Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft der Freunde Ostasiatischer Kultur

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft der Freunde Ostasiatischer Kultur

Band: 7 (1945)

Artikel: Hokusai : Japans grosser Holzschnittmeister

Autor: Boller, W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-145176

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: 12.07.2025

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

Hokusai

Japans großer Holzschnittmeister

von W. Boller

Mit 6 Abbildungen auf 5 Tafeln

Der unerwartete Erfolg, welcher der Hokusai-Ausstellung im Zürcher Kunsthause im vergangenen Sommer beschieden war, zeigte, daß weder die Zeit noch die Ungunst der Kriegsjahre den Ruhm dieses großen Meisters des japanischen Farbholzschnittes haben verblassen lassen. Die französischen Impressionisten glaubten in Hokusai den größten Maler aller Zeiten zu sehen und sie waren es auch, die ihm zu der großen Popularität in Europa und damit zum Weltruhme verholfen haben. Gewiß sind Hokusais unerschöpflicher Ideenreichtum und die großartige Beherrschung aller nur denkbaren malerischen Mittel das Wesentliche an der, Zeit und Stilwandel überdauernden, universellen Gültigkeit seiner Bilder. Allein zum Erfolg hat sicher, jetzt wie einst, jener undefinierbare Zauber beigetragen, der die ganze japanische Farbholzschnittechnik umgibt. Will man die gigantische Erscheinung Hokusais verstehen, so ist es wohl gegeben, sich erst Klarheit über das Wesen der japanischen Farbholzschnittechnik zu verschaffen.

Der japanische Farbholzschnitt ist im wesentlichen eine von den Künstlern selbst geübte Maltechnik und kein Reproduktionsverfahren, während die Farbdrucke des Ostens, namentlich Chinas, wie z. B. die „Malvorlagen des Senfkorngartens" im Holzdruckverfahren hergestellte Reproduktionen von Aquarellen sind. Die Druckereien stellten nach fertigen Gemälden soviele Druckplatten her, als ihnen nötig erschien, um das Gemälde möglichst naturgetreu vervielfältigen zu können. Der Maler des Bildes hatte mit der Farbdruckreproduktion nichts zu tun, sein Bild blieb als Original bestehen und

gab dem Drucker die Möglichkeit, die Reproduktion zu korrigieren. Im japanischen Farbholzschnitt dagegen malt der Künstler kein fertiges Bild; er stellt lediglich einzelne Farbtonbilder her, die einzeln in die Holzschneidereien wandern und dort verarbeitet werden. Jede Farbe erhält ein eigenes Bild, das der Holzschneider auf einen Holzstock klebt, worauf er das Weiße wegschneidet, das Farbige aber stehen läßt und so einen Farbstempel bekommt. Ein Bild mit sechzig verschiedenen Farben erfordert also sechzig verschiedene Stempel, und dementsprechend vom Künstler die sechzig verschiedenen Einzelfarbbilder. Erst wenn der Drucker die sämtlichen, also alle sechzig Druckstöcke hat, kann er das Bild herstellen. Er wird jeden Druckstock mit der ihm zugehörigen Farbe einfärben und nacheinander alle sechzig Stöcke auf dem Papier abdrucken. Jetzt erst entsteht das Bild, das sich weder der Holzschneider noch der Drucker vorher haben vorstellen können. Auch der Künstler selbst sieht sein Bild zum ersten Mal, wenn es aus der Druckerei kommt, genau so, wie ein Komponist sein Werk, das er komponiert und zu dem er für jedes Instrument die Töne einzeln festgelegt hat, zum ersten Male hört, wenn es vom Orchester reproduziert wird.

Das technisch so ungemein komplizierte Verfahren des Farbholzschnittes erlaubt nun eine unerhört raffinierte Farbgebung, und dies war wohl der Hauptgrund, warum Künstler wie z. B. Hokusai sich neben der gewöhnlichen Pinselmalerei auch dieser Technik bedienten. Selbstverständlich spielte in vielen Fällen die Möglichkeit der Vervielfältigung eine ausschlaggebende Rolle. Wir wissen aber mit Sicherheit, daß sehr oft die großen maltechnischen Möglichkeiten bestimmend waren. Es sei hier nur an den Blinddruck erinnert; an das Verfahren, das Papier in ganz bestimmten Linien, in Formen und Flächen vorzupressen. Es gibt z. B. ein Bild einer Winterlandschaft von Harunobu, das überhaupt keine Farbe enthält, die Bildwirkung entsteht allein durch die Schattenwirkung des Lichtes auf dem reliefartig gepreßten Papier. Es können nun die Farben in die Vertiefungen der

Blindpressung gedruckt oder die gedruckte Farbe nachträglich durch Prägung erhöht werden. Das Papier wird an gewissen Stellen aufgerauht, an andern geglättet, mit Metallen belegt, oder ohne Farbe später durch Pressung erhöht. Für alle diese komplizierten Einzelmanipulationen mußte der Künstler je ein Einzelblatt malen, das alle Angaben enthielt, die dem Drucker erlaubten, eine Spezialplatte herzustellen, die, im richtigen Sinne verwendet, dieser Einzelmanipulation entsprach. Es bedarf deshalb heute sehr sorgfältiger und eingehender Untersuchungen, um festzustellen, mit welchen Mitteln der Farb- und Blinddrucktechnik ein japanischer Holzschnitt einst hergestellt worden war. Spitzenprodukte des Holzschnittbildes, wie die Surimono kosteten kleine Vermögen, und das kaiserliche Dekret, das später das Surimono aus diesen Gründen verbot, redet eine deutliche Sprache. Die Technik des Farbholzschnittes verlangt einzelne Farbtonbilder, die auf Bruchteile von Millimetern genau aufeinander passen müssen. Sie setzt deshalb beim Künstler ein außergewöhnliches Form- und Raumgefühl voraus. Nachträgliche Korrekturen sind nicht möglich, da die Einzelbilder beim Schnitt der Holzplatten zerstört werden. Zeitlich erforderte die Herstellung der Schnitte von Bildern mit 50 und mehr Druckplatten oft Jahre. bis sie zum Drucke kamen. Wenn wir von Hokusai lesen, daß er drei Jahre nach Ablieferung der Farbtonbilder noch Zusatzplatten malte, zu einem Bilde. von dem er nicht die geringsten Unterlagen mehr besaß, so scheint uns ein solches Formengedächtnis beinahe unvorstellbar.

Das Geheimnis der Farbholzschnittbilder liegt sehr wahrscheinlich in der Präzision der Linien und Flächengrenzen und im beispiellosen Raffinement der Farbgebung. Es ist wohl auch die große handwerkliche Arbeit, die der Beschauer spürt und die ihn zur Ehrfurcht vor der Leistung zwingt, ohne daß er sich dessen bewußt wird.

Es gibt keine Zufälligkeiten, keine Ungenauigkeiten, keine verschwommenen Töne, keine Mischfarben. Jede Linie, jede Farbfläche ist unkorrigierbar genau vom Künstler vorbedacht. Im Zwang dieses Vor-

ausbestimmens liegt auch der Zwang zu ernsthafter Arbeit; spielerische Zufälligkeiten sind ausgeschlossen, denn die hohen Kosten jedes Schnittes zwingen zu äußerster Konzentration.

In der Unfehlbarkeit dieses Rechnens liegt der Reiz des japanischen Farbholzschnittbildes, ein Reiz und ein Zauber, denen sich einst die französischen Impressionisten ebensowenig haben entziehen können wie die Künstler von heute.

Katsushika Hokusai, der in Europa bekannteste und im japanischen Volke beliebteste Meister des Farbholzschnittes wurde 1760 in Honjo, einer Vorstadt Yedos, im Distrikt Katsushika geboren. Dort draußen, inmitten der ärmlichen Buden der Handwerker und Kleinhändler lebte und starb er, ein Kind des einfachen Volkes, das er mit heissem Herzen geliebt und durch seine Kunst unsterblich gemacht hat. Hier schrieb er als einer der beliebtesten Dichter seiner Zeit die Romane und Verse, hier malte er seine Bilder, von denen der Nachwelt über 35000 erhalten geblieben sind. Das Lebenswerk dieses Arbeitsfanatikers ist das Werk eines Titanen, von einem Umfange und einer Großartigkeit, die menschliches Maß beinahe überschreiten.

Hokusai war der Sohn eines Handwerkers, eines Spiegelschleifers. Tokitaro, wie er als Kind genannt wurde, verlebte mit seinen Geschwistern die frühe Kindheit in der Umgebung des Kunsthandwerkes, wo die Ehrfurcht vor Fleiß und Handarbeit als Grundlage der Existenz an oberster Stelle stand. In der Werkstatt seines Vaters wird wohl der Kleine sein Näschen auf die kühlen Flächen der Metallspiegel gdrückt haben, die so geheimnisvoll die kunstvollen Darstellungen der Rückseite reflektierten; und es mögen sich ihm da die ersten Ahnungen einer Welt jenseits des Realen offenbart haben, das Reich der schönsten Künste. Am Ausgange des 19. Jahrhunderts machten europäische Biographen, dem Bedürfnisse ihrer Zeit entsprechend, alle möglichen und unmöglichen Versuche, Hokusais Herkunft zu glorifizieren, indem sie seinen Vater zum Hofspiegelmacher und seine gute Mutter als geheime Tochter des Kira zu einer gebo-

renen Prinzessin machten. Ob Hokusais Vater Nakajima Ise seine Spiegel an den Hof hat liefern können oder nicht, erscheint uns heute bedeutungslos; daß die Mutter die Tochter des im Dezember 1702 ermordeten Kira sein könnte, ist bei Hokusais Geburtsjahr 1760 sicher unmöglich. Die Mutter war eine geborene Hehachiro, d. h. sie stammte aus einer Familie, die seinerzeit ein Opfer der Blutrache der 47 Ronin wurde. Hokusai hat diese Tatsache wiederholt erwähnt und es ist wohl denkbar, daß der unbeugsame Stolz, der ihn durch alle Nöte und Armut begleitete, das Erbe seiner Mutter war. Die Welt aber, in die Hokusai hineingeboren wurde, ist und bleibt eindeutig diejenige des Vorstadtvolkes von Honjo. Es waren die runzligen, gutmütigen Gesichter der Nachbaren, die sich zuerst über den kleinen Tokitaro neigten, jener Händler, Hausierer, Vaganten und Fabulierer der Straße. Sie zeigten dem Kleinen Hotei als gutmütigen dicken Mann, der sich unter dem Jubel der Kinder am Boden wälzt und Grimassen macht; sie lehrten ihn die Märchen und alten Volkslieder. Die bezaubernden Bilder des reifen Mannes sind nichts anderes als das Bild seiner Kindheit, in dem sich das kleine Volk in seiner ganzen Naivität, seiner schlichten Einfachheit und großen Vitalität wiederspiegelt.

Schon früh befreit sich der Knabe von den Fesseln der Umgebung. Seine Brüder entbinden ihn von der Verpflichtung, als Erstgeborener dem Vater zu folgen, und so finden wir ihn denn mit zehn Jahren als Ausläufer in einer Buchhandlung. Hier soll nach seiner eigenen Aussage der Entschluß gereift sein, ein Zeichner zu werden. Die Produktion Japans an illustrierten Büchern, an Liebesgeschichten, an Ritter- und Schauerromanen hatte damals einen Höhepunkt erreicht. Man kann sich leicht vorstellen, daß sich die neuen Eindrücke wie eine Flut auf den empfänglichen Knaben ergossen. Man liebte es in Japan, Hokusai als Kind inmitten großer Bücherhaufen, tief versunken in die Betrachtung eines Holzschnittbuches, darzustellen. Doch zu Träumereien war Tokitaro nicht geboren, er mußte arbeiten, mit

den Händen arbeiten, ein Handwerker werden wie sein Vater. Und so entschloß er sich, Holzschneider zu werden. Mit dreizehn Jahren ist er als Lehrling in einem Holzschneideatelier in Yokoami, einem Quartierteil von Honjo, wo er auch Wohnung nahm. Es war dies die zweite der 92 Wohnungen, die der ewig wandernde in seinem Leben bezogen hat. Gleichzeitig tauft er sich Tetsuzo. Tetsuzo war der erste seiner über fünfzig, selbstgewählten Fantasienamen. Im Yokoami-Atelier lernt er die Kunst des Holzschneidens, deren Kenntnis ihm später ermöglichte, sich ihrer als Maler in so unerhört raffinierter Weise zu bedienen. Denn hier im Holzschneideatelier gingen ihm täglich die verschiedensten Zeichnungen und Farbtonbilder durch die Hände. Die Lehrlinge lernten nicht nur den Gebrauch der feinen Messer, sie lernten sich auch dem Stile der einzelnen Künstler anzupassen und die Platten so zu schneiden, daß deren Abdruck die absolut genaue Kopie des Pinselbildes wiedergab. Diese Fertigkeit wurde nur erreicht auf dem Umwege über das Kopieren mit dem Pinsel. Kam eine Zeichnung oder ein Farbtonbild zum Schnitt ins Atelier, so wurden von den Lehrlingen erst eine oder mehrere Kopien mit dem Pinsel gemacht, um noch ein Vorbild zu haben, wenn der Schnitt mißlingen sollte, da ja die Original-Zeichnungen aufs Holz geklebt und beim Schneiden vernichtet wurden. Es sind eine Reihe von Hokusai als Holzschneider signierte Bilder bekannt, z. B. die Illustrationen zu einem 1775 gedruckten Roman von Sancho. Man kann auch hieraus ersehen, welch großes Talent in dem Jungen steckte, wenn er schon nach einjähriger Lehrzeit selbständig Druckstöcke herstellen durfte. Hokusai selbst bezeichnet das Jahr 1775 als Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit, da er damals die ersten Zeichnungen für den späteren Druck hergestellt habe. Es dürften um diese Zeit auch die ersten Gedichte und ein Jahr später sein erster Roman entstanden sein. Eine Notiz Hokusais lautet: „bis zu meinem 19. Jahre (nach unserer Rechnung das 18. Jahr, da der Japaner die Zeit vor der Geburt mit einem Jahr dazurechnet) war ich Holzschneider, dann habe

ich diesen Beruf aufgegeben und bin Maler geworden". Das geschah mit dem Eintritt ins Maleratelier des Shunsho. Shunsho, der berühmteste Meister des Schauspielerbildes, stand damals im Zenit seiner Künstlerlaufbahn, und Hokusai fand bei ihm als seine Kollegen die größten Künstler des klassischen Holzschnitts, Shunko, Shumman, Shunei, Shunsen. Sie alle nannten sich Katsukawa und hatten als erste Silbe in den sonst willkürlich geformten Namen die erste Silbe des Meisternamens.

In der illustren Gesellschaft seiner Mitarbeiter erwacht Hokusais künstlerischer Ehrgeiz. Nach ganz kurzer Zeit erhält er den Meistertitel eines Katsukawa und nennt sich von nun an Katsukawa Shunro. Neben den Schauspielerbildnissen im Shunsho-Stil veröffentlicht Shunro seit dem Jahre 1781 auch eigene Buch-Illustrationen. Daneben wird gedichtet. Es entstehen Romane und Haikai-Verse, die ihn zum beliebten Volkspoeten machten; er studiert die alten Meister der Kano- und Tosaschule, bemalt Fächer und Kunstgegenstände aller Art. Wie ein Besessener arbeitet er Tag und Nacht, dichtet und malt, sich kaum einige Stunden Schlaf gönnend. Während das Shunsho-Atelier ahnungslos die Illustrationen zu den Romanen des Volksdichters Jobutsu (Hokusais Dichtername) durch Shunro ausführen läßt, wundert sich die Gesellschaft der Katsushikapoeten, daß ihr Oberhaupt Jobutsu (Hokusais Dichtername) auch malen kann, als Hokusai einmal in ihrer Gesellschaft eine Laterne bemalt. Niemand konnte sich vorstellen, daß bei der ungeheuren Produktivität beide Künstler in ein und derselben Person vereinigt sein könnten. Sein sonderbares Inkognitodasein, das ihn wie das Wild ständig den Standort wechseln ließ und ihn zwang, immer wieder einen andern Namen anzunehmen, erschwerten die Arbeit seiner späteren Biographen außerordentlich. Hokusai war Asket, trank weder Wein noch Tee und lebte nur für seine Kunst. In den acht Jahren, da er im Shunsho-Atelier arbeitete, entstehen auch die billigen, wegen ihres gelben Umschlages Kibyoshi genannten Romanheftchen, zu denen er Text und Zeichnungen lieferte. Im Ro-

man „Mit einem galanten Wort ist alles erlaubt" nennt er sich als Dichter Korewassai, als Maler Shunro; den Roman: *Kamakura* 1782 zeichnet er als Dichter mit „Gummatei". Die ganze Periode seiner Tätigkeit im Shunsho-Atelier wird beherrscht von einem fanatischen Suchen nach den letzten künstlerischen Wahrheiten, das ihn oft in krassen Widerspruch setzt zu Meister und Schule. Denn neben den Arbeiten für den Holzschnitt beanspruchen ihn die Übungen in der Pinselmalerei weitgehend und vor allem das Studium der alten Meister. Mit erstarktem Selbstgefühl geht eine Entfremdung von der Schule einher, und es bedurfte schließlich bei der beiderseits gereizten Stimmung nur eines kleinen Anlaßes, um es zum Bruche kommen zu lassen. Als Katsukawa Shunko, ein Mitschüler Hokusais, einst vor dem Laden eines Kunsthändlers ein im Kano-Stil gemaltes Plakat von Hokusai fand, da glaubte er die Ehre der Katsukawa damit verletzt und zerriß dasselbe in einem Ausbruch heiligen Zornes. Damit endete Hokusais Katsukawa-Zeit, er löschte seinen Katsukawa-Namen, ging eigene Wege und vollzog den wichtigsten Schritt in seiner künstlerischen Laufbahn: die endgültige Loslösung von Tradition und Schule.

Der Weg zur Selbständigkeit und Größe geht über Hunger und Armut. Er zieht von einem Malatelier ins andere, er lernt ungemein rasch, ist aber mit der eigenen Leistung nie zufrieden, sodaß es ihn nirgends länger hält, mit einer Ausnahme vielleicht, als er 1795 das Atelier des Tawaraya Sori übernahm. Interessant ist die Feststellung, daß Hokusai sich in dieser Zeit hauptsächlich an der akademischen, an der klassischen Schule bildete und zeitweise das Ukioe ganz verließ. Da er gar nichts mehr verdiente, wurde er, um seine Familie durchzubringen, Straßenhändler. Er hausierte unter anderem auch mit seinen eigenen Kibyoshi, die er selbst zeichnete, selbst schnitt und selbst druckte. Als er eines Tages, da er auf dem Markte roten Pfeffer ausschrie, seinen früheren Meister Shunsho daherkommen sah, schämte er sich so, daß er seine Körbe stehen ließ und sich in der Volks-

menge verbarg. Allein ohne die Kunst kann Hokusai nicht leben und wie er für das Bemalen einer Maifahne einst ein Goldstück erhält, da stürzt er sich erneut in die künstlerische Arbeit, die nun von Jahr zu Jahr zunimmt und zu großen Erfolgen führt. Trotz alledem hat ihn Armut und Not nicht mehr verlassen bis ans Lebensende. Einem Künstler wie Hokusai, der nur seiner Kunst lebte und eine souveräne Verachtung für Geld und Ruhm hatte, musste wohl aller Verdienst unter den Händen zerfließen, auch wenn ihm ein gütigeres Schicksal beschieden gewesen wäre. Aus der Tatsache seiner Armut wurde oft der unrichtige Schluß gezogen, Hokusai sei in seiner Zeit wohl wenig geschätzt worden, allein der bekannte Handel mit einem Makimono beweist das Gegenteil. Als sich gegen das Ende des 18. Jahrhunderts der Ruhm Hokusais auch nach Europa ausdehnte, bestellte ein Holländer Namens Isbert Hemmel zwei Makimono; das eine stellte das Leben des Japaners, das andere dasjenige der japanischen Frau dar. Der Preis für beide zusammen war mit 150 Ryo festgelegt*), d. h. der Holländer bezahlte für seine beiden Bilder 3750 Goldfranken. In Japan entsprach das einem Wert von rund 15000 Goldfranken, eine Summe, die ein weniger berühmter Künstler niemals hätte fordern können. Der Schiffsarzt, der mit Hemmel nach Yedo kam, ließ sich von Hokusai von beiden Bildern Kopien malen und offerierte ebenfalls 150 Ryo. Als Hokusai ihm nun die Bilder abliefern wollte, da machte der Arzt allerlei Einwände und offerierte ihm als Preis die Hälfte. Hokusai lehnte ab, und als der Arzt sich anerbot, wenigstens ein Bild für 75 Ryo zu übernehmen, rollte Hokusai seine beiden Bilder zusammen und ging nach Hause. Seine Frau war entsetzt, denn sie hatte auch diese 75 Ryo schon für alte Schulden verpfändet gehabt. Hokusais Stolz aber ertrug den Wortbruch eines Fremden nicht, und er soll nachher zu

*) 1 Ryo = 25 Gramm Gold, was im damaligen Japan einem Verkehrswerte von ca. 100 Goldfranken, in Europa ca. 25 Goldfranken entsprach.

Hemmel gesagt haben: „Lieber elend sein als entwürdigt werden". Hemmel hat dann die 150 Ryo bezahlt und auch die Kopien an sich genommen.

Hokusai malte 1793 sein erstes Surimono, und es beginnt damit eine ganz besonders glückliche Periode seines Schaffens. Das Surimono, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch, ist ein künstlerisch ausgestatteter Glückwunsch, eine Einladung zum Konzert, zu einem Fest, oder ein Neujahrsgruss. Reiche Japaner vermittelten damit einem erlesenen Kreise ihre Grüße und Einladungen. Für diese Kunst war nun Hokusai wie kein anderer geeignet. Unerschöpflich in seinen Einfällen, gibt ihm sein dekoratives Talent Gelegenheit, jedes noch so einfache Thema durch ein unerhörtes technisches Raffinement zu herrlichster Bildwirkung zu steigern.

Es ist vielleicht nicht uninteressant, den Text dieses ersten Surimonos, das ein Musiker bestellte, anzuführen, da es uns einen kleinen Einblick in das Gesellschaftsleben jener Zeit gibt:

„In der Hoffnung, daß Sie bei guter Gesundheit sind, trotz der drückenden Hitze, beehre ich mich Ihnen mitzuteilen, daß ich wegen meines großen öffentlichen Erfolges meinen Namen geändert habe und daß ich zur feierlichen Einweihung meines neuen Namens am vierten Tage des kommenden Monats ein Konzert bei Kioya von Riogoku unter Mitwirkung aller meiner Schüler veranstalten werde, von 10 Uhr früh bis abends 4 Uhr. Mag es schön sein oder regnen. - Ich rechne mit der Ehre Ihres Besuches. Tokiwazu Mozitayu."

Im Bilde war ein junger Kaufmann dargestellt, der von allerlei Berufsutensilien umgeben ist. Das Surimono-Bild musste also nicht unbedingt auf den Charakter des festlichen Tages eingehen; obwohl später die Uta-Dichter und die Maler in den meisten Fällen versuchten, den Anlaß mit Gedicht und Zeichnung in Einklang zu bringen.

Hunderte von Surimono (Abbildung 4) entstehen, und Hokusais Ruf als Künstler dieser Spezialgraphik bleibt bald unbestritten. Er nimmt Schüler auf, die in der Folge ganz beim Surimono bleiben, wie Hokkei, Ga-

Abbildung 1: Selbstbildnis

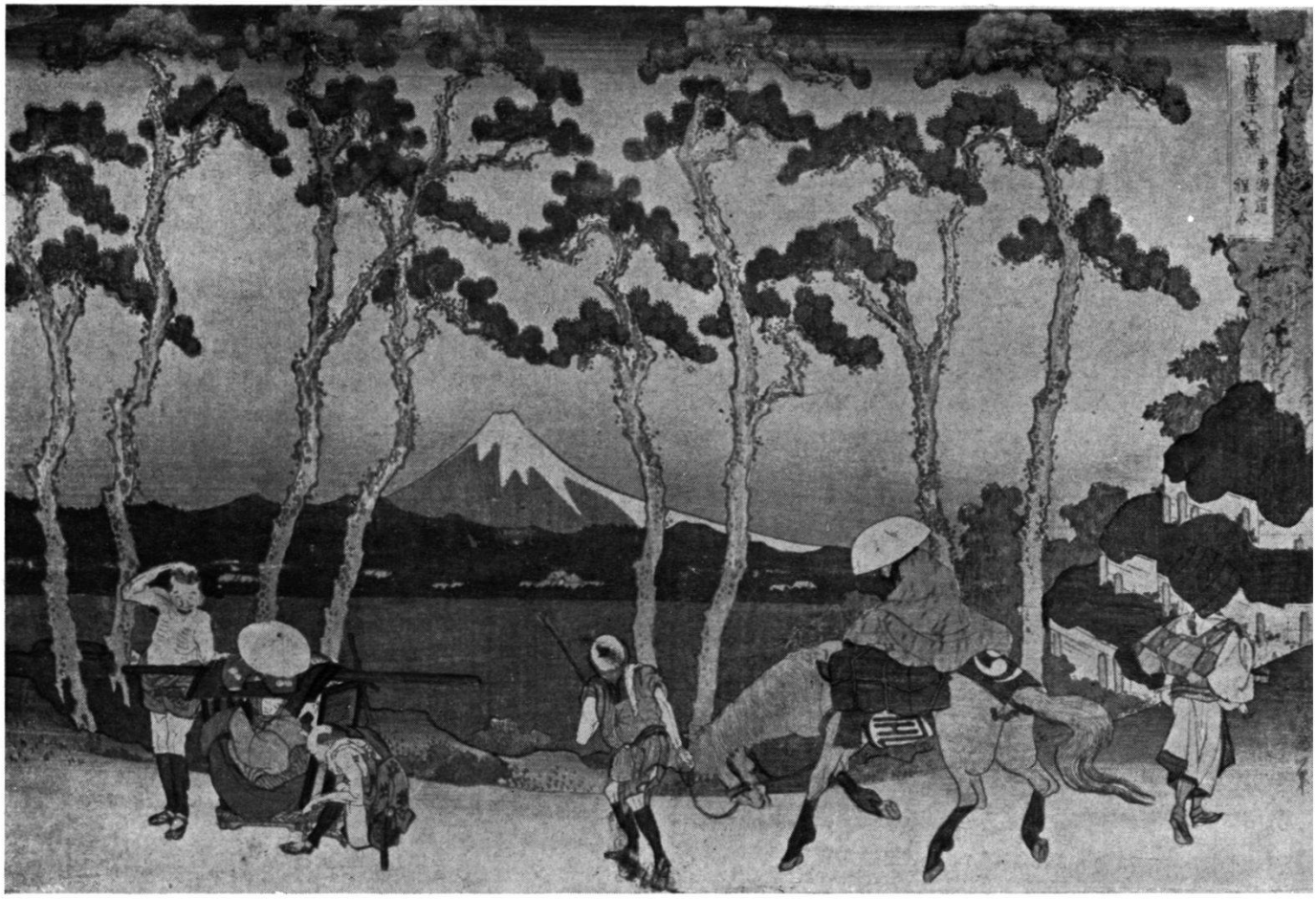

Abbildung 2: Hodogaya

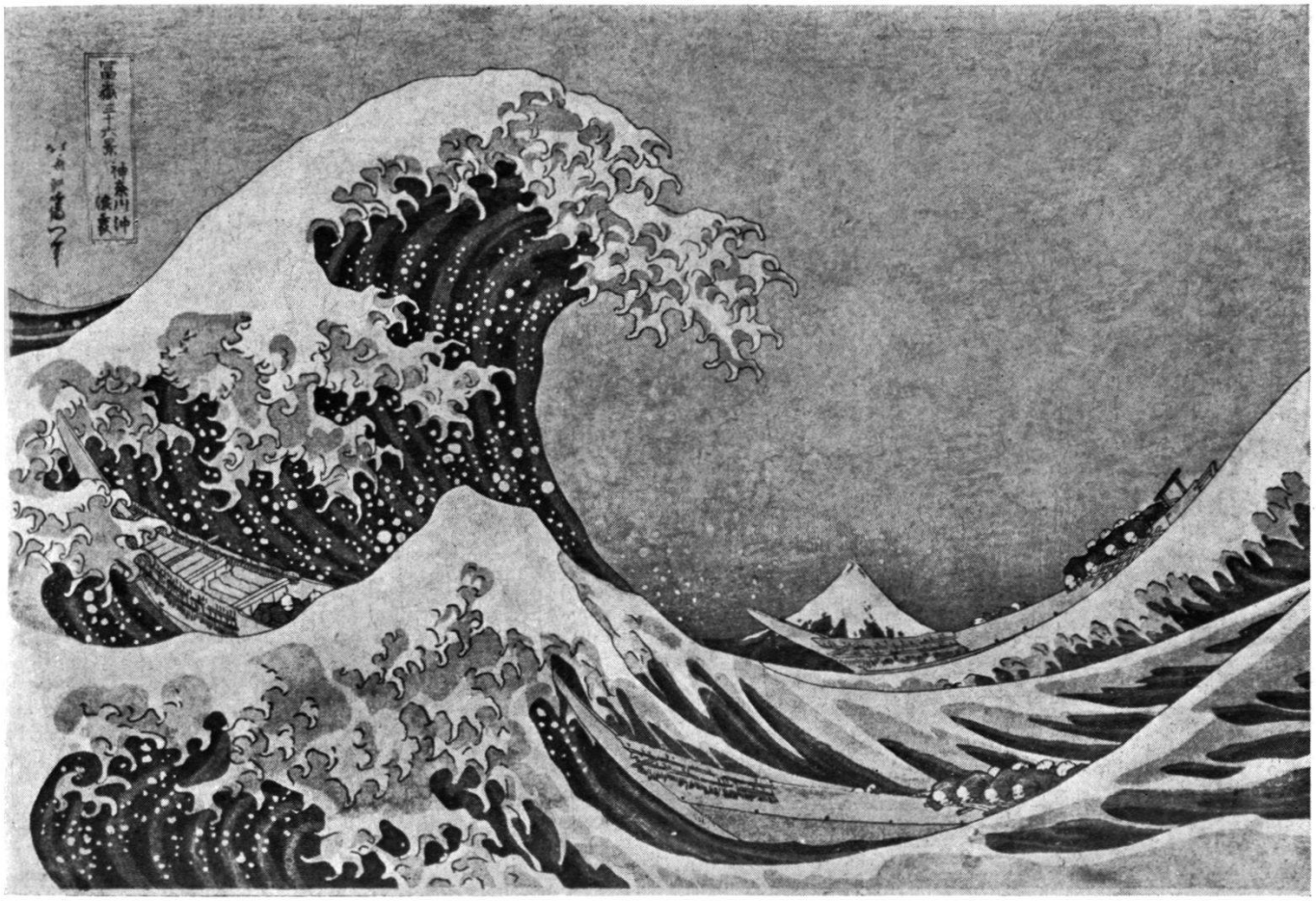

Abbildung 3: Der Fuji von Kanagawa aus

Abbildung 4: Surimono. Mädchen im Mondschein

Abbildung 5: Nudelnesser aus dem *Tekinurai*

kutei, die später durch ihre eigene große Kunst ihres Meisters Ruhm lebendig erhalten. Um die Jahrhundertwende findet man den Vierzigjährigen auch in Verbindung mit den führenden Künstlern der Zeit, wie etwa mit Utamaro, an gemeinsamen Arbeiten. Es entstehen die herrlichen Farbenalbums des *Yehon azuma-asobi*, des *Toto shokei ichiran* und des *Sumidagawa riogan;* alles Darstellungen aus der Umgebung Yedos, in denen das Landschafttliche gegenüber dem Figürlichen mehr und mehr zur Geltung kommt. Shiba Kokan hat Hokusai in die europäische Perspektive eingeführt, und großartig vermengt nun Hokusai chinesischen und europäischen Bildaufbau zu neuer eigener Schöpfung. Es entsteht das Hokusaische Landschaftsbild, das dann 20 Jahre später in den 36 Fujibildern letzte und höchste Vollendung findet. Nichts erscheint Hokusai mehr unerreichbar. Er versucht eine neue Maltechnik zu finden, malt mit den Fingern, mit einer Flasche, mit einem Ei, an Stelle des Pinsels, er malt mit der linken Hand, malt von unten nach oben, von links nach rechts. Alles gelingt ihm. Monatelang lassen ihn diese Versuche nicht schlafen, denn er ist überzeugt. daß ihm seine Virtuosität, sein eigenes ungeheures technisches Können im Wege steht, um zu wahrer Künstlerschaft zu gelangen. Er schreibt Bücher über das Malen, er will seinen Schülern ein künstlerisches Vermächtnis hinterlassen. „Verwende die Farbe nie, bevor sie ausgeruht hat und bevor du den Schmutz von der Wasseroberfläche entfernt hast, die Farbe muß mit dem Finger, niemals mit dem Pinsel angerührt werden", oder „Es gibt ein Antik-Schwarz und ein frisches Schwarz, ein Glanz-Schwarz und ein Matt-Schwarz, Licht-Schwarz und ein Dunkel-Schwarz. Antik-Schwarz muß mit Rot gemischt werden, während das Frisch-Schwarz nur Blau erträgt" etc. etc. Solcher Art lauten die Rezepte, die wir in den Büchern jener Zeit finden.

Hokusai ist bei allen Erfolgen bescheiden geblieben, ein ewig Suchender, der nach Zeiten großer Not immer wieder Mut faßt, das so heiß erstrebte Ziel der vollkommenen Künstlerschaft zu erreichen. Sind sie nicht rührend, die letzten Worte, die der Sterbende im neun-

zigsten Altersjahre zu seiner Tochter sagte, die ihn pflegte: „Wenn mir der Himmel noch zehn Jahre oder doch nur noch fünf Jahre zu leben gäbe, könnte ich vielleicht noch ein großer Künstler werden." Hokusai folgte dem Zuge der Zeit, wenn er der landschaftlichen Umrahmung seiner Kompositionen große Aufmerksamkeit schenkte. Der Zug nach dem Lande war im Japaner erwacht, man reiste, man bewunderte die Natur, und eine üppig gedeihende Literatur gab auch den Illustratoren Gelegenheit, diesem Bedürfnis Rechnung zu tragen. Noch sind auf Hokusais Bildern Mittel- und Hintergründe kulissenhaft aufgebaut, und sonderbare horizontale Wolkenstreifen, wie sie die alten chinesischen Bilder zeigen, schieben sich in den Vordergrund. Allein, immer freier von Tradition und Schule werden seine Bilder. Die Bäume und Sträucher erhalten eine Physiognomie und stehen als eigene Wesen frei vor dem Himmel. Die Horizonte schieben sich zurück, seine Bilder erhalten „Atmosphäre". Diente einst die Landschaft nur als Umrahmung, als Staffage zum dargestellten Menschen, so wird nun der Mensch zur Staffage im großartigen Landschaftsbild. Da wo aber der Mensch allein dargestellt wird, da befreit er sich aus der Starrheit, da entladen sich verborgene Kräfte, und das Bild strömt den warmen Atem des Lebens aus. Die Zeit um die Jahrhundertwende zeigt in allen Äußerungen Hokusais, in Wort und Bild, die Gärung und Wandlung im Künstler.

Dies beweist auch der originelle Versuch, als Demonstration gegen seine Widersacher, die ihn den „Bildchenmaler" nannten, ein Riesengemälde zu malen „von einer Größe, wie es die Welt noch nie gesehen". Es war um 1804 in Yedo, als er beim Gokokdji-Tempel ein solches Riesenbild auf Papier malte. Er hat später aus ähnlichen Überlegungen in Nagoya ein noch größeres Bild gemalt, von dessen Entstehen Hokusais Freund Yenko-an schreibt:

„In der Mitte des Nordhofes, abgesperrt durch einen Zaun, war ein Papier ausgebreitet, das extra hergestellt worden war und ein Vielfaches so dick war, wie das unserer Regenmäntel. Dieses Pa-

pier hatte eine Oberfläche von 120 Matten (194 m^2). Damit es angespannt bliebe, hatte man eine dicke Schicht Reisstroh auf den Boden und in kurzen Distanzen Holzklötze als Belastung aufgelegt, damit der Wind das Papier nicht wegblasen konnte. Ein Gerüst war an der Tempelmauer montiert, auf dem Rollen saßen, über die man an langen Seilen das Bild hochziehen konnte. Das Kopfende des Papiers war auf einem riesigen Eichenbalken befestigt, an dem wiederum die Seile montiert waren. Pinsel waren hergestellt worden, von denen der kleinste die Größe eines Besens hatte. Die Tusche war in großen Kübeln fabriziert worden und stand nun in Fässern bereit. Die Vorbereitungen dauerten den ganzen Vormittag. Seit den ersten Tagesstunden drängten sich die Leute in den Hof. Vornehme, wie Bauern, Frauen und Mädchen, Greise und Kinder. Um die Mittagszeit erschien Hokusai mit seinen Schülern in einem sonderbaren, halb-zeremoniellen Kleide, Beine und Arme nackt. Die Schüler schöpften die Farbe in die Bronzekübel, die sie dem Meister nachtrugen, während er malte. Zuerst nahm Hokusai einen Pinsel, so groß wie ein Heubündel, tauchte ihn in einen Farbkübel, zeichnete damit die Nase, das rechte, dann das linke Auge des Daruma. Dann lief er einige Schritte und malte Mund und Ohr. Dann kam der Hals an die Reihe, die Haare, der Bart, und mit einem anderen Pinsel, den er in hellere Farbe tauchte, zog er andere Linien. Jetzt trugen die Schüler ein ungeheures Bronzebecken herbei, darin einen Pinsel, der aus Reissäcken zusammengebunden war und von Tusche tropfte. Als sie den Pinsel an den Ort hingestellt hatten, wo Hokusai befahl, band sich der Künstler einen Strick um Hals und Pinsel und zog in kleinen Schritten rückwärtsgehend den Pinsel nachschleppend die Konturen des Kleides von Daruma. Für die roten Flächen schöpfte man die Farbe mit Kellen aus den Eimern, und damit sie nicht auslief, trockneten einige mit nassen Tüchern nach. Als die Nacht einbrach, war das Darumabild fertig und man zog es mit den Seilen über die Rollen hoch. Das Riesenbild streifte dabei noch die nachdrängende

Menge, und es sah aus, als ob ein Kuchenstück in einen Ameisenhaufen gefallen wäre."

Wie ein Blitz, oder wie es in den zeitgenössischen Dokumenten heißt, „wie der Donner", zündete diese Tat. Hokusai war mit einem Male populär geworden, und jedenfalls hat ihn der Beifall des Volkes mehr beglückt als Ehre und Anerkennung von höchster Stelle. Für sein geliebtes Honjo hat er in ähnlichen Dimensionen ein Riesenpferd gemalt, und bald trug das Volk seinen Ruf an den Hof des Kaisers. Auf der Rückkehr von der Falkenjagd wollte der Kaiser diesen Volksliebling sehen und er befahl ihn in den Dempotempel, um sich seine „neue Kunst" zeigen zu lassen. Die Begegnung wird in den Chroniken etwas verschieden beschrieben; was aber übereinstimmt und gesichert sein dürfte, ist das Folgende: Hokusai hatte eine Papiertüre des Tempels aus den Angeln gehoben und sie auf den Boden des Saales gelegt. Aus einem Gefäß soll er mit der Hand Indigo auf das Papier geworfen und die Farbe verstrichen haben. Dann holte er einen Hahn aus einem mitgebrachten Korbe, beschmierte dessen Füße mit roter Stempelfarbe und ließ das Tier über das Papier laufen. Mit einer tiefen Verneigung gegen den Kaiser soll er gerufen haben: „Dies ist der Tatsuta". Aber schon hatte jedermann den blauen Tatsuta, den Fluß der Poeten erkannt, in dem die roten Blätter des Ahorn schwammen. Der Shogun Jeharu zeigte sich erfreut, und Hokusai wurde stürmisch gefeiert. Diese Episode hat zwei bedeutsame Seiten: Hokusai war der erste und einzige bürgerliche Mensch, der von einem japanischen Kaiser der Tokugawazeit je empfangen wurde. Es ist ihm damit die höchste Ehre erwiesen worden, die je ein Künstler des Ostens erfahren durfte. Zweitens zeigt sich Hokusais unbeirrbares Künstlertum, da er nicht sein überlegenes Können demonstrierte, sondern den Mut hatte, darauf hinzuweisen, daß Virtuosität und Maltechnik mit Kunst nichts zu tun haben.

Der Jubel im Volke war grenzenlos, und Hokusais damalige Behausung soll monatelang von der Menge belagert worden sein. Jeder wollte eine signierte Zeichnung oder mindestens eine Unterschrift oder sonst irgend einen Gegenstand von dem so hoch Geehrten haben. Vor allem waren es auch die Künstler, die von nun an bei ihm Rat und Anregung holten. Schon bald aber zog sich Hokusai in seine Inkognitohaltung zurück, arbeitete wie ein Besessener und hatte Ehrung und Erfolg vollständig vergessen.

Wir kommen in die Zeit, da er mit Bakin zusammen das fünfbändige Geisterbuch der Kasane herausgibt.

Überall Eindrücke sammelnd, skizzierend sucht er der Erscheinungen Herr zu werden, die ihn erfüllen: Natur und Geisterwelt. Was nur ein Menschenhirn sich an furchtbaren Phantasien ausdenken konnte, das hat Hokusai mit grausamer Bildkraft in seinen Gespensterbildern festgehalten.

Nach fünfjähriger Zusammenarbeit der beiden populärsten Künstler Yedos, Bakins des Dichters und Hokusais des Malers kommt es auch da endgültig zum Bruch, und Hokusai wendet sich ganz dem freien Zeichnen zu.

1812 erscheint der erste Band *Mangwa*, eine Sammlung von Skizzen aller Art. Oft rührend naiv, dann mitten in zeichnerischen Nichtigkeiten eine Skizze von unerhörter Genialität. 15 Bände, voll mit Tausenden von Augenblicksbildern, entstanden von 1812 bis 1834.

Unmittelbar nach dem Erscheinen des ersten Buches *Mangwa* scharen sich eine Reihe bedeutender Maler um Hokusai, denen er in Vorlagewerken und Schriften seine Grundsätze klar machen will. Zu diesen Vorlagewerken gehört vor allem das *Shashin gwafu*, das um 1814 herauskommt. Von allen Büchern, die Hokusai für den Zeichenunterricht geschaffen hat, ist das *Shashin gwafu*, wörtlich Wirklichkeitskopien-Album, das bedeutendste. Hokusai zeigt hier zum ersten Male seinen eigenen neuen Stil, welcher Tradition und Schule vollständig über den Haufen wirft. Mit dem *Shashin gwafu* ist es

aber nicht genug; in kürzeren Zeiträumen folgen nun bis in die zwanziger Jahre hinein eine Reihe ähnlicher Publikationen: *Hokusai Sogwa*, „Grobe Zeichnungen", *Denshin Gwakio*, „Spiegel der Zeichnungen", und wie sie alle heißen. Im Kwacho gaden trägt Hokusai seine Tier- und Pflanzenstudien noch einmal zusammen. Wir sehen da den Märchenvogel Otori über einer Meerlandschaft, das Niedergehen der Wildgänse ins Schilf dekorativ prachtvoll in die Bildfläche gesetzt. Ein neuer Höhepunkt kommt mit den 36 Fujibildern, die von 1823 bis 1829 entstehen und einen solchen Erfolg haben, daß er deren Zahl auf 46 erhöht. Hokusai ist in die letzte Periode der Reife eingetreten. Überwunden sind Konvention und Schule, klar und eindeutig mit souveräner Überlegenheit formt der Meister, der im Zenit seines Künstlertums steht, seine Bilder. Nicht umsonst nimmt Hokusai den Fuji zum Vorwurf; ist der heilige Berg doch jedem Japaner Inbegriff von allem Hohen und Schönen. Was er hier schafft, ist nicht mehr zu überbieten, und nicht umsonst sieht die Kunstwelt in diesen Fujibildern des Hokusai Werke von überragender Meisterschaft.

Stellten die japanischen Meister den Menschen als Linienkomplex in den Vordergrund und ordneten die Landschaft diesen zu, so ordnet nun Hokusai umgekehrt den Menschen als Teil der Natur in das harmoniche Liniengebäude der Landschaft ein, ja auf einigen Fujibildern läßt er sogar die Natur ganz allein sprechen.

Ein Bild, wie etwa der Fuji bei schönem Wetter, ist nur noch ein einziger leuchtender Farbenakkord, so sonor und tief, wie ihn kein europäischer Künstler je gefunden hat. Der Bildaufbau ist in den Fujilandschaften vollkommen neu, ganz anders als ihn die Kunstwelt je zuvor gesehen hat. Man betrachte die Landschaft bei Hodogaya (Abbildung 2). Hokusai sucht hier z. B. den Wald nicht als Gesamteindruck zu erfassen, indem er das Einzelne dem Ganzen unterordnet; im Gegenteil, er schafft aus der Erscheinung des Einzelnen – der Baumkronen – das Ganze: den Wald. Wie in der Musik der Ton-

satz aus den Variationen eines Motivs gebildet wird, so wird Hokusais Gemälde aus den Variationen eines Motivs konstruiert. Das Motiv ist das der Fujisilhouette entnommene Dreieck. Im Reiter ist das Fujidreieck wiederholt, die Sänftenträger und die einzelnen Baumkronen sind weiter nichts als Variationen dieses einen Fujimotivs. Es handelt sich also in den Hokusaischen Bildern nicht um Naturkopien, es sind vielmehr bewußt konstruierte Werke, die in ihrem Rhythmus so wahr und so lebendig sind wie die Natur selbst. Aus dieser reichen Quelle schöpften nicht nur die Zeitgenossen im Osten, ihr entsprang auch weitgehend die Kunst der französischen Impressionisten.

Das Bild des „Fuji von Kanagawa aus" (Abbildung 3) erhielt schon sehr früh allerlei Kommentare, da Hokusai in diesem Bilde noch einmal in die Zeit der Klassiker zurückgreift und der Symbolik weiten Raum gibt. Das Bild darf als eine der bedeutendsten Bildschöpfungen aller Zeiten angesehen werden. Es sind über „die Woge des Hokusai", wie das Bild auch genannt wird, in allen Ländern der Erde Bücher geschrieben worden, die versuchen, diesem Meisterwerke beizukommen, sei es von der künstlerischen oder von der philosophischen Seite. Dem östlichen Menschen zeigt der Bildaufbau sofort, daß es um tiefe Probleme, ja um das Leben selbst geht, trennt doch Hokusai in diesem Bilde Himmel und Wasser durch eine Linie, welche die beiden Bildflächen eindeutig zur Yin-Yang-Figur formen.

An Stelle des weißen Poles im dunkeln Himmel setzt er den Fuji. Daß wir auch ohne Symbolik in die Tiefe dieses gewaltigen Bildwerkes eindringen können, scheint mir Fritz Burger in seiner Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart sehr schön zu sagen:

„Hoch bäumt sich die Welle in mächtigen Linien empor, der Schaumkamm bildet phantastische Formen, wie Fangarme und Krallen, die gierig nach unten drängen, um über die noch schäumende, gestürzte herzufallen und dasselbe Schicksal der Vernichtung zu erleiden. Über den Toten der Triumph des Lebens, und das Leben verfallend dem Tod. Der große Rhythmus alles Geschehens beschäftigt den Japaner ebenso wie Cézanne. Die gestürzte Woge selbst, aus den horizontalen Konturen sich entwickelnd, enthält bereits in allgemeinen Zügen die Silhouet-

ten der großen Welle darüber. Man mag die tiefsinnige Symbolik dieser Schöpfung noch so hoch einschätzen, in erster Linie ist es doch die wunderbar scharfsinnige Präzision in dem sinnlichen Aufbau, die den künstlerischen Wert ausmacht; in der Unfehlbarkeit dieses Rechnens liegt der Reiz und Wert des Bildes. Denn die sinnliche Einheit schließt auch die geistige in sich, diese wird nur durch jene sichtbar. Nicht darauf kommt es an, was man in dem Bild deuten soll, sondern was man in ihm von sinnlichen Zusammenhängen erkennen kann. Die Handlung des Bildes ist hier dem Formalen immanent."

Neben und nach den Bildern des Fuji erscheinen eine Reihe von Büchern und Einzelbildern. Die Wasserfälle 1827-1830. Das herrliche *Ehon tekinurai*, ein altes Lehrbuch der Erziehung, dem Hokusai dadurch neues Leben gibt, daß er den Text mit den wunderbaren Schriftzeichen des 14. Jahrhunderts malt und in gegen 200 Bildern das ganze Volksleben an uns vorbeiziehen läßt (Abbildung 5).

Hokusai wurde 68jährig, kurz nach der Herausgabe des *tekinurai* mitten in der Arbeit vom Schlage getroffen, allein auch diese Prüfung des Schicksals meisterte sein unbeugsamer Lebenswille. Sein Freund Tosaki berichtet nach kurzer Zeit, daß die Zitronenkur geholfen habe und keinerlei Beschwerden mehr vorhanden seien. Noch einmal rafft sich der durch Armut und Sorgen schwer mitgenommene Mann zu großer Tat auf und schenkt der Nachwelt sein dreibändiges *Fugaku Hyakkei*, die 100 Fujibilder, die neben den *Mangwa* die populärste Publikation Hokusais sind.

Der ersten Ausgabe (schwarz und grau) gibt er ein Vorwort mit, das Hokusais geistige Haltung jener Zeit sehr gut kennzeichnet:

„Seit meinem sechsten Altersjahr zeichnete ich alle möglichen Gegenstände. Bis zum fünfzigsten hatte ich eine unendliche Reihe von Zeichnungen veröffentlicht, allein, alles was vor meinem 70. Altersjahr entstanden ist, zählt nicht. Mit 73 Jahren begann ich die Natur zu begreifen, die Tiere, Gräser, die Bäume, die Vögel, Fische und Insekten. Mit 80 Jahren werde ich schon weitere Fortschritte gemacht haben und mit 90 in die Geheimnisse der Dinge eindringen. Mit 100 werde ich noch besser sein und mit 110 werden Punkt und Linie leben. Ich bitte diejenigen, die so lange leben wie ich, zu kontrollieren, ob ich Wort halte. Geschrieben im Alter von 75 Jahren von mir selbst, früher Hokusai, heute Gwakio Rojin, der Alte ins Zeichnen Vernarrte."

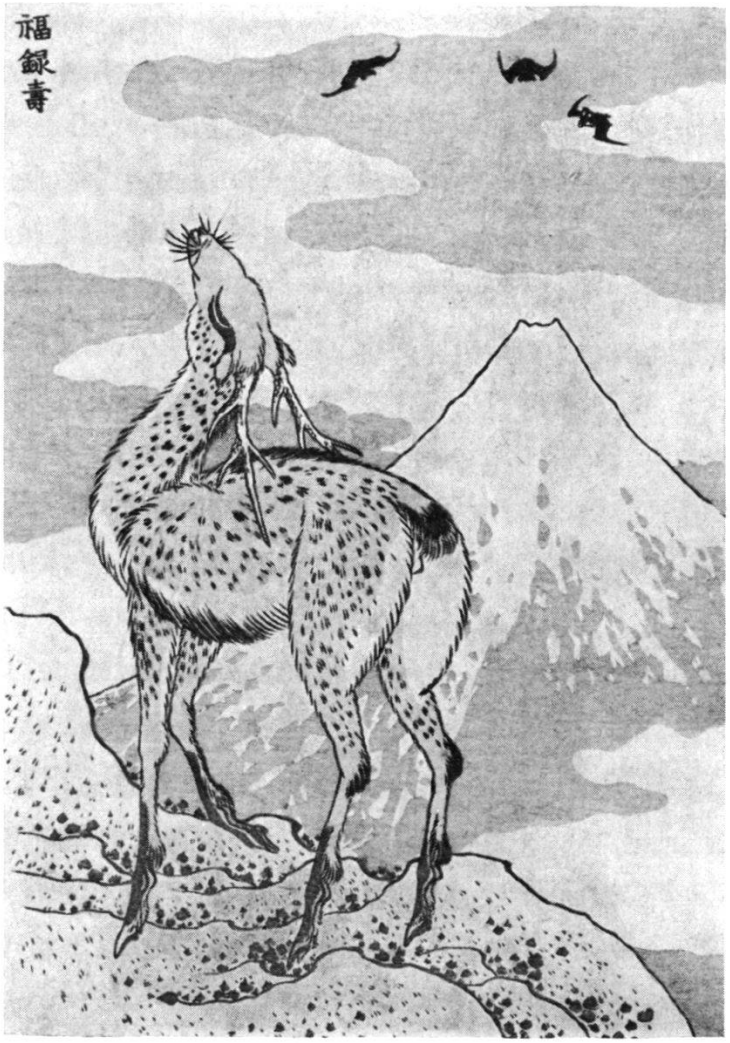

Abbildung 6: Hirsch aus dem *Fugaku Hyakkei*

Die Bilderserie „100 Fuji" wird eingeleitet mit der Heiligen des Fuji, Konohana Sakuja hime, dann folgt die Erschaffung des Berges, und in über hundert einfallsreichen, fröhlichen Bildern zeigt Hokusai den Berg in allen nur erdenklichen Situationen bei Tag und bei Nacht, am Abend und am Morgen, im Sommer und Winter, in Schnee und Gewitter. Viele Bilder gehen aber weit über zeichnerischen Scherz und Routine hinaus und haben sich in ihrer Großartigkeit Weltgeltung verschafft (Abbildung 6).

Aufschlußreich über Hokusais Inkognitodasein, das ihn schon zu Lebzeiten legendär machte, ist ein Satz des Verlegers im Vorwort des dritten Bandes, der lautet: „Wie ich erfahren habe, soll Hokusai schon über 90 Jahre alt sein". In Wirklichkeit war Hokusai damals 75 Jahre alt, und es scheint, als ob es nicht einmal seinem Verleger Eirakuya möglich gewesen ist, mit ihm in direkten Kontakt zu kommen.

Zu dieser Zeit erscheint noch das *Ehon Kokyo*, „kindliche Ehrerbietung", ein zweibändiges Werk in Form von einzelnen Geschichten, in denen die Tugend der Elternehrung besonders zur Geltung kommt. Der erste Band enthält die scherzhafte Zeichnung der Ko-Reinigung. Das Zeichen für „kindliche Pietät", das Ko, wird von Jünglingen gefegt und geputzt. Wie wir „das Gewissen rein halten", so läßt Hokusais reizender Einfall die zehn jungen Männer „das Ko reinhalten". Das Buch, erfüllt mit den Wunschträumen des alternden Malers, wirkt umso ergreifender, als die Verhältnisse, in denen der Künstler damals lebte, unsäglich traurige waren. Der Sohn von Hokusais Tochter aus erster Ehe – Hokusai war zweimal verheiratet – war ein Taugenichts, der großes Unglück über die Familie brachte. Um seinen Enkel vor dem Gefängnis zu bewahren, hatte Hokusai Verpflichtungen übernommen, denen er nicht nachkommen konnte. Er mußte 1834 flüchten und versteckte sich während mehr als fünf Jahren unter dem Namen Miuraya Hachiemon in Uraga in der Provinz Sagami. Zerlumpt und verlaust, aller Mittel entblößt, wohnte er in einem unheizbaren Verschlage. In einem Briefe an seinen Verle-

ger bittet der 78jährige Greis um ein wenig Geld. Wohl führt er im Briefe an, er hätte nur noch einen Rock und friere, aber gleichzeitig bittet er um Farben, Pinsel und Papier, um arbeiten zu können, sein Arm sei ungeschwächt. Es folgen dann eine Reihe interessanter, von Temperament überbordender Anweisungen für die Ausführung seiner Werke. Unter solchen Verhältnissen entstand also das ergreifende *Ehon Kokyo,* in dem er die idealen Gestalten der Geschichte wie etwa den jungen Sukemasa verherrlicht, der seinen Vater in der Schlacht verlor und auf der Flucht, selbst noch in größter Gefahr, mit dem eigenen Blute an den Tempel schreibt: „Vater, der du in Sorge um mich in der Hölle den Weg verlorst, warte, ich werde dir folgen und dich führen." In seinen Lichtgestalten sucht er sein eigenes Schicksal zu vergessen. Von Zeit zu Zeit wandert der Alte im Geheimen die dreißig Wegstunden zu Fuß nach Yedo, um dort in den Druckereien die Ausführung seiner Arbeiten zu überwachen. 1839 kehrt Hokusai endgültig zurück, wo er sich erst einmal im Hofe eines Tempels versteckt hält. „Wenn Sie kommen", so schreibt er, „fragen Sie nicht nach Hokusai, man wüßte nicht, wer das wäre, verlangen Sie nach dem Priester, der dort zeichnet und bei Gorobei wohnt".

Er zeichnet und malt und hat große Pläne für die Zukunft. Er arbeitet weiter an dem 1807 begonnenen 90bändigen chinesischen Werk *Suikoden.* Es entsteht die dreiblättrige Folge: *Setsugetsukawa,* „Schnee, Mond, Blumen".

Er hat sich in Honjo ein Häuschen gekauft und alle seine Habseligkeiten zusammengetragen, da vernichtet eine Feuersbrunst das ganze Quartier, und es verbrennt alles, was Hokusai je sein Eigen nannte. Die sorgsam aufbewahrten Arbeiten der Jugend, seine Bücher, seine Skizzen, die Bilder, der Hausrat, alles, alles ist vernichtet. Als Bettler, in der in Yedo ausgebrochenen Hungersnot, arbeitet sich dieser große Mensch wieder empor und schenkt in der Zeit vom achtzigsten bis zum neunzigsten Lebensjahr der Nachwelt eine Reihe herrlicher Werke.

Die letzte Publikation ist das „Farbenbuch", zu dem er unter dem Namen Hachiyemon den Text schreibt. Das Werk erhielt eine Reihe von Zusatzbändchen, und mitten in der Arbeit an einem solchen ist Hokusai gestorben. In einer der letzten Anweisungen dieser Malvorschriften, die sich wie ein Testament ausnehmen, empfiehlt er seinen Schülern, sich nicht den in Mode stehenden Regeln zu unterwerfen, sondern wie er ganz nach eigener Inspiration zu arbeiten.

Neunzig Jahre, voll von rastloser Arbeit, Armut und Not hatten ihn geistig frisch, jung und froh erhalten bis an sein Lebensende. Sein letzter Brief an einen Freund lautet:

„Der König Emma (der Höllenfürst) ist recht alt geworden und möchte sich von den Geschäften zurückziehen. Er hat sich deshalb ein hübsches Landhaus bauen lassen und er fragt mich, ob ich ihm nicht ein Kakemono malen könnte. Ich bin darum gezwungen zu verreisen, und wenn ich abreise, nehme ich meine Zeichnungen mit. Ich werde mir in einem Winkel an der Höllenstraße eine Wohnung mieten und glücklich sein, Dich zu empfangen, wenn Du Gelegenheit hast, da vorbeizukommen. Hokusai"

Hokusai ist am 10. Mai 1849 in der Vorstadt Honjo gestorben, unweit vom Hause, darin er geboren ward. Als Kind des kleinen Volkes kam er zur Welt, im kleinen Volk hat er sein Leben ausgehaucht, in dem Volke, das ihm gemäß war, das ihn verstand und bis zum heutigen Tag als seinen großen Sohn verehrt hat.

Hokusais Werk ist nichts anderes als ein Gemälde dieses Volkes, ein gigantisches Gemälde, wie es nur ein Genie vollbringen konnte.