch das Linienraster und später das Kreuzlinienraster, das den Halbton der Vorlage in Punkte der dem Grauton entsprechenden Größe transformierte, stellt man bei der Autotypie zuerst das Rasternegativ her. Nachdem das Rasternegativ auf die lichtempfindlich gemachte Kupfer- bzw. Zinkplatte aufbelichtet wird, bearbeitet man die Metallplatte durch das Ätzverfahren zur Druckform.

Die Verbindung mit der Photographie brachte für die Druckformherstellung eine neue materielle Differenz der Lichtempfindlichkeit für die Projektion und Realisation der visuellen Information vom photographischen Film zur Druckformoberfläche. Ohne unmittelbare Materialienverarbeitung mittels der menschlichen Hand wird die Projektion kraft des Lichts und des entsprechenden lichtempfindlichen Stoffs auf der Druckformoberfläche derart materialisiert, dass man durch Abwaschen oder Ätzen diese materialisierte Projektion der visuellen Information zur plastischen und damit druckbaren weiter verarbeiten kann.

Mit der photographischen Druckformherstellung verlor das leibliche Medium seine wesentliche Bedeutung für die druckmediale Bildreproduktion. Bis dahin basierte die Druckformherstellung für die bildliche Information wie zum Beispiel das Ausschneiden der xylographischen Druckform, das Malen auf der Steinplatte usw. auf dem leiblichen Medium bzw. Prozessor, welches die visuelle Information imitierend zur plastischen und somit druckbaren transformiert. Dieser Teilprozess des Druckens wurde durch die photographisch-chemische

---

<sup>875</sup> Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 2001, S.242. Den Lichtdruck nennt man in Anlehnung an die amerikanischen Bezeichnung ‚Colltype‘ auf Japanisch コロタイプ *korotai pu*.

<sup>876</sup> Zur detaillierten Darstellung über den Lichtdruck vgl. zum Beispiel: van der Linden: Handbuch der grafischen Techniken. 1983, S.194-196.

<sup>877</sup> Nakane: Nihon insatsu gijutsu shi. 1999 S.243.

Projektion und Materialisierung ersetzt, sodass das leibliche Medium genauso wie bei der Galvanoplastik allein für die Konditionierung der optischen bzw. photographischen und chemischen Informationsspiegelung zuständig ist.

Im Zuge dessen gewann die alte Druckpraxis, wo die Druckform unmittelbar mit den Händen (in-)formiert wird, eine neue Bedeutung als besondere, künstlerische Tätigkeit. Während die für die Holzbearbeitung spezifische, motorische Informationsvalenz in der vierten Epoche wegen des Imitationsideals des Handgemalten bzw. -geschriebenen eher unterdrückt wurde, begann man, dieser eine neue kommunikative sowie informative Bedeutung zuzuschreiben: Man entdeckte die Körperlichkeit der Druckformherstellung wie zum Beispiel des Ausschneidens und -schnittens der Holzplatte wieder und betonte sie sogar als ein Beweis für die unmittelbare Beteiligung an der Materialienverarbeitung als Produktion der graphischen Information. Die Xylographie fungiert damit im Druckgewerbe nur noch als Medium für die Produktion der Vorlage für die Druckformherstellung, d.h. für die künstlerische Produktion des druckgraphischen Originals.

Diese Entkopplung der Druckformherstellung von der menschlichen Hand brachte eine Prämierung des Visuellen mit sich. Das Objekt, gleich was für ein Informationsmedium es ist, kann kraft der völligen Visualisierung von der photographisch-chemischen Informationsübertragung ohne unmittelbaren Einfluss des leiblichen wie psychischen Mediums auf die visuelle Information reduziert und somit verarbeitet werden.

Die medienontologische Eigenschaft verstärkte das monosensuelle Imitationsideal der graphischen Information. Zum Beispiel kann damit die Photokopie eines Ölgemäldes als ‚Reproduktion‘ gelten. Die dabei ausgefilterte Informationen des originalen Gemäldes für die anderen Sinne, wie zum Beispiel die unebene Oberfläche als Spur der Pinselbewegung, der entsprechende Lichtreflex, der für den Farbstoff typische Geruch usw. werden ignoriert, sodass solche nicht-visualisierbare Information nicht als Gegenstand der Reproduktionspraxis angesehen werden. Mit diesem extremen Beispiel sei deutlich gemacht, wie die photographisch-chemische Druckformherstellung die Prämierung der visuellen Information und Wahrnehmung in der Grundeinstellung gegenüber dem ‚graphischen‘ Informationsmedium förderte.

Diese Prämierung des Visuellen bewirkte in der epistemologischen Einstellung der Druckformproduzenten die Ausdifferenzierung von Text und Bild. Beim Drucken der Bilder konzentriert man sich genau auf die visuelle Valenz der Vorlage. Dagegen muss man bei der schriftlichen Information solche visuelle Valenz der Vorlage durch jene der Typen ersetzen. Dementsprechend differenzierte sich die epistemologische Einstellung der Rezipienten aus. Der Rezipient erwartet, dass das gedruckte Bild visuell als solche schon vor dem Drucken existiert, weiß aber gleichzeitig, dass die

typographisch gedruckte Schrift visuell als solche nirgendwo anders als in den mit der gleichen Druckform gedruckten Büchern existiert.

Die visuelle Valenz der Bilder im typographisch gedruckten Buch referieren damit latent oder explizit in dieser epistemologischen Einstellung immer über das Original, die ‚gleiche‘ visuelle Information. Die Bilder in bzw. neben dem typographischen Text stehen demzufolge immer in Rahmen, welche in erster Linie psychischer Art sind. Damit wechselt man die epistemologische Einstellung je nach dem, ob die Information bildlich oder typographisch ist, auch wenn die beiden auf einer Druckseite existieren.

So sind die Wahrnehmungs- bzw. Rezeptionsprogramme von Bild und Text in Einklang mit der Ausdifferenzierung des Produktionsmediums grundverschieden geworden. Diese wurde weiter gefördert, indem die epistemologische Einstellung gegenüber der schriftlichen Information wegen des typographischen Mediums drastisch umgestellt und demnach der Text immer mehr als Komplex der visuellen Zeichen verstanden wurde.

### 9.3.3 Beginnende Koevolution von der Typographie und dem Schreiben

Das Layout der typographisch realisierten japanischen Texte, in welchen die Schriftzeichen visuell wie materiell voneinander klar getrennt stehen, erschien den Praktizierenden des 19. Jahrhunderts, welche das Schreiben und Geschriebene im fortlaufenden *On'nade* als Standard ansahen, nicht ungewöhnlich. Doch der typographische Text auf Japanisch wurde höchstwahrscheinlich eher als unnatürlich bzw. unästhetisch anerkannt, ähnlich wie zuvor das Schreiben nur mit nur dem *Katakana* als eine unreife Schreibpraxis galt. (Vgl. 3.3.)

Dass die fortlaufend realisierten Schriftzeichen einzeln zerlegbar und die Gestaltvarianten auf ein Schriftzeichen bzw. auf einen Laut oder eine Bedeutung epistemologisch reduzierbar sind, gehörten sicherlich zur allgemeinen Erkenntnis der Praktizierenden in der vierten Epoche. Dabei basierte diese Erkenntnis auch auf der Schreibpraxis in Chinesisch, wo die Schriftzeichen nur blockschriftartig dargestellt wurden. Die Einzelheiten der Schriftzeichen konstituierte die Basis für das Schreiben in Japanisch.

Eine solche schreibmotorisch gebrochene Realisation war allerdings eine besondere Praxis. Zum Beispiel gehörte solche Realisation der Schriftzeichen zur Übung des Schreib- und Leseanfängers, der sich beim Lernen der Auflistung mit den einzelnen, voneinander getrennten Schriftzeichengestalten bediente. Bei der Auflistung der als Silbenschrift verwendeten Schriftzeichen wurden ihre schreibmotorischen Gestaltvarianten nach der Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen der visuellen und der akustischen Informationsvalenz ausgefiltert und oftmals entsprechend der akustischen Reihenfolge des *Iroha*-Gedichts dargestellt, was im xylographisch ge-

druckten Schreib- und Leselernbuch des Jahres 1875 noch deutlich ersichtlich ist. (Vgl. Abbildung 32.)

Jedoch stellte eine solche Auflistung, in welcher die Schriftzeichen einzeln getrennt realisiert werden müssen, nur eine Grundlage dar. Auf dieser Grundlage verinnerlichte der Praktizierende das Schreiben im fortlaufenden *On'nade* als Basisprogramm für die eigene Schreibpraxis auf Japanisch. Dieser Schreib- und Schriftstil bzw. der Schreibcode galt bis zu einer gewissen Zeit, sicherlich bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, als Standardcode für die japanische schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation.

Zwar wechselte man in der offiziellen, amtlichen Schreibpraxis nach der Meiji-Restauration den normativen Schreib- und Schriftstil vom japanischen (*Oieryû*) zum chinesischen Stil (*Karayô*, chinesische Art), auch wenn man in Japanisch schrieb.<sup>878</sup> So durfte man bei der offiziellen Schreibpraxis die Schriftzeichen nur noch blockschriftartig realisieren. Aber trotz dieser politischen Intervention erfuhren das Schreiben und Geschriebene und damit das Drucken und Gedruckte in den sonstigen Sphären keine solche drastische Veränderung. Das heißt, die Schreiber und Drucker realisierten nach wie vor die Schriftzeichen je nach der Schreibbewegung fortlaufend in mehreren Gestaltvariationen, wenn sie Japanisch darstellen. Die epistemologische Einstellung, welche durch die langfristige Mediengeschichte ausgestaltet und verinnerlichtet wird, können die Praktizierenden nicht plötzlich umstellen. Die schreibmotorische Informationsvalenz blieb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Basisbestandteil der geschriebenen und gedruckten japanischen Schrift. Diese informative und kommunikative Notwendigkeit des Schreibmotorischen spiegelten die Typensätze bei Motoki und seinen Kollegen wieder, welche die imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen trotz der Beschränkung durch das quadratische Gestaltungsprinzip des Schriftbildes intendierten.

Diese epistemologische Einstellung gegenüber dem Schreibmotorischen als das Konstitutive der japanischen schriftlichen Informationsverarbeitung und Kommunikation veränderte sich im Laufe der Um- und Ausgestaltung der Schreibkultur, welche vom Medienwandel in der Druckkultur nicht unbeeinflusst blieb.

Ein Beispiel für den Einfluss der Druckkultur auf die Schreibkultur ist das Lernmaterial für die Schreib- und Leseanfänger – eine druckgraphische Gattung, welche schon in der vierten Epoche von den Verlagsbuchhändlern für Privatschulen produziert und verkauft wurde.<sup>879</sup> Durch die Einführung der allgemeinen Schulpflicht im

---

<sup>878</sup> Haruna: *Nihon shodô shin shi*. 2001, S.244. Dieser Stilwechsel des Schreibens auf Japanisch ist als eine Umgestaltung der dichotomischen Schreibkultur zu verstehen, sodass das Japanische durch die Kopplung mit dem ursprünglich für das autoritäre Chinesische bestimmte Schreibprogramm den autoritären Status der Schreibsprache in Anspruch nahm. Hiermit begann die Integration der beiden verschiedenen Schreibpraxen. Vgl. Exkurs.

<sup>879</sup> Gattungshistorisch nennt man ein solches Lernbuch in der vierten Epoche 往来物 *ôraimono*, mit dem man Schreiben, Lesen und Rechnen sowie das im Alltags- wie Arbeitsleben notwendige Wissen usw. erlernte. Diese

Jahr 1872 ging die Erziehung zur öffentlich-administrativen Sphäre über, sodass das Schreib- und Leselernbuch unter amtlicher Kontrolle als ‚Schulbuch‘ publiziert wurde. Die Schulbücher wurden noch lange mit der Xylographie gedruckt, weil man nicht nur Schriftzeichen, sondern auch zahlreiche Bilder zu drucken hatte.<sup>880</sup> In den Schulbüchern wurden die Schriftzeichen immer deutlicher getrennt voneinander in einer für die Augen klar erkennbaren Gestalt dargestellt, besonders beim Lesebuch für die Unterstufe.

Das vom Kultusministerium 1887 veröffentlichte Schulbuch „尋常小学読本 *Jinjô shôgaku tokuhon*“ wurde mit den Typen des Druckereiamts (*Insatsu-kyoku*) gedruckt.<sup>881</sup> Zu dieser Zeit verwendeten die privaten Buchproduzenten für das Drucken von Schulbüchern allerdings in meisten Fällen weiterhin die Xylographie. Weil der Medienwechsel in dieser druckgraphischen Gattung zunächst zögerlich verlief, plädierte der Vorsitzende des 文部省編輯局 *Monbushô henshû-kyoku*, der Publikationsabteilung des Kultusministeriums, 伊沢修二 Izawa Shûji (1851-1917) 1888 schließlich dafür, dass alle Schulbücher typographisch gedruckt und nach dem euroamerikanischen Vorbild gebunden werden sollten, wozu eine neue Druckerei und Buchbinderei eingerichtet wurde.<sup>882</sup>

Trotz solcher Prämierung der Typographie als Leitmedium für die druckgraphische Produktion der Schriftzeichen sind die Gestaltvariationen des als Silbenschrift verwendeten Schriftzeichens in manchen Schulbüchern beibehalten worden, und zwar unabhängig davon, ob man die Bücher xylographisch oder typographisch vervielfältigte. 1898 gab das Kultusministerium die Vorschrift heraus, nach welcher Layout und Format des Schulbuchs bis ins Detail, wie zum Beispiel die typographischen Größenspunkte der im Schulbuch zu gebrauchenden Schriftzeichen, die Abstände zwischen den Schriftzeichen sowie den Zeilen, die Länge einer Zeile usw. festgelegt ist.<sup>883</sup> Diese Vorschrift wurde deshalb beschlossen, weil „die Zahl von Schülern und Studenten zugenommen hat, welche an Kurzsichtigkeit erkranken.“<sup>884</sup> Hauptanliegen der Vor-

---

Gattung entwickelte sich zusammen mit der Verbreitung privater Schule für die Stadtbürger. Naka: *Kindai kyôkasho no seiritsu*. 1981, S.42-69; Zöllner: *Geschichte Japans*. 2006, S.87-93.

<sup>880</sup> Itakura: *Kyôkashotai hensenshi*. 2004, S.17.

<sup>881</sup> Ebd., S.16f.

<sup>882</sup> Itakura: *Motoki Shôzô no kappan jigyo*. 2003, S.282. Hinter diesem Vorschlag stand die Intention Izawas, alle Schulbücher staatlich zu publizieren. Diese Idee wurde wegen der starken Gegenbewegungen seitens der privaten Buchproduzenten nicht realisiert. Damit wurde das Schulbuch zu einer Gewinn versprechenden Produktgattung für die Verleger. Zur Auseinandersetzung über die Schulbuchpolitik vgl. Kajiyama: *Meiji zenki kyokasho kangyôron to minkan shoshi*. 1985.

<sup>883</sup> „文部省告示第六一号 *Monbushô kokuji dai rokujûichi gô*“ (die 61. Bekanntmachung des Kultusministeriums) am 14. Oktober 1898 nach der Transkription in: Itakura: *Kyôkashotai hensenshi*. 2004, S.21.

<sup>884</sup> Zit. nach Ebd. Die Augenbeschwerden wurden auch als Argument dafür gebraucht, dass auf die chinesischen Schriftzeichen verzichtet und zum Alphabet gewechselt werden sollte.

schrift war die für das visuelle Wahrnehmungsorgan optimale Erkennbarkeit der Schriftzeichen im gedruckten Text, wobei die schreibmotorische Dimension der Texte nicht berücksichtigt wurde bzw. damit zwangsläufig nicht beachtet werden konnte. Die Augen werden damit zum Leitsensorium des Lesens erklärt.<sup>885</sup> Diese nur für die Augen bestimmte Verbesserung und Vereinheitlichung der Schriftzeichengestalt mussten die Buchproduzenten mit dem typographischen Medium realisieren, was an der Bestimmung der Schriftgröße mit dem typographischen Maßsystem zu erkennen ist. Zugunsten des Lesens als visuelle Tätigkeit der Menschen mussten nun die Schriftzeichen im Schulbuch mit den Bleitypen voneinander getrennt materialisiert werden. Eine fortlaufende Zusammensetzung der Schriftzeichen war damit nicht möglich. So prämierte man die visuelle Wahrnehmung und Information des schriftlichen Mediums, was zur Abwertung des Schreibmotorischen führte.

Nicht nur der schreibmotorisch bedingte Zusammenhang zwischen den Schriftzeichen, sondern auch die von der Schreibmotorik geprägte innere Struktur des einzelnen Schriftzeichens wurde im typographisch gedruckten Schulbuch bald sehr stark unterdrückt. Die Gestaltvarianten eines Schriftzeichens (eines Lautes) wurden, wie im dritten Kapitel bereits erwähnt, schließlich nach der Verordnung des Jahres 1900 „*Shōgakkōrei sekō kisoku*“ beseitigt, wobei die chinesischen Schriftzeichen auf die Anzahl von 1.200 beschränkt wurden. (Vgl. 3.3.2.) Damit entstand – so zuerst im typographischen Medium als das typographische Schriftzeichen – das *Hiragana*-Silbenschriftsystem, obwohl die schreibmotorischen Gestaltvariationen vom auf diese Weise bestimmten ‚*Hiragana*‘ sowohl im Geschriebenen als auch im typographischen Gedruckten außerhalb der Schule nach wie vor als Standard angesehen war. Diese Bestimmung galt in der Schule als normativ, sodass ‚andere‘ Schriftgestalten bzw. schreibmotorische Varianten nicht mehr im typographisch gedruckten Schulbuch existieren durften. Diese Vorschrift des Jahres 1900 basierte auf dem Beschluss eines Ausschusses desselben Jahres, dass „die vielen Variationen eines *Kana*-Silbenschriftzeichens [*Hiragana* und *Katakana*, S.Y.] auf eine Variation beschränkt werden sollen.“<sup>886</sup> Mit dieser Vorschrift versuchte man, theoretisch eine – besonders visuell – leicht zu erlernende, einheitliche Regel für den Umgang mit den japanischen Texten zu etablieren. In dieser Regel geht es in erster Linie um die visuelle Klarheit des Schriftzeichens wie des Textes, aber nicht um das Schreiben als somatische Tätigkeit oder um das Lesen als Nachvollziehen der Handbewegung. Bei der Gestaltung dieser Regel blieb die körpermotorische Dimension der Lese- und Schreibpraxis völlig unbeachtet.

---

<sup>885</sup> Damit einhergehend verbreitete sich das stille Lesen, das Lesen ohne Artikulation, statt des Lautlesens. Maeda: *Kindai dokusha no seiritsu*. 2001, insbesondere S.166-210; Nagamine: *Zasshi to dokusha no kindai*. 1997, S. 35-76.

<sup>886</sup> Zit. nach Itakura: *Kyōkashotai hensenshi*. 2004, S.25. In diesem Beschluss wurden die neunzehn Punkte für die Schreib- und Druckpraxis des Textes bestimmt.

Hinter dem Verbot der fließenden, zusammenbindenden Realisation der Schriftzeichen und der Abschaffung der schreibmotorischen Gestaltvarianten stand die Tendenz zur Umgestaltung des Schreibens und des Geschriebenen, wofür das alphabetische Schreiben und Geschriebene das Leitbild darbot. Schon 1868 schlug 前島密 Maejima Hisoka (1835-1919) vor, die chinesischen Schriftzeichen aus der Schreibpraxis zu beseitigen und nur mit dem *Kana* zu schreiben.<sup>887</sup> Er argumentierte mit dem Zeichenvergleich, wodurch er die Überlegenheit des Schriftzeichens, das nur die akustische Informationsvalenz besitzt, gegenüber dem chinesischen Schriftzeichen feststellte.<sup>888</sup> Dabei riet er zur Abgleichung zwischen dem Geschriebenen und dem Gesprochenen und zur Einführung der Interpunktion.<sup>889</sup>

Seither wurden mehrere Vorschläge und Experimente für die ‚semiotische‘ Verbesserung der Schreib- und Lesepraxis gemacht, wie zum Beispiel die Einführung des Alphabets statt der herkömmlichen Schrift- bzw. Schreibsysteme, die Vereinheitlichung der zu gebrauchenden Schriftzeichen in *Hiragana* bzw. *Katakana*, die Erfindung neuer Schriftzeichen usw.<sup>890</sup> Diese Tendenz zur Umgestaltung der Schreibpraxis erreichte ihren Höhepunkt mit der Bewegung der Schriftsteller für 言文一致 *Genbun icchi*, das Abstimmen des Geschriebenen auf das Gesprochene.<sup>891</sup> Mit dieser Bewegung zusammenfallend bürgerte sich die Interpunktion in die Schreibpraxis des Schriftstellers ein. Dieser neue Zeichengebrauch als „mit dem Schriftzeichen gleichberechtigter Element des Textes“ wurde erst am Anfang des 20. Jahrhunderts nach der mehr oder weniger einheitlichen Regel akzeptiert.<sup>892</sup>

Diese Reformbewegung der japanischen Schreibpraxis, das Abstimmen des Geschriebenen auf das Gesprochene, versteht sich medien- und informationstheoretisch als Ausdruck der Prämierung des akustischen Sinnes bei den Praktizierenden. Dabei hielt man als Informationsvalenz des Geschriebenen weder das Motorische noch das Visuelle, sondern das Akustische und damit das Sprachliche für wichtig: Das Geschriebene gilt dort latent oder explizit als Komplex der Schriftzeichen, welche nur für die Darstellung der eigentlich gesprochenen, deshalb auf die akustische Information

---

<sup>887</sup> Zum Volltext des Vorschlages vgl. Maejima: *Kokuji kokubun kairyô kengisho*. 1899, S.6-24.

<sup>888</sup> Hirata: *Kindaibungaku to pankuchûeshon*. 1985, S.528.

<sup>889</sup> Ebd. Nach Hirata blieb der Diskurs um die Verbesserung bzw. Umgestaltung der Schreibpraxis in Japanisch zuerst unter einigen Intellektuellen, welche Kenntnis über die niederländische Sprache besaßen.

<sup>890</sup> Zur Gruppe かなのかい *Kananokai*, welche für Vereinheitlichung ins *Kana* versuchte vgl. Yamamoto: *Kindaibuntai no shitekihassê no kenkyû*. 2001, S.260-298. Über die Bewegung zur Einführung des Alphabet für das japanische Gesprochene vgl. Ebd.299-330. Zur Erfindung neuer Schriftzeichen vgl. Fukawa: *Shinji to shinji*. 2001. Bildmaterialien zu den Verbesserungsversuchen der Schreib- und Druckpraxis vgl. Kida: *Nihongo dai hakubutsukan*. 2001, S.89-186.

<sup>891</sup> Zur historischen wie wissenschaftsterminologischen Begrifflichkeiten des *Genbun icchi* vgl. Yamamoto: *Kindaibuntai no shitekihassê no kenkyû*. 2001 (zuerst 1965), S.13-19.

<sup>892</sup> Hirata: *Kindai bungaku to pankuchûeshon*. 1985, S.542.

reduzierbare Sprache stehen. Man begann das Geschriebene als treuen Spiegel des Gesprochenen zu bestimmen. Dafür versuchte man die Informationsvalenzen der realisierten Schriftzeichen nur auf die akustische zu reduzieren. Diese Prämierung der visuell-akustischen Information im Schriftzeichen verursachte die Abwertung der visuell-motorischen.

Die Schriftzeichengestalt braucht nun nur die akustische Information und gegebenenfalls auch die an der akustischen gebundenen semantischen Information darzustellen, aber nicht mehr die schreibmotorische Information. Wie die Schriftzeichen realisiert wurden, gilt damit nicht mehr als informativ und kommunikativ. Das heißt, die visuelle Information der Schriftzeichen sollte nur noch die diakritische Funktion für die Darstellung des Akustischen bzw. Gesprochenen übernehmen. Deshalb konnte man die Abschaffung der chinesischen Schriftzeichen und die Vereinheitlichung ins Silbenschriftzeichen oder die Einführung des Alphabets vorschlagen, ohne dabei die eigene Mediengeschichte und ihre Bedeutung gegenüber der schriftlichen Kommunikation in Betracht zu ziehen.

Diese medienhistorisch sehr radikale Reformbewegung hat bis heute nicht ihr Ziel erreicht und ist darum nach wie vor aktiv. Sie relativierte den eigentlichen informativen wie kommunikativen ‚Sinn‘ der schreibmotorischen Informationsvalenz. Wie im ersten Kapitel erörtert, sind sowohl das Schreiben als auch das Lesen im Grunde multisensuell. Die visuelle Wahrnehmung des Geschriebenen kann in die verschiedene, motorische, akustische, semantische usw. Information transformiert werden. Aufgrund solcher informativen Polyvalenz des Geschriebenen konnte die Mediengeschichte der japanischen Schreibkultur auf dem schreibmotorischen Sinn ihre Schreibpraxis mit dem *On'nade* im Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil ausgestalten, wobei die Schreibbewegung als Spiegel des Sprechens und die Beschaffenheit des Geschriebenen als Spiegel jener der gesprochenen Stimme fungieren können. (Vgl. 3.4.) Dieses auf dem schreibmotorischen Sinn basierende Potential des Schreibens und Geschriebenen werden in der oben genannten Auffassung für das Abstimmen des Geschriebenen auf das Gesprochene völlig vergessen bzw. nicht mehr geachtet. Man meinte nun mit dem Geschriebenen die (geschriebene) Sprache, mit dem Gesprochenen die (gesprochene) Sprache. Diese Auffassung gründete ausschließlich auf jener Reduktion des Geschriebenen und des Gesprochenen auf die sprachlich-semantische Information, was man als ‚Versprachlichung‘ und damit Semiotisierung und Psychologisierung des Informationsmediums bezeichnen kann. Dort besitzen der materielle Produktionsprozess (Schreiben und Sprechen) und die Materialität des Informationsmediums (Geschriebenen und Gesprochenen) keine wesentliche Bedeutung mehr.

Mit der Gestaltung dieser neuen epistemologischen Einstellung über die Abstimmung des Schreibens allein auf die Sprache einhergehend, konnte die Prämierung des Visuellen der realisierten Schriftzeichen bei der Schulpolitik durchgesetzt werden. Wenn die Schreib- und Lesepraxis auf die herkömmliche, durch die seit dem Mittelal-

ter prämierte Schreibmotorik geprägte Schreibpraxis auf Japanisch als ihr basales Informationsverarbeitungsprogramm hätte weiter basiert, dann hätte man die radikale Vereinfachung der Schriftzeichenrealisation wie die Reduzierung des Schriftzeicheninventars nicht fördern können.

Hieran ist die allgemeine, medienübergreifende Tendenz in der Praxis mit den schriftlichen Informations- und Kommunikationsmedien zu erkennen, welche das Visuell-Akustische bzw. Visuell-Semantische der realisierten Schriftzeichen prämiert. Für diese Prämierung hat man die kommunikative wie informative Abwertung des eigenen Körpers und seiner visuell-motorischen Ausprägung in der Schrift in Kauf genommen. Mit dieser Tendenz korrespondierend verschwanden die Gestaltvariationen eines Schriftzeichens aus dem typographisch Gedruckten und damit aus dem Typensatz. Als normative Realisierung der Schriftzeichen erwartete man in bezug auf die Druckmedien nicht mehr die als imitierende Reproduktion des Handgeschriebenen erkennbare Schriftgestalt, sondern nur die, welche bloß für die semiotisierende visuelle Wahrnehmung abgestimmt ist.

Vor diesem Hintergrund wurde das Potential der Xylographie und der anderen nicht-typographischen Druckmedien, das Geschriebene imitierend zu reproduzieren und zu vervielfältigen, in seiner Bedeutung relativiert. Die Praktizierenden des 19. Jahrhunderts sahen schließlich keinen Grund mehr, die Xylographie weiter zu pflegen. In Bezug auf die druckmediale Schriftzeichenproduktion wurde nun die Typographie zum einzigen Leitmedium.

Trotz der Unterdrückung des Motorischen konnte man aber die schreibmotorische Informationsvalenz des Schriftzeichens nicht völlig wegnehmen: der Schreibstrich als Basisbestandteil des Schriftzeichens blieb. (Siehe dazu die theoretische Ausführung über den Schreibstrich im ersten Kapitel und die historische im zweiten Kapitel.) Das chinesische Schriftzeichen lässt sich erst als solches diakritisch erkennen, wenn es die schreibmotorische Information über die Schreibstrichfolge in sich speichert. In diesem Sinne blieb die schreibmotorische Dimension in Bezug auf das einzelne Schriftzeichen weiter erhalten, auch wenn man das Schriftbild für die Type als Kombination der einheitlichen Formen unabhängig von der Handbewegung entwirft und somit produziert und auch rezipiert. (S.o.)

Das heißt, für die chinesischen wie japanischen Praktizierenden blieb die kleine schreibmotorische Gemeinsamkeit zwischen dem typographischen und dem handschriftlichen Informationsmedium bestehen. Dort ist das Schriftzeichen nicht derart nach den Medien ausdifferenziert, wie die Druckschrift mit der schulischen Ausgangsschrift in der deutschen bzw. europäischen Schreib- und Druckkultur keine Beziehung hinsichtlich der schreibmotorischen Information besitzt. Die Gestalt der sogenannten Schreibschrift, welche die deutschen Schüler in der Schule zum Schreiben somatisch verinnerlichen müssen, erscheint völlig anders als jene im Lesebuch. Eine

solche Diskrepanz entsteht im heutigen japanischen Schreibunterricht und damit in der Schreib- und Lesepraxis nicht. (Vgl. 10.2.)

Ein Grund dafür liegt offensichtlich in der verbliebenen visuell-motorischen, d.h. schreibmotorisch interpretierbaren visuellen Information der typographischen Schriftzeichen. Der Schreibkundige kann im typographischen Schriftbild motorische Einheiten wahrnehmen und diese Wahrnehmung als Orientierung zu seiner Schreibbewegung benutzen, was beim Erlernen von chinesischen Schriftzeichen häufig der Fall ist. Auf dieser Gemeinsamkeit der schreibmotorischen Information basierend geschah eine Rückübersetzung von der typographischen Druckkultur zur Schreibkultur im Laufe des 20. Jahrhunderts. Indem man im schulischen Schreibunterricht, wie ich selbst erlebte, das Schreiben nur auf der Grundlage des Quadrates verinnerlicht, realisiert man die Schriftzeichen selten fortlaufend. Zudem brauchen keine Gestaltvariationen für einen Laut erlernt zu werden. Das System der *Hiragana*-Silbenschrift existiert seitdem auch in der Praxis des Schreibens mit der Hand.

So begannen die Typographie und das Schreiben mit der Hand seit der fünften Epoche ihre Koevolution in der graphischen Kultur, woraus sich das im ersten Kapitel erörterte Schreiben entwickelte. Seit dieser Zeit lernen die japanischen Schulkinder im Gegensatz zu den deutschen Kindern den für das Schreiben als somatische Tätigkeit spezifischen Code, die fortlaufende Realisation der Schriftzeichen (Kursivschrift), immer seltener. Somit kommt die jüngere Generation in der japanischen Schreibkultur kaum noch mit dem Geschriebenen im fortlaufenden *On'nade* in Kontakt. Sie haben das typographische Gedruckte vor ihren Augen – und zwar auch, wenn sie mit der Hand schreiben und das Handgeschriebene lesen. Die Schreib- und Lesepraxis wird im Unterricht auf das typographische Informationsmedium abgestimmt. Für die eigene Schreibpraxis verinnerlicht man demnach den typographischen Code. Die fortlaufende Realisation der Schriftzeichen ist deshalb eine außergewöhnliche Schreibpraxis geworden.

## DRITTER TEIL

### SCHREIB- UND DRUCKKULTUR

## Kapitel 10

### Vom Produkt zum Produktionsprozess

In diesem Schlusskapitel will ich mit den bisherigen, kultur- und medienvergleichenden Beschreibungen einen Überblick über die Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur darstellen, indem ich auf die medienhistorisch immer stärker werdende epistemologische Unterdrückung des Sinns des materiellen Produktionsprozesses fokussiere. (10.2) Zuvor stelle ich eine Reflexion über meine Forschung als einen Beschreibungs- bzw. Übersetzungsprozess an, um die Möglichkeiten adäquater Beschreibung der Mediengeschichte zu überlegen. (10.1)

#### **10.1 Verlangsamten und Stocken im Prozess: Reflexion für die adäquatere Beschreibung der Mediengeschichte**

Beim Beschreiben nimmt der Forscher das Phänomen als Objekt wahr und drückt diese Wahrnehmung sprachlich aus. Das Beschreiben, das Codieren des Wahrgenommenen in die ‚Sprache‘ im weitesten Sinne, heißt demnach Übersetzen. Es ist eine Art der Informationsverarbeitung, in welcher der Mensch (der Beschreibende/Übersetzer) als Prozessor die Information aus dem einen Medium, dem objektivierten Phänomen (dem Beschriebenen/Übersetzten), in das andere Medium (die Beschreibung/Übersetzung) übersetzt.<sup>893</sup>

Das Beschreiben/Übersetzen ist damit die Zusammensetzung von Rezeption und Produktion der Informationsmedien. Diesen Rezeptions- und Produktionsprozess reguliert und optimiert der Mensch als Prozessor bzw. Informationsverarbeitungssystem durch die Rückkopplung, welche auf dem Ergebnis des Vergleichs zwischen den Informationsmedien basiert. Das Beschreiben/Übersetzen setzt damit die Beziehung/Differenz zwischen dem Phänomen, dem Beschreibenden und der Beschreibung voraus, genauso wie andere Arten der Informationsverarbeitung auf der materiellen Differenz/Beziehung der in Beziehung gesetzten Medien basiert. Diese Beziehung/Differenz als Voraussetzung des Beschreibens/Übersetzens wird paradoxerweise erst durch das Beschreiben/Übersetzen gestiftet. Das Beschreiben/Übersetzen ist für den

---

<sup>893</sup> Die Auffassung über das Beschreiben/Übersetzen als Informationsverarbeitung entwickle ich in Anlehnung an Gieseckes Theorie über das Informationssystem. Giesecke: *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit*. 1992, S.41ff.

Menschen also ein In-Beziehung-Setzen/Differenzieren, welches stets das Potential zum Vergleich zwischen den In-Beziehung-Gesetzten/Differenzierten innehat.

Dass das Beschreiben/Übersetzen auf der Beziehung/Differenz zwischen den Beteiligten basiert, ist im Alltag wie in der Wissenschaft nicht immer augenscheinlich und eher latent. Dabei wird das Beschreiben in der asymmetrischen Gegenüberstellung zwischen dem objektivierten Phänomen auf einem Pol und dem Beschreibenden und der Beschreibung auf einem anderen aufgefasst. Aktiviert ist dort die epistemologische Einstellung über das Beschreiben als Abbilden des Phänomens, genauso wie das Gedruckte ohne weiteres als Reproduktion bzw. Abbildung des Handgeschriebenen bzw. -gemalten epistemologisch gelten kann. (Vgl. 4.2.)

Dieser gewöhnliche epistemologische Sachverhalt des Beschreibens/Übersetzens wird in dieser Arbeit auf besondere Weise augenscheinlich, indem eine andere Polarisierung der Beteiligten auf das hiesige Beschreiben projiziert wird. Hierbei spielt der sogenannte Kulturunterschied eine Rolle, der im Alltag präsent ist. Wird er auf das hiesige Beschreiben projiziert, dann entsteht die Gegenüberstellung zwischen mir und den untersuchten Phänomenen auf dem einen Pol und der Sprache der Beschreibung auf dem anderen. Diese Gegenüberstellung ist allerdings nicht nur eine Projektion, sondern gestaltet das hiesige Beschreiben mit. (S.u.) Durch die im Alltag im hohen Maße gegenwärtigen Differenz der so genannten ‚Kulturen‘ wird die Beziehung/Differenz, d.h. die Trennung zwischen dem Forscher und der Beschreibung(-sprache) veranschaulicht. Dadurch wird die hiesige Beschreibung primär als Produkt des ‚Übersetzens‘ im alltäglichen Sinne von (sprachlichem) Abbilden von fremder (sprachlicher) Kultur aufgefasst, weniger jedoch als ‚Beschreiben‘. Insofern ist meine Beschreibung der ‚eigenen‘ Kultur in einer mir fremden Sprache Übersetzung.

Auf das hiesige Beschreiben/Übersetzen lassen sich damit zwei verschiedene Konstellationen zwischen den Beteiligten projizieren. Der Zusammenhang zwischen den beiden epistemologischen Einstellungen ist nicht exklusiv, sondern beide stellen nur den Unterschied einer Präzisierung in der Anerkennung eines Beziehungsgeflechts dar, das mit dem Beschreiben/Übersetzten entsteht. Diese Überlappungsmöglichkeit ergibt sich aus der oben geschilderten Grundstruktur des Beschreibens/Übersetzens als Informationsverarbeitung. Diese Informationsverarbeitung ist erst durch die Orientierung an ihren Prozess zu reflektieren und damit für die Produktion der adäquaten Mediengeschichte zu optimieren.

Fokussiere ich auf den Prozess des Beschreibens, der diese Arbeit hervorgebracht hat, lässt er sich nicht als Zusammensetzung der genannten zwei Polarisierungen, sondern eher als ein emergentes Produkt der komplexen Zusammenwirkungen/Oszillationen zwischen mir als Beschreibenden bzw. Forscher, objektivierten Phänomenen

und Beschreibungssprache/-code/-modell begreifen.<sup>894</sup> Dementsprechend basiert das Beschreiben/Übersetzen auf folgende drei Beziehungen/Differenzen:

Zum einen auf die Differenz/Beziehung zwischen dem Forscher und dem Phänomen. So zum Beispiel sind die hier beschriebenen, medialen wie informativen und kommunikativen Phänomene, abgesehen von der im ersten Kapitel beschriebenen heutigen japanischen Schreibpraxis, im Grunde für mich kulturell fremd, auch wenn ich und die Phänomene auf den ersten Blick gesehen zu derselben Kultur zu gehören scheinen. Die von mir objektivierten Phänomene und ich selbst gehören zu anderen zeitspezifischen Situationen der Mediengeschichte. Für mich ist die Schreibpraxis auf Japanisch im zwölften Jahrhundert von jener, welche ich im Laufe meiner persönlichen Mediengeschichte verinnerlicht habe, fremd und daher keineswegs selbstverständlich. Die kulturelle Differenz kann durch die Zeit erzeugt werden. Eine solche Fremdheit des objektivierten Phänomens ist allen historischen Forschungen mehr oder weniger gemeinsam, welche die historisch ‚fremden‘ Phänomene auf nicht-alltägliche, für die Wissenschaft spezifischen Weise zu beschreiben und damit zu verstehen versuchen.<sup>895</sup> Ein solches fremdes Phänomen wird wahrnehmbar, wenn der Forscher mithilfe des durch die Beschreibungssprache angesetzten Wahrnehmungsmusters epistemologisch ‚Objekte‘ isoliert. Was für eine Beziehung/Differenz zwischen dem Forscher und dem objektivierten Phänomen gestiftet werden kann, hängt also von der Beschreibungssprache ab.

Zudem kommt die zweite Beziehung/Differenz zwischen dem Forscher und der Beschreibungssprache zur Reflexion. Wie erwähnt, ist die Differenz zwischen Forscher und Beschreibungssprache allerdings nicht immer bewusst. Die Beschreibung eines Forschers über ein objektiviertes Phänomen kann im Alltag gleichzeitig als Beschreibung einer Wissenschaft(-sdisziplin) gelten. Abgesehen von der besonders an der für die Disziplin selbstreflexiven, theoretischen wie methodologischen Frage angelegten Forschung, braucht der Forscher sich die Trennung zwischen seiner Wahrnehmung und der wissenschaftlichen Beschreibung nicht immer zu überlegen oder explizit zu verkünden.

Die Trennung der Wahrnehmung von ihrer sprachlichen Darstellung ist an meiner Arbeit unvermeidlich in den Vordergrund getreten, indem die augenscheinliche kulturelle Differenz zwischen dem Japanischen und dem Deutschen auf die Bezie-

---

<sup>894</sup> Dieses Verständnis meines Forschungsprozesses basiert auf der umfangreichen triadischen Modellierung Gieseckes über die kulturvergleichende Analyse. Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.297-304.

<sup>895</sup> Diese Fremdheit, d.h. die Differenz zwischen dem Beschriebenen und dem Beschreibenden ist durch den Zeitfluss andauernd gestiftet. Weil sich der Mensch über die Zeit verändert, wird die Reflexion über sich selbst erst überhaupt möglich. Die durch die Zeit zwangsläufig gestiftete Differenz, welche sich auch als ‚Selbstentfremdung‘ bemerkbar macht, ist normalerweise epistemologisch nur latent, sodass der Mensch – sich in seiner Selbstwahrnehmung entmaterialisierend und -körpernd – überzeitlich seine Identität erhalten kann.

hung zwischen mir und der Beschreibungssprache ohne weiteres projiziert werden konnte. Sie ist aber nicht nur Projektion, sondern existiert tatsächlich, weil Japanisch meine Muttersprache und Deutsch meine Fremdsprache ist. Die vertrauteste, sozusagen ‚vorsprachliche‘ Sprache für mein ‚primitives‘ bzw. primäres Wahrnehmen und die Sprache zum Ausdrücken des so Wahrgenommenen sind kultur- und medienhistorisch grundverschieden. Diese kulturelle Differenz übte auf den Informationsverarbeitungsprozess des Beschreibens/Übersetzens einen speziellen Effekt – und zwar Verlangsamung und Stockung aus. Denn die Differenz verlangt von mir immer wieder Reflexion bzw. Prüfung der Adäquatheit des fremdsprachlichen Ausdrucks gegenüber meiner muttersprachlichen Wahrnehmung. Dieser verlangsamte oder gestockte Prozess der Versprachlichung ist von dem als normal zu erwartenden Schreiben als psychisch-sprachlich geschlossener Informationsverarbeitungsprozess, wie im ersten Kapitel beschrieben, weit entfernt; ich konnte nur stockend ‚schreiben‘.

Eine solche Abweichung von der Normalform ist nicht unbedingt störend. Es hat eine besondere Wirkung, dass die normalerweise schwer zu berücksichtigende Dimension vom Prozess des Beschreibens notwendigerweise sichtbar und damit reflektierbar wird.

Die Verlangsamung und Stockung bietet dem Forscher die Möglichkeit, mit dem Beschreiben reflexiv umzugehen. Die Reflexion über die Angemessenheit des Beschreibens bzw. der Beschreibung wird ermöglicht, wenn die Wahrnehmung des Forschers über das objektivierte Phänomen einerseits und die Beschreibungssprache bzw. das dadurch angelegte Wahrnehmungsmuster andererseits verglichen werden. Dabei soll das Phänomen, das stets komplexer als seine Objektivation ist, als Bezugspunkt für diesen Vergleich herangezogen werden.

Zum Beispiel besteht das Schriftzeichen 𠄎 meiner muttersprachlichen Wahrnehmung nach aus drei 𠄎. Diese Wahrnehmung lässt sich für mich nicht adäquat beschreiben, wenn ich sie in Anlehnung an der deutschen kalligraphischen Formterminologie beschrieben hätte. Denn dort fühle ich ein Unbehagen, dass die von mir subjektiv erlebte Komponente des 𠄎 und dieses Schriftzeichens verloren gegangen ist. Dieses Unbehagen regt den Vergleich zwischen meiner (sprachlichen) Wahrnehmung des 𠄎 und der Beschreibungssprache an, wobei das Phänomen, des realisierten Schriftzeichens 𠄎, als Bezugspunkt für den Vergleich noch präziser beobachtet werden muss. Durch die reflexive Beobachtung konnte ich feststellen, dass das 𠄎 nicht nur auf der realisierten Gestalt bzw. Form, sondern auch auf den Prozess der Schriftzeichenrealisation basiert, wie ich im ersten Kapitel beschrieben habe. Diese Veränderung meiner Wahrnehmung verlangt von der Beschreibungssprache einen Abgleich, eine für meine Wahrnehmung adäquatere, deutsche Beschreibung.

Hierbei handelt es sich um die dritte Differenz/Beziehung zwischen dem objektivierten Phänomen und der Beschreibungssprache. Die Beziehung zwischen diesen beiden entsteht durch den Forscher und seine Intention zum Beschreiben und muss

wegen der gerade besprochenen Veränderung der Wahrnehmung umgestellt werden: Der Forscher vergleicht das Phänomen und die Beschreibung und versucht, diese Beziehung auf der Grundlage seiner Wahrnehmung adäquater umzugestalten.

Bezogen auf das letzte Beispiel, gilt mir das 画 nun nicht mehr nur als statisch fixierte Form bzw. rein-visuelle Information, welche die von der Beschreibungssprache vorbestimmte Wahrnehmung war. Sondern das 画 gilt nun auch als ein Speicher der Information über die Schreibebeziehung. Dem Phänomen, dem 画, wird eine andere sinnliche und informative Beschaffenheit epistemologisch explizit zugeschrieben. Demzufolge soll dieses Phänomen eine neue Beschreibungssprache, einen anderen Ausdruck als die kalligraphische Formterminologie bekommen, sodass ich das 画 meiner umgestellten Wahrnehmung entsprechend ‚Schreibstrich‘ nenne. (Vgl. 1.2.)

Im Beschreiben/Übersetzen als Informationsverarbeitung sind damit die dreifach zu bestimmenden Beziehungen/Differenzen zwischen dem Phänomen, dem Forscher und der Beschreibung derart aneinander gebunden, dass die Umstellung der einen Beziehung den Abgleich mit den anderen verursacht. Das heißt, dass die Veränderung eines Faktors die der anderen und damit jene des Beschreibens bewirkt. Diese Dynamik des Beschreibprozesses ist durch den Vergleich zwischen den In-Beziehung-Gesetzten zu steuern. Weil das Beschreiben/Übersetzen die Stiftung der Differenz ist, wohnt das Potential des Vergleichs jedem Beschreiben und damit jeder eingesetzten Beziehung inne.

Der Vergleich als Regulation des Beschreibens/Übersetzens kommt aber erst zustande, wenn man reflexiv an den Beschreibprozess orientiert und dadurch bewusst an der Differenz-/Beziehungstiftung teilhat. Durch die Prozessorientierung entsteht damit die Möglichkeit, eine reflexive, auf Adäquatheit ausgehende Beschreibung anzustellen. Ebendies tritt als Verlangsamung und Stockung auf. In dieser Verlangsamung und Stockung, welche die Aufmerksamkeit unvermeidlich auf den Prozess des Beschreibens lenkt, liegt meiner Meinung nach eine realistische Möglichkeit, das Beschreiben/Übersetzen der Mediengeschichte in Bezug auf jeden der drei Faktoren adäquater zu gestalten. Diese Möglichkeit ist besonders von Bedeutung, wenn es beim Beschreiben um die bisher nicht prämierte Mediengeschichte geht, wie es bei der hiesigen Beschreibung der Fall ist.

Das hiesige Unternehmen, die Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur in der deutschen Sprache zu beschreiben, ist, wie besprochen, als Übersetzen des Japanischen ins Deutsche zu begreifen. Bezüglich eines solchen Übersetzens wird oft von Asymmetrie gesprochen, aufgrund der das objektivierte Phänomen aus der fremden Kultur in die Beschreibungssprache und damit in ihre historisch bedingte Struktur schlicht übertragen bzw. eingeordnet wird. Dort sieht man ein, dass diese Asymmetrie beim Beschreiben der fremden, nicht-europäischen (Medien-)Geschichte

besonders stark wirkt, wie es unter dem Aspekt des so genannten ‚Eurozentrismus‘ in der historisch angelegten Geisteswissenschaft heutzutage kritisch diskutiert wird.<sup>896</sup> Historisch betrachtet wird eine solche Asymmetrie des Fremdbeschreibens/-übersetzens oftmals wiederholt, wenn die verschiedenen Kulturen in Kontakt traten, so wie die Japaner die Typographie als eine Variante des ihnen vertrauten Druckmedium begriffen und entsprechend beschrieben. (Vgl. Kapitel 4, Kapitel 7 und Kapitel 9.)

Diese Asymmetrie des Beschreibens/Übersetzens lässt sich nicht als spezifisch für das interkulturelle Übersetzen ansehen, sondern muss als ein allgemeines Problem der statischen semiotischen Auffassung des Beschreibens behandelt werden. Dort werden die Dynamik des oben beschriebenen Beschreibprozesses und damit die Variabilität der Einstellung der Beteiligten epistemologisch verhindert, sodass die Informationsverarbeitung als Formtradierung in nur eine Richtung anerkannt wird. Wie die vom Menschen geschmolzene Bleilegierung keine feste Form besitzt und je nach der Matrize und dem Gießinstrument in verschiedene Typen konsistent verformt und erst dadurch begreifbar und druckbar wird, wäre die Form des objektivierten Phänomens durch die Beschreibungssprache vorbestimmt. Diese Annahme basiert auf der Fokussierung auf nur die Form der am Beschreiben Beteiligten, wodurch die Originalform bzw. Urform der Beschreibung, der Wahrnehmung des Beschreibenden und des objektivierten Phänomens allein der Beschreibungssprache zugeschrieben wird. Demzufolge wird das Beschreiben nur als Formgebung anerkannt, wobei sein Potential zur Formgestaltung nicht berücksichtigt wird. Anhand dieser Ausfassung gilt das Beschreiben/Übersetzen als epistemologische Einordnung des Phänomens in die festgelegte Beschreibungssprache.

Aus der medienhistorischen Perspektive betrachtet, erscheint eine solche asymmetrische Struktur des Beschreibens/Übersetzens notgedrungen daraus zu folgen, dass die Sprache des Beschreibens durch die Mediengeschichte bedingt ist. Jede Be-

---

<sup>896</sup> Diese Kritik wird vor allem dort geübt, wenn es um das historiographische Beschreibungsmodell geht und das Beschreiben als Integration des Nicht-Europäischen ins Europäische und dessen Modell begriffen wird. Zur Problematik des ‚Eurozentrismus‘ innerhalb des globalisierten Wissenschaftsbetriebs vgl. etwa Shimada: *Grenzgänge – Fremdgänge*. 1994. Es ist natürlich nicht zu übersehen, dass die ursprünglich europäische Beschreibungssprache aufgrund der so genannten Globalisierung des europäischen Geistes- wie Naturwissenschaftsbetriebs, welche fast alle Nationen mehr oder weniger als Vorbild akzeptieren und in sich reproduzieren, derzeit die Oberhand über die nicht-europäischen (wissenschaftlichen) Beschreibungssprache haben. Weil die ‚Wissenschaft‘ historisch auf dem europäischen Modell basiert und der Wissenschaftsbetrieb in erster Linie die Akkumulation des darauf basierenden Wissens ist, ist es unvermeidlich, dass ‚wissenschaftliche‘ Beschreibungssprachen/Modelle/Codes nur aufgrund der vorhandenen und durch ihre Erweiterung, Negation, Synthese usw. zu aktualisieren bzw. adäquater umzugestalten ist. Die so genannte Eurozentrismuskritik existiert nur in Abhängigkeit vom Eurozentrismus und hat nur insofern Sinn. Der heutige Wissenschaftsbetrieb und dessen System basieren auf der Grundlage, welche sich historisch in Europa entwickelte. Daher scheint es mir kaum noch möglich, eine völlig neue, d.h. für die nicht-europäische Kultur völlig adäquate ‚wissenschaftliche‘ Beschreibungssprache aufzubauen, ohne auf die vorhandenen ‚Wissenschaften‘ als Grundlage und ihre Akkumulation als Ziel zu verzichten.

schreibungssprache wird durch die zeitspezifische Prämierung und damit korrespondierende Unterbewertung bestimmter Medien und Kommunikatoren ausgestaltet. Dementsprechend ist sie in erster Linie in und aus dem Beschreiben der Prämierten entwickelt worden. Darüber hinaus berücksichtigt die etablierte (Beschreibungs-)Sprache als Produkt der kulturspezifischen Mediengeschichte nicht das, was die Kultur epistemologisch nur latent oder gar nicht besaß. Zum Beispiel ist die gängige Medientheorie wegen der Neigung zur Semiotisierung und Psychologisierung des Schreibens für das Beschreiben des Schreibens als somatische Tätigkeit ungeeignet. (Vgl. 1.1.) Jede Beschreibungssprache ist durch die Mediengeschichte und deren medienhistorischen Phänomene geprägt und besitzt deshalb immer eine Lücke.<sup>897</sup>

Diese Lücke der Beschreibungssprache für die Mediengeschichte ist innerhalb einer Kultur eine latente Kehrseite des Beschreibens über Mediengeschichte als Entwicklung der Medien. Man fokussiert auf den historischen Werdegang der meistens für die Kultur wichtigen, deshalb in dieser Kultur geförderten Medien wie zum Beispiel die Typographie in Europa. Somit ordnet man die medienhistorisch diversen Phänomene in die Linie, welche zu der Typographie hinlaufen, daneben parallel laufen und dann wieder linear hinauslaufen. Im Kontrast zum Prämierten gerät das, was im Laufe der kulturspezifischen Mediengeschichte nicht explizit prämiert werden konnte und wird, in die Lücke der historischen Bildung der Beschreibungssprache. Bedenkt man, dass die Prämierung eines Mediums immer mit der Unterbewertung eines anderen korreliert, dann ist die Vorstellung über die Mediengeschichte nur als Entwicklung des prämierten Mediums schlicht mangelhaft.<sup>898</sup> Wenn man die Mediengeschichte als Prozess beschreiben will, dann muss man auch die Un- bzw. Rückentwicklung der Medien berücksichtigen. Daher ist es für das adäquate Beschreiben des medienhistorischen Prozesses notwendig, die Lücke der etablierten Beschreibungssprache für die Mediengeschichte zu explorieren.

Vergisst man diese Bedingtheit der Beschreibungssprache durch ihre kulturspezifische Historizität, dann betreibt man zwangsläufig das Beschreiben der Mediengeschichte als eine Einordnung der objektivierten Phänomene ins vorhandene Entwicklungsmodell. Dies erschwert erheblich das adäquate Beschreiben der – besonders für das Modell fremden – Mediengeschichte.

Zum Beispiel ließ sich die Geschichte der chinesischen Druckkultur mit dem Modell der Mediengeschichte, das aufgrund der europäischen Mediengeschichte ent-

---

<sup>897</sup> Dieser Verhältnis zwischen der Beschreibungssprache und dem beschriebenen Phänomen lässt sich als jenes zwischen Typ und Token interpretieren. Die Bildung einer Beschreibungssprache bzw. eines Typs geht immer mit einer Reduktion der multisensuellen Informationen des Phänomens bzw. des Tokens einher. Die Lücke einer Theorie bzw. einer Typologie ist damit die Begleiterscheinung des Beschreibens als Reduktion der eigentlichen Informationsvalenzen des Beschriebenen.

<sup>898</sup> Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.256-265.

wickelt wurde, nicht angemessen beschreiben, solange man dieses Modell als sein Wahrnehmungsmuster fest verinnerlicht und nicht einmal in Frage stellen kann. Bei einem solchen Fall wird die chinesische, auf der Xylographie basierende Druckkultur in der Frühen Neuzeit – trotz der vom gewerblichen Gebrauch des Druckmediums herrührenden netzwerktheoretischen Ähnlichkeit mit jener typographischen im frühneuzeitlichen Europa – allein wegen ihrer ‚Rückschrittlichkeit‘ in dem Sinne, dass in ihr nicht die Typographie entwickelt wurde, als ‚Vorstufe‘ der typographischen Druckkultur beurteilt.<sup>899</sup> Diese Abwesenheit der Typographie wird durch die Abwesenheit des Alphabets und damit durch die Anwesenheit des im Vergleich zum Alphabet viel zu komplex erscheinenden chinesischen Schriftzeichensystems wiederholt ‚argumentiert‘ und so ‚geglaubt‘. (Vgl. auch 8.1.) Nach diesem sozusagen ‚alphabet- und typographiezentristischen‘ Geschichtsmodell erscheint die chinesische Mediengeschichte als widersprüchlich, da sie eine extrem lange technisch-primitive ‚Vorstufe‘ zusammen mit dem hochgradig entwickelten druckgraphischen Netzwerk über einen Zeitraum von 1500 Jahren erlebt hatte, bis sich die Typographie erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich verbreitete.<sup>900</sup> Eine solche Beschreibung der chinesischen Mediengeschichte ist schlicht unzulänglich, genauso wie die Sichtweise, dass die Xylographie nur ein Submedium in der Mediengeschichte Europas sei.<sup>901</sup>

Die Bewertung der chinesischen Mediengeschichte nach dem europäischen Modell kommt so nicht mit jener der Beschreibung der Chinesen über die eigene Mediengeschichte in Einklang, solange man sein Beschreiben nur so betreibt, dass man die Phänomene nach seinem Modell in eine Art Beispieltabelle einreihet.<sup>902</sup> Wenn man jedoch sein Beschreiben als emergentes Produkt der Informationsverarbeitung im oben genannten Sinne bewusst begreift, dann könnte man die Unerklärbarkeit bzw. Unanwendbarkeit des europäischen Modells an der chinesischen Mediengeschichte mit der Xylographie als Leitmedium sensibilisieren. Erst angesichts einer solchen

---

<sup>899</sup> Chow: *Publishing, Culture and Power*. 2004, S.7-9 (zur Kritik gegenüber der bisherigen als inadäquat geltenden Beschreibung) und S.246-253 (zu den netzwerktheoretischen Gemeinsamkeiten der chinesischen xylographischen Druckkultur und der europäischen typographischen Druckkultur in der Frühen Neuzeit).

<sup>900</sup> Das Wort ‚Vorstufe‘ ist hier nicht als ‚evolutionärer Vorläufer‘, sondern schlicht als ‚chronologisch vorexistierende Stufe‘ zu verstehen, welche für die Beschreibung der linearen Entwicklung notwendig zu bestimmen ist. Allerdings ist der technikhistorische Fluss von der Xylographie zur Typographie nicht plausibel. Vgl. zum Beispiel Febre/Martin: *shomotsu no shutsugen (L'apparition du livre)*. Bd.1. 1998, S.136-145; Schmidt-Künsemüller: *Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen*. 1951.

<sup>901</sup> In Bezug auf die Bildproduktion, welche vor der typographischen Textproduktion in der Geschichtsschreibung oft ‚vergessen‘ wird, besaß die Xylographie allerdings eine erhebliche Wirkung auf die graphische Kultur. Vgl. Ivins: *vijuarukomyunikêshon no rekishi (Prints and Visual Communication)*. 1984.

<sup>902</sup> Ein Grund für den tiefgreifenden Unterschied der Historiographien liegt natürlich in der Mangelhaftigkeit der Informationen über die chinesische Mediengeschichte im euroamerikanischen Wissensbestand, sodass die dortigen Forscher nur durch die Analogie zur eigenen Kultur die xylographische Druckkultur Chinas mehr oder weniger spekulativ beschreiben können bzw. müssen.

wahrgenommenen Unerklärbarkeit entstehen dort die Notwendigkeit und die Chance, die Elemente und Faktoren des Beschreibens zu reflektieren, damit zu verstehen und adäquat zu beschreiben.

Man kann sich überlegen, ob die Xylographie in China wirklich ein identifizierbares und daher auf der ontologischen Ebene ein mit der europäischen Xylographie vergleichbares Phänomen ist; ob der Forscher das anzuwendende Modell und seine kulturspezifische Historizität wirklich versteht, sodass er es zum Beschreiben seines Objekts (nicht) anwenden kann; ob der Beschreibungsbegriff durch den Vergleich mit dem Objekt semantisch zu erweitern oder neulich zu erfinden ist, usw. Erst durch solche Reflexionen/Vergleiche kann die Zusammenwirkung von Phänomen, Forscher und Beschreibungssprache optimiert werden, um die Mediengeschichte der chinesischen Xylographie ausgehend vom europäischen Geschichtsmodell adäquater zu beschreiben.

Bei dieser reflexiven Regulation der Beschreibung muss besonders berücksichtigt werden, was und welche Dimension des Phänomens man vergleicht. Um die vergleichbaren Aspekte möglichst klar voneinander zu unterscheiden, habe ich deshalb in Anlehnung an die triadische Theorie Gieseckes für die kommunikative Welt das Phänomen im Hinblick auf seine verschiedenen Dimensionen beschrieben: die netzwerktheoretische, medienontologische und die epistemologische.<sup>903</sup> Die chinesische Mediengeschichte der Xylographie lässt sich beispielsweise aus der medienontologischen und der netzwerktheoretischen Perspektive getrennt beobachten, um den oben besprochenen Widerspruch mit dem ‚typographiezentrischen‘ Modell zu vermeiden. So wird es möglich, Faktoren des medienhistorischen Prozesses und Phänomens präziser medien-, netzwerk- und/oder epistemologiespezifisch zu bewerten und so zu beschreiben.

Von einem nicht angemessenen Vergleich rührt die verbreitete Auffassung über die vierte Epoche der japanischen Druckkultur her, dass der Hauptgrund für das Scheitern der Typographie bzw. des Schriftstempeldrucks und die Durchsetzung der Xylographie im (großen) Schriftzeicheninventar gelegen hätte, wie ich im Abschnitt 8.1 kritisch betrachtet habe. Ausgehend von der historischen Tatsache, dass die Typographie in der Voraussetzung des alphanummerischen Zeicheninventars in Mitteleuropa ausgestaltet und verbreitet wurde, entwickelte man ein Beschreibungsmuster, dass die Typographie nur für das Drucken der alphanummerischen Schriften optimal zu gebrauchen ist und demzufolge diejenige Kultur, welche kein Alphabet, sondern höchstens nur seine theoretisch konstruierte Entwicklungsvorstufe wie zum Beispiel Logogramm oder Silbenschriftzeichen besitzt, bei der Xylographie hätte bleiben müssen.

---

<sup>903</sup> Giesecke: Von den Mythen der Buchkultur zur Visionen der Informationsgesellschaft. 2002, S.11-43.

Dass eine solche Ansicht, welche Druckmedium und Schriftzeichen in eine feste Beziehung setzt, unzureichend ist, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, wie sich in Ostasien des 20. Jahrhunderts das typographische Medium als Medium der Produktion nicht-alphabetischer, ‚unterentwickelter‘ Schriften nahezu völlig durchsetzte. Materielle Beschaffenheit und Schriftzeichen gehören zu verschiedenen Dimensionen des Druckmediums, weshalb man sie zuerst getrennt analysieren müsste, um die Mediengeschichte des Druckens und Gedruckten adäquater zu beschreiben.

Wenn man diese Verbindung zwischen den beiden Dimensionen für seine medienhistorische Darstellung der typographischen Herstellung von chinesischen und japanischen Schriften dennoch heranziehen will, dann sollte man sie besser in Beziehung zur Vernetzungsdimension der Druckpraxis setzen. Nur dann kann beispielsweise verstanden werden, warum die ‚Entwicklung‘ der ‚Typographie‘ für die chinesischen Schriften in Europa meistens bei der so genannten ‚Holztype‘ stehen blieb, obwohl die Missionare des 16. und des 19. Jahrhunderts trotz enormer finanzieller und technischer Schwierigkeiten Typen gegossen hatten. (Vgl. 7.2 und 9.2.)

Die Auffassung, nach welcher die ursprünglich ontologischen Eigenschaften des Mediums in jene der Zeichen reduziert werden und das Phänomen also semiotisiert wird, ist allerdings weit verbreitet und -wurzelt. Sie rührt daher, dass man die Voraussetzungen der Genese eines Informations- und Kommunikationsmediums in einer Kultur mit jenen des weiteren Gebrauchs in zeitlich wie räumlich verschiedenen Kultur gleichsetzt. Diese Gleichsetzung ist schlicht falsch. Die Erfindung ist einmalig, aber die Ver- und Anwendung kann mehrmalig sein. Die alphabetische Schreibkultur war eine Grundbedingung für die Erfindung und Durchsetzung der Typographie in der zeit- und kulturspezifischen Situation der Frühen Neuzeit Europas. Dies bedeutet aber nicht, dass die andere Kultur für die Adaption dieser Technologie die historischen Bedingungen der Erfindung erfüllen muss. Mit anderen Worten, eine Kultur braucht die (als Original geltenden) Entwicklungsschritte von Anfang an nicht genau nachzugehen, um ein Medium aus einer fremden Kultur zu adaptieren und zu verwenden. Das Medium kann auch in der fremden Kultur adaptiert und gebraucht und umgestaltet werden, ohne seine medienhistorische Ausgestaltung zu wiederholen, etwa so wie Pflanzen und Tiere, die aus ihrer ursprünglichen Umwelt in eine andere ausgesetzt werden, nicht nur weiterleben, sondern sich auch an die neue Umwelt angepasst anders leben und sogar sich zur einer anderen Art entfalten.

Darüber hinaus: Eine solche Gleichsetzung der Genese- und der Adaptionssituation eines Mediums verursacht die epistemologische Ablenkung von dessen medienontologischen Potential. Was die Typographie betrifft, so muss derjenige, der die oben genannte Gleichsetzung in seine epistemologische Einstellung verinnerlicht hat, es zwangsläufig für unmöglich halten, die Typographie für eine Schrift zu gebrauchen,

welche nicht das Alphabet bzw. das damit ähnlichen Lautzeichen ist. Davon ging der Jesuit Valignano zuerst aus. (Vgl. 7.1.) Die Typographie hat ihre Entstehung nicht unwesentlich der Alphabetschrift mit dem relativ kleinen Zeicheninventar zu verdanken. Daher rührt bei den Praktizierenden wie Valignano die Auffassung über Typographie – wonach sie sich die Typographie nicht ohne Buchstaben bzw. phonetische Schriftzeichen vorstellen konnten. Gerade der Fall der jesuitischen typographischen Druckpraxis zeigt in ihrem Verlauf, dass die Annahme Valignanos Ausdruck seiner verengten Wahrnehmung des Mediums und dessen ontologischen Potentials ist. Er verwechselte die Kondition der Erfindung (Typographie plus Alphabet) mit der medienontologischen Grenze dieses Mediums, welche in der Druckpraxis auf dem Archipel überschritten wurde.

Im Allgemeinen ist das Potential eines Mediums erst vom Praktizierenden als handhabbare Möglichkeit zu erkennen und zu kultivieren. Mitten im Prozess der Produktion und Rezeption des Informations- und Kommunikationsmediums sind die Praktizierenden in der Lage, die Möglichkeiten des Mediums allmählich zu realisieren. Bis zu diesem Zeitpunkt bleiben sie als Teile des Potentials unerkannt, das als Summe der noch nicht wahrgenommenen Möglichkeiten des Mediums anzunehmen ist. Insofern ist das Potential nur Anhang des Mediums, den der Praktizierende bei seiner Praxis nicht im Auge hat. Mit der Typographie die japanische Schrift zu produzieren, lag im Potential des Mediums, bevor eine solche Praxis von den jesuitischen Druckern als Möglichkeit entdeckt und realisiert wurde.

Bei der Produktion eines Mediums materialisiert der Praktizierende nicht nur das, was er beabsichtigt und sozusagen im Kopf hat wie etwa nur das Schriftzeichen; sondern in diesem Medium werden unbeabsichtigte Eigenschaften als notwendige Begleiterscheinung seiner Material- und Informationsverarbeitung produziert. Durch das Schreiben entsteht zum Beispiel das Zeichen gleichzeitig mit seinem Hintergrund. Der Leser nimmt nicht nur das Zeichen wahr, sondern auch seinen Hintergrund, d.h. er nimmt die stoffliche Oberfläche des Geschriebenen wahr. Die Produktion und Rezeption eines Mediums ist immer eine komplexe Zusammenwirkung verschiedener Faktoren und in erster Linie materiell. Diese medienontologische Komplexität als solche zu begreifen und ihr eine Bedeutung zu zuschreiben, ist den Praktizierenden weder möglich noch notwendig. Der materielle wie somatische Produktions- und Rezeptionsprozess ist den Praktizierenden epistemologisch stets überkomplex.

Das Potential eines Mediums besteht damit in dieser Überkomplexität seines Produktions- und Rezeptionsprozesses zusammen mit den von Praktizierenden nicht beabsichtigten Eigenschaften. Aufgrund dieser Auffassung lässt sich verstehen, dass das Potential eines Mediums stets von den Praktizierenden im Prozess seiner Produktion und Rezeption erlebt wird. Dieses Erlebnis des Prozesses kann von den Praktizierenden als Information reflektiert werden, wodurch sich konkrete Möglichkeiten

aus dem Potential ergeben. Stellt man sich epistemologisch auf das zuerst nicht Beabsichtigte ein, so können die ‚neuen‘ Möglichkeiten nun gezielt ausgestaltet werden. So zum Beispiel entdeckte der Praktizierende in der vierten Epoche der japanischen Druckkultur die Xylographie als Druckmedium nicht nur für Texte, sondern auch für Bilder und nutzte demzufolge diese Möglichkeit in Form der Produktion von Bildliteratur.

Der Sachverhalt, dass das Potential eines Mediums als solches weder notwendig noch möglich zu erkunden ist, betrifft nicht nur auf den Praktizierenden in seiner Praxis, sondern auch den beschreibenden Forscher. Die Annahme, dass das Potential im materiellen Prozess der Produktion und Rezeption vorhanden ist, ermöglicht, die Vorbestimmtheit der Beschreibungssprache bzw. der medienhistorisch ausgestalteten epistemologischen Einstellung über das mediale Phänomen zu umgehen. Darum schlage ich eine Wende in der Orientierung vom Produkt zum Prozess vor, wodurch die Komplexität des objektivierten medialen Phänomens und damit die Adäquatheit der Beschreibung erheblich gesteigert werden.

Diese epistemologische Komplexitätssteigerung ist der Gegenpol zu der durch diese Arbeit stets infrage gestellten Semiotisierung und Ahistorisierung des Phänomens. Solange man das mediale Phänomen nur entsprechend des etablierten und somit vorbestimmten Wahrnehmungsmusters erkennt, bleibt die Wahrnehmung innerhalb des eingesetzten Musters. Wer das Geschriebene nur semiotisiert betrachtet, kann die schreibmotorische Information nicht als solche in ein und demselben Geschriebenen verarbeiten.

Dass der Praktizierende den Prozess erlebt, d.h. dass er über den materiellen Produktionsprozess als solchen wie beim Schreibstrich ohne Zerlegung in kleinste, zeitlich sozusagen eingefrorene semiotische Teile wie Phonem, Graphem, Semantem usw. reflektiert, und dass er im Medium die Information über seinen Produktionsvorgang, d.h. Realisierungsprozess, wahrnehmen kann – dadurch ist die prozessorientierte gegenüber der produktorientierten Wahrnehmung bzw. Informationsverarbeitung gekennzeichnet.

Wenn man nur am Zeichen auf das Produkt orientiert, begreift man den Prozess der Produktion nur als ein Mittel zu dem Ziel, das durch die Intention vorbestimmt war und schreibt ihm keinen selbstständigen Sinn zu. Dies gleicht der Wahrnehmung von Bewegung im weitesten Sinne: Begreift man seinen Gang nur als eine Bewegung von einem Ort zum anderen, dann erscheint der Weg, den man mit seinen Füßen geht – so wie bei meisten Erwachsenen – nur eine Linie zu sein, welche zwei räumlich verschiedene Punkte meistens am kürzesten verbindet. Eine solche alltägliche Auffassung vom Laufen existiert dagegen beim Kleinkind nicht, denn es hat noch kein solches semiotisierendes Wahrnehmungsmuster über den Fußweg als Bewegung von

Ort zu Ort verinnerlicht. In seiner Wahrnehmung nehmen das Fußgehen und sein Weg an Komplexität bzw. Information zu. Auf dem Weg zum Kindergarten verlangsam und stockt meine zweijährige Tochter ihren Gang. Für sie ist der alltägliche Weg nicht die Linie vom Haus zum Kindergarten. Stattdessen besitzt diese Linie für sie Volumen, in welchem sie das Gehen prozesshaft erlebt. Immer dann, wenn sie etwas entdeckt und bemerkt, stoppt sie und verlangsamt unseren Weg dadurch. Halte ich mit ihr Schritt und lasse unser bzw. mein Ziel ein wenig aus den Augen, so bemerke ich selbst, wie der Weg an Komplexität zunimmt und Volumen besitzt.

Auf eine solche prozessorientierte Wahrnehmung und Haltung, durch welche die praxisnahe Komplexität des historischen/fremden Umgangs mit den Medien zu erkunden ist, fußte meine Beschreibung. Ich bemühte mich, mit dem historischen Tempo der Phänomene Schritt zu halten, wodurch ich mein Beschreiben in den oben genannten oszillierenden Prozess zu bringen versuchte. Dies stiftete also eine Grundlage, mit der Vorbestimmtheit des kultur- und medienhistorisch ausgestalteten Wahrnehmungsmusters, d.h. mit der etablierten Beschreibungssprache, umzugehen und auf eine adäquatere Weise den Vergleich durchzuführen. Somit emergierte hier die Beziehung zwischen mir, den Phänomenen und der Beschreibungssprache, welche im idealen Fall – so hoffe ich – einen neuen Prozess des Beschreibens verursachen kann.

## 10.2 Das Verschwinden des materiellen Produktionsprozesses

Durch die bisherige Beschreibung der historischen Phänomene aus der japanischen Druck- und Schreibkultur soll deutlich geworden sein, dass die historische Ausgestaltung der graphischen Medien ohne Bezugnahme auf ihre Produktionspraxis samt ihrer Materialität und Körperlichkeit nicht adäquat beschrieben werden kann. Diese hier oft wiederholte Auffassung soll noch einmal betont werden; denn gerade weil der materielle wie prozesshafte Aspekt des objektivierten Phänomens sehr leicht vergessen werden kann, indem der Beobachter es nach der etablierten epistemologischen Einstellung entmaterialisierend und -körpernd semiotisch begreift. In der Mediengeschichte des schriftlichen Informations- und Kommunikationsmediums, wo eine Koexistenz des Handgeschriebenen mit dem Gedruckten mehr und mehr zum Vorschein kommt, gewann diese epistemologische Einstellung an Festigkeit. Der materielle Prozess der Produktion und Rezeption hat in diesem Zuge an Bedeutung verloren. Das heißt, die Entwicklung der graphischen Informationsmedien lässt sich als Prozess der Ausdifferenzierung von der epistemologischen Einstellung gegenüber dem Materiellen einerseits und gegenüber dem Semiotischen andererseits verstehen, wobei das letztere als Grundeinstellung für die schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation durch den Wandel der Medien und Sinne hindurch die Oberhand über das erstere erhalten hat. Was hier in dieser Arbeit als ‚Semioti-

sierung‘ stets in Reflexion gestellt wurde, rührt damit von der Mediengeschichte her. Deshalb neigt man heute dazu, zu glauben, dass man das Handgeschriebene genauso wie das typographisch Gedruckte (oder umgekehrt) – unabhängig von der Materialität der Schriftzeichen – ‚liest‘ oder dass man mit der Feder in der Hand genauso wie mit der Schreibmaschine ‚schreibt‘. Doch dabei ist der Anteil der Sinne wie der Materialien mitten im Prozess der Produktion und Rezeption je nach den Medien verschieden. (Vgl. 1.3.)

Im Laufe der Mediengeschichte hat der materielle Prozess der Praxis bzw. die Materialität des Prozesses in der Epistemologie allmählich ihren Sinn verloren.

Dies ist meines Erachtens die Folge der allgemeinen Entwicklung der graphischen Informationsmedien, worüber ich in diesem Abschnitt sprechen möchte, um ein Fazit zu ziehen. Zuvor jedoch will ich mich dem historisch angelegten medienwissenschaftlichen Diskurs zuwenden, um darzustellen, wie auch dieser Diskurs – genauso wie bei der alltäglichen epistemologischen Einstellung gegenüber der Informationsverarbeitung und Kommunikation – unter dem Einfluss der gerade genannten medienhistorischen Tendenz zu Präzisierung des Semiotischen und des entsprechenden semiotisierenden Blickwinkels steht und wie der materielle Prozess und damit der prozesshafte Blickwinkel in ihm unterdrückt werden. Anders formuliert, fußt der medientheoretische Diskurs in erster Linie auf der semiotischen Auffassung über mediale Phänomene, und zwar besonders dann, wenn die Medien in Bezug auf die menschlichen Sinne beschrieben werden.

„A theory of cultural change is impossible without knowledge of the changing sense ratios effected by various externalizations of our senses“, so lautet der programmatische Titel eines Abschnitts aus dem zuerst 1962 publizierten „The Gutenberg Galaxy“ Marshall McLuhans.<sup>904</sup> In einem solchen, im weitesten Sinne als ökologisch zu verstehenden Ansatz versucht man den Kulturwandel in Bezug auf den historischen Wandel der Medien und der entsprechenden Hierarchisierung der Sinne zu verstehen.<sup>905</sup> Mit diesem Konzept, die Faktoren des Kulturwandels durch die Fokussierung auf die materiellen Informationsspeicher und Sinne zu begreifen, sehe ich zwar als eine Möglichkeit, kulturübergreifend und auch -vergleichend die Mediengeschichte(-n) adäquater zu beschreiben. Diese Möglichkeit kann allerdings erst ausgenutzt werden, wenn informative wie sensorische Polyvalenz eines Mediums nicht aus den Augen gelassen werden. Daher schlage ich vor, die Produzentenperspektive und die ontologische Auffassung des Informationsmediums heranzuziehen und die somit erkennbare, oft vernachlässigte Komplexität des medialen Phänomens als materiellen Prozess für eine andere Grundlage des Beschreibens zurückzugewinnen.

---

<sup>904</sup> McLuhan: The Gutenberg Galaxy. 1995, S.52.

<sup>905</sup> Giesecke: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. 2007, S.246-304.

Was dadurch relativiert werden muss, ist die Verengung der Perspektive, d.h. die prämierte, überwiegend semiotische wie monosensuelle Auffassung des objektivierten Phänomens bzw. Mediums. In dieser Perspektive werden die Medien als Speicher der abstrakten, meistens monosensuell bestimmten Zeichen oder deren Komplexes begriffen. Aufgrund dieser epistemologischen Reduktion des eigentlich multisensuellen Mediums zum Zeichenspeicher begreift man die Produktionspraxis des Informationsmediums als Zusammensetzung von schon irgendwo vorhandenen Zeichen, wie zum Beispiel das Schreiben als Zusammensetzen der Schriftzeichen bzw. ‚Graphemen‘, also visueller Zeichen, und das Sprechen als Zusammensetzen von Lauten bzw. ‚Phonemen‘ verstanden werden. Indem man das Medium als Zeichenspeicher bestimmt, gerät die motorische und materielle Dimension des Informationsmediums und dessen Verarbeitung in den toten Winkel der Epistemologie, wie ich im ersten Kapitel dargestellt hatte.

Diese semiotische Monosensualisierung des Mediums entspricht zwar der Perspektive der geschulten Rezipienten, welche nach dem fest verinnerlichten und damit routinierten Wahrnehmungsprogramm geschwind die bekannten Zeichen in Medium auslesen und somit Bedeutung schöpfen. In dieser alltäglichen, routinierten Rezeptionspraxis wird das eigentlich informativ polyvalente Medium gemäß der Definition der Praktizierenden über ihre Tätigkeit auf die eine Informationsvalenz bzw. das bestimmte Zeichen reduziert, so wie zum Beispiel das Lesen als visuelles Erkennen der Schriftzeichen und Entzifferung der durch diese visuellen Zeichen dargestellten sprachlichen Bedeutung verstanden wird. Das Potential des Mediums, informativ polyvalent zu sein, wird bei der routinierten Rezeptionspraxis unterdrückt, um das Auslesen der (schrift-)sprachlichen Bedeutung, der ‚informativen‘ Information, effektiv zu praktizieren. Dazu bedient sich der Praktizierende des mehr oder weniger etablierten Informationsverarbeitungsprogramms und des entsprechenden Codes, um seine Wahrnehmung gemäß seiner Tätigkeitsdefinition einzustellen. Mit dieser epistemologischen Einstellung sucht er das ihm schon bekannte bzw. als solches identifizierbare Muster der Information, das man als ‚Zeichen‘ bezeichnet. Der geschulte Rezipient, der seine Praxis alltäglich routiniert verinnerlicht hat, neigt dazu, das Medium zu monosensualisieren und somit zu semiotisieren. Die Monosensualisierung und Semiotisierung gehört damit zur Natur der routinierten Rezeptions- und damit Perzeptionspraxis des Informations- und Kommunikationsmediums.

Eine solche Reduktion gleicht mit der im medienwissenschaftlichen Diskurs gängigen Charakterisierung der Medien, wie es etwa bei der Unterscheidung zwischen akustischem und visuellem Medium. Das Adjektiv wie akustisch oder visuell sollte eigentlich nur die Prämierung des entsprechenden Sinns bedeuten, aber keineswegs, dass der Umgang mit Medien auf den genannten Sinnesmodus reduzierbar wäre. Oder differenziert man mündliches und schriftliches Medium aus, dann bedient er sich bei dieser Einteilung der semiotischen Typisierung der Sprache in Gesprochenes

und Geschriebenes. Solche Charakterisierung der Medien nach dem Blickwinkel der etablierten Rezeptionspraxen trägt natürlich dazu bei, um die medienhistorisch ausgestaltete und festgelegte Funktionsweise der Medien zu verstehen.

Eine solche Auffassung der Medien, welche auf dem Prinzip von der Reduktion der informativen Polyvalenz nach der etablierten Rezeptionspraxis fußt, ist aber dafür ungeeignet, den Prozess ihrer Ausgestaltung zu beschreiben. So kann der Produktionsprozess des eines Medium, welcher notwendigerweise aus der Zusammenwirkung von verschiedenen Sinnen und Materialien bestehen muss, aus dieser routinierten Rezeptionspraxis nicht begriffen werden. Auch in Bezug auf die Geschichtesbeschreibung kann der Entwicklungsstand auf die Vergangenheit projiziert werden, doch dies verhindert eine adäquate Beschreibung des historischen Prozesses. (Vgl. 8.1.)

Solange man aus diesem semiotisierenden Blickwinkel der routinierten Rezeption die Medien typisiert und begreift, bleibt die erwähnte Möglichkeit nur latent, die Mediengeschichte als Verschiebung des Verhältnisses verschiedener Sinne und Informationen/Medien zu begreifen. Indem man vom routinierten Informationsverarbeitungsprogramm ausgehend mediale Phänomene objektiviert, wird dort ihre von den historischen Praktizierenden erlebte Komplexität viel zu sehr reduziert. Verloren geht dabei auch der Aspekt, dass Information und Medium untrennbar ist und damit Informationsverarbeitung Materieverarbeitung ist. Demzufolge begreift man analog zur semiotisch aufgefassten Rezeption eigentlich materiellen Produktionsprozess als jenen semiotischen.

Die Auffassung über die Produktion als semiotischer Prozess entspricht nicht der Komplexität, welche der Prozess der menschlichen Praxis als Informations- und damit Materialverarbeitung besitzt. Am Sprechen, der somatischen Produktion des akustischen Informationsmediums, beteiligt sich nicht nur der Gehörsinn, sondern es wirken dabei mehrere Sinne, Sprechorgan usw. zusammen, um die Stimme zu erzeugen, genauso wie das Schreiben im Grunde die Zusammenwirkung verschiedener Sinne und Körperglieder ist. (Vgl. 1.3 und 3.4.) Dementsprechend wird das realisierte Schriftzeichen nicht nur aus der Umrissform konstituiert, sondern es besteht aus Stoff und besitzt damit Hintergrund. Das Zeichen und der Hintergrund bzw. die ‚Information‘ und das Medium sind für den Produzenten untrennbar. Beide entstehen beispielsweise in der Allmählichkeit der Bewegung der Hand des Schreibers, Malers, Platten- und Stempelschneiders und der Berührung mit dem potentiellen Informationsmediums. Die mediale Praxis wird vom Menschen in der Verschiebung des Materialienkontakts im Zuge der Körperbewegung und damit in der zügigen, allmählichen Verformung der Materialien erlebt. Nur in dieser Bewegung und Zeitlichkeit des Körpers mit seinen Sinnesorganen und der Materialien kann Information verarbeitet, d.h. produziert und auch rezipiert werden.

Diese Bewegung und Zeitlichkeit der Praxis gerät zusammen mit ihrer Materialität und Körperlichkeit in die Lücke der Medientheorien. Jedes Medium speichert in

sich die Information über seinen Produktionsprozess, die zeitliche, historische Informationsvalenz. Die körperhafte und stoffliche Form jedes Mediums weist auf den Prozess hin, in welchem diese Form sich ausgestaltet hat. Jede Form informiert über den materiellen Prozess, in dem sie (in-)formiert geworden ist.

Hierbei geht es um die epistemologische Äquivalenz zwischen der Form und dem Prozess, auf welcher die medienhistorische Ausgestaltung des Schreibens und damit des Schriftzeichens in China und in Japan fußte. Der einzelne Schreibstrich, der die Basiskomponente des Schriftzeichens ist, basiert auf der Dauer des je nach der Handmotorik verschobenen Kontakts zwischen dem Schreibwerkzeug und dem Beschreibstoff. Er liegt somit der Äquivalenz zwischen dem Visuellen (Form) und dem Motorischen (Prozess) zugrunde. Dass das Schriftzeichen entsprechend der Handbewegung und der Materialienverformung allmählich verstofflicht wird, konstituierte dort die epistemologische Einstellung gegenüber dem schriftlichen Informationsmedium, sodass sich der Schreibstrich als Element des Schriftzeichens medienhistorisch ‚abstrahierend‘ herauskristallisierte. In diesem Schreibstrich wohnt die Zeitlichkeit der Handbewegung inne.

Dieses somatisch-materielle Zeitliche bzw. Prozesshafte wird in den medienhistorischen Diskussionen oft nur diffus diskutiert. Dort werden die Medien aus dem Rezipientenblickwinkel als Träger bestimmter Zeichen begriffen, welche unabhängig von den Materialien, etwa so wie auf der Codetabelle des Telegraphen, statisch existieren sollen. Demzufolge wird die zeitliche bzw. prozesshafte Informationsvalenz des Mediums als Kette der sozusagen zeitlosen Zeichen verstanden. Bei einer solchen Semiotisierung geht allerdings das Zeitliche bzw. Prozesshafte der Praxis verloren. Das Informationsmedium enthält in sich das, was nicht auf die statischen Zeichen reduziert werden kann.

Gerade weil das Medium die Information über seinen Produktionsprozess enthält, kann der Praktizierende überhaupt ihre Produktionspraxis routinieren und somit zwischen den Praktizierenden normieren bzw. standardisieren. Für die Routinierung der Praxis sequenziert und ‚abstrahiert‘ man die Körperbewegung und die entsprechende Materialienverformung in einzelne Teile, welche nicht als statischer Zeitpunkt, sondern eher als eine Dauer der Bewegung begriffen wird. Das Beispiel aus der chinesischen Schreibkultur, wo der Schreiber auf einem Holzstreifen nicht nur die Schriftzeichen, sondern nur einen bestimmten Schreibstich geübt hatte, zeigt solche Sequenzierung der Bewegung und Materialienverformung für die Routinierung seiner Schreibpraxis. (Vgl. 2.2.4 und Abbildung 21.) Erst durch diese ‚Abstrahierung‘ kann der Mensch seine Produktionspraxis als Kombination der zeitlichen und prozessualen Einheiten begreifen und somit routinieren. Dadurch konnte und kann man die Unwahrscheinlichkeit der somatischen Praxis reduzieren und die epistemologische Wiederholbarkeit und Reproduzierbarkeit immer vollkommener ausgestalten, worauf

die Mediengeschichte als Entwicklung der einzelnen Medien und der entsprechenden informativen Muster gründet.

In den in Sequenz zerlegten Teilen der Bewegung und Materialienverformung, welche für die Wiederholung und Reproduktion der Praxis als Code verwendet werden, ist die materiell-somatische Zeitlichkeit der Produktionspraxis vorhanden, welche nie zum zeitlosen Zeichen reduziert werden können. Diese zeitliche wie prozesuale Information wird im bisherigen medienwissenschaftlichen Diskurs nicht genug beachtet. Indem man die Informationsmedien nach dem prämierten semiotischen Rezipientenblickwinkel typisiert und darauf basierend ihre Mediengeschichte beschreibt, geht die Dynamik der medialen Praxis verloren, welche der Mensch mit seinem leiblichen Medium sensomotorisch und damit materiell betreibt.

Diese auf die statische Zeichenkombination nicht reduzierbare Dimension der somatisch-materiellen Praxis versuchte ich in Bezug auf das schriftliche Informationsmedium als motorische bzw. schreibmotorische Informationsvalenz zu bezeichnen. Damit wollte ich betonen, dass das graphische Informationsmedium das Produkt eines hochkomplexen somatisch-materiellen Prozesses ist und deshalb eben auch das enthält, was sich nicht auf visuelle Zeichen reduzieren, d.h. nicht semiotisieren lassen, gleichwohl aber den Rezipienten Informationen über den Produktionsprozess geben. Das Medium informiert immer auch über den Prozess, in dem die Praktizierenden es realisiert haben.

Durch die Fokussierung auf die motorische Information möchte ich die mediale Praxis als somatisch-materieller Prozess aus dem Schatten der prämierten semiotisierenden Perspektive holen. Der Mensch lässt sich weder auf die Sinnesorgane, welche für das Aufnehmen der im Medium gespeicherten Information nötig sind, noch auf die Psyche, welche die aufgenommene Information bewertet, reduzieren. Er war und ist nicht nur Konsument von gleichsam medienlosen Informationen, sondern in der Mediengeschichte tritt er in erster Linie als Produzent auf, der mit Bewegungen seines Körpers Materialien (um-)formt und somit Informationsmedien produziert. Auch seine Produkte lassen sich nicht monosensual nur auf Zeichen reduzieren, sondern die mit dem Körper geformten Produkte besitzen das Potential, informativ und sensuell polyvalent zu sein, sodass der Mensch die Produktion der Informationsmedien in bezug auf die multisensuelle Körperbewegung als Zusammenwirkung mit den außerkörperlichen Materialien normieren und standardisieren kann.

Am Anfang der Mediengeschichte war die graphische Information nur ein Epiphänomen von der durch die Körperbewegung angeführten Zusammenwirkung von Materialien. Das graphische Medium informierte ohne weiteres über seinen Produktionsprozess. Die informative Äquivalenz zwischen der graphischen Information und dem somatisch-materiellen Produktionsprozess ging aber im Laufe der Mediengeschichte verloren, und zwar insbesondere als man dazu überging, die graphische Information durch das Drucken als flächendeckenden Kontakt der Materialien zu pro-

duzieren. Dadurch entstand dort ein Gefälle zwischen dem vom Produzenten erlebten, somatisch-materiellen Produktionsprozess des Mediums einerseits und dem vom Rezipienten wahrgenommenen epistemologischen Produktionsprozess der dort gespeicherten ‚graphischen‘ Information andererseits, und dieses Gefälle prägte sich wiederum in der epistemologischen Einstellung aus.

Man denke hierbei zum Beispiel an eine photomechanisch gedruckte Postkartenversion eines Ölgemäldes, welche in jedem Museum verkauft wird. In dieser Druckversion kann der Rezipient die ‚originale‘ Handbewegung, welche das Ölgemälde verstofflicht hat, mit den Augen nachvollziehen. Diese Spur, welche der Rezipient als Information über den Produktionsprozess interpretiert, ist aber im Gedruckten nicht ontologisch vorhanden. Die Materialität des Gedruckten wie zum Beispiel die dünne Beschaffenheit des Bedruckstoffs, die glatte Stofflichkeit seiner bedruckten Oberfläche, das kleinere Format usw. sind eindeutige Indizien dafür, dass es photomechanisch verarbeitetes Gedrucktes und kein handgemaltes Gemälde ist. Diese Information über den Produktionsprozess des Gedruckten an sich kann und muss vom Rezipienten gewöhnheitlich nicht als informativ anerkannt und verarbeitet werden, sodass das Gedruckte als ‚Reprodukt‘ des Ölgemäldes anerkannt wird. Der materielle Prozess – hier im Beispiel eines photomechanischen Drucks – hat sich in sein Produkt fühlbar eingeschrieben, muss aber informativ ignoriert werden, um als ‚Reproduktion‘ des ‚originalen‘ Gemalten gelten zu können. Die Geltung als ‚Reprodukt‘ setzt voraus, dass man dem materiellen Produktionsprozess epistemologisch keine Präsenz zuschreibt. Die Abwesenheit der materiellen Spur wird durch die Anwesenheit der visuellen Information über diese Spur verdeckt. Die Information über die ‚originale‘ Spur liegt dort also entmaterialisiert und -körper vor. Daraus folgt nicht nur, dass das Gedruckte deshalb als Reproduktion des Gemalten gilt, sondern man schenkt damit auch dem Umstand keiner Beachtung, dass das Gedruckte genauso wie das Ölgemälde ein ‚Einzelding‘ ist und eine eigene Materialität und Differenz zum ‚Original‘ besitzt.

Der materielle Produktionsprozess von dem, was man in der Hand hält, wird dort nicht mehr als informativ angesehen.

Eine solche Weise des Umganges, wo diese Diskrepanz im druckgraphischen Medium zwischen dem Ontologischen und dem Epistemologischen maßgeblich ist, konnte sich medienhistorisch in einer ganzen kommunikativen Gemeinschaft fest etablieren, weil das Drucken auch als Mittel zur Vervielfältigung galt und damit das Gedruckte für die so genannte Massenkommunikation gebraucht wurde. Die Entstehung und Lösung dieser Diskrepanz betrachte ich nun als eine allgemeine, d.h. kulturübergreifende Folge der Entwicklung der graphischen Informationsmedien, welche aus dem Handgeschriebenen bzw. -gemalten und dem Gedruckten konstituiert werden. Aus dieser Auffassung beabsichtigte ich, die Mediengeschichte der japanischen Schreib- und Druckkultur darzustellen und gelange damit zu diesem Fazit:

Die chinesischen Praktizierenden entwickelten ihren Schreibcode für die schriftliche Informationsverarbeitung und -kommunikation auf der Grundlage der zwischen-sinnlichen Übersetzungsmöglichkeit zwischen dem Motorischen und dem Visuellen. Aus den potentiell verschiedenen Informationsvalenzen der graphischen Medien haben sie durch den langjährigen Umgang mit dem Schreiben als Materieverarbeitung im mehrmaligen Medienwandel die Kopplung zwischen dem Visuellen und dem Motorischen prämiert und für die Ausgestaltung ihrer Schreibpraxis genutzt, wie ich im zweiten Kapitel erörtert habe. Die kulturelle Bestimmung, dass das Schriftzeichen aus bestimmten schreibmotorischen Einheiten besteht, ermöglichte den Praktizierenden, die Gestalt der Schriftzeichen in nur wenige Basiskomponenten (Schreibstrich sowie Strichelement) zu sequenzieren und damit die visuell zahlreichen Schriftzeichen durch die Kombination der beiden visuell-motorischen Komponenten zu beschreiben.

Schreiben ist vor diesem epistemologischen Hintergrund der Prämierung von der Kopplung zwischen dem Visuellen und dem Motorischen das Realisieren von Schreibstrichen, welche durch die Schreib- und Strichfolge rhythmisch reguliert und kombiniert werden. Die schreibmotorische Information ist damit die wesentliche Komponente des chinesischen Schriftzeichens. Deshalb setzt das Lesen von Schriftzeichen die verinnerlichte Schreibmotorik beim Leser voraus, der insofern epistemologisch auch ‚Schreiber‘ ist: Wer schreiben kann, kann lesen und wer lesen kann, kann auch schreiben. Produktion und Rezeption des schriftlichen Informationsmediums finden also aufgrund desselben Informationsverarbeitungsprogramms mit dem visuell-motorischen Code statt.

Die Praktizierenden in Japan, welche zuerst keine Schreibpraxis für ihre Sprache besaßen, übernahmen diese schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation aus China. Sie gestalteten durch Adaption und Modifikation des chinesischen Schreibens und Schriftzeichens das Schreiben in der eigenen, japanischen Sprache, als das *On'nade* und daraus den Fortlaufenden Schreib- und Schriftstil. Die Ausgestaltung dieser Schreibpraxis basierte auf einer starken Prämierung der Schreibmotorik. Indem man mehrere Schriftzeichen je nach dem sprachlichen und *motorischen* Kontext des Schreibens nacheinander zusammengebunden verstofflichte, verloren die Schriftzeichen ihre visuelle Klarheit und Eindeutigkeit. Damit einher ging, dass der schreibmotorischen Informationsvalenz des Geschriebenen informative sowie kommunikative Bedeutung zugeschrieben wurde. Dass ein und dasselbe Schriftzeichen je nach dem Geschriebenen verschieden emergiert und im Grunde visuell-polyvalent ist, konstituierte dort die epistemologische Grundeinstellung gegenüber dem japanisch-schriftsprachlichen Informations- und Kommunikationsmedium. Damit wurde auch der Charakter des Lesens als ein Nachvollziehen der Schreibbewegung aufgrund der visuellen Wahrnehmung des Handgeschriebenen betont. Diese Prämierung des

Schreibmotorischen ist auch daran zu bemerken, dass kein visuell festgelegtes Schriftsystem, wie beim *Katakana*, allein aus dieser Schreibpraxis entstehen konnte. (Vgl. 3.4.)

Im Zusammenhang mit dem typographischen Medium veränderte sich die epistemologische Einstellung gegenüber dem Schriftzeichen. Darin liegt die Bedeutung der Typographie für die japanische Schreibpraxis. (Vgl. 9.3.) Während die *Hiragana*-Schrift mit den mehr oder weniger festgelegten visuellen Informationsvalenzen im typographischen Medium ausgestaltet und die motorische Polyvalenz des Schriftzeichens aus dem Gedruckten beseitigt wurde, trat die Schreibmotorik zwischen den Schriftzeichen, die fortsetzenden Realisation der Schriftzeichen, immer mehr aus der Schreibpraxis zurück, woher die auf dem quadratischen Interface basierende, heutige japanische Schreibpraxis mit der Hand rührt. (Vgl. 1.2.) Das Schreiben in das Quadrat entstand also im koevolutionären Zusammenhang mit der Typographie. Auch in dieser gewandelten Schreibpraxis bleibt der basale Schreibcode, der in China entwickelt wurde, erhalten. Denn da die schreibmotorische Valenz der realisierten Schriftzeichen die Basiskomponente ist, welche die diakritische Differenz zwischen den Schriftzeichen erzeugt, konnte man sie nicht völlig abschaffen, auch wenn sie durch völlig andere Medien wie das Druckmedium erzeugt wird.

Nebenbei bemerkt ist es nicht nur für die chinesische oder japanische Schreibkultur spezifisch, dass der Leser aufgrund der Wahrnehmung des Handgeschriebenen die Schreibbewegung bzw. den somatisch-materiellen Produktionsprozess des Mediums rekonstruieren kann und sogar für die Entzifferung des Schriftzeichens rekonstruieren muss. Auch für andere Schreibkulturen wie etwa der deutschen trifft dies mehr oder weniger zu. Denn auch dort werden die Schriftzeichen durch den sukzessiven, je nach der Körperbewegung verschobenen Kontakt realisiert. Deutsche Schulkinder erlernen im Leseunterricht zuerst die typographisch entworfenen Zeichengestalten des Alphabets, die Buchstaben. Solange er nur die gedruckten Buchstaben kennt, kann er weder kursiv handgeschriebene Schriftzeichen noch ihre gedruckten Imitationen entziffern. Zum Lesen des Handgeschriebenen oder dessen imitierender Reproduktion wird das Kind erst dann befähigt, wenn es beim Schreibunterricht das Schreiben mit dem als normatives Schreibwerkzeug vorgeschriebenen Füllfederhalter beginnt und damit die materielle Realisationsweise der handschriftlichen Buchstabengestalt mit seinem Körper erlernt.

Es muss festgehalten werden, dass die Motorik und damit die Zeitlichkeit für die somatisch-materielle, sukzessive Informationsverarbeitung die ontologische Gegebenheit ist, die unvermeidlich eine entsprechende epistemologische Einstellung bei den Praktizierenden mitgestaltet. Deshalb kann das Lesen des Handgeschriebenen nicht allein

auf die Leistung der visuellen Identifizierung der Formen bekannter Zeichen reduziert werden.<sup>906</sup>

Dieser Sachverhalt veränderte sich medienhistorisch, indem man das Schriftzeichen nicht nur durch das Schreiben mit der Hand, sondern auch durch das Drucken zu produzieren anfang. Wie im vierten Kapitel genau ausgeführt, ist das Drucken als Produktionsmedium für die graphische, d.h. schriftliche und bildliche Information vom Schreiben medienontologisch wesentlich artverschieden. Durch den unbeweglichen flächendeckenden Kontakt der Materialien wird beim Drucken die graphische Information erzeugt. Das gedruckte Schriftzeichen rührt nicht von der Körpermotorik des Produzenten her. Beim Druckmedium ist daher die körpermotorische Informationsvalenz keineswegs eine medienontologische Gegebenheit: Die schreibmotorische Informationsvalenz des Schriftzeichens ist beim Druckmedium eine Folge der epistemologischen Einstellung gegenüber der Druckpraxis als imitierende Reproduktion. Dass der Rezipient die schreibmotorische Informationsvalenz im Gedruckten wahrnehmen kann, ist eine Folge der medienhistorischen Bestimmung einer Kultur über das Drucken als Medium für die Reproduktion des Handgeschriebenen. Man projiziert das Handgeschriebene auf die Oberfläche der künftigen Druckform und verarbeitet sie entsprechend der projizierten visuellen Information, wobei der menschliche Körper völlig anders als beim Schreiben eingesetzt wird.

Beim Drucken entsteht im Programm der Informationsverarbeitung eine Diskrepanz zwischen Produktion und Rezeption, welche beim Schreiben mit der Hand nicht besteht. Die Handbewegung, welche die Schriftzeichen in die Druckform materialisiert hat, besitzt keine ontologische Gemeinsamkeit bzw. Ähnlichkeit mit der Schreibmotorik, welche der Rezipient an den Schriftzeichen im mit dieser Druckform hergestellten Gedruckten wahrnimmt. (Vgl. 5.2.) Die ontologische und die epistemologische Dimension muss der Rezipient des Gedruckten voneinander getrennt behandeln, um das Druckmedium zu benutzen: Die graphische Information und deren Medium muss dort latent oder explizit als trennbar erlebt werden, was zur so genannten Entmaterialisierung bzw. Abstraktion des graphischen Informationsmediums führt.

Eine solche Entmaterialisierung des graphischen Informationsmediums war beim xylographischen Druckmedium noch nicht so weit vorangeschritten, dass zwei grundverschiedene graphische Informationen, das Handgeschriebene und das Gedruckte,

---

<sup>906</sup> Dennoch findet diese ontologische Differenz der Schriftzeichenrealisation im medienwissenschaftlichen Diskurs kaum Beachtung. Man spricht dort lediglich allgemein über das Zeichen bzw. Alphabet. Für die Beschreibung der Mediengeschichte ist es meines Erachtens allerdings von großer Bedeutung, den medialen Unterschied der Schriftzeichenrealisation zu erhalten. Man sollte also nicht in einem Atemzug über das Schriftzeichen im Geschriebenen, im Xylographischen oder im Typographischen reden, sondern man müsste zumindest ‚Handschriftzeichen‘ und ‚Druckschriftzeichen‘ auseinander halten.

dem Rezipienten epistemologisch augenscheinlich hätte entstehen können. Die Xylographie ließ kein eigenes Schriftzeichen, d.h. eine xylographische Schrift entwickeln. Die vom Drucken herrührende Diskrepanz zwischen der Produktions- und der Rezeption des ‚Schriftzeichens‘ konnte man beim xylographischen Medium sehr geschickt verstecken, weil man jede einzelne Druckform prinzipiell je nach dem Muster, dem als Original geltenden Geschriebenen, einzeln mit der Hand verarbeiten bzw. -formen musste. Hier ist eine Gemeinsamkeit der Materie- und Informationsverarbeitung zwischen dem Handschreiben und der xylographischen Druckformherstellung zu sehen, in der die Handbewegung die graphische Information allmählich und nachträglich verstofflicht. Diese Gemeinsamkeit ermöglichte dem xylographischen Medium die imitierende Reproduktion der visuellen Information des Handgeschriebenen. Deshalb bewirkte die Xylographie medienhistorisch in der japanischen Schreib- und Druckkultur die Verbreitung und Festlegung des vorhandenen Schreibcodes, des fortlaufenden *On'nade*, als medienübergreifenden Code für die schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation, führt aber nicht zur Entkopplung des gedruckten Schriftzeichens von der menschlichen Hand.

Genauso wie das Handgeschriebene ist die xylographische Druckform ein einmaliges Produkt der jeweils unterschiedlich ausgeführten Handbewegung und damit ein Einzelding, welches sich nicht semiotisch als eine Zusammensetzung aus vom Speichermedium unabhängigen Elementen typisieren ließ. Deshalb galt die graphische Information als Untrennbar von seinem Speichermedium, der Druckform, worauf das Buchgewerbe der vierten Epoche der japanischen Druckkultur fußte. (Vgl. 8.2.)

Dieser sozusagen harmonische Zusammenhang zwischen der Schreib- und der Druckkultur musste umgestellt werden, als die Typographie zum Leitmedium der gewerblichen Schriftproduktion wurde. Bei der Typographie werden nur die Patrize und ihr Schriftbild durch die unmittelbare Beteiligung der menschlichen Hand produziert.<sup>907</sup> Diese Patrize wurde aber nicht zum Zweck der Materialisierung der Schriftzeichen auf und in dem Papier hergestellt, sondern um durch Einschlagen, einer Art des Druckens, ein weiteres Metallwerkzeug, die Matrize, zu produzieren, hat man die Patrize aus Stahl geschnitzt. Die Matrize wird wiederum zusammen mit dem Gießinstrument als Gießform für die Produktion der Bleitype verwendet. Die so hergestellte Type ist Teil der Druckform, mit der die Schriftzeichen mithilfe des Farbstoffs realisiert werden. In diesem Typenproduktionssystem findet eine mehrmalige Informationsspiegelung statt, wobei die dreidimensionale Gestalt der Patrize durch die Materialienkontakte (Drucken und Gießen) ohne direkte Beteiligung des menschlichen Körpers und der Psyche zwischen den Medien als Information ‚übersetzt‘ wird.

Weil Patrize, Matrize und Gießinstrument wiederverwendbar sind, gilt die Typenproduktion sowohl als Reproduktion als auch als Vervielfältigung, womit die epi-

---

<sup>907</sup> Diese Beziehung ist allerdings durch die Erfindung der Bohrmaschine allmählich verloren gegangen. Vgl. 9.2.

stemologisch als ‚massenidentisch‘ geltenden Typen und damit die ‚massenidentischen‘ typographischen Druckschriftzeichen produziert werden können. Mit diesen Typen druckt, d.h. materialisiert man die Schriften, in welchen ein und dasselbe Zeichen für die menschlichen Augen eine und dieselbe Form besitzen. An den semiotisch gleichen aber materiell verschiedenen Schriftzeichen kann man nicht mehr die Differenz wahrnehmen, welche von der Inkonsistenz der menschlichen Handbewegung herrührt. Das typographisch realisierte einzelne Schriftzeichen kann weder visuell noch motorisch als Einzeldinge anerkannt werden, sodass die Schriftzeichen im typographischen Medium hand- und körperlos und aber deshalb umso mehr semiotisch existieren.

Dem Rezipient des typographischen Mediums bedeutet dies, dass er in Bezug auf ein Schriftzeichen im Grunde nur eine bestimmte Form zu verinnerlichen hat, um dieses Schriftzeichen im typographisch Gedruckten zu erkennen. Bei der Rezeption des typographischen Mediums verlor damit die schreibmotorische Informationsvalenz ihre Bedeutung. Dieser Sachverhalt betrifft auch das japanische sowie chinesische Schriftzeichen im typographischen Medium. Wie erwähnt, musste die typographische Schriftzeichengestalt die schreibmotorische Informationsvalenz besitzen, um die Zeichen diakritisch darzustellen. Diese schreibmotorische Information wurde aber vereinheitlicht, indem man die somatische Inkonsistenz wie zum Beispiel die veränderliche Breite eines Schreibstrichs durch die visuell gleichmäßige Strichgestalt ersetzte. Das Schreibmotorische wird im typographischen Schriftentwurf prinzipiell soweit reduziert, dass von der motorische Einheit, der Schreibstrich, nur noch die Ansatz- und Endpunkte übrig bleiben und damit gerade noch die Richtung des Schreibstrichs erkennbar ist. Auch die senkrechte Kraftmanipulation, wie zum Beispiel die Betonung des Strichansatzes, wird im typographischen Medium auf seine ihm eigene Weise visualisiert, indem das typographische Schriftzeichen als Zusammensetzung von bestimmten Formen entworfen wird, welche eine bestimmte Schreibmotorik symbolisch, d.h. auf eine abstrahierende Weise darstellen. Das Lesen ist damit nicht mehr die Rekonstruktion von Bewegungen der leibhaften Hand als Einzelding, sondern die Rekonstruktion der abstrahierten Handbewegung. Die Allmählichkeit der Körperbewegung und ihre somatisch-materielle Zeitlichkeit sind dort verschwunden. Der materielle Produktionsprozess verschwand so aus der Epistemologie des Rezipienten.

Aus einer anderen Perspektive betrachtet, erscheint die Rekonstruktion des typographischen Produktionsprozesses für den Rezipienten nicht mehr möglich zu sein. Dass die typographische Realisationen eines bestimmten Schriftzeichens – sehr streng, d.h. in diesem Fall medienontologisch genommen – keine schreibmotorisch interpretierbare Differenz aufweist, bedeutet für den Rezipienten des typographischen Mediums, dass er am Gedruckten den Produktionsprozess nicht in der Analogie zur eigenen Körpermotorik epistemologisch rekonstruieren kann und braucht. Das typographisch gedruckte Schriftzeichen ist das Produkt des Bedruckens von Papier mit der

Type, die Type wiederum ist das Produkt von Metalllegierung und Gießform, die Gießform von Gießinstrument und Matrize, und die Matrize ist durch das Einprägen der Patrize auf den Kupferstäbchen entstanden; die Patrize ist durch das Einprägen des Punzens und durch das Ausschneiden mit dem Messer hergestellt usw. Durch diese Steigerung der Komplexität des Produktionsprozesses ist die Produktion der typographischen Medien nicht mehr in der epistemologischen Reichweite der menschlichen Körperbewegung zu entschlüsseln. In den menschlichen Augen verliert das Schriftzeichen im typographischen Medium somit die Information über seinen materiellen Produktionsprozess und damit die dem Prozess eigene Zeitlichkeit. Dementsprechend gibt es im typographischen Medium kein Spielplatz mehr, dass die schreibmotorische Information die kommunikative Funktion überzunehmen.

Mit der Einführung des typographischen Mediums setzte sich die Entmaterialisierung und -körperung des Schriftzeichens durch. Parallel dazu wandelte sich die epistemologische Einstellung gegenüber dem Druckmedium: die Ansicht darüber, was durch das Drucken reproduziert und vervielfältigt werden soll, hat sich geändert. Bei der Xylographie wurde die schreibmotorische Informationsvalenz des als Druckformvorlage hergestellten Handgeschriebenen als Gegenstand der Informationsverarbeitung behandelt, sodass sie ohne weiteres in die Druckform und demzufolge ins xylographisch Gedruckte übersetzt damit ‚reproduziert‘ wurde. Bei der Typographie gehen aber diese schreibmotorische und auch die visuelle Informationsvalenz des ‚Manuskripts‘ in keine Medien, Patrize, Matrize, Type und Gedrucktes zu übersetzen. Der Setzer, der Hersteller der typographischen Druckform, fokussiert im Manuskript nur das Schriftzeichen im abstrakten Sinne und sucht aufgrund dieser Wahrnehmung diejenigen schon vorher, ohne bezug auf die ‚Textvorlage‘ hergestellten Type, welche dasselbe Schriftzeichen mit einer eigenen, vom Manuskript verschiedenen visuellen Informationsvalenz wiedergibt. Das Geschriebene, welches als Manuskript für das typographische Informationsverarbeitungssystem gilt, muss damit semiotisiert werden. Das typographische Medium vervielfältigt und damit reproduziert ausschließlich die sprachliche bzw. semantische Information, welche durch die typographischen Schriftzeichen visualisiert und damit wahrnehmbar wird. Dieser Sachverhalt trifft ohne weiteres auch auf die Rezeption des typographischen Mediums zu, sodass das Lesen eines typographisch gedruckten Buchs ohne weiteres als das Lesen der (Schrift-)Sprache eines Autors gelten kann.

Die Entmaterialisierung und -körperung bzw. Semiotisierung des Schriftzeichens und die dadurch ermöglichte Bestimmung über das typographische Medium als Reproduktion des von einem Individuum Geschriebenen sind die Voraussetzung dafür, dass die Typographie als Informations- und Kommunikationsmedium in der ganzen Gemeinschaft verwendet wird. Indem die materielle Artverschiedenheit des Schriftzeichens zwischen dem Handgeschriebenen und dem typographisch Gedruckten immer augenscheinlicher wurde, verstärkte man die

semiotisch-sprachliche Gleichsetzung zwischen dem Schreiben und Geschriebenen sowie dem typographisch Drucken und Gedruckten, sodass dieses materielle Gefälle epistemologisch sehr stark verdeckt wird.

Das typographische Medium nahm von seinen Rezipienten und Produzenten die materielle und körperhafte Komplexität des Prozesses epistemologisch weg.<sup>908</sup> Auf dieser Grundlage liegt die Auffassung nahe, dass das Schreiben in erster Linie psychische bzw. sprachliche Informationsverarbeitung ist, wie ich im ersten Kapitel erwähnt habe. Man versteht dabei das Schreiben und Geschriebene – so medienhistorisch formuliert – in der Analogie zum Setzen der Typen aus dem Setzkasten, d.h. in der Analogie zum typographischen Text. Die anderen Dimensionen des Schreibens – als somatische Praxis der Menschen, als Materieverarbeitung oder die des Geschriebenen als Speicher der Information über die Handbewegung oder über den Materialienkontakt – sind damit in die Lücke der epistemologischen Einstellung gegenüber dem Schreiben und Geschriebenen geraten.

Die Koexistenz von handschriftlichem und typographischem Medium lenkt die Aufmerksamkeit der Praktizierenden von der Materialität der schriftlichen Information ab. Obwohl der Körper und die Schreibmaterialien bei der Schreibpraxis immer zusammenwirken, begreift der an das typographisch Gedruckte gewöhnte Schreiber seine Praxis nicht entsprechend auf. Der somatisch-materielle Produktionsprozess ist vom Produkt epistemologisch entkoppelt. Damit kann man in der epistemologischen Linearität, d.h. ohne Widerspruch die schriftliche Informationsverarbeitung und Kommunikation bimedial betreiben, wie es heute üblich ist. Dafür hatte man die Unterdrückung der prozessorientierten Wahrnehmung auf den ursprünglichen Charakter des Schreibens als somatische Praxis in Kauf genommen. So gerät nun der somatisch-materielle Aspekt des Geschriebenen und damit der handgemachten Medien im Allgemeinen immer mehr in Vergessenheit, wenngleich er freilich unverändert zum Potential dieses Mediums gehört.<sup>909</sup> Ontologisch existiert er also weiter im Handgeschriebenen bzw. im Handgemachten. So bleibt offen, dass es von späteren Praktizierenden wieder als Möglichkeit entdeckt wird, auch wenn dieses in ihren Händen immer schon vorhandene Potential inzwischen längst aus ihren Augen verschwunden ist.

---

<sup>908</sup> Im Gegensatz zur Entmaterialisierung der schriftlichen Information blieb in manchen, und zwar ‚künstlerischen‘ Praxen die graphische Information über das Motorische weiter erhalten. Das Motorische gilt dabei als wichtigste Informationsvalenz, welche auch bei der druckgraphischen Reproduktion visuell und manchmal sogar haptisch imitierend reproduziert werden muss.

<sup>909</sup> Diese Neigung wird heute immer mehr verstärkt, indem man mit der Tastatur ‚schreibt‘. Solange man durch die Handbewegung das Schreiben erlernt, bleibt das Motorische weiter als das Grundprogramm der schriftlichen Informationsverarbeitung wirksam.

## Anhang

Beschreibstoff	<p>Schildkrötenpanzer/Großtierknochen um 1400 v. Chr.</p> <p>um 800 v. Chr.</p> <p>Holz- und Bambusstreifen um 200 v. Chr.</p> <p>um 1000 v. Chr.</p> <p>um 105 n. Chr.</p>	<p>Metall und Stein</p> <p>Papier</p>
Schreibwerkzeug	<p>Holz- und Bambuspinsel</p>	<p>Meißel</p> <p>Haarpinsel</p>
Farbstoff	<p>Rote Tüsche</p> <p>(Weiche Tüsche) Kugel</p>	<p>Flüssige Tüsche (Lack)</p> <p>Harte und trockene Tüsche (Tüsche) Stein</p>
Schreib- und Schriftstil	<p>Orakelknochenschrift um 1400 v. Chr.</p> <p>Metall- und Steinschrift um 800 v. Chr.</p> <p>Normschrift um 220 v. Chr.</p>	<p>Beamtenschrift</p> <p>Konzeptschrift</p> <p>Kanzleischrift</p> <p>Vorbildschrift (Standardschrift) um 650 n. Chr.</p> <p>On' made (Japan) um 11. Jh. n. Chr.</p>
	v. Chr. 0 n. Chr.	

Abbildung 80: Überblick über den Wandel der Medien und der Schreib- und Schriftstils (Schema)

大慈恩寺三藏法師傳卷第三 沙門惠春 釋彦深英

起阿踰陀國終于爛犂國

自此東南行六百餘里。燒旃伽河。南至阿踰陀國。中界寺百餘所。僧徒數千人。大小乘兼學。大城中有故伽藍。是伐糠般度菩薩。居言古觀音曰。樂藝收三摩也。於此制大小乘論。及為衆誦。城西北四里。臨旃伽河岸。大伽藍中有窣堵波。高二百餘尺。元變王所建。佛者三月說法。處其旁。又有過去四佛。經行處。城西南五六里有故伽藍。是阿僧伽菩薩說法處。菩薩夜鉢觀史多天。於慈氏菩薩所受踰伽論。莊嚴大乘論。中邊分別論。查則下天。為衆說法。阿僧伽名元者。乃健陀羅國人也。佛滅度後。一千年中。出現於世。後於沙塞部出家。後信大乘。弟也。親菩薩於說一切有部出家。後信大乘。元兼侍粟明聖之器。合者述之才。廣造諸論。解釋大乘。為印度宗。造如攝大乘論。顯揚聖教。對法。准識。俱舍論。等。皆其筆也。法師自阿踰陀國。禮聖跡。已順旃伽河。與八十餘人。同船東下。欲向阿耶穆法國。行可百餘里。其河兩岸。皆是阿踰陀林。非常深茂。於林中。兩岸各有十餘船。賊數棹迎流。一時而出。船中。驚擾。投河者。數人。賊遂擁船向岸。令諸人解脫。又勿畏。其亦不須。此波拜賊。毒事。安如天神。每於

Abbildung 81: Das Okototen sowie das andere grammatikalische Hilfszeichen als rote Einschreibung im „大慈恩寺三藏法師傳 Daijion-ji Sanzô hôshi den“ (Abschrift vom Mönch 覺印 Kakuin, 1126)

Tabelle 4: Die historischen Varianten der Gestalt des *Katakana*

Die folgende Tabelle wird auf der Grundlage der Studie Tsukishimas zusammengefasst, der 58 Handschriften aus der religiösen Schreibpraxis vom Ende des neunten bis zum zwölften Jahrhundert untersucht hat. (Tsukishima: Kana. 1981, S.356-371.) Die Ergebnisse seiner umfangreichen Untersuchung über die Schreibvarianten des als (*Kata-*)*Kana* gebrauchten Zeichens stellt Tsukishima je nach den Dokumenten und Schreibern chronologisch zusammen. Auf eine solche chronologische wie individuelle Ordnung wird in der folgenden Tabelle verzichtet. Stattdessen habe ich die von Tsukishima aufgelisteten Varianten nach ihrer Gestaltähnlichkeit zusammengefasst. Aus der mikroskopischen Perspektive, wie sie Tsukishima für seine Studie verwendet hat, gilt eine solche Zusammenfassung als eine Art von Ahistorisierung und Verallgemeinerung jener Schriftgestalten, welche jeweils eine konkrete Schreibpraxis aufweisen. Für die hiesige Arbeit soll es dennoch genügen, das Spektrum der evolutionären Mannigfaltigkeit der Schriftrealisation in ihrer Gestaltungsphase zu veranschaulichen.

Laut	Die realisierten Varianten der Zeichengestalt (Grundzeichen: Realisierungsvarianten, Kzs. = Konzeptschrift, Kanz.= Kanzleischrift)	Dominante Zeichengestalt gegen Ende des zwölften Jahrhunderts	Druckschrift von heute	Die heutige Gestalt ist die Modifizierung von
,a'	阿:		ア	dem linken Teil des Zeichens 阿 in der Kanzleischrift.
,i'	伊: 尹(a), 𠄎(a), 𠄎(a), 𠄎(b).		イ	dem linken Teil des Zeichens 伊.
,u'	宇:		ウ	dem oberen Teil des Zeichens 宇.
,e'	衣: 江:		エ	dem linken Teil des Zeichens 江.
,o'	於:		オ	dem linken Teil des Zeichens 於.
,ka'	加:		カ	dem rechten Teil des Zeichens 加.
,ki'	支: 木: 幾:		キ	dem ganzen Zeichen 幾 in der Konzeptschrift.
,ku'	久:		ク	den ersten zwei Schreibstrichen des Zeichens 久.
,ke'	計: 介:		ケ	den ersten zwei und dritten oder vierten Schreibstrichen des Zeichens 介.
,ko'	己:		コ	den ersten drei Schreibstrichen des Zeichens 己.
,sa'	佐: 散:		サ	den ersten drei Schreibstrichen des Zeichens 散.
,shi'	之:		シ	der Modifizierung des ganzen Zeichens 之 in der Kanzleischrift.
,su'	頌: 受:		ス	den letzten drei Schreibstrichen des Zeichens 頌 in der Kanzleischrift.
,se'	世:		セ	den letzten zwei Schreibstrichen des Zeichens 世, das die Abkürzung vom Zeichen 世 ist.

,so'	曾: 𠂇 (Kzs.), 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	ソ	den ersten zwei Schreibstrichen des Zeichens 曾.
,ta'	太: 𠂇 大: 𠂇 多: 𠂇	𠂇	タ	den ersten drei Schreibstrichen des Zeichens 多.
,chi'	知: 𠂇, 𠂇 千: 𠂇	𠂇	チ	dem ganzen Zeichen 千.
,tsu'	州: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	ツ	den drei kleineren Schreibstrichen des Zeichens 州.
,te'	天: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	テ	den ersten drei Schreibstrichen des Zeichens 天.
,to'	止: 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	ト	den letzten zwei Schreibstrichen des Zeichens 止.
,na'	奈: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	ナ	den ersten zwei Schreibstrichen des Zeichens 奈.
,ni'	尔: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇 二: 𠂇	𠂇	ニ	dem ganzen Zeichen 二.
,nu'	奴: 𠂇, 𠂇	𠂇	ヌ	dem rechten Teil des Zeichens 奴 in der Kanzleischrift.
,ne'	祢 (禰): 𠂇, 𠂇, 𠂇 子: 𠂇	𠂇, 𠂇	ネ	dem rechten Teil des Zeichens 祢, das die Abkürzung des Zeichens 禰 ist.
,no'	乃: 𠂇, 𠂇	𠂇	ノ	dem ersten Schreibstrich des Zeichens 乃.
,ha'	ハ: 𠂇	𠂇	ハ	dem ganzen Zeichen: 𠂇.
,hi'	比: 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	ヒ	dem rechten Teil des Zeichens 比.
,fu'	不: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	フ	dem ersten Schreibstrich des Zeichens 不.
,he'	部: 𠂇 (Kanz.), 𠂇	𠂇	ヘ	dem rechten Teil des Zeichens 部 in der Kanzleischrift.
,ho'	保: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇 <sup>(a)</sup> , 𠂇 <sup>(b)</sup>	ホ	dem unteren rechten Teil des Zeichens 保.
,ma'	末: 𠂇 万: 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇, 𠂇	マ	der Fusionierung der Abkürzungen des Zeichens 末 sowie 万.
,mi'	見: 𠂇 (Kzs.), 𠂇 美: 𠂇 三: 𠂇	𠂇, 𠂇	ミ	dem ganzen Zeichen 三.
,mu'	牟: 𠂇 无: 𠂇	𠂇	ム	den ersten zwei Schreibstrichen des Zeichens 牟.
,me'	米: 𠂇 女: 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	メ	den letzten zwei Schreibstrichen des Zeichens 女.
,mo'	毛: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	モ	dem Zeichen 毛 ohne zweiter waage-rechter Schreibstrich.
,ya'	也: 𠂇, 𠂇, 𠂇, 𠂇	𠂇	ヤ	dem Zeichen 也 ohne zweiter bzw. dritter Strich.

,yu'	由: 上, 巾, 冂, 亠, 亠.	ユ	ユ	dem waagerechten Mittelschreibstrich und dem letzten waagerechten Schreibstrich des Zeichens 由.
,yo'	与(與): 与, 与, 与, 与.	ヨ	ヨ	den letzten zwei Schreibstrichen des Zeichens 与.
,ra'	良: 良, 良, 良, 良.	ラ	ラ	den ersten zwei Schreibstrichen des Zeichens 良.
,ri'	利: 利, 利 (Kzs.), 利 (Kzs.).	リ	リ	dem rechten Teil des Zeichens 利.
,ru'	流: 流, 流, 流.	ル	ル	den letzten zwei Schreibstrichen des Zeichens 流.
,re'	礼: 礼.	レ	レ	dem rechten Teil des Zeichens 礼.
,ro'	呂: 呂, 呂, 呂, 呂.	ロ	ロ	den ersten drei Schreibstrichen des Zeichens 呂.
,wa'	和: 和, 和, 和, 和.	ワ	ワ	dem rechten Teil des Zeichens 和.
,(w)i ,	井: 井.	ヰ	ヰ	dem ganzen Zeichen 井. (Nach der Edo-Zeit entstand die heutige Gestalt.)
,(w) e'	恵: 恵 (Kzs.), 恵.	ヱ	ヱ	den letzten zwei Schreibstrichen des Zeichens in der Konzeptschrift.
,wo'	乎: 乎, 乎, 乎.	ヰ, ヱ	ヲ	den ersten drei Schreibstrichen des Zeichens 乎.
,n'	Kein chinesisches Grundzeichen: ㄣ, ㄣ, ㄣ, ㄣ, ㄣ.	ㄣ, ㄣ	ン	dem symbolischen Zeichen für den Laut ,n'.

Tabelle 5: Schrift- und Gestaltvarianten im *On'nade* vom Anfang des zehnten Jahrhunderts bis zum elften Jahrhundert

Heutiges Hiragana in Druckschrift	Laut	Grundzeichen	realisierte Zeichengestalt	Grundzeichen	realisierte Zeichengestalt	Grundzeichen	realisierte Zeichengestalt
あ	,a'	安	あ				
い	,i'	以	い				
う	,u'	宇	う	有	う		
え	,e'	衣	え				
お	,o'	於	お お				
か	,ka'	可	か				
き	,ki'	支	き	木	木	幾	き
く	,ku'	久	く				
け	,ke'	計	け	希	け	介	け
こ	,ko'	己	こ				
さ	,sa'	散	さ	左	さ	佐	さ
し	,shi'	之	し				
す	,su'	數	す	須	す	春	す
せ	,se'	世	せ				
そ	,so'	曾	そ	所	そ		
た	,ta'	多	た	太	た		
ち	,chi'	知	ち				
つ	,tsu'	川 (州)	つ				
て	,te'	天	て				
と	,to'	止	と				
な	,na'	奈	な	那	な		
に	,ni'	仁	に	尔 (爾)	に		
ぬ	,nu'	奴	ぬ				
ね	,ne'	祢 (禰)	ね				
の	,no'	乃	の	能	の		
は	,ha'	波	は	者	は	八	ハ
ひ	,hi'	比	ひ				
ふ	,fu'	不	ふ	布	ふ		
へ	,he'	部	へ				
ほ	,ho'	保	ほ				

ま	,ma'	末	末	万	万		
み	,mi'	美	美	見	見	三	三
む	,mu'	武	武		武		
め	,me'	女	女				
も	,mo'	毛	毛	裳	毛	无	无
や	,ya'	也	也				
ゆ	,yu'	由	由				
よ	,yo'	与 (與)	与				
ら	,ra'	良	良				
り	,ri'	利	利				
る	,ru'	留	留				
れ	,re'	礼 (禮)	礼				
ろ	,ro'	呂	呂				
わ	,wa'	和	和				
ゐ	,(w)i'	為 (爲)	為				
ゑ	,(w)e'						
を	,wo'	乎	乎	遠	遠		
ん	,n'						

Tabelle 6: Schrift und Gestaltvarianten im „Tosanikki“

Laut	Grundzeichen	realisierte Zeichengestalt	Grundzeichen	realisierte Zeichengestalt
,a'	安	あ		
,i'	以	い		
,u'	宇	う		
,e'	衣	ゑ		
,o'	於	お		
,ka'	可	か		
,ki'	支	支		
,ku'	久	く		
,ke'				
,ko'	己	こ		
,sa'	散	あ	佐	さ
,shi'	之	し		
,su'	數	あ		
,se'	世	せ		
,so'	曾	そ		
,ta'	多	た		
,chi'	知	ち		
,tsu'	州	つ		
,te'	天	て		
,to'	止	と		
,na'	奈	な	那	な
,ni'	仁	に	尔(爾)	に
,nu'	奴	ぬ		
,ne'				
,no'	乃	の		

Laut	Grundzeichen	realisierte Zeichengestalt	Grundzeichen	realisierte Zeichengestalt
,hi'	比	ひ		
,fu'				
,he'	部	へ		
,ho'	保	ほ		
,ma'	末	ま		
,mi'	美	み		
,mu'	无	む		
,me'				
,mo'	毛	も		
,ya'	也	や		
,yu'				
,yo'				
,ra'	良	ら		
,ri'				
,ru'	留	る		
,re'	礼(禮)	れ		
,ro'				
,wa'	和	わ		
,(w)i'				
,(w)e'				
,wo'	乎	わ		
,n'				

Tabelle 7: Grundzeichen und Gestaltvarianten im „Kōyagire“

Laut	Grundzeichen	Gestalt	Häufigkeit												
,a'	安	あ	43	阿	あ	5	惡	い	1						
,i'	以	い	57												
,u'	宇 a	う	37	宇 b	う	6	宇 c	う	3						
,e'	衣	え	7	要	あ	2									
,o'	於 a	お	23	於 b	お	7									
,ka'	可	か	91	加	か	14	閑	か	1	鹿	か	1			
,ki'	支 a	し	72	支 b	し	3	幾	し	16						
,ku'	久	く	55	具	く	4	救	く	1						
,ke'	介	け	26	希	け	1	計	け	26	遣	け	14			
,ko'	己	こ	65												
,sa'	左	さ	63	散	さ	2	佐	さ	5						
,shi'	之 a	し	95	之 b	し	5	志	し	5						
,su'	春	は	25	須	は	7	寸	す	2	數	は	1			
,se'	世 a	せ	13	世 b	せ	7	勢	せ	9						
,so'	曾 a	そ	15	曾 b	そ	12	曾 c	そ	2	所	そ	1			
,ta'	多 a	た	70	多 b	た	2	太	た	30	堂	た	1			
,chi'	知	ち	33	地	ち	2									
,tsu'	川	つ	41	徒	つ	24									
,te'	天 a	て	46	天 b	て	1	天 c	て	2	弓	て	24			
,to'	止	と	115	東	と	3									
,na'	奈 a	な	38	奈 b	な	14	奈 c	な	7	那	な	11			
,ni'	爾 a	に	77	爾 b	に	9	仁	に	11	耳	に	1			
,nu'	奴	ぬ	6												
,ne'	禰 a	ね	14	禰 b	ね	1	年	ね	2						
,no'	乃 a	の	117	乃 b	の	4	能	の	31						

,ha'	波	は	82	八	ハ	1	者	者	34	盤	ハ	13	半	半	1
,hi'	比 a	比	52	比 b	比	1	悲 a	悲	8	悲 b	比	3			
,fu'	不 a	不	37	不 b	不	15	布	布	1	婦	婦	1			
,he'	部	一	30												
,ho'	保 a	保	8	保 b	保	24									
,ma'	末 a	末	26	末 b	末	44	万	万	14	滿	滿	1			
,mi'	美 a	美	87	美 b	美	9	美 c	美	2	見	見	6	三	三	1
,mu'	武	武	40	牟	牟	1	无	无	11	無	無	4			
,me'	女	女	31	免	免	3									
,mo'	毛 a	毛	19	毛 b	毛	13	毛 c	毛	1	无	无	16	裳	裳	1
													母	母	1
,ya'	也	也	56												
,yu'	由	由	26												
,yo'	与 a	与	43	与 b	与	3									
,ra'	良 a	良	62	良 b	良	7									
,ri'	利 a	利	57	利 b	利	26	里	里	1						
,ru'	留 a	留	48	留 b	留	9	類	類	1	流	流	3			
,re'	禮 a	禮	16	禮 b	禮	7	禮 c	禮	10	連	連	1			
,ro'	呂 a	呂	25	呂 b	呂	2									
,wa'	和	和	13												
,(w)i'	遺	遺	1	爲	爲	1									
,(w)e'	惠	惠	3												
,wo'	遠 a	遠	30	遠 b	遠	12	乎 a	乎	1	乎 b	乎	2			

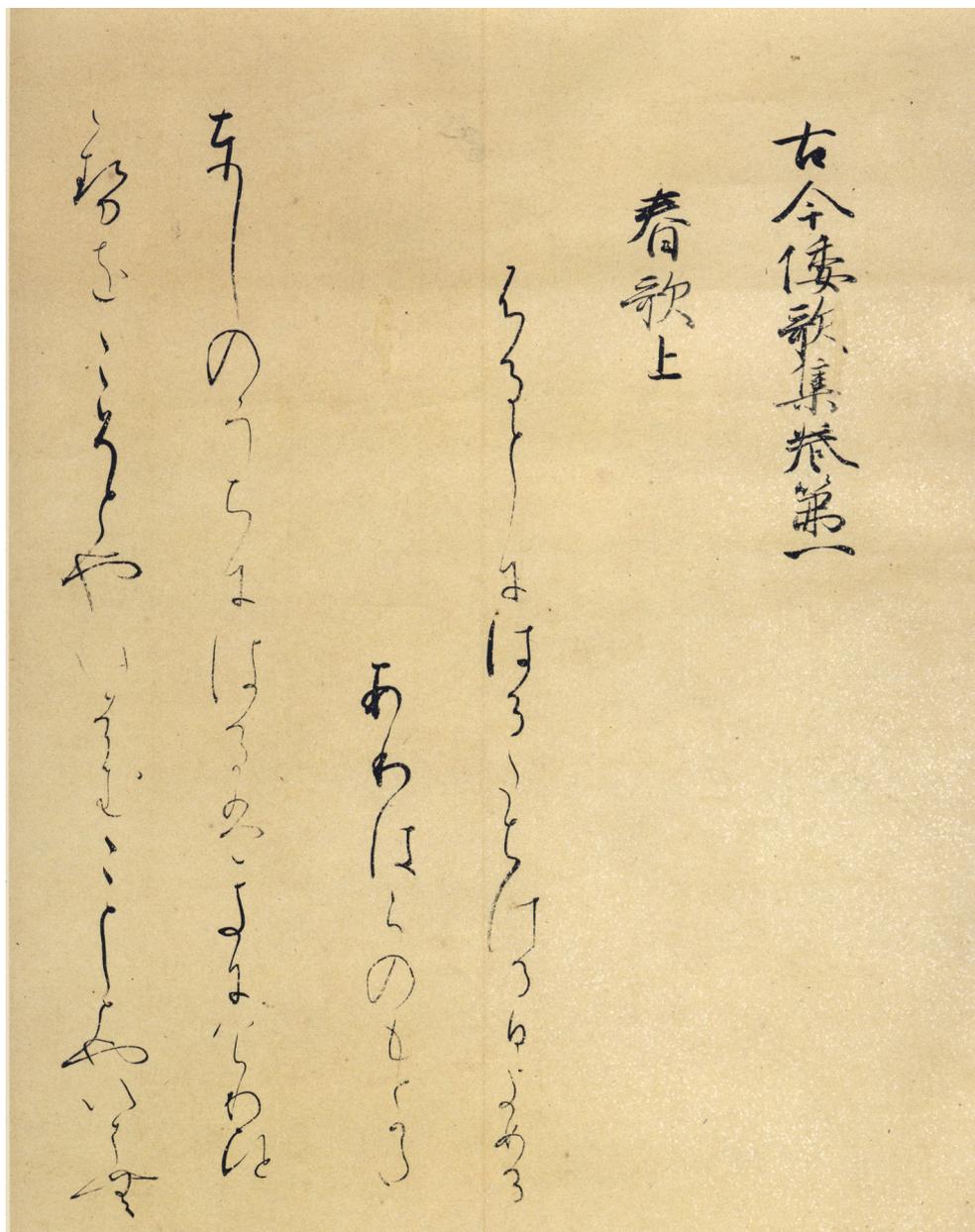


Abbildung 82: „Kōyagire dai issbu“, kanonischer Duktus für das fortlaufende On'nade



Broussonetia papyrifera Vent. Japanischer Holzschnitt auf Bastpapier derselben.



Broussonetia papyrifera Vent. Japanischer Holzschnitt auf Bastpapier derselben.

Abbildung 83: Die dünne Beschaffenheit des ostasiatischen Papiers, Vorderseite (oben) und Rückseite (unten)

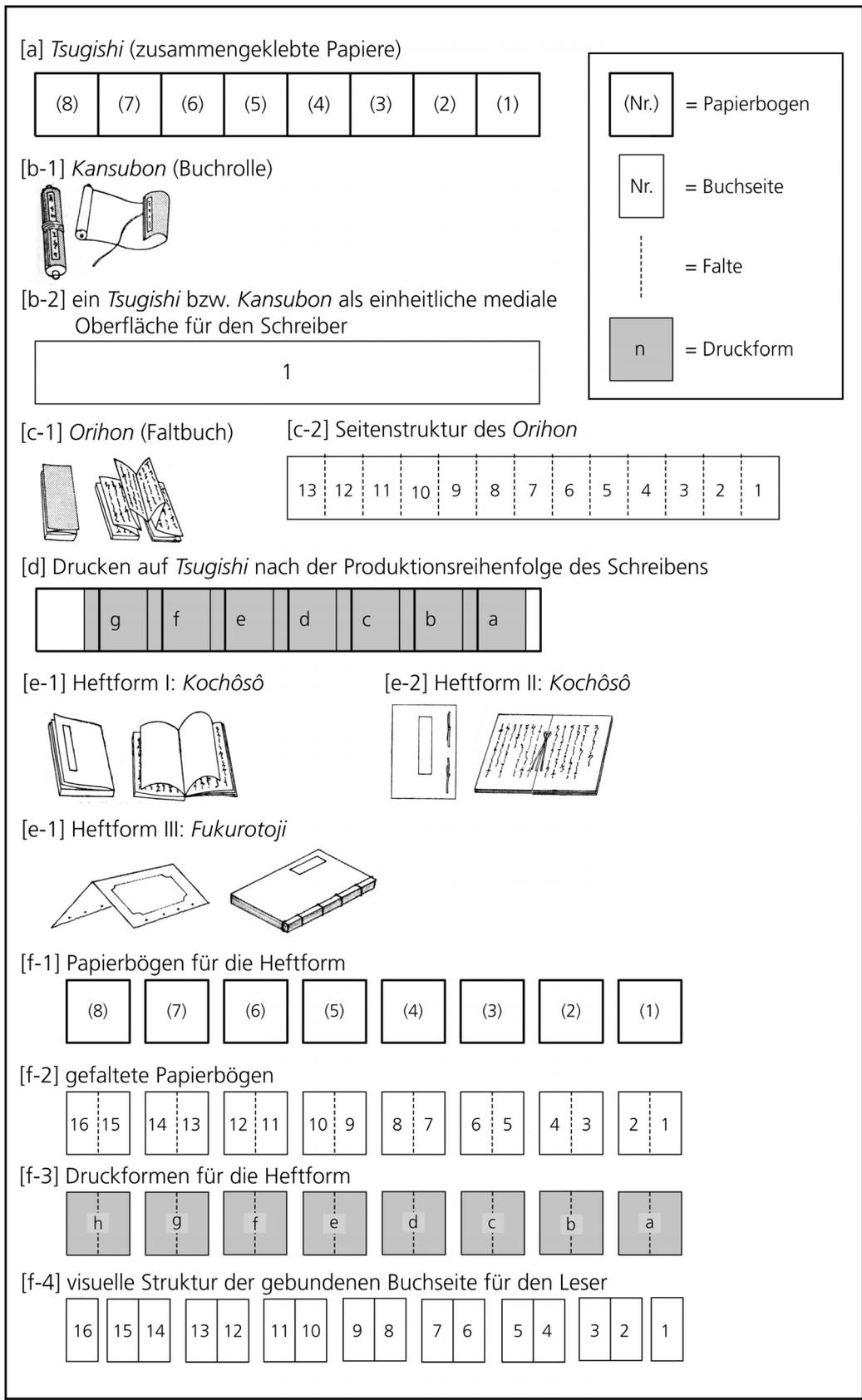


Abbildung 84: Die verschiedene Konstruktion der medialen Oberfläche je nach Buchformat

Tabelle 8: Die jesuitischen Drucke

Titel	jap. Titel	Autor	Jahr	Druckort	Sprache	Schrift
SANCTOS NO GOSAGVIO NO VCHI NVQIGAQI	サントスの御作 業のうち抜書き		1591	Kazusa	Japanisch	Buchstabe
DOCTRINA CHRISTIANA	ドチリナ・キリ シタン		1592	Amakusa	Japanisch	Buchstabe
(Doctrina Christiana)	どちりいな・き りしたん				Japanisch	<i>On'nade</i>
FIDES NO DOXI	ヒデスの導師	Luis de Granada	1592	Amakusa	Japanisch	Buchstabe
(Bauchizumono Sazukeyou)	ばうちずもの授 けやう		vor 1598?	Amakusa	Japanisch	<i>On'nade</i>
FEIQUE NO MONOGATARI	平家物語		1592	Amakusa	Japanisch	Buchstabe
ESOPO NO FABVLAS	伊曾保物語	Äsop	1593	Amakusa	Japanisch	Buchstabe
QUINCUXU	金句集		1593	Amakusa	Japanisch	Buchstabe
DE INSTIVTIONE GRAMMATICA	拉丁文典	Manuel Alvarez	1594	Amakusa	Latein, Portugiesisch, Japanisch	Buchstabe
DICTIONARIVM LATIONO LVSITANICUM IAPONICUM	拉葡日対訳辞典		1595	Amakusa	Latein, Portugiesisch, Japanisch	Buchstabe
EXERCITIA SPIRITVALIA	心霊修行	Ignatio de Loyora	1596	Amakusa	Latein	Buchstabe
KOMPENDIUM SPIRITVALIS DOCTRINA	精神修養の提要	Bartholomeu de Martyribus	1596			Buchstabe
CONTEMPTUS MUNDI JENBU	コンテンツス・ ムンヂ	Thomas à Kem- pis	1596	(Amakusa)	Japanisch	Buchstabe
RACVYOXV	落葉集		1598		Japanisch	<i>On'nade</i>
SALVATOR MVNDI	サルバトール・ ムンヂ		1598	(Nagasaki)	Japanisch	<i>On'nade</i>
GVIA DO PECADOR	ぎや・ど・べが どる	Luis de Granada	1599		Japanisch	<i>On'nade</i>
DOCTRINA CHRISTAN	ドチリナ・キリ シタン		1600	(Nagasaki)	Japanisch	Buchstabe
ROYEI ZAFIT	和漢朗詠集		1600		Japanisch	<i>On'nade</i>
DOCTRINA CHRISTI	オラショの翻訳		1600	Nagasaki	Japanisch	<i>On'nade</i>
DOCTRINA CHRISTAM	どちりいな・き りしたん		1600	Nagasaki	Japanisch	<i>On'nade</i>
APHORISMI CONFESSARIOVM	金言集	Manuel Sa	1603	(Nagasaki)	Latein	Buchstabe
VOCABVLARIO DA LINGOA DE IAPAM	日葡辞典		1603-04	Nagasaki	Japanisch, Portugiesisch	Buchstabe

ARTE DE LINGOA DE IAPAM	日本文典	João Rodriguez Tçuzu	1604-08	Nagasaki	Japanisch, Portugiesisch	Buchstabe
MANVALE AD SACRAMENTA	サクラメント提要	Luis de Cerqueira	1605	Nagasaki	Latein	Buchstabe
SPIRITVAL XUGVIO	スピリツアル修行		1607	Nagasaki	Japanisch	Buchstabe
FLOSCVLI	聖教精華	Manuel Barreto	1610	Nagasaki	Latein	Buchstabe
CONTEMPTUS MUNDI	こんてむつす・むん地	Thomas à Kempis	1610	Kyôto	Japanisch	<i>On'nade</i>
FIDESU NO QUIO	ひですの経	Luis de Granada	1611	Nagasaki	Japanisch	<i>On'nade</i>
(Auszug aus dem jap. Geschichtswerk "Taiheiki")	太平記		?	?	Japanisch	<i>On'nade</i>

Tabelle 9: Entstehen und Verschwinden der Verleger in der Edo-Zeit

E.= entstanden V. = verschwunden		Kyôto		Ôsaka		Edo (Tôkyô)		andere Regionen		Unbekannt		insg.	
Ära		E.	V.	E.	V.	E.	V.	E.	V.	E.	V.	E.	V.
	Unbekannt	32	173	32	88	77	145	55	24	38	10	234	440
文禄	Bunroku (1592-1595)									1		1	0
慶長	Keichô (1596-1614)	9								2		11	0
元和	Genna (1615-1624)	8		1				2		3		14	0
寛永	Kanei (1624-1644)	70	1	4		1				23		98	1
正保	Seiho (1644-1648)	7	3			1				3	1	11	4
慶安	Keian (1648-1652)	21	2	1		2				13		37	2
承応	Jyôô (1652-1655)	17	4							1		18	4
明暦	Meireki (1655-1658)	12	1			5		1		3	1	21	2
万治	Manji (1658-1661)	15	2	1		8				14	1	38	3
寛文	Kanbun (1661-1673)	58	7	3		18		3		48	1	130	8
延宝	Enpô (1673-1681)	43	16	12		25	1	3		34		117	17
天和	Tenna (1681-1684)	17	11	4	1	7	2	1		11	1	40	15
貞享	Jyôkyô (1684-1688)	32	2	10		27	2	3		21		93	4
元禄	Genroku (1688-1704)	115	3	62	1	80	3	10		67	1	334	8
宝永	Hôei (1704-1711)	31	37	16	6	15	20	2	1	19	3	83	67
正徳	Shôtoku (1711-1716)	37	8	23	4	12	3	3		10	4	85	19
享保	Kyôhô (1716-1736)	80	7	81	4	48	5	12	1	70	1	291	18
元文	Genbun (1736-1741)	19	31	28	7	9	12	4		15	3	75	53
寛保	Kanpo (1741-1744)	5	6	10	7	2	3	2	1	7	2	26	19
延享	Enkyô (1744-1748)	12	1	12	2	15	2	3	1	4	2	46	8
寛延	Kanen (1748-1751)	16	2	17	6	20	2			15		68	10
宝暦	Hôreki (1751-1764)	49	3	69	4	50	6	7	1	59	2	234	16
明和	Meiwa (1764-1772)	42	21	37	21	38	16	11	1	30	2	158	61

安永	An'ei (1772-1781)	59	13	45	20	19	5	28		22	2	173	40
天明	Tenmei (1781-1789)	44	19	45	14	18	14	14	2	28	4	149	53
寛政	Kansei (1789-1801)	71	17	62	13	47	12	19	1	39	1	238	44
享和	Kyôwa (1801-1804)	21	29	17	32	11	13	6	1	8	6	63	81
文化	Bunka (1804- 1818)	43	12	52	11	85	1	18		68	1	266	25
文政	Bunsei (1818-1830)	24	49	36	30	29	28	24	3	23	5	136	115
天保	Tenpô (1830-1844)	31	15	39	18	50	34	22	9	25	4	167	80
弘化	Kôka (1844-1848)	8	24	11	25	14	26	7	10	10	1	50	86
嘉永	Kaei (1848-1854)	16	5	22	2	34	11	33	1	31		136	19
安政	Ansei (1854-1860)	4	4	3	11	11	13	25	15	8	3	51	46
万延	Manen (1860-1861)	1	2	1	7	1	7	2	14	1	1	6	31
文久	Bunkyû (1861-1864)	11	1	2	2	8		1		2	2	24	5
元治	Genji (1864-1865)	1	7		3	4	6	1	4	2		8	20
慶応	Keiô (1865-1868)	5	2	4		6	2	8	2	4		27	6
明治	Meiji (1868-1912)		13		6		9		2		1		31
	nach Meiji		42		29		36		3		4		114
	insg.	1086	595	762	374	797	439	330	97	782	70	3757	1575

## Abkürzungsverzeichnis

Aufl.	Auflage
Bd.	Band
Bearb.	Bearbeitung
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
chin.	chinesisch
d.	Durchmesser
d.h.	das heißt
ebd.	eben da
etc	et cetera
f.	und die folgende Seite
ff.	und folgende Seiten
ggf.	gegebenenfalls
Hrsg.	Herausgeber
jap.	japanisch
kor.	koreanisch
n. Chr.	nach Christus
r.	recto folio
reg.	regieren
S.	Seite
skr.	sanskritisch
s.o.	siehe oben
s.u.	siehe unten
u.a.	und andere, und anderes
usw.	und so weiter
usf.	und so fort
Übers.	Übersetzer
v.	verso folio
v. Chr.	vor Christus
vgl.	Vergleiche
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil

## Tabellen- und Abbildungsverzeichnis mit Quellennachweis

- Tabelle 1: Die Entsprechung zwischen Schreibmotorik und Strichgestalt.
- Tabelle 2: Die chinesischen Schriftzeichen für den japanischen Laut ‚shi‘ in der ersten Epoche. Zusammengestellt nach Tsukishima: Kana. 1981. S.37 („*Kojiki*“), S.41 („*Nihonshoki*“) und S.55 („*Manyôshû*“).
- Tabelle 3: Die drei Generationen der japanischen Typesätze bei der jesuitischen Druckerei. Zusammengefasst nach Arai: Kirishitan ban no moji. 1973, S.81-85.
- Tabelle 4 (Anhang): Die historischen Varianten der Gestalt des *Katakana*. Zusammengestellt nach: Tsukishima: Kana. 1981, S.257-273 und S.356-371.
- Tabelle 5 (Anhang): Schrift- und Gestaltvarianten im *On'nade* vom Anfang des zehnten Jahrhunderts bis zum elften Jahrhundert.
- Tabelle 6 (Anhang): Schrift- und Gestaltvarianten im „*Tosanikki*“. Zusammengestellt nach: Ebd., S.170.
- Tabelle 7 (Anhang): Grundzeichen und Gestaltvarianten in „*Kôyagire*“. Zusammengestellt aus der Tabelle von Satô: Sôkana kana no jigen. 1989, S.256-283, hier S.270f.
- Tabelle 8 (Anhang): Die jesuitischen Drucke. Zusammengestellt aus: Kawai/Muramoto: Kirishitan-ban no shoshi 1973, S.126-163; Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.99.
- Tabelle 9 (Anhang): Entstehen und Verschwinden der Verleger in der Edo-Zeit. Aus: Suzuki: Edo no honya. Bd.1. 1980, S.55.
- 
- Abbildung 1: Schreiben als visuelle Informationsverarbeitung (Schema).
- Abbildung 2: Duktus des Schreibens mit dem Pinsel, *Eiji happô* (mit Tabelle). Bild aus: Ishikawa: ‚Kaku‘ to iukoto. 2002, S.45. Die Erklärung für die Symbolik in der Tabelle basiert auf Ishikawa: Nihon shoshi. 2001, S.4f.
- Abbildung 3: Prinzipien der Schreibstrichfolge der chinesischen Schriftzeichen (Tabelle). Die Darstellung basiert auf dem Zitat vom „*Hitsujun shidô no tebiki*“ in: Kamata/Yoneyama (Hrsg.): Kangorin. 1991, S.1196.
- Abbildung 4: Normative Körperhaltung beim Schreiben aus dem japanischen Schulbuch. Aus: Kaneko (u.a.): Shosha ichinen. 2005, S.24.
- Abbildung 5: Quadratische Gestaltung der Papieroberfläche als Norm für Schreibanfänger. Aus: Ebd., S.25.
- Abbildung 6: Medienontologische Dimension des Schreibens (Schema).
- Abbildung 7: Optimierung der Schreibmotorik durch die Feedbacks (Schema).
- Abbildung 8: Zusammenwirkung der Sinne beim Lesen (Schema).

- Abbildung 9: Der Musterdruck des chinesischen Typensatzes, „Exemplum typographiae Sinicae figuris characterum e typis mobilibus compositum“ 1789 von Breitkopf. Aus: Suzuki: *Yōppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatsu*. 2000, S.151.
- Abbildung 10: Drei Faktorendimensionen der Gestaltung des Schreibens und Geschriebenen (Schema).
- Abbildung 11: Orakelknochenschrift auf dem Schildkrötenbauchpanzer. Aus: Ishiakwa: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.35f.
- Abbildung 12: Verschiedene Orakelknochenschriften (Tabelle). Aus: Shirakawa: *Jitō*. 2002, (von links nach rechts) S.269, 350, 479, 804 und 678.
- Abbildung 13: Historischer Wandel des Schriftzeichens für ‚Vogel‘ (Tabelle). Aus: Ebd., S.603.
- Abbildung 14: Verschiedene Gestalten des Schriftzeichens für ‚Fischen‘. Aus: Ders.: *Kanji no sekai*. Bd.1. 1976, S.8.
- Abbildung 15: Metallschrift, Abklatsche von Metallgefäßen aus der Zeit der Westlichen Zhou-Dynastie, 11 Jahrhundert - 771 v. Chr. Aus: Ders.: *Kanji*. 1970, S.88 (rechts) und 121 (links).
- Abbildung 16: Spätere Metallschrift, Abklatsch von dem Metallgefäß des Königs Cuo (344-310, v. Chr, reg. 327-310) vom Land Zhongshan, sogenanntem „中山王響方壺“ chin. *Zhongshan-wang Cuo fangfu*, jap. *Chūzan-ō Saku houko*“. Aus: Ishikawa: *Chūgoku shoshi*. 1996, S.54.
- Abbildung 17: Historische Umgestaltung des Schriftzeichens für ‚König‘ (Tabelle). Bilder aus: Shirakawa: *Jitō*. 2002, S.62.
- Abbildung 18: Vereinfachende Normierung der Schriftgestalt am Beispiel des Schriftzeichens für ‚Wagen‘. Bilder aus: Ebd., S.391.
- Abbildung 19: Normschrift, Abklatsche vom Steinmonument auf dem Berg Taishan (210-219 v. Chr.). Aus: Ishikawa: *Chūgoku shoshi*. 1996, S.63.
- Abbildung 20: Beamtenschrift auf dem Stein, Abklatsch vom Steinmonument „曹全碑“ chin. *Cao Quan bei*, jap. *Sō Zen hi*“, 185 n. Chr. Aus: Ishikawa: *Chūgoku shoshi*. 1996, S.15.
- Abbildung 21: Schreiben auf Holzstreifen aus der Zeit von der früheren Han-Dynastie. Aus: Ebd., S.77.
- Abbildung 22: Die frühere Konzeptschrift auf Holzstreifen aus der Zeit der Han-Dynastie. Aus: Ebd., S.77.
- Abbildung 23: Konzeptschrift von Wang Xizhi (Abklatsch aus dem Stein, in dem das Handgeschriebene von Wang imitierend eingeritzt wird, sogenanntes „上野本 Uenobon“). Aus: Ebd., S.132.
- Abbildung 24: Kanzleischrift, Abklatsch der Steininschrift, „chin. *Yuan Zehn muzhi ming*, jap. *Gen Tei boshi mei*“ (496). Aus: Ebd., S.141.

- Abbildung 25: Imitierendes Einritzen der Pinselstrich in Stein, Abklatsch aus dem Steinmonument „chin. *Niujuetzao xiangji*, jap. *Gyûketsuzô zôki*“ (495). Aus: Ebd.
- Abbildung 26: Vorbildschrift, Abklatsche des „chin. *Jiuchenggong liquan ming*, jap. *Kyûseikyû reisen mei*“ von chin. Ouyuang Xun, jap. Oôyô Jun (557-641) aus dem Jahr 632. Aus: Ebd., S.28 (links) und S.170.
- Abbildung 27: Das Manyôgana in der Konzeptschrift, sogenanntes „*Manyôgana monjo*“ aus den 760er Jahren. Aus: Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.87.
- Abbildung 28: Die Koexistenz der verschiedenen Schreibmotorik in einem Schreiber, sogenanntes „*Fujiwara no Aritoshi (?-?) môshibumi*“ des Jahres 867. Aus: Ishikawa: *Nihon shoshi*. 2001, S.156.
- Abbildung 29: Nebeneinander von *Katakana* und Sanskritschrift im „*Shittan yôketsu*“ (Abschrift aus dem Jahr 1234). Aus: Mabuchi: *Gojûon-zu no hanashi*. 2003, S.144f.
- Abbildung 30: Verschiedene Lautauflistungen in „*Konkômyôsaishô-kyô on gi*“ (1079). Aus: Ebd., S.165 (rechts) und S.165 (links).
- Abbildung 31: *Gojûon-zu*, 50-Laute-Lauttabelle im „*Waji shôran shô*“ von Keichû (zuerst publiziert 1695). Aus: Ebd., S.50f.
- Abbildung 32: „*Gojûon-zu*“ (50-Laute-Tabelle, oben) und „*Iroha-zu*“ (*Iroha*-Gedicht, unten) aus dem Schreib- und Leselernbuch „*Dômô ebiki shôgaku nyûmon*“ (1875). Aus: Matsukawa: *Dômô ebiki shôgaku nyûmon*. 1875, S.1-4. Via: Kindai dejitaru raiburari. <http://kindai.ndl.go.jp/> (Stand am 5. Sep. 2008).
- Abbildung 33: Die Schreibpraxis mit der Realisierung der japanischen Lesehinweise nach der individuellen Schreibkonvention (Schema).
- Abbildung 34: Das imitierende Abschreiben innerhalb einer buddhistischen Gruppe (Schema).
- Abbildung 35: Die Standardisierung der visuell-motorischen Valenz der japanischen Lesehinweise durch das normativ verinnerlichte Schreibprogramm (Schema).
- Abbildung 36: Die visuelle Polyvalenz des Schriftzeichens 於 für den Laut ,o‘. Aus: Kodama: *Kuzushiji kaidoku jiten*. 2003, S.303.
- Abbildung 37: Steigerung der visuellen Komplexität des *On'nade*, „*Akihagijô*“. Aus: Tokyo National Museum. <http://www.tnm.jp/jp/servlet/Con?pageId=B07&processId=02&colid=B2532> (Stand am 5. Sep. 2008).
- Abbildung 38: Standardform des Schreibens in der Edo-Zeit, Oieryû, „*Shakuyô môsu kinsu shômon no koto*“ (Schuldschrift, 1844). Aus: Yoshida: *Komonjo tenarai*. 1999, S.152f.
- Abbildung 39: Die Transformation der Wahrnehmung des Geschriebenen ins ‚Wie‘ des Schreibers (Schema).
- Abbildung 40: Transkription und Übersetzung vom „*Kôyagire*“ auf der Abbildung 82. Bild aus: *Kôyagire dai issu*. 2000.

- Abbildung 41: Die S-Form des *On'nade*. Aus: Ishikawa: *Daremo moji nado kaite wa inai*. 2001, S.100.
- Abbildung 42: Das Schreiben als Visualisierung der Schreibmotorik. Aus: *Kôyagire dai issu*. 2000 (rechts und mitte) und Kodama: *Kuzushiji kaidoku jiten*. 2003 (links).
- Abbildung 43: Die schreibmotorische Einheit des „*Kôyagire*“. Aus: *Kôyagire dai issu*. 2000.
- Abbildung 44: Chinesischer Tonsiegel aus der frühen Han-Zeit, „*Huangdixinxī*“. Aus: Tokyo National Museum. <http://www.tnm.go.jp/gallery/search/images/00/C0049578.jpg> (Stand am 04. Sep. 2008).
- Abbildung 45: *Hyakuman shôtô Darani*, Miniaturpagode und gedruckte Mantras. Aus: Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.46.
- Abbildung 46: *Inbutsu*, Buddhastempel von *Bishamonten*. Aus: National Diet Library (Hrsg.): „Rare Books of the National Diet Library.“ <http://www.ndl.go.jp/exhibit/50/html/catalog/c003.html> (Stand am 7. Sep. 2008).
- Abbildung 47: *Suributsu*, Reiberdruck der Figuren von *Amida*-Buddha. Aus: *Insatsuha kubustushi henshûinkai* (Hrsg.): *Insatsu hakubutsushi*. 2001, S.283.
- Abbildung 48: Das Nachwort vom „*Jôyuishiki-ron*“ (1088). Aus: Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 2001, S.65.
- Abbildung 49: „*Shinpen meihô ruishô isho taizen*“ bei Asaino Sôzui (1528). Aus: National Diet Library (Hrsg.): *Rare Books of the National Diet Library*. <http://www.ndl.go.jp/exhibit/50/html/catalog/c035> (Stand am 2. Sep. 2008).
- Abbildung 50: Die xylographische Information am Beispiel einer *Gozan*-Edition „*Zengi gemon shû*“. Aus: Kawase: *Nihon shoshigaku yôgo jiten*. 2001, S.226.
- Abbildung 51: „*Kurodani shônin gotôroku*“ (1321). Aus: Ryukoku University. <http://opac.lib.ryukoku.ac.jp/HTML/K20.html> (Stand am 8. Sep. 2008).
- Abbildung 52: „*Muchûmondô*“ (1342). Aus: National Diet Library (Hrsg.): *Rare Books of the National Diet Library*. <http://www.ndl.go.jp/exhibit/50/html/catalog/c031.html> (Stand am 9. Sep. 2008).
- Abbildung 53: „*Bulio Jiki Shimche Yojeol*“ (1377). Aus der imitierenden Reproduktion, Beagun: *Baegun Hwasang Chorok Buljo Jiki Shimche Yojeol*. 2000.
- Abbildung 54: Der Druck mit den Schriftstempeln, „*Kangakumon*“. Aus: Nakane: *Nihon insatsu gijutsushi*. 1999, S.121.
- Abbildung 55: Das Titelblatt des sogenannten „*Heike monogatari*“. Aus: Harada, (Hrsg.): *Nihon bunka no rekishi*. 1980, S.207.
- Abbildung 56: Der Missionsdruck mit dem Typensatz für *Katakana* und einige chinesische Schriftzeichen. Aus: Schilling: *Christliche Druckereien in Japan*. 1940, S.365.

- Abbildung 57: Der Druck mit dem Typensatz für das *On'nade*, Titelblatt vom „GVIA DO PECADOR“. Aus: Schilling: Christliche Druckereien in Japan. 1940, S.389.
- Abbildung 58: Der älteste datierbare Druck mit den hölzernen Schriftstempeln, „*Hokkegengi jō*“ (1595). Aus: Nakane: Nihon insatsu gijutsushi. 1999, S.127.
- Abbildung 59: Das fortlaufende *On'nade* als Code für den hölzernen Schriftstempel-  
druck, „*Ise monogatari*“ (1610). Aus: National Diet Library (Hrsg.): Rare Books of the National Diet Library. <http://www.ndl.go.jp/exhibit/50/html/catalog/c046.html> (Stand am 9. Sep. 2008).
- Abbildung 60: Elemente des triadischen Typenproduktionssystems. Aus: Corsten: Erfindung des Buchdrucks. 1995, S.140ff.
- Abbildung 61: Der Drucke mit den Typensatz der dritten Generation, „*RACVYOXV*“ (1598). Aus: Ōuchida: Kiiirishitanban ni tsuite. 2000, S.41.
- Abbildung 62: Die fünf Typen für den Laut ‚*ni*‘ im Druck „*Orasho no hon'yaku*“. Aus: Nakane: Nihon insatsu gijutsu shi. 2001, S.109.
- Abbildung 63: Die ‚Logotypen‘ im Druck „*Orasho no honyaku*“. Aus: Nakane: Nihon insatsu gijutsu shi. 2001, S.111 und 113.
- Abbildung 64: Das xylographische Buchproduktionssystem (Schema).
- Abbildung 65: Das graphische Medium als Produkt von Schreiben und Malen, „*Kegon gojūgo sho emaki*“. Aus: Ishizawa (u.a.): Japanische Kunst. 1982, S.94.
- Abbildung 66: Die xylographische Bildliteratur, „*Ningen issō munazanyō*“ (1790). Aus: Tanahashi: Edo gesaku zōshi. 2000, S.120f.
- Abbildung 67: Folie für die Übersetzung der Abbildung 66.
- Abbildung 68: Die Gestaltung der xylographischen Bildliteratur nach der Struktur des theatralischen Mediums, „*Shōhonjitate*“ (1815). Aus: Satō: Edo no eiri shōsetsu. 2001, S.149.
- Abbildung 69: Die typographische Reproduktion von „*SYNTAXIS*“ (1856). Aus: Kanzaki: Bakumatsu no yōgaku jijō to ransho fukkoku. 2003, S.52.
- Abbildung 70: Die xylographische Reproduktion des „*Syntaxis*“ (1848). Aus: Ebd., S.60.
- Abbildung 71: „*Sakiyōshinjuku seizō katsuji mokuroku*“ (1872). Aus: Itakura: Motoki Hirano kē shoki katsuji mihon chō. 2003, S.163.
- Abbildung 72: Das Programm für die Herstellung der Patrizie bei Dyer, „A Selection of Three Thousand Characters Being the Most Important in the Chinese Language“ (1834). Aus: Suzuki: Yōroppajin niyoru kanji-katsuji no kaihatsu. 2000, S.182.
- Abbildung 73: Das Druckmuster des Typensatzes nach dem dividierenden System bei Legrand. Aus: „Nihon no kindai katsuji Motoki Shōzō to sono shūhen“ henshūinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.346.
- Abbildung 74: Werbeanzeige für die Type von der American Presbyterian Mission Press 1868. Aus: Komiyama: Katsujishotai. 2003, S.340.

- Abbildung 75: Folie für die Abbildung 74, Namen und Hersteller der Typensätze.
- Abbildung 76: Galvanoplastische Matrizen- und Typenherstellung (Schema). Bilder aus: Kozuka: *Rôgata dentaihô ni yoru bokei seisaku*, 2003, S.198 (Holztype), S.202 (Wachsmo­dell), S.206 (Kupferschicht 1 und 2) und S.209ff. (Matrize und Matrizehalter).
- Abbildung 77: Die Typen für die schreibmotorischen Gestaltvarianten im Typenmuster von *Tokyô Tsukiji kappan seizôjo* (1876). Aus: Itakura: *Motoki Hirano keshoki katsuji mihon chô*. S.169.
- Abbildung 78: Der Typensatz mit dem Verbindungsstrich im Typenmuster von *Tokyô Tsukiji kappan seizôjo* (1876). Aus: Ebd., S.170.
- Abbildung 79: Die Trennung von Text und Bild, „*Ume no shitakaze*“ (1884). Aus: *Ume no shitakaze*. Tokyô: 嵯峨野増太郎 Sagano Masutarô 1884, S.25v. und 26r.
- Abbildung 80 (Anhang): Überblick über den Wandel der Medien und der Schreib- und Schriftstils (Schema).
- Abbildung 81 (Anhang): Das *Okototen* sowie das andere grammatikalische Hilfszeichen als rote Einschreibung im „*Daijion-ji Sanzô hôshi den*“ (Abschrift vom Mönch 覚印 Kakuin, 1126). Bild und philologische Erläuterung aus National Diet Library (Hrsg.): *Rare Books of the National Diet Library*. <http://www.ndl.go.jp/exhibit/50/html/catalog/c004.html> (Stand am 21. Aug. 2008).
- Abbildung 82 (Anhang): „*Kôyagire dai isshu*“, kanonischer Duktus für das fortlaufende *On'nade*. Aus: *Kôyagire dai isshu*. 2000.
- Abbildung 83 (Anhang): Die dünne Beschaffenheit des ostasiatischen Papiers, Vorderseite (oben) und Rückseite (unten). Aus: Rein: *Japan nach Reisen und Studien*. 1886.
- Abbildung 84 (Anhang): Die verschiedene Konstruktion der medialen Oberfläche je nach Buchformat (Schema).

## Literaturverzeichnis

- Adachi, Isamu 達以乍牟/Kobayashi, Tadashi 小林忠: Ukiyoe to tomoni gojūnen 浮世絵と共に五十年. In: Kobayashi/Ôkubo (Hrsg.): Ukiyoe no kanshō kisochishiki. 1996, S.182-208.
- Amino, Yoshihiko 網野善彦: Nihonron no shiza 日本論の視座. Tōkyō: Shogakukan 1993.
- Anderson, Benedict/Shiraishi, Saya 白石さや (Übers.)/Shiraishi, Takashi 白石隆 (Übers.): Zōho sōzō no kyōdōtai 増補想像の共同体 (Imagined Communities, zuerst London: 1983). Tōkyō: NTT Shuppan 1997.
- Arai, Toshi 新井トシ: Junsatsushi Varinyânoshi to kirishitanban no shuppan 巡察師ヴァリニャーノ師とキリシタン版の出版. In: Tenritoshokan (Hrsg.): Kirishitanban no kenkyū. 1973, S.9-46.
- Ders.: Kirishitanban no moji – Kokujikatsuji ni tsuite きりしたん版の文字 国字活字について. In: Tenritoshokan (Hrsg.): Kirishitanban no kenkyū. 1973, S.79-89.
- Atsujī, Testujī: Der Kulturkreis der chinesischen Schriftzeichen (hánzǐ). In: Günther/Ludwig (Hrsg.): Schrift und Schriftlichkeit. 1994, S.436-450.
- Baikkeisei 梅溪生: Kappanjutsu kaitei 活版術楷梯. Tōkyō: Seibundō kappanjo 1902.
- Ders.: Motoki Shōzō sensei den 本木昌造先生伝. In: Ders.: Kappanjutsu kaitei. 1902, S.1-16.
- Bauer, Friedrich: Die deutsche Schriftgiessersprache. In: Gutenberg-Jahrbuch 1931, S.278-289.
- Beagun 白雲: „Beagun Hwasang Chorok Buljo Jikji Shimche Yojeol 白雲和尚抄録佛祖直指心體要節“. Cheongju Early Printing Museum 2000.
- Bogeng, Gustav Adolf Erich: Geschichte der Buchdruckerkunst. Teil 1. Der Frühdruck (1930); Textband. Hildesheim: Olms 1973 (zuerst 1930).
- Borges, Jorge Luis: Spiegel und Maske. Erzählungen. Der Squonk. Buch der imaginären Wesen. Berlin: Volk und Welt 1987.
- Bredel, Ursula (Hrsg.): Didaktik der deutschen Sprache. Bd.1. Paderborn u.a.: Schöningh 2003.
- Brown, Steve T.: Zur Entstehungsgeschichte der japanischen Schrift. In: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.): Schrift. 1993, S.183-190.
- Cai, Xinghui 蔡星慧: Nihon no shuppantoritsugi-kōzō no rekishiteki henshen to genjō 日本の出版取次構造の歴史的変遷と現状. In: Komyunikēshon kenkyū コミュニケーション研究 (Communications Research) 35/2005, S.117-133.
- Carter, Thomas Francis/Goodrich, Thomas L. Carrington (Bearb.): The Invention of Printing in China and Its Spread Westward. New York: The Ronald Press 1955 (2. Aufl., zuerst 1925).
- Chibett, David: The History of Japanese Printing and Book Illustration. Tōkyō u.a.: Kodansha 1977.
- Chosakukenhō hyakunenshi henshū iinkai 著作権法百年史編集委員会 (Hrsg.): Chosakukenhō hyakunenshi 著作権法百年史. Tōkyō: Chosakukenjōhōsentā 2000.
- Chow, Kai-Wing: Publishing, Culture and Power in early modern China. Stanford/California: Stanford University Press 2004.
- Cieslik, Hubert/Ebisawa, Arimichi 海老沢有道/Doi, Tadao 土井忠生/Ôtsuka, Mitsunobu 大塚光信 (Hrsg.): Kirishitansho haiyasho キリシタン書排耶書 (Nihonshisōtaikei 日本思想体系 Bd.25). Tōkyō: Iwanami shoten 1970.
- Corsten, Severin: Erfindung des Buchdrucks. In: Maximilian-Gesellschaft (Hrsg.): Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Erster Halbband. 1995, S.125-202.

- Ders. (Hrsg.)/Bischoff, Bernhard (Mitw.): Lexikon des gesamten Buchwesens. Bd.2. Stuttgart: Hiersemann 1989.
- Dobbins, James C.: Jôdo Shinshû. Shin Buddhism in Medieval Japan. Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press 1989.
- Doede, Werner: Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800. Hamburg: Hauswedell 1958.
- Dorhout, Marten: Early European Influences in Japanese Pictorial Art. *Andon* 48 (1994), S.113-134. Reprint in: Turnbull (Hrsg.): Japan's Hidden Christians 1549-1999. Bd.1. 2001.
- Ebisawa, Arimichi 海老沢有道: Kirishitan shûmon no denrai キリシタン宗門の伝来. In: Cieslik/Ebisawa/Doi/Ôtsuka: Kirishitansho haiyasho. 1970, S.515-550.
- Ehmcke, Franziska/Shôno-Sladek, Masako (Hrsg.): Lifestyle in der Edo-Zeit. Facetten der städtischen Bürgerkultur Japans vom 17. – 19. Jahrhundert. München: Iudicium 1994.
- Eisenstein, Elizabeth L.: The Printing Revolution in Early Modern Europe. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 1996.
- Erkel, Eduard: Zur älteren Geschichte des Siegels in China. In: Gutenberg-Jahrbuch 1934, S.67-68.
- Estermann, Monika/Jäger, Georg: Deutsche Buchhandelsgeschichte in kulturvergleichender Absicht. In: Kohsaka/Laube: Informationssystem und kulturelles Leben in den Städten der Edo-Zeit. 2000, S.21-37.
- Faulmann, Karl: Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst mit besonderer Berücksichtigung ihrer technischen Entwicklung bis zur Gegenwart. Wien/Pest/Leipzig: A. Hartlebens Verlag 1882.
- Febvre, Lucien/Martin, Henri-Jean/Sekine, Motoko 関根素子 u.a. (Übers.): Shomotsu no shutsugen 書物の出現 (L'apparition du livre, zuerst 1971). In 2.Bd. Tôkyô: Chikuma shobo 1998.
- Flessel, Klaus: Die Erfindung des Buchdrucks in China sowie einige Anmerkungen zu seiner frühen Nutzung. In: AGB 57 (2003), S.267-285.
- Fuchs, Walter: Der Kupferdruck in China vom 10. bis 19. Jahrhundert. In: Gutenberg-Jahrbuch 1950, S.67-87.
- Fujieda, Akira 藤枝晃: Moji no bunkashi 文字の文化史. Tôkyô: Kodansha 1999 (zuerst 1991).
- Fukawa, Mitsuo 府川充男: Wabun chûzôkatsuji no 'bôryû' 和文鑄造活字の「傍流」. In: Insatsushi kenkyûkai (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishijiten. 2000, S.425-499.
- Ders.: Shinji to shinji 神字と新字. In: Komiyama/Fukawa/Koike: Shinsei katsuji chûdokusha dokuhon. 2001, S.255-313.
- Ders.: ‚Shokimotokikatujij‘ wo mochiita insatsushiryô 「初期本木活字」を用いた印刷資料. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shôzô to sono shûhen“ henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.140-161.
- Gerhardt, Claus W.: Geschichte der Druckverfahren. Teil I: Prägedruck und Siebdruck. (Bibliothek des Buchwesens. Bd.2). Stuttgart: Hiersemann 1974.
- Ders.: Geschichte der Druckverfahren. Teil II: Der Buchdruck (Bibliothek des Buchwesens. Bd.3.). Stuttgart: Hiersemann 1975.
- Giesecke, Michael: Die Untersuchung institutioneller Kommunikation: Perspektiven einer systemischen Methodik und Methodologie. Opladen: Westdeutscher Verlag 1988.
- Ders.: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Ders.: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (zuerst 1991).

- Ders.: Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschung zur kulturellen Medienökologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Ders.: Die Entdeckung der kommunikativen Welt. Studien zur kulturvergleichenden Mediengeschichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Ders.: Unterdrückung der Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt. In: Ders.: Kommunikative Welt. [http://www.michael-giesecke.de/theorie/dokumente/02\\_information3d/fliesstext/02\\_unterdrueckung\\_subj\\_obj.htm](http://www.michael-giesecke.de/theorie/dokumente/02_information3d/fliesstext/02_unterdrueckung_subj_obj.htm) (Stand am 10. Sep. 2008).
- Ders.: Kommunikative Welt. <http://www.kommunikative-welt.de/> (Stand am 10. Sep. 2008).
- Grassmuck, Volker: Geschlossene Gesellschaft. Mediale und diskursive Aspekte der „drei Öffnungen“ Japans. München: Iudicium 2002.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig: Schrift. München: Fink 1993.
- Günther, Hartmut/Ludwig, Otto (Hrsg.): Schrift und Schriftlichkeit. 1. Handbuch. Berlin/New York: de Gruyter 1994.
- Gutenberg-Gesellschaft/Gutenberg-Museum (Hrsg.): Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre. Mainz: von Zabern 1991.
- Gutenberg-Museum/Sprenger, Kai-Michael (Bearb.): Zug um Zug. Die Schreibeister und ihre Kunst vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Mainz: Gutenberg-Museum 1998.
- Hanebutt-Benz, Eva: Technik des Buches. In: Leonhard u.a. (Hrsg.): Medienwissenschaft. 1999, S. 391-421.
- Harada, Tomohiko 原田伴彦 (Hrsg.): Zusetsu nihonbunka no rekishi 図説日本文化の歴史. Bd.7. Tôkyô: Shogakukan 1980.
- Harms, Wolfgang (Hrsg.): Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450-1770). Basel: Schwalbe 2002.
- Hartmann, Peter C.: Die Jesuiten. München: Beck 2001.
- Haruna, Yoshishige 春名好重: Nihon shodô shinshi 日本書道新史. Kyôto: Tankosha 2001.
- Hayashi, Kimiko: Information und Medien rund um das Kabuki. In: Kohsaka/Formanek (Hrsg.): Informationssystem und kulturelles Leben in den Städten der Edo-Zeit. 2000, S.73-96.
- Heuer, Herbert/Keele, Steven W. (Hrsg.): Psychomotorik (Enzyklopädie der Psychologie. Themenbereich C: Theorie und Forschung. Serie II: Kognition. Bd.3.). Göttingen u.a.: Hogrefe 1994.
- Hirata, Yumi 平田由美: Kindaibungaku to pankuchûeshon 近代文学とパンクチュエーション. In: Jûkyûseiki Nihon no jôhôtô shakaihendô. 1985, S.527-542.
- Hörisch, Jochen: Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Hyun, Young Ah: Movable Metal Type Printing. Korean Books from the Early 13th Century to the Early 15th Century. In: Gutenberg-Jahrbuch 2001, S.77-82.
- Ichiko, Natsuo 市古夏生: Kanazôshi to shuppanshoshi – sakusha wo kaneru honya zôhansha 仮名草子と出版書肆 – 作者を兼ねる本屋蔵板者. In: Kokubungaku 42-11 (1997), S.64-68.
- Inoue, Susumu 井上進: Chûgoku shuppanbunkashi 中国出版文化史. Nagoya: Nagoyadaigaku shuppankai 2002.
- Insatsu hakubutsushi henshûinkai 印刷博物誌編集委員会 (Hrsg.): Insatsu hakubutsushi 印刷博物誌. Tôkyô: Toppan insatsu 2002.
- Insatsushi kenkyûkai 印刷史研究会 (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishijiten 本と活字の歴史辞典. Tôkyô: Kashiwashobo 2000.
- Ishikawa, Kyûyô 石川九揚: Chûgoku shoshi 中国書史. Kyôto: Kyôtodaigaku shuppankai 1996.
- Ders.: Nihon shoshi 日本書史. Nagoya: Nagoyadaigaku shuppankai 2001.

- Ders.: Daremo moji nado kaite wa inai 誰も文字など書いてはいない. Tōkyō: Nigensha 2001.
- Ders.: ‚Kaku’ to iukoto. 「書く」ということ. Tōkyō: Bungeishunju 2002.
- Ders. (Hrsg.): Moji 文字. Kyōto: Minerva shobō 2003.
- Ishizawa, Masao u.a.: Japanische Kunst. Frankfurt a. M.: Krüger 1982.
- Isomae, Junichi 磯前順一: Kindai ekurichūru no tōitsu 近代エクリチュールの統一. In: Gendaishisō vol.24-9, 1996, S.170-181.
- Itakura, Masanobu 板倉雅宣: Motoki/Hirano kē shoki katsuji-mihonchō 本木・平野系初期活字見本帳. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shōzō to sono shūhen“ henshūinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.162-177.
- Ders.: Motoki Shōzō no kappanjigyō – Sono tenkai to yukue 本木昌造の活版事業 その展開と行方. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shōzō to sono shūhen“ henshūinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.260-285.
- Ders.: Kyōkashotai hensenshi 教科書体変遷史. Tōkyō: Robundo 2004 (2.Aufl., zuerst 2003).
- Itō, Shinichi 伊藤伸一: Suwa jinja shūzō no igata to fuzokubuhin 諏訪神社収蔵の鋳型と付属部品. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shōzō to sono shūhen“ henshūinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.214-220.
- Ivins, William M. Jr./Shiraishi, Kazuya 白石和也 (Übers.): Vijuaru komyunikēshon no rekishi ヴィジュアル・コミュニケーションの歴史 (Prints and Visual Communication, zuerst Cambridge: Harvard University Press 1953). Tōkyō: Shōbunsha 1984.
- Kajiyama, Masafumi 梶山雅史: Meiji zenki kyōkasho kangyōron to minkan shoshi 明治前期教科書勸業論と民間書肆. In: Yoshida (Hrsg.): Jūkyūseiki Nihon no jōhō to shakaihendō. 1985, S.467-507.
- Kamata, Tadashi 鎌田正/Yoneyama, Toratarō 米山寅太郎 (Hrsg.): Kangorin 漢語林. Tōkyō: Taishukan shoten 1991.
- Kan, Satoko 菅聡子: Media no jidai メディアの時代. Tōkyō: Sōbunsha 2001, S.11-43.
- Kaneko, Takuyoshi 金子卓義 u.a.: Shosha ichinen しょしゃ いちねん. Tōkyō: Mitsumura toshoshuppan 2005.
- Kaneko, Tsutomu 金子務: Katsuji ni yoru kindai media kakumei 活字による近代メディア革命. In: Mugendai 104 (1998), S.78-97.
- Kanzaki, Junichi 神崎順一: Bakumatsu no yōgaku jijō to ransho fukkoku 幕末の洋学事情と蘭書復刻. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shōzō to sono shūhen“ henshūinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.52-69.
- Kapr, Albert: Ästhetik der Schriftkunst. Thesen und Marginalien. Leipzig: Fachbuchverlag 1977.
- Katō, Shūichi: Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bern: Scherz 1990.
- Kawada, Hisanaga 川田久長: Kappaninsatsushi 活版印刷史. Tōkyō: Insatsugakkai shuppanbu 1981.
- Kawai, Tadanobu 河合忠信/Muramoto, Masato 村本正人: Kirishitanban no shoshi きりしたん版の書誌. In: Tenritoshokan (Hrsg.): Kirishitanban no kenkyū. 1973, S.126-163.
- Kawase, Kazuma 川瀬一馬: Kokatsujiban no kenkyū 古活字版之研究. Tōkyō: Yasudabunko 1937.
- Ders.: Nyūmon kōwa nihon shuppan bunkashi 入門講話日本出版文化史. Tōkyō: Nihon editā sukūru 1983.
- Ders.: Nihon ni okeru shoseki shūshū no rekishi 日本における書籍蒐集の歴史. Tōkyō: Perikan sha 1999.

- Ders.: Nihon shoshigaku yôgojiten 日本書誌学用語辞典. Tôkyô: Yûshôdô shuppan 2001 (zuerst 1982).
- Keene, Donald: Japanische Literatur. Zürich: Orell Füssli 1962.
- Keiô University: „Sekaino dejitaru naraehon dêta bêsu 世界のデジタル奈良絵本データベース“. <http://dbs.humi.keio.ac.jp/naraehon/> (Stand am 2. April 2008).
- Kenyon, Frederic George/Kôzu, Harushige 高津春繁 (Übers.): Kodai no shomotsu 古代の書物 (Books and Readers in Ancient Greece and Rome, zuerst 1932). Tôkyô: Iwanami shoten 1953.
- Kida, Junichirô 紀田順一郎: Nihongo daihakubutsukan 日本語大博物館. Tôkyô: Chikuma shobô 2001.
- Kimura, Kinji 木村謹治: Wadoku daijiten 和獨大辞典. Tôkyô: Hakuyûsha 1952 (zuerst 1937).
- Kinoshita, Akihiro/Ishikawa, Keiichi: Early Printing History in Japan. In: Gutenberg-Jahrbuch 1998, S.31-34.
- Kinoshita, Naoyuki 木下直之/Yoshimi, Shunya 吉見俊哉 (Hrsg.): Nyûsu no tanjô ニュースの誕生. Tôkyô: Tôkyôdaigaku shuppankai 1999.
- Kishi, Toshio 岸俊男 (Hrsg.): Kototba to moji ことばと文字 (Nihon no kodai 日本の古代 Bd.14.). Tokyô: Chuokoronsha 1998
- Kitô, Kiyooki 鬼頭清明: Ki, kami, shofû 木・紙・書風. In: Kishi (Hrsg.): Kototba to moji. Tokyô 1998, S.423-474.
- Kleine, Christoph: Hônens Buddhismus des Reinen Landes: Reform, Reformation oder Häresie? Frankfurt a. M.: Lang 1996.
- Klopfenstein-Arii, Suishû-Tomoko: Schrift und Schriftkunst in China und Japan. Bern u.a.: Lang 1992.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. Berlin/New York: de Gruyter 1995 (23., erw. Aufl.).
- Kluge, Inge-Lore: Kanbun. Ein Lehr- und Übungsbuch. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 1991.
- Kobayashi, Tadashi 小林忠/Ôkubo, Junichi 大久保純一 (Hrsg.): Ukiyoe no kanshō kisochishiki 浮世絵の観賞基礎知識. Tôkyô: Shibundô 1996.
- Kobayashi, Tadashi 小林忠 (Hrsg.): Ukiyoe no rekishi 浮世絵の歴史. Tôkyô: Bijutsu shuppansha 1998.
- Kobayashi, Zenpachi 小林善八: Nihon shuppan bunkashi 日本出版文化史. Tôkyô: Seishôdô shoten 1978 (zuerst 1938).
- Koch, Rudolf: Vom Stempelschneiden. In: Gutenberg-Jahrbuch 1931, S.290-292.
- Kodama, Kôta: Kuzushiji kaidoku jiten くずし字解読辞典. Tôkyô: Tôkyôdô shuppan 2003 (11. Aufl., zuerst 1970).
- Kohsaka, Shiro/Laube, Johannes: Informationssystem und kulturelles Leben in den Städten der Edo-Zeit. Wiesbaden: Harrassowitz 2000.
- Koike, Seiji 小池精治: Nihongo wa ikanishite tsukuraretaka 日本語はいかにしてつくられたか. Tôkyô: Chikumashobô 2001 (zuerst 1995).
- Komiya, Hidetoshi 小宮英俊: Chikukan to mokkan 竹簡と木簡. In: Insatsu hakubustushi henshûinkai (Hrsg.): Insatsu hakubutsushi. 2001, S.307.
- Komiyama, Hiroshi 小宮山博史: Minchôtai. Nihon eno denpa to kaikoku 明朝体日本への伝播と改刻. In: Insatsushi kenkyûkai (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishijiten. 2000, S.233-384.
- Ders.: Katsujishotai – Chûgoku karano dōnyū to kaikoku 活字書体 中国からの導入と改刻. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shōzō to sono shūhen“ henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.334-371.

- Komiyama, Hiroshi 小宮山博史/Fukawa, Mitsuo 府川充男/Koike, Kazuo 小池和夫: Shinsei katsuji chûdokusha dokuhon 真性活字中毒者読本. Tôkyô: Kashiwashobô 2001.
- Kondô, Masato 近藤雅人: Kinsê no shuppan bunka 近世の出版文化 (Shûkan asahi hyakka sekai no bungaku 週刊朝日百科世界の文学 Bd. 84). Tôkyô: Asahi shinbunsha 2001.
- Kôno, Kensuke 紅野謙介: Shomotsu no kindai 書物の近代. Tôkyô: Chikuma shobô 1999.
- Konta, Yôzô 今田洋三: Edo no shuppan shihon 江戸の出版資本. In: Nishiyama (Hrsg.): Edo chônin no kenkyû. 1974, S.109-195.
- Ders.: Edo no hon'yasan 江戸の本屋さん. Tôkyô: NHK 1977.
- Kornicki, Peter: The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century. Leiden u.a.: Brill 1998.
- Koschatzky, Walter: Die Kunst der Druckgraphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München: DTV 2004 (14. Aufl., zuerst 1975).
- Kôyagire dai isshu 高野切第一種. Tôkyô: Nigensha 2000.
- Kozuka, Masahiko 小塚昌彦: Rôgata dentaihô ni yoru bokei seisaku 蠟型電胎法による母型製作. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shôzô to sono shûhen“ henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.184-213.
- Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hrsg.): Bild, Schrift, Zahl. München: Fink 2004.
- Kroker, Werner (Hrsg.): Von der Kalligraphie zum Direct Imaging – Die Industrialisierung einer handwerklichen Kunst. Bochum: Georg-Agricola-Gesellschaft 1998.
- Kudô, Sayumi 工藤早弓: Naraehon no keisei 奈良絵本の形成. In: Kokubungaku kaishaku to kanshō 8/1998, S.98-105.
- Kume, Yasuo 久米康生: Saishokuwashifu 彩色和紙譜. Tôkyô: Heibonsha 1994.
- Kuroishi, Tadanori 黒石忠恵: Kyôôsôwa 况翁叢話. Tôkyô: Minyûsha 1901.
- Kuroishi, Yôko 黒石陽子: Ezôshi to geinô 絵草紙と芸能. In: Kokubngaku 46-7/2000, S.100-106.
- Lao, Riu: Der Beginn des Buchdrucks in China. In: Buchhandelsgeschichte 2000/2, S.B76-B81.
- Lehner, Georg: Der Druck chinesischer Zeichen in Europa. Entwicklungen im 19. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrasowitz 2004.
- Leonhard, Joachim-Felix u.a. (Hrsg.): Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikation. Teilb.1 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd.15). Berlin u.a.: de Gruyter 1999.
- Lie, Hiu: Die Anfänge des koreanischen Buchdrucks mit Metalllettern. Das königliche Druckereiamt „Chujaso“ zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Thunum/Ostfriesland: Paperkorn 2003.
- Mabuchi, Kazuo 馬淵和夫: Gojûonzu no hanashi 五十音図の話. Tôkyô: Taishukan 2003 (zuerst 1993).
- Macho, Thomas: Zeit und Zahl. Kalender- und Zeitrechnung als Kulturtechniken. In: Krämer/Bredenkamp (Hrsg.): Bild, Schrift, Zahl. 2004, S.179-192.
- Maejima, Hisoka 前島密/Konishi, Nobuhachi こにしのぶはち: Kokuji kokubun kairyô kengisho 国字国文改良建議書. Tôkyô: Konishi Nobuhachi 1899.
- Magata, Shigeri 曲田成: Nihon kappan seizô shiso ko Motoki sensei shôden 日本活版製造始祖故本木先生小伝. Tôkyô: Magata Shigeri 1894.
- Maeda, Ai 前田愛: Kindai dokusha no seiritsu 近代読者の成立. Tôkyô: Iwanami shoten 2001 (zuerst 1973).
- Matsukawa, Hanzan 松川半山: Dômô ebiki shôgaku nyûmon 童蒙画引小学入門. Ôsaka: Umeraha Kameschichi. 1875.

- Matsumoto, Sannosuke 松本三之介/Yamamuro, Shinichi 山室信一: Genron to media 言論とメディア (Nihonkindaishisôtaikei 日本近代思想体系 Bd.11). Tôkyô: Iwanami shoten 1990.
- Mauelshagen, Franz: Was ist glaubwürdig? Fallstudie zum Zusammenspiel von Text und Bild bei der Beglaubigung außergewöhnlicher Nachrichten im illustrierten Flugblatt. In: Harms (Hrsg.): Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450-1770). 2002, S.309-338.
- May, Ekkehard: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750-1868). Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung. Wiesbaden: Harrasowitz 1983.
- Ders.: Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan. In: Formanek/Linhart (Hrsg.): Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt. Wien: Literas 1995, S.45-73.
- Maximilian-Gesellschaft (Hrsg.): Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. 2 Bd. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 1995.
- McLuhan, Marshall: The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. Tronto u.a.: Tronto University Press 1995.
- Meiji bijutsu gakkai 明治美術学会/Insatsukyoku Chôyôkai 印刷局朝陽会 (Hrsg.): Oyatoi gaikokujin Chiossone kenkyû お雇い外国人キョッソーネ研究. Tôkyô: Chuokoron bijutsu shuppan 1999.
- Mertens, Sabine: Was sind Blockbücher? Technik, Themen, Terminologie. In: Gutenberg-Gesellschaft/Gutenberg-Museum (Hrsg.): Blockbücher des Mittelalters. 1991, S.13-18.
- Miller, Roy Andrew: Die japanische Sprache. Geschichte und Struktur. München: Iudicium 1993.
- Mizuno, Minoru 水野稔 (Hrsg.): Kibyôshi sharebon shû 黄表紙洒落本集 (Nihon kotenbungaku taikai 日本古典文学大系 Bd.59.). Tôkyô: Iwanami shoten 1970.
- Momose, Hiroshi 百瀬宏: Surugaban dôkatsuji 駿河版銅活字. In: Insatsushi kenkyûkai (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishijiten. Tôkyô: Kashiwashobô 2000, S.47-135.
- Mori, Hiromichi 森博道: Nihonshoki no nazo wo toku 日本書紀の謎を解く. In: Ishikawa (Hrsg.): Moji. 2003, S.125-163.
- Morigami, Osamu 森上修/Yamaguchi, Tadao 山口忠男: Keichô chokuhan „Chôgonka biwagyô“ nitsuite – jô 慶長勅版『長恨歌琵琶行』について上. In: Biburia 95 (1990), S.118-171.
- Morigami, Osamu 森上修: Keichôchokuhan „Chôgonkabiwagyô“ nitsuite – ge 慶長勅版『長恨歌琵琶行』について下. In: Biburia 97 (1991), S.36-86.
- Ders.: Shokikokatsujiban no ingyôsha nitsuite 初期古活字版の印行者について. In: Biburia 100 (1993), S.148-175.
- Motoki Shôzô katsuji fukugen purojekuto chôagurûpu 本木昌造活字復元プロジェクト調査グループ: Kenshō suwajinja shûzô ‚mokuchô taneji‘ 検証諏訪神社収蔵「木彫種字」. In: „Nihon no kindai katsuji. Motoki Shôzô to sono shûhen“ henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.99-139.
- Müller-Yokota, Wolfram: Abriss der geschichtlichen Entwicklung der Schrift in Japan. In: Bo-chumer-Jahrbuch zur Ostasienforschung. Bd.10. 1987, S.1-75.
- Ders.: Die chinesische Schrift. In: Günther/Ludwig (Hrsg.): Schrift und Schriftlichkeit. 1. Handbuch. 1994, S.347-382.
- Ders.: Weiterentwicklungen der chinesischen Schrift: Japan – Korea – Vietnam. In: Günther/Ludwig (Hrsg.): Schrift und Schriftlichkeit. 1. Handbuch. 1994, S.382-404.
- Mushakôji, Minoru 武者小路穰: Emaki no rekishi 絵巻の歴史. Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan 1995 (zuerst 1990).

- Nagamine, Shigetoshi 長嶺重敏: Zasshi to dokusha no kindai 雑誌と読者の近代. Tôkyô: Nihoneditâsukûru 1997.
- Ders.: ‚Dokushokokumin‘ no tanjô 〈読書国民〉の誕生. Tôkyô: Nihoneditâsukûru 2004.
- Nagatomo, Chiyoji 長友千代治: Kinsei kashihonya no kenkyû 近世貸本屋の研究. Tôkyô: Tôkyôdô shuppan 1982.
- Ders.: Edojidai no shomotsu to dokusho 江戸時代の書物と読書. Tôkyô: Tôkyôdô 2001.
- Nagazumi, Yôko 永積洋子: Jûhasseiki no ranshochûmon to sono rufu 18世紀の蘭書注文とその流布. Kagakukenkyûhi joseikin kenkyûseikahôkokusho (B)(2)1998.
- Naka, Arata 中新: Kindaikyôkasho no seiritsu 近代教科書の成立. Tôkyô: Nihontosho sentâ 1981 (zuerst 1949).
- Nakajima, Takashi 中嶋隆: Hanbonjidai no ‚shahon‘ towa nanika 板本時代の「写本」とは何か. In: Kokubungaku 42-11 (1997), S.49-53.
- Nakane, Suguru 中根勝: Nihon insatsu gijutsushi 日本印刷技術史. Tokyô: Yagi shoten 1999.
- Nakano, Mitsutoshi 中野三敏: Shoshigakudangi Edo no hanbon 書誌学談義 江戸の板本. Tôkyô: Iwanami shoten 1995.
- Nakayama, Yûshô 中山右尚: Hanbon to e no kanrensei wo dô kangaeruka 板本と絵の関連性をどう考えるか. In: Kokubungaku 42-11/1997, S.19-25.
- Nambara, Minoru 南原実/Schinzinger, Robert/Yamamoto, Akira 山本明(Hrsg.): Wörterbuch der deutschen und japanischen Sprache. Japanisch-Deutsch (Gendai wadoku jiten 現代和独辞典). Tôkyô: Sanshûsha 2000.
- National Diet Library (Hrsg.): „Rare Books of the National Diet Library“ (Die Web-Ausstellung). <http://www.ndl.go.jp/exhibit/50/index.html> (Stand am 5. Sep. 2008).
- Nawata, Yuji: Bild per Schrift/Schrift per Bild. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XIII – 3/2003, S.573-589.
- “Nihon no kindai katsuji – Motoki Shôzô to sono shûhen” henshûiinkai 『日本の近代活字 本木昌造とその周辺』編集委員会 (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji – Motoki Shôzô to sonoshûhen 日本の近代活字 本木昌造とその周辺. Tôkyô: Robundo 2003.
- Nishijima, Atsuya 西島孜哉: Janru wo ôdanshi, henshinsuru sakushatachi ジャナルを横断し、変身する作者たち. In: Kokubungaku 42-11 (1997), S.12-18.
- Nishijima, Sadao 西嶋定生: Kodai Higashiajia to nihon 古代東アジアと日本. Tôkyô: Iwanami shoten 2000.
- Nishiyama, Matsunosuke 西山松之助(Hrsg.): Edo chônin no kenkyû 江戸町人の研究. Bd.3. Tôkyô: Yoshikawakobunkan 1974.
- Okitsu, Kaname 興津要: Meiji shinbun kotohajime 明治新聞事始め. Tôkyô: Taishukan 1997.
- Ôkurashô insatsukyoku 大蔵省印刷局: Insatsukyoku enkakuroku 印刷局沿革録. Tôkyô: Insatsukyoku 1903.
- Ders.: Ôkurashô insatsukyoku hyakunenshi 大蔵省印刷局百年史 (in 3 Bd.). Tôkyô: Insatsukyoku chôyôkai 1974.
- Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.
- Ônuma, Haruki 大沼晴暉: Shahon to kanpon 写本と刊本. In: Insatsuhakubustushi henshûiinkai (Hrsg.): Insatsu hakubutsushi. 2002, S.328-330.
- Ôuchida, Sadao 大内田貞郎: Kirishitanban ni tsuite きりしたん版について. In: Insatsushi kenkyûkai (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishijiten. Tôkyô 2000, S.9-46.
- Pan, Jixing: A Comparativ Research of Early Movable Metal-type Printing Technique in China, Korea and Europa. In: Gutenberg-Jahrbuch 1998, S.36-41.

- Park, Moon-Year: A Study of the Type Casting, Setting and Printing Method of „Buljo-Jikji-Simche-Yojeol“. In: Gutenberg-Jahrbuch 2004, S.32-46.
- Park, Seong-Rae: An Invention with Little Innovations. In: Gutenberg-Jahrbuch 2004, S.26-31.
- Pauer, Erich: Reichtum, Laster oder Tugend? Die wirtschaftlichen Grundlagen des edo-zeitlichen Bürgertums. In: Ehmcke/Shôno-Sládek (Hrsg.): Lifestyle in der Edo-Zeit. 1994, S.11-33.
- Pörtner, Peter/Heise, Jens: Die Philosophie Japans. Von den Anfängen zur Gegenwart. Stuttgart: Kröner 1995.
- Rautenberg, Ursula (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Buches. Stuttgart: Reclam 2003.
- Rein, Johann Justus: Japan nach Reisen und Studien. Im Auftrage der Königlich Preussischen Regierung dargestellt. Bd.2. Leipzig: Engelmann 1886.
- Reischauer, Edwin O.: Japan. The Story of a Nation. Tôkyô: Knopf 1981.
- Ri, Seiichi (Lee, Sungsi) 李成市: Higashiaja-bunkaken no keisei 東アジア文化圏の形成. Tôkyô: Yamakawa shuppansha 2000.
- Rück, Peter (Hrsg.): Methoden der Schriftbeschreibung. Stuttgart: Jan Thorbecke 1999.
- Ryukoku University: Ryukoku University Exhibition Room. <http://www.ryukoku.ac.jp/-tenjishitsu/exhibit.html> (Stand am 8. Sep. 2008).
- Sandermann, Wilhelm: Papier: eine spannende Kulturgeschichte. Berlin u.a.: Springer 1992 (2. Aufl.).
- Santô, Kyôden 山東京伝: Gozonji shôbai mono 御存知商売物. Reprint in: Mizuno (Hrsg.): Kibyôshi sharebon shû. 1970, S.87-105.
- Satô, Kiyoji 佐藤喜代治: Kanji kôza 漢字講座, Bd.1. (Kanji towa 漢字とは). Tôkyô: Meijishoin 1988.
- Ders. (Hrsg.): Kanji kôza 漢字講座, Bd.4. (Kanji to kana 漢字と仮名). Tôkyô: Meijishoin 1989.
- Satô, Makoto 佐藤信: Shûsho to rakugaki 習書と落書き. In: Kishi (Hrsg.): Kotoba to moji. 1998, S.553-596.
- Ders. (Hrsg.): Kodai Nihon no rekishi 古代日本の歴史. Tôkyô: Hôsôdaigaku kyôikushinkôkai 2001.
- Satô, Nobuo 佐藤宣男: Sôgana kana no jigen 草仮名・仮名の字源. In: Satô (Hrsg.): Kanji kôza, Bd.4. 1989, S.256-283.
- Satô, Satoru 佐藤悟: Besutoserâ-sakka no tanjô ベストセラー作家の誕生. In: Kondô (Hrsg.): Kinsêno shuppan bunka Tôyô: Asahishinbunsha 2001, S.9-104ff.
- Satô, Yukiko 佐藤至子: Edo no eiri shôsetsu 江戸の絵入小説. Tôkyô: Perikansha 2001.
- Schanze, Helmut: Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner 2001.
- Ders. : Integrale Mediengeschichte. In: Ders.(Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte. 2001, S.207-280.
- Scheffer, Christian: Kalligraphie. In: Günther/Ludwig (Hrsg.): Schrift und Schriftlichkeit. 1. Halbband. 1994, S.228-255.
- Schilling, Dorotheus P.: Christliche Druckereien in Japan (1590-1614). In: Gutenberg-Jahrbuch 1940, S.356-395.
- Schmidt, Berthold: Einführung in die Schrift und Aussprache des Japanischen. Hamburg: Buske 1995.
- Schmidt, Wolfgang G.A.: Einführung in die chinesische Schrift- und Zeichenkunde. Hamburg: Buske 1996.
- Schmidt-Künsemüller, Friedrich Adolf: Die Erfindung des Buchdrucks als technisches Phänomen. Mainz: Gutenberg-Gesellschaft 1951.
- Schorch, Günther: Entwicklung des Handschreibens. In: Bredel (Hrsg.): Didaktik der deutschen Sprache. Bd.1. 2003, S.286-306.

- Schröder, Reinald: Von der Handpresse zur Rotationsdruckmaschine und zum Maschinensatz. In: Kroker (Hrsg.): Von der Kalligraphie zum Direct Imaging. 1998, S.41-50.
- Schwan, Friedrich B.: Handbuch. Japanischer Holzschnitt. München: Iudicium 2003.
- Schwartz, Th./Japing, E./Wilke, A.: Die Elektrizität. Eine kurze und verständliche Darstellung der Grundgesetze sowie der Anwendungen der Elektrizität zur Kraftübertragung, Beleuchtung, Galvanoplastik, Telegraphie und Telephonie. Wien/Pest/Leipzig: A. Hartleben 1884.
- Screech, Timon: The Lens Within the Heart. The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan. Honolulu: University of Hawaii Press 2002.
- Schurhammer, S. J. Georg: Das kirchliche Sprachproblem in der japanischen Jesuitenmission des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Stück Ritenfrage in Japan. Tôkyô: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 1928.
- Seeley, Christopher: A History of Writing in Japan. Leiden u.a.: Brill 1991.
- Shimada, Shingo: Grenzgänge – Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich. Frankfurt a.M.: Campus 1994.
- Shimura, Kazuhisa 志村和久: Kanji no hattatsu 漢字の発達. In: Satô (Hrsg.): Kanji kôza, Bd.1. 1988, S.21-48.
- Shinkawa, Tokio 新川 登亀男: Kanji bunka no naritachi to tenkai 漢字文化の成り立ちと展開. Tôkyô: Iwanami shoten 2002.
- Shirakawa, Shizuka 白川 静: Kanji 漢字. Tôkyô: Iwanami shoten 1970.
- Ders.: Kôkotsubun no sekai 甲骨文の世界. Tôkyô: Heibonsha 1972.
- Ders.: Kanji no sekai 漢字の世界. Bd.1. Tokyô: Heibonsha 1976.
- Ders.: Jitô 字統. Tôkyô: Heibonsha 2002.
- Ders.: Jikun 字訓. Tôkyô: Heibonsha 2003.
- Shô, Heiwa (Shang Binghe) 尚秉和: Chûgoku shakai fûzokushi 中国社会風俗史. Tôkyô: Heibonsha 1969.
- Sohn, Pow-Key: Early Korean Printing. In: Widmann (Hrsg.): Der gegenwärtige Stand der Gutenberg-Forschung. 1972, S.217-231.
- Ders.: Invention of the Movable Metal-type Printing in Koryo: It's Role and Impact Cultural Progress. In: Gutenberg-Jahrbuch 2001, S.25-30.
- Stalph, Jürgen: Grundlagen einer Grammatik der sinojapanischen Schrift. Wiesbaden: Otto Harrasowitz 1989.
- Sugano, Yô 菅野陽: Edo no dôhanga 江戸の銅版画. Kyôto: Rinsen shoten 2003.
- Suwa, Haruo 諏訪春雄: Shuppan kotohajime. Edo no hon 出版事始 江戸の本. Tôkyô: Mainichishinbunsha 1978.
- Suzuki, Hiromitsu 鈴木広光: Yôroppajin ni yoru kanji-katsuji no kaihatsu ヨーロッパ人による漢字活字の開発. In: Insatsushi kenkyûkai (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishi jiten. 2000, S.137-231.
- Ders.: Kanji-chûzôkatsuji no kaihatsu to Nihon eno denpa 漢字鑄造活字の開発と日本への伝播. In: „Nihon no kindai katsuji – Motoki Shôzô to sono shûhen“ henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.70-91.
- Suzuki, Toshio 鈴木敏夫: Pure Gûtenberuku jidai ブレ・グーテンベルク時代. Tôkyô: Asahishinbunsha 1976.
- Ders.: Edo no hon'ya 江戸の本屋 (In 2 Bd.). Tôkyô: Chuokoronsha 1980.
- Suzuki, Toshiyuki 鈴木俊幸: Edojidai no insatsumedia 江戸時代の印刷メディア. In: „Nihon no kindai katsuji – Motoki Shôzô to sono shûhen“ henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.24-51.

- Tajih, Ikuro 多治比郁夫: Kishûshoshi Shûseidô no katsujibon 紀州書肆聚星堂の活字本. In: Biburia 81(1983), S.130-136.
- Takada, Mamoru 高田衛: Hanbon bunka no imi 板本文化の意味. In: Kokubungaku 42-11 (1997), S.6-11.
- Takano, Akira 高野彰: Bakumatsu no yôsho insatsubutsu – Katsuji ni yoru miwakekata 幕末の洋書印刷物 活字による見分け方. In: Insatsushi kenkyûkai (Hrsg.): Hon to katsuji no rekishijiten. 2000, S.385-424.
- Tamura, Shôzô 田村省三: Kimura Kahê to Kawamoto Kômin – Dentaikatsuji kotohajime 木村嘉平と川本幸民 電胎活字事始め. In: „Nihon no kindai katsuji – Motoki Shôzô to sono shûhen henshûinkai“ (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.232-237.
- Tanahashi, Masahiro 棚橋正博 (Hrsg.): Edo gesaku zôshi 江戸戯作草紙. Tôkyô: Shôgakukan 2000.
- Tenritoshokan 天理図書館 (Hrsg.): Kirishitanban no kenkyû きりしたん版の研究. Tenri: Tenridaigaku shuppankyoku 1973.
- Teuling, Hans-Leo: Bewegungssteuerung beim Schreiben. In: Heuer/Keele (Hrsg.): Psychomotorik. 1994, S.703-772.
- Tôkeiin 統計院 (Hrsg.): Daiikkai Nihonteikoku tôkei nenkan 第一回日本帝國統計年鑑. Tôkyô 1882. Reprint In: Dass.: Nihonteikoku tôkeinenkan fukkukuban daiikkai 日本帝國統計年鑑復刻版第一回. Tôkyô: Tôkyô ripurinto shuppansha 1962.
- Tokyo National Museum: <http://www.tnm.jp/> (Stand am 05.Sep.2008).
- Tominaga, Makita 富永牧太: Kirishitanban no insatsujutsu きりしたん版の印刷術. In: Tenritoshokan (Hrsg.): Kirishitanban no kenkyû. 1973, S.47-78.
- Torigoe, Shin 鳥越信 (Hrsg.): Hajimete manabu Nihon no ehonshi はじめて学ぶ日本の絵本史 Bd.1. Tôkyô: Minerva shobô 2001.
- Tschudin, Peter F.: Grundzüge der Papiergeschichte. Stuttgart: Hiersemann 2002.
- Tsuchiya, Reiko 土屋礼子: Taishûshi no genryû 大衆紙の源流. Tôkyô: Sekaishisôsha 2002.
- Tsukishima, Hiroshi 築島裕: Kana 仮名 (Nihongo no sekai 日本語の世界 Bd.5.). Tôkyô: Chûôkôronsha 1981.
- Ders.: Rekishiteki kanazukai 歴史的仮名遣い. Tôkyô: Chuokoronsha 1986.
- Turnbull (Hrsg.): Japan's Hidden Christians 1549-1999. Bd.1. Richmond u.a.: Japan Library u.a. 2001.
- Twitchett, Denis: Druckkunst und Verlagswesen im mittelalterlichen China. Wiesbaden: Harrassowitz 1994.
- Uemura, Takashi 植村峻: Ôkurashô insatsukyoku ni okeru Chiossone no gyôseki 大蔵省印刷局におけるキヨッソーネの業績. In: Meijibijutsugakkai/Insatsukyoku Chôyôkai (Hrsg.): Oyatoi gaikokujin Chiossone kenkyû. 1999, S.35-79.
- Valignano, Alessandro/Matsuda, Kiichi 松田毅一 u.a. (Übers. und Hrsg.): Nihon junsatsuki 日本巡察記. Tôkyô: Heibonsha 1973.
- Van der Linden, Fons: DuMont's Handbuch der graphischen Techniken. Manuelle und maschinelle Druckverfahren. Hochdruck. Tiefdruck. Flachdruck. Durchdruck. Reproduktionstechniken. Mehrfarbendruck. Köln: DuMont 1983.
- Volta, Alessandro/von Oettingen, A.J. (Hrsg.): Untersuchungen über den Galvanismus. 1796 bis 1800. Leipzig: Engelmann 1900.
- Waldow, Alexander (Hrsg.): Illustrierte Encyclopädie der graphischen Künste und der verwandten Zweige (Buch-, Stein- und Kupferdruck, Lithographie, Photolithographie, Chemotypie, Zinkographie, Xylographie, Schriftgiesserei, Stereotypie, Galvanoplastik etc.). Leipzig: Alexander Waldow 1884 (reprint, München/London/New York/Paris: Saur 1993).
- Weiss, Wisso: Zeittafel zur Papiergeschichte. Leipzig: Fachbuchverlag 1983.

- Wen-Yuan, Ting: Von der alten chinesischen Buchdruckerkunst. In: Gutenberg-Jahrbuch 1929, S.9-17.
- Widmann, Hans (Hrsg.): Der gegenwärtige Stand der Gutenberg-Forschung. Stuttgart: Hiersemann 1972.
- Winkler, Hartmut: Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. München: Beck 1999 (2., durchges. Aufl.).
- Wolf, Hans-Jürgen: Schwarze Kunst. Eine illustrierte Geschichte der Druckverfahren. Frankfurt a. M.: Deutscher Verlag 1981 (2. Aufl.).
- Ders.: Geschichte der Druckverfahren. Ein Beitrag zur Geschichte der Technik. Elchingen: Historia 1992.
- Yada, Tsutomu 矢田勉: Nihonjin no mojiishiki to kindaikatsuji 日本人の文字意識と近代活字. In: „Nihon no kindai katsuji – Motoki Shôzô to sono shûhen” henshûinkai (Hrsg.): Nihon no kindai katsuji. 2003, S.406-411.
- Yamamoto, Hirobumi 山本弘文 (Hrsg.): Kôtsûnyû no hattatsu to gijutsukakushin 交通運輸の発達と技術革新. Tôkyô: Kokusairengôdaigaku/Tôkyôdaigaku shuppankai 1986.
- Yamamoto, Masahide 山本正秀: Kindai buntai no shiteki hassei kenkyû 近代文体の史的発生研究. Tôkyô: Iwanami shoten 2001 (zuerst 1965).
- Yamaguchi, Akiho 山口明穂/Suzuki, Hideo 鈴木英夫/Sakanashi, Ryûzô 坂梨隆三/Tsukimoto, Masayuki 月本雅幸: Nihongo no rekishi 日本語の歴史. Tôkyô: Tôkyôdaigaku shuppankai 2002 (zuerst 1997).
- Yan, Zhenjiang: Schriftsystem, Literalisierung, Literalität. Frankfurt a. M.: Lang 2000.
- Yayoshi, Mitsunaga 彌吉光長: Meijijidai no shuppan to hito 明治時代の出版と人 (Yayoshi Mitsunaga chosakushû 彌吉光長著作集 Bd.4). Tôkyô: Nichigai ashietsu 1982.
- Yoshida, Mitsukuni 吉田光邦 (Hrsg.): Jûkyûseiki Nihon no jôhō to shakaihendô 十九世紀日本の情報と社会変動. Kyôto: Kyotodaigaku jinbunkagaku kenkyûjo 1985.
- Yoshida, Yutaka 吉田豊: Komonjo tenarai 古文書手習い. Tôkyô: Kashiwashobô 1999 (zuerst 1998).
- Yukawa, Shiro: Das xylographische Medium in Europa und Japan: Der Versuch einer kulturvergleichenden Mediengeschichte. In: Forschungen zur Europäischen Sprache und Literatur, Universität Okayama 24 (2005), S.59-71.
- Zimmer, Alf C.: Argumente für die Bedeutung der impliziten Dynamik beim Lesen handgeschriebener Texte – experimentelle Daten und ein theoretisches Modell. In: Peter (Hrsg.): Methoden der Schriftbeschreibung. 1999, S.453-479.
- Zöllner, Reinhard: Einführung in die Geschichte Ostasiens. München: Iudicium 2002.
- Ders.: Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart. Paderborn u.a.: Schöningh 2006.

## Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Keine weiteren Personen waren an der geistigen Herstellung der vorliegenden Arbeit beteiligt. Insbesondere habe ich nicht die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen. Dritte haben von mir weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde als Dissertation vorgelegt.

Shiro Yukawa

## Lebenslauf

- 1994-1998 Studium der Germanistik (deutsche Literatur) an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Okayama, Japan
- 1998-2000 Studium der deutschen Literatur im Magisterkurs für Literaturwissenschaft an der Universität Okayama, Japan
- 2000-2002 Studium der vergleichenden Kulturwissenschaft im Doktorkurs für Kulturwissenschaft an der Universität Okayama, Japan
- 2002-2009 Doktorand an dem Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Medien und dem Lehrstuhl für Ostasiatische Geschichte an der Philosophischen Fakultät der Universität Erfurt

## Danksagung

Bei allen, die mich während der langjährigen Arbeit unterstützt haben, möchte ich mich hier bedanken.

Bei Herrn Prof. Dr. Michael Giesecke bedanke ich mich herzlichst für seine vielseitige Betreuung. Ohne seine Bereitschaft, mir und damit auch dem Fremden geduldig zuzuhören, wäre meine Arbeit nicht in diesem Umfang zustande gekommen. Denn unser intensiver Dialog, der sowohl durch gegenseitiges Verstehen, als auch fruchtbares Nicht-Verstehen gekennzeichnet war, trieb mich immerzu zur Reflexion über meine Fremdheit gegenüber den Gegenständen meiner Forschung und der Beschreibungssprache an. Das Oszillieren zwischen den beiden Polen des Verstehens und Nicht-Verstehens, zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, ließ meinen Denk- und Schreibprozess so verlangsamen und stocken, wie es sich auch in der vorliegenden Arbeit mit ihrem triadischen Spektrum bemerkbar macht. Besonders für die dadurch möglich gewordene gründliche Sicht bin ich ihm sehr dankbar.

Ebenso dankbar bin ich Herrn Prof. Dr. Reinhard Zöllner. Seine vielseitigen und profunden Kenntnisse über die einzelnen Themenbereiche dieser Arbeit waren mir eine große Hilfe. Herr Prof. Zöllners Verständnis für mein Vorhaben erleichterte mir über die gesamte Zeit hinweg dessen Verwirklichung.

Mein ganz besonderer Dank geht an Herrn Prof. Shû Eshiro von der Universität Okayama, Japan. Seine meistens in einer dämmrigen Bücherkammer abgehaltenen Seminare über Medientheorie und deutsche Buchhandelsgeschichte prägen mich noch heute. Dort fand meine Forschungstätigkeit, die schließlich in der hier vorliegenden Arbeit mündet, ihren Anfang. Es war Prof. Eshiro, der mich mit den Arbeiten von Herrn Prof. Giesecke bekannt machte und mich schließlich nach Erfurt empfahl.

Für die zweiundeinhalbjährige finanzielle Unterstützung möchte ich der Landesgraduiertenförderung Thüringen danken. Auch dem Deutschen Akademischen Austauschdienst und diesbezüglich Frau Manuela Linde des Internationalen Büros der Universität Erfurt gilt ein herzliches Dankeschön für die dreimonatige finanzielle Unterstützung zum Abschluss dieser Arbeit.

Die Gestaltung dieser elektronischen Version verdanke ich Frau Ute Winter und Frau Andrea Langner am Electronic Text Center der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha. Ohne ihr Verständnis für die Koexistenz verschiedener Schriftsysteme und Darstellungsformen hätte ich meine Arbeit nicht in dieser Form veröffentlichen können.

Bei Andreas Seifert, dem philosophierenden Buchgestalter aus Dresden, bedanke ich mich für die vielfältigen und inspirierenden Gespräche, bei denen wir zahlreichen

(bild-)sprachlichen Denk- und Formulierungsproblemen auf den Grund gehen konnten. Auch an Freunde richtet sich nicht zuletzt mein herzlicher Dank, insbesondere an Marco Gerbig-Fabel, Christiane Heibach, Kenji Oda, Peter Purg und Volker Zimmermann. Schließlich bedanke ich mich innigst bei meinen Eltern und bei meinem Bruder, die mich aus der Ferne auf verschiedenste Weise unterstützt haben. Meiner hier gefundenen Familie Akiko, Julien, Nelika und Akichika bin ich besonders dankbar. Unser gemeinsamer Alltag verleiht mir den Boden, auf dem ich diese Arbeit zum Abschluss bringen konnte.