Zeitschrift: Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 6 (1949)

Heft: 1-2

Artikel: Vom japanischen Holzschnittbuch

Autor: Boller, W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-387615

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

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

Dem europäischen Bücherfreunde, der gewohnt ist, seine Lieblinge in schönen Einbänden zu sehen, mag es wohl seltsam erscheinen, daß die unansehnlichen, nur mit einem Faden zusammengehaltenen Heftlein Japans Bücher sein sollen. Und doch ist es so; das edelste und kostbarste Buch ist seit Urzeiten in der Form eines unscheinbaren Heftes aus hauchdünnem Papier erschienen. Das japanische Buch ist auf dem Entwicklungswege von der Schreibrolle zu unserer Buchform gewissermaßen mittendrin stehengeblieben. Es ist weiter nichts als ein in Harmonikaform gefaltetes Schreibband, das im Rücken mit einem Faden zusammengehalten wird. So grundverschieden wie die östlichen und westlichen Kulturen auch sein mögen, so wäre es doch sonderbar, sollte man in einem Lande, in dem ein Kunsthandwerk von einzigartiger Feinheit all die tausend Dinge des täglichen Ge-

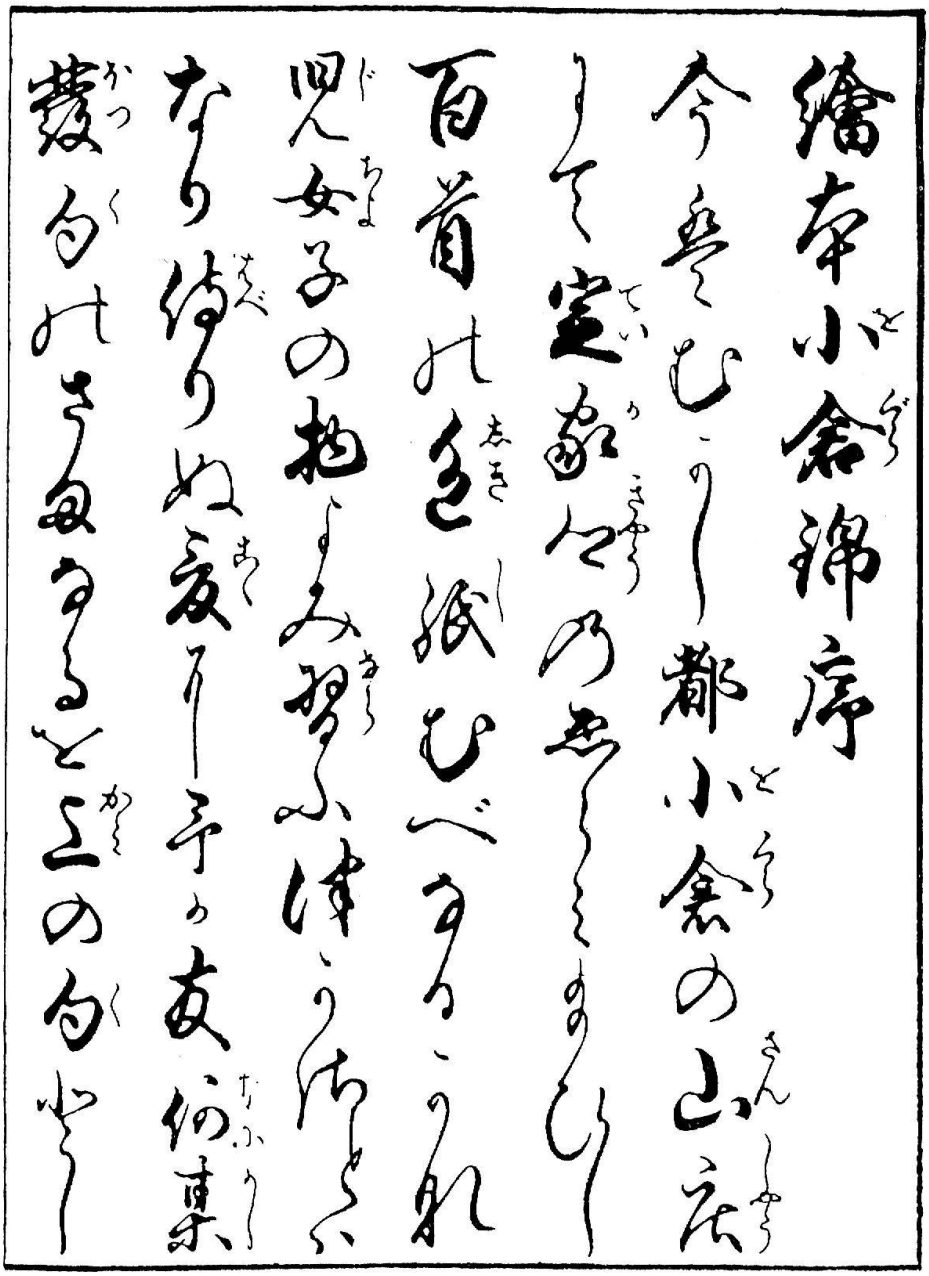

Abb. 1. Schriftseite aus dem Buche «Ehon Ogura Nishiki» von Okumura Masanobu, 1723

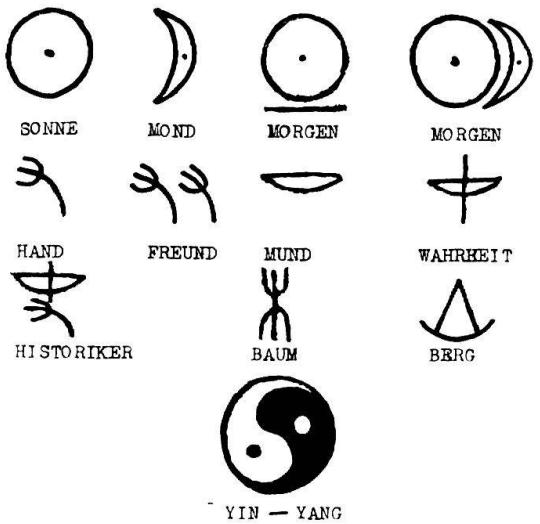

Abb. 2. Chinesische Schriftsymbole

brauches veredelt, auf die Pflege eines schönen Buches verzichtet haben. Das Heftlein, das den Weg nach Europa nahm, ist eigentlich nur der Kern, die Schale blieb zurück. Als es noch zu Hause war, da holte wohl der Besitzer aus dem feuersicheren Verlies ein sorgfältig verschnürtes Kästchen, auch dieses noch in Seide gehüllt, um es seinen Gästen zu zeigen. War die seidene Hülle gefallen, so wurde die Buchschachtel aus Lack bewundert, und hatte man dieser genug der Ehre angetan, so entnahm ihr schlußendlich unter allerlei Zeremoniell der Besitzer das Buch, das nun von Hand zu Hand ging. Die Bücher, die einst in Japan in kostbaren Buchschachteln und Kästchen aus Lack sorgsam gehütet waren, finden wir plötzlich in Europa wieder ohne Hülle, wie ein Ei ohne Schale, schutzlos unwissenden Händen preisgegeben. Hat aber zufällig eine Buchschachtel den Weg nach dem Westen angetreten, so bildet sie als Lackarbeit die Freude eines Lacksammlers, hat sie weniger Glück, so führt sie vielleicht auf dem Toilettentisch einer europäischen Dame als Manicureetui ein weniger rühmliches Dasein.

So bescheiden nun also auch die Hülle des japanischen Buches ist, so würde man doch fehlgehen, wollte man von seinem Kleide auf die Qualität des Innern schließen. Demjenigen, der sich mit dem japanischen Holzschnittbuch beschäftigt, dem öffnet sich eine ganze Welt der Weisheit und nie geahnter Schönheiten. In Bildern und Texten spiegeln sich die uralten Kulturen des Ostens. Wir sehen, daß die gedruckten Texte Bilder sind und, so seltsam es scheinen mag, daß die Bilder Schriften sind, die gelesen werden können. – Um den Sinn solcher Buchkunst zu verstehen, müssen wir uns stets vergegenwärtigen, daß in Ostasien die Kalligraphie von allen Künsten an erster Stelle steht, denn auch Malen ist dort nur eine Abart des Schreibens, und Maler und Dichter sind Schreibekünstler. Realisieren wir die seltsame Tatsache, daß Schreiben Malen und Malen Schreiben ist, für beides gibt es auch nur ein einziges Schriftzeichen, so wird sofort deutlich, wie sehr sich östliche Malerei und Schriftkunst in Herkunft, Ausübung und Absicht von unsern Künsten unterscheidet. Die Textseiten eines japanischen Buches sind also nicht mit Lettern gedruckt, es sind vielmehr Holzschnittreproduktionen von gemalten Schriftseiten, genau so, wie die Bildseiten Holzschnittreproduktionen von gemalten Bildern oder Originalholzschnitte sind.

Gewiß kannte man in China und Japan den Typendruck schon im 14. Jahrhundert, allein für das Buch konnte er deshalb nicht verwendet werden, weil das einfache Wortsymbol vielfache Bedeutung hat und als Begriff nicht präzisiert werden kann. Das japanische Buch hat sich, wie alle Bildkunst des Ostens, aus der chinesischen Schrift entwickelt. Die Kalligraphie ist die Kunst schlechthin; alle Maler, alle Dichter, alle Philo-

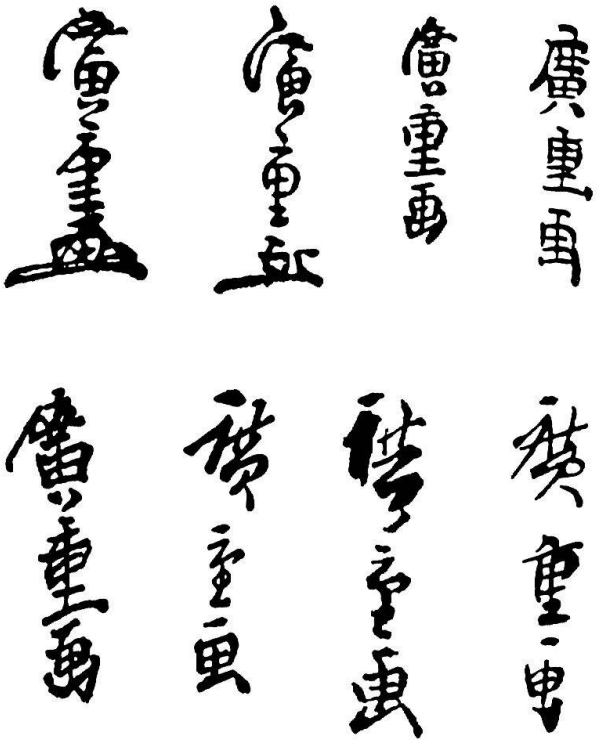

Abb. 3.
Acht Signaturen des Hiroshige, zwischen 1836 und 1850

sophen sind Kalligraphen. Das Schreiben ist für den Asiaten ein künstlerisches, im höchsten Sinne persönliches Tun, die Schrift zwingt ihn, in Symbolen zu denken, diese Symbole zusammenzusetzen zu neuen Begriffen; und je genauer dieser immer wieder persönlich geformte Begriff wird, um so höher wird er gewertet. Die aus hieroglyphischen Bildern entstandenen Urschriftzeichen haben seit dem Jahr 2796 vor Christus unveränderte Gültigkeit behalten. So spricht jeden Ostasiaten schon im kleinsten Wortsymbol die ganze Lebenserfahrung eines uralten Volkes an. Die chinesische Schrift ist andere Wege gegangen als die Schriften anderer Kulturen, die aus einstigen Bildern Lautschriften oder Buchstaben gebildet haben, sie entwickelte sich nach der graphischen Seite.

Diese Schriftbilder sind heute jedem noch so geläufig wie vor 4000 Jahren, und das Zusammensetzen von zwei oder mehreren Zeichen ist ein reizvolles Spiel. Wie bildhaft die Zeichen für Sonne und Mond oder wie selbstverständlich ein zusammengesetztes Zeichen wie etwa «der Morgen», wenn die Sonne über den Horizont steigt, oder wenn der Mond geht und die Sonne kommt. Ein Kind würde die Hand so zeichnen, wie das Schriftsymbol aussieht. Zwei helfende Hände heißt «Freund sein». Der Mund, der durch die Vertikale in gleiche Hälften geteilt ist, bedeutet «die Wahrheit», und die Hand, die die Wahrheit schreibt, ist der «Geschichtsschreiber». Ein Zeichen wie der Baum zeigt Grundlegendes, der Stamm hat nicht nur die Krone, sondern auch die Wurzel. Ebenso sind im Bergsymbol die Erhebung, die Spitze und das Tal, der nach oben offene Bogen enthalten. Es geht dem Asiaten stets ums Ganze, nicht nur um einen Teil, die Synthese ist ihm wichtiger als die zerlegende Tätigkeit unseres Denkens. Trotzdem sind die Schriftsymbole absolut genau! Selbstverständlich liegt zwischen dem einfachen Zeichen, das ein Kuli schreibt, und dem umfassenden Symbol aus dem Pinsel eines Gebildeten ein weiter Weg. Die Urzeichen werden verformt, mit lautanzeigenden Anhängseln versehen, so daß mit ihnen schlechthin alles ausgedrückt werden kann.

Hokusai schreibt in seinem Buche der «tausend Schriftzeichen»: «Ehe man deinem Hito-Zeichen (Mensch) nicht den Familiennamen, Tag und Stunde der Geburt ansieht, kannst du nicht schreiben». Es ist dies wohl nur ein Scherz, allein er zeigt doch deutlich, wie es gemeint ist.

Abb. 4. Signatur des Hokusai als Selbstporträt, 1839

Bild Nr. 3 zeigt die verschiedenen Unterschriften des Hiroshige, immer dieselben Grundsymbole, jedoch so verformt, daß der Leser genau sieht, wie die seelische Haltung des Schreibers war. Jede dieser Unterschriften ist eine Art Selbstporträt. Was der Graphologe aus unserer Unterschrift herausliest, das stellt der Japaner in der seinen bewußt zur Schau.

Wir finden darum beim japanischen Maler nicht nur Selbstporträte in der uns gewohnten Bildform, sondern ebenso oft in der Abstraktion als Namenzug. Das Bild Nr. 4 ist das Titelblatt zu Hokusais Buch der Insel Hachicho. Es ist der Name Hokusai und muß vollkommen als Selbstporträt gewertet werden.

Oft erscheint die Schrift auf einem Bilde als Ergänzung dessen, was man schon in der Zeichnung ausdrücken wollte, wie in Bild Nr. 5, aus Harunobus Yoshiwaraschönheiten (1770).

Wiederum finden wir die Schriftsymbole lose in die Bildfläche eingestreut wie im Titelblatt des Ehon Ogura Nishike des Okumura Masanobu, 1723, Bild Nr. 6, wo die fünf Schriftzeichen wie Früchte im bewegten Laubgewind eines Baumes hangen.

Eine Seite aus einem Buche des Takehara Shunshosai von 1775 demonstriert deutlich, daß sowohl die Prosa (oben) wie das Gedicht (unten) vollkommene Gemälde sind, und wir begreifen, daß der Japaner diese Schriftbilder mit ebensolcher Leidenschaft sammelt wie wir unsere alten Stiche. Im Schreiben eines Gedichtes wird der Dichter zum Maler, und im Malen eines Bildes wird der Maler zum Dichter. Das japanische Bild ist nichts anderes als ein schönes Spiel mit Symbolen, wie unsere Gedichte nichts anderes sind als ein schönes Spiel mit Worten. Ob ich als Neujahrswunsch die fünf Worte Neujahr, Zukunft, Glück, langes Leben und Wohlstand als einzelne Schriftzeichen möglichst schön aufs Papier schreibe, oder ob ich die mit deren Sinn behafteten Gegenstände aufs Papier zeichne, ist einerlei, wesentlich ist nur die malerische Schönheit und die Präzision im Ausdruck. Neujahr wird durch dürren Bambus dargestellt, Zukunft durch die Knospe einer Blume, Glück durch einen Kranich, die Schildkröte ist das Symbol des langen Lebens, und der Wohlstand wird als Fisch gezeichnet. Zu sehen ist also auf einem so gezeichneten Neujahrswunsch eine Landschaft mit dürrem Bambus, vielleicht ein Teich, darin ein Fischlein schwimmt. Am Ufer mag eine Schildkröte ihr Hälslein strecken, die Knospe einer Lotosblume wird sichtbar, und am Himmel ziehen die Kraniche. Für jedermann schaubar, eine entzückende Landschaft, für den in der Symbolwelt Beheimateten außerdem auch lesbar, ein Glückwunsch. Gelesen heißt diese Landschaft ganz einfach: Ich wünsche dir zum Jahreswechsel Wohlstand, langes Leben und Glück für die Zukunft. – Es gibt im Osten kein Ding der belebten und unbelebten Natur, das nicht Symbolwert hätte, weshalb das Zeichnen solcher Symbole zum einfachen Schulunterricht gehört. Man lernte einst Zeichnungsalphabete, Tier-, Stein-, Pflanzenalphabete, genau so, wie unsere Kinder das ABC lernen. Die Schüler lernten Tiere, Pflanzen und Gegenstände so zeichnen, daß man sofort deren symbolische Bedeutung erkannte. Hatte man, um bei unserem Beispiel zu bleiben, einen Fisch dargestellt, so galt es, diesen Fisch noch zu präzisieren, da Fisch allein nur Überfluß bedeutet.

Abb. 5. Bildseite aus dem Buche «Yoshiwara-Schönheiten» von Harunobu, 1770

Abb. 6. Titelseite des Buches «Ehon Ogura Nishiki» von Okumura Masanbu, 1723

Erkannte man aber den Tai-Fisch, so wußte man, daß es um Überfluß an Materiellem ging, war es ein Koi, ein Karpfen, so deutete er auf Überfluß an Kraft und Mut.

Was an solchen Kenntnissen beim Beschauer eines Bildes vorausgesetzt werden kann, muß selbstverständlich beim Künstler zur zweiten Natur geworden sein. Malenlernen heißt für ihn Aneignen bestimmter Zeichen und Signaturen, die aus uralter Überlieferung für die Dinge der sichtbaren Welt Gültigkeit haben.

Erst wenn der angehende Künstler alle diese Zeichen mühelos beherrscht, wobei er nach und nach in Jahrzehnte dauernder Schulung vom Linearen zum kompliziert Malerischen fortschreitet, in immer wiederholten Übungen, erst dann schreibt er andachtsvoll versunken aus sich heraus das Bild der Natur.

Es liegt nahe, daß Bilder, die sich an ein einfaches Publikum wenden, aus den einfacheren Symbolen aufgebaut wurden, wie sie beispielsweise die Schrift bietet.

So erkennen auch wir in einem Bilde wie die Station Hodogaya aus Hokusais «36 Fujibildern» sofort das Schriftzeichen für «Berg», das Dreieck über der Bogenlinie. Wie der Komponist

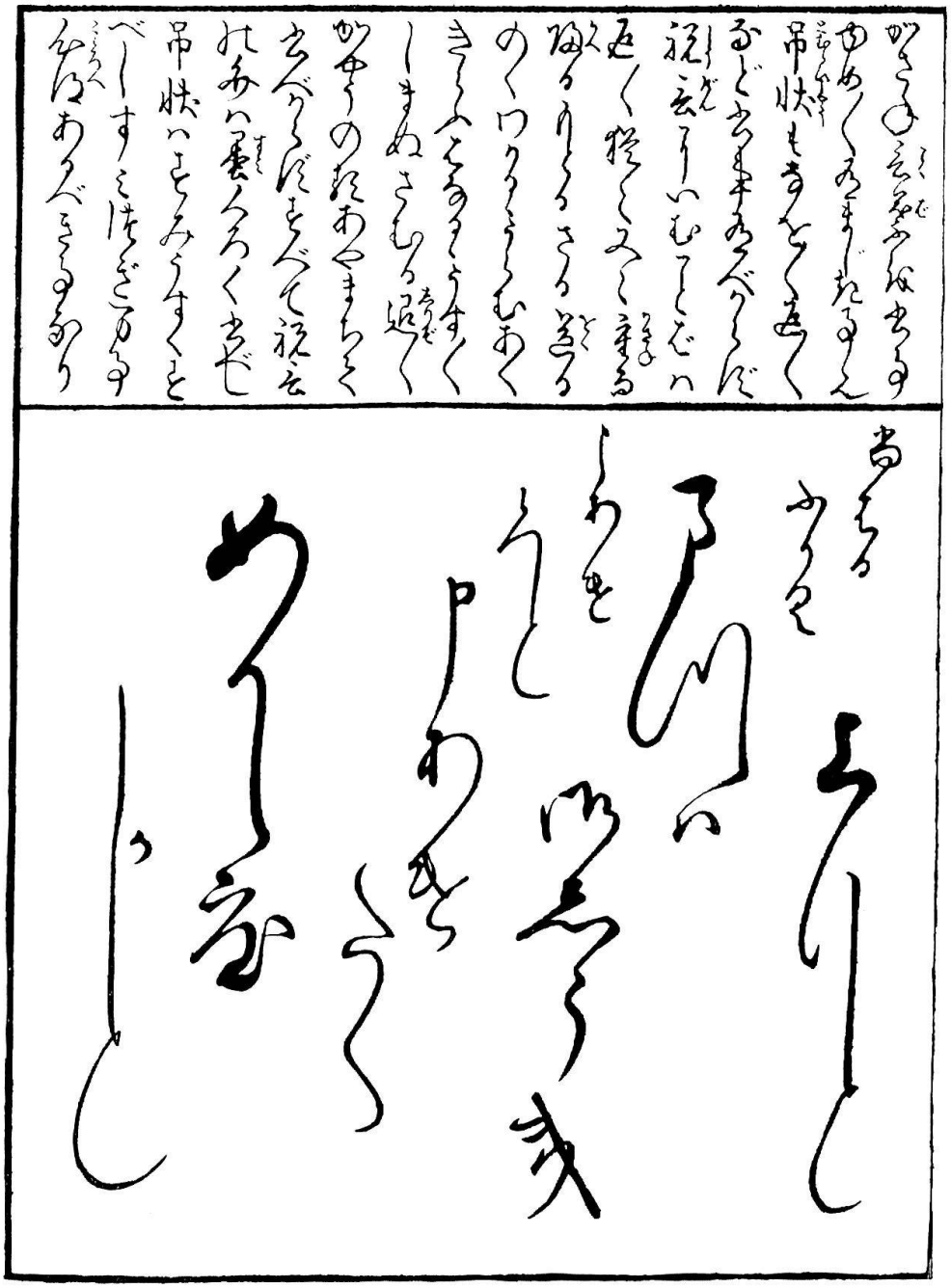

Abb. 7. Schriftseite aus dem Sammelband des Takehara Shunshosai, 1775

über einem Tonmotiv eine ganze Symphonie aufbaut, so baut Hokusai sein Bild auf dem Schriftzeichen des Berges auf, dem Dreieck über dem nach oben offenen Bogen. Alle Bildelemente stehen unter diesem Zeichen. Eindeutig als reine Signatur das Dreieck des Fujiyama über dem Halbkreise, der vom obern Straßenrand gebildet wird. Die Reiterfigur ist ein Dreieck über derselben Bogenlinie. Ja sogar die Gruppe der Sänftenträger macht er zum Dreieck, indem der erhobene Arm des einen Mannes den linken Dreieckschenkel andeutet. Aus frei hingesetzten Büscheln von Piniennadeln über den roten, kahlen Stämmen formt er einen Wald, der weiter nichts ist als ein reizvolles Wellenspiel von Wiederholungen des Schriftzeichens. Und doch – scheint uns das unwirkliche Spiel Natur zu sein. Wir glauben einen Kryptomerien-Wald zu sehen in seinem dunkeln Grün über den roten Stämmen, ein müdes Pferd mit einem müden Reiter zieht vorbei, und nichts erinnert uns an Gewolltes, an eine aus fremden Elementen konstruierte Kunstnatur voller Rätsel. Ein solches Bild wird freilich nur möglich, weil dahinter nicht nur ein fabel-

hafter Könner steht, sondern weil aus ihm die Seele eines wahrhaft großen Künstlers spricht.

Der Fuji von Kanagawa aus gesehen. Mit diesem bescheidenen Titel versieht Hokusai das Wellenbild aus den «36 Fujibildern», ein Holzschnitt, der zu einer der berühmtesten Bildschöpfungen der Welt werden sollte, trotz seinem kleinen Formate.

Wie am Schöpfungstage scheidet der Künstler die Wasser von dem Himmel durch eine Grenzlinie, die nichts anderes ist als das Yin-Yang-Symbol, das Leben bedeutet. Die weiße Polarität im Schwarzen im Yin-Teil ersetzt er durch den heiligen Berg, der selbst wieder eindeutig das Schriftzeichen «Berg», das Dreieck über der Bogenlinie darstellt. Der Fuji, der heilige Berg, wird als Polarität im Yin gekennzeichnet, als das Lebenspendende, Weibliche, Geist und Ewigkeit zugleich. Der Yang-Teil, das Männliche, Vitalität, Kraft, Gewalt und darum auch Untergang und Ende, ist durch das Wasser dargestellt. In seinem Schwerpunkt liegt, mit den Formen des Schriftsymbols für den Tod, die zusammenbrechende Welle. Schemen gleich, trotz geordneten Kräften, gleiten die Menschen in ihren Booten durch den Aufruhr der Wasser, willenlos ein Spielball der rasenden Natur.

Für den Asiaten ist es klar, daß ein Bild unter dem Symbol des Lebens nicht nur die Darstellung einer Welle sein kann, allein auch für uns wird dieses grandiose Werk zum Erlebnis, ohne daß wir das Bild unmittelbar lesen können. Auch wir empfinden die ungeheure Kraft der großen Welle, die sich aufbäumt, um wie die Pranke eines Raubtieres zuzuschlagen. Der Schaumkamm bildet phantastische Formen, wie Fangarme und Krallen, die gierig nach unten drängen, um über die gestürzte Woge herzufallen und dasselbe Schicksal der Vernichtung zu erleiden. In der höchsten Blüte ihres Daseins und ihrer Kraft enthält die große Welle doch schon in allgemeinen Zügen die Formen der stürzenden, sterbenden. Über den Toten der Triumph des Lebens und das Leben verfallend dem Tod. Es ist der ewige Rhythmus alles Geschehens, dem Hokusai da in herrlicher Weise Ausdruck gab.

Der immer wieder geheimnisvoll bannende Eindruck, den wir von aller östlichen Schrift-

Abb. 8. Die Station Hodogaya, aus: «36 Ansichten des Fujiyama», von Hokusai

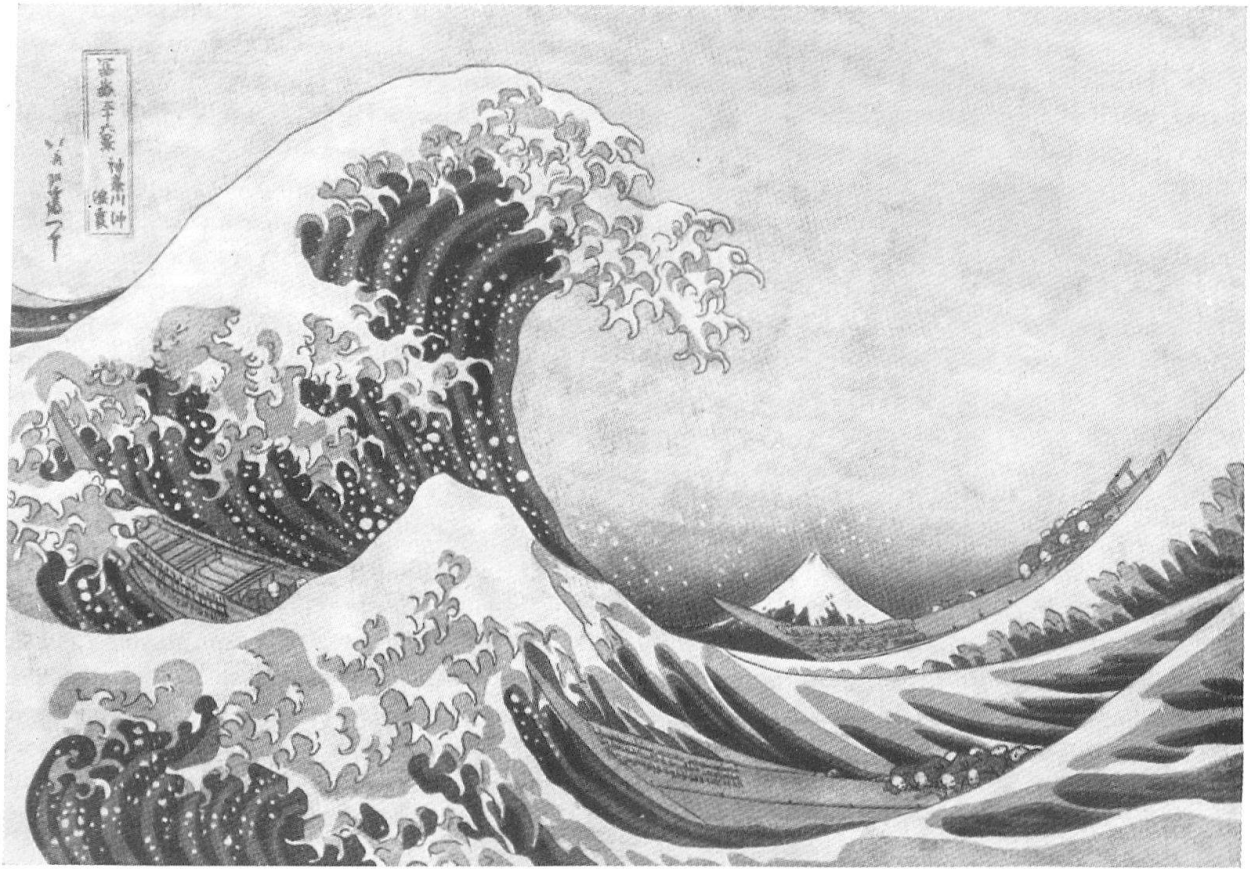

Abb. 9. Der Fuji von Kanagawa aus gesehen, aus: «36 Ansichten des Fujiyama», von Hokusai

und Bildkunst empfangen, ist das Zugleich des Traumhaften und Wirklichen, Vision und Wirklichkeit, Idee und Erscheinung in einem. Durch Jahrtausende alte Überlieferungen wurde namentlich der Beschauer erzogen, bei allen Kunstwerken auf die innere Stimme zu hören, und es wird keinem Asiaten je einfallen, auf Äußeres zu sehen und Naturalismus im Kunstwerk zu suchen. Der japanische Künstler beginnt seine Arbeit hinter der Welt der Erscheinung, jenseits alles Gewordenen, er beginnt sie im Nichts, im positiven Nichts, in der Leere, die in der Kunst des Ostens ihr eindringliches Symbol hat. Sie ist der Urgrund, aus dem die Dinge, angerufen wie durch Zauberwort auftauchen. Nicht die Dinge sind das Wesentliche, es ist vielmehr die Leere, von der Lao-tses Wort gilt: «Wohl führen dreißig Speichen zur Nabe, aber erst die Zwischenräume machen sie zum Rade.»

Man hat Japans Kunst weiblich genannt, die östlichen Philosophien sind weiblich. Es ist uralte östliche Weisheit, daß das weiche Weibliche immer siegen wird über das harte Männliche. Alles Werdende, Leben und Zukunft erscheinen ungeformt, weich und zart wie das Körperchen eines Neugeborenen; hart und scharf geformt ist nur das Ende, die Leiche, der Tod.

Der westliche Mensch sucht sich über die Welt zu erheben mit dem Blick zum Himmel, der östliche sucht die Versenkung und kehrt zurück in die mütterlichen Tiefen der Natur.

Durch seine Seele, durch sein innerstes Wesen wandelt der japanische Künstler die Dinge zu Schrift und Bild, und darum ist seine Kunst eine Sache des Herzens und nicht des Verstandes. Nirgends wird es uns so klar wie in den alten Holzschnittbüchern Japans, daß jedes wirkliche Kunstwerk, wie alles Schöpferische, aus unbewußten Tiefen kommt. Darum werden sich auch nur dem die ungeahnten Reichtümer an Weisheit und Schönheit des japanischen Buches erschließen, der bereit ist, auf die innere Stimme zu hören. C. G. Jung sagt: «Die Saiten des Herzens erklingen wie die Äolsharfe, nur unter dem leisen Hauche jener ahnungsvollen Stimmung, die nicht übertönt, sondern lauscht.»