

Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner / C.H. Stratz.

Contributors

Stratz, C. H. 1858-1924.

Publication/Creation

Stuttgart : Ferdinand Enke, 1925.

Persistent URL

<https://wellcomecollection.org/works/kkfnduaj>

License and attribution

Conditions of use: it is possible this item is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this item in any way that is permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your use. For other uses you need to obtain permission from the rights-holder(s).



Wellcome Collection
183 Euston Road
London NW1 2BE UK
T +44 (0)20 7611 8722
E library@wellcomecollection.org
<https://wellcomecollection.org>

Die
KÖRPERFORMEN
in Kunst und Leben
DER JAPANER

七
十
五
年
刊

O. III. 85



22503059971

Die Körperformen der Japaner



Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Wellcome Library

DIE KÖRPERFORMEN

IN KUNST UND LEBEN

DER JAPANER

VON

PROF. DR. C. H. STRATZ

MIT 152 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN
UND 4 FARBIGEN TAFELN

Vierte Auflage

*Jedes Ding hat seine Schönheit,
aber nicht Jeder sieht sie.*
(Confucius.)



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1925

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten

QH350.1925

WELLCOME LIBRARY
General Collections
M
6609

Vorwort der Verlagshandlung

Es ist uns ein Bedürfnis, der vierten Auflage einige Worte mitzugeben. Zufolge eines Leidens, das sich Professor Dr. C. H. Straß bei seiner chirurgischen Tätigkeit im Weltkrieg zugezogen hatte, war es ihm unmöglich geworden, die Bearbeitung der neuen Auflage rechtzeitig fertigzustellen, infolge dessen das Buch kürzere Zeit vergriffen war. Dieses Leiden hat im Frühjahr 1924 seiner Tätigkeit ein allzu frühes Ende gesetzt, doch ist es ihm vergönnt gewesen, die gründliche Neubearbeitung des vorliegenden Buches noch vor seinem Tode abzuschließen. Die Gattin des Verfassers hat sich um die Erledigung der in diesem Falle nicht ganz einfachen Korrekturarbeiten hingebend bemüht, und es ist uns ein Bedürfnis, ihr an dieser Stelle dafür unseren Dank zu sagen. Möge dem wertvollen Buche auch in seiner neuen Gestalt der gleiche Erfolg zuteil werden wie in den vorhergehenden Auflagen.

Stuttgart, Ende September 1925

Vorwort zur ersten Auflage

Die Grundlage dieses Buches bilden zum größten Teil noch nicht veröffentlichte Photographien und Kunstwerke aus befreundeter und eigener Privatsammlung. Daneben ist geschöpft aus dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der zum Berliner Kunstgewerbemuseum gehörigen Sammlung Lipperheide und der Bibliothek der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin.

Mein besonderer Dank für liebenswürdigste Unterstützung mit Rat und Tat gebührt den Herren J. Brinckmann, Shinkichi Hara und H. Tietz in Hamburg, Jessen und Doege in Berlin, Schmeltz in Leiden, A. Brockhaus und J. Graul in Leipzig, P. Groeneveldt im Haag, J. Baelz in Tokio und H. ten Kate in Yokohama.

den Haag, 1902

C. H. Stratz

Vorwort zur vierten Auflage

Bei der Neuauflage habe ich die Vertiefung unseres Wissens, welche wesentlich japanischer Gelehrtenarbeit zu danken ist, eingehend berücksichtigt, den Eindruck aber, den ich vor nahezu einem Menschenalter in Japan in mich aufnahm, nach Möglichkeit festgehalten.

Das Land der aufgehenden Sonne ist inzwischen zur dritten Weltmacht geworden, hat jedoch viel von seiner Eigenart eingebüßt.

Ich hoffe, den Japanern selbst und Allen, die sie kennen, zu Dank zu schreiben, wenn ich dieser reizvollen Eigenart, die vielleicht bald nur geschichtliche Überlieferung sein wird, in Wort und Bild gerecht zu werden suche.

den Haag, 1924

C. H. Stratz

Verzeichnis der Abbildungen

Figur	Seite
1. Rassenelemente der Japaner..	6
2. Mädchen mit Aïnotypus	7
3. Mädchen mit Mongolentypus	8
4. Mädchen mit japanischem Mischtypus	9
5. Tungusen ♂	10
6. Aïno	11
7. Japaner	12
8. Körperhöhe in Zentimetern bei Japanern, Chinesen und Europäern.. . .	15
9. Wachstumskurve für die Höhe	16
10. Körpergewicht in Kilogramm von Japanern und Europäern	17
11. Wachstumskurven für das Gewicht	18
12. Höhen- und Gewichtszunahme der Japaner..	20
13. Körperhöhe der Japanerin und Europäerin	22
14. Kopfhöhenverhältnis der Japanerin und Europäerin	23
15. Proportionen eines Japaners	24
16. Proportionen einer Japanerin (Chösütypus)	25
17. Proportionen einer Japanerin (Mongolentypus)	26
18. Schema der Rassenmerkmale am Gesichtsschädel	27
19. Schädel von Chinese, Aïno und Japanern..	29
20. Beckeneingang von Aïno und Japanern (nach Koganei und Osawa) 30	
21. Japanisches und europäisches Becken (schematisch)	31
22. Unterschenkelknochen eines Japaners und eines Europäers.	33
23. Japanische Hockstellung	34
24. Schematischer Durchschnitt des Gesichts in der Höhe der Jochbogen 38	
25. Japaneraugen mit und ohne Mongolenfalte nach Zeichnungen von Baelz 39	
26—37. Zwölf Köpfe von Japanerinnen mit Übergang vom Mongolentypus zum Aïnotypus. (Aufnahmen von Baelz)..	42/43
38. Einjähriger Japaner lachend..	44
39. Einjähriger Japaner weinend	45
40. Kindergesicht von vier Jahren	47
41. Siebenjähriges Mädchen	49
42. Zehnjähriges Mädchen im Profil	50
43. Sechzehnjähriges Mädchen mit reichem Haar	51
44. Japaner mit Aïnotypus	52
45. Männlicher Japanertypus	53
46. Männlicher Mongolentypus	54
47. Betto mit starkem Mongolentypus..	55
48. Japanerin mit reinem Gesichtstypus	56
49. Eine andere Japanerin mit reinem Gesichtstypus	57
50. Tochter eines Italieners und einer Japanerin	58

Einleitung

Der nackte menschliche Körper wird vom Japaner mit ganz anderen Augen betrachtet, als vom Europäer. Seine Anschauung ist aus natürlicher Unbefangenheit und künstlerischem Verstehen, aus Natur und Kultur gemischt und entspricht dem eigentümlichen Wesen und der Abkunft dieses seltsamen Volkes.

Bei uns wird ein Wunder der Natur, ein Werk der Kunst nur von Einzelnen verstanden, die Meisten bewundern nur das, was mit ihrem engeren Gesichtskreis übereinstimmt, verurteilen alles, was davon abweicht. Der Japaner hat, vom höchsten bis zum niedrigsten, ein hochentwickeltes Gefühl für Naturschönheit und sucht bei Betrachtung eines Kunstwerks die Absicht des Künstlers zu erraten und dessen Vorzüge zu verstehen; er lobt erst und vergißt über dem Lob oft den Tadel. Bei uns tadelt man erst und vergißt darüber nur allzuoft das Lob.

Dieser liebenswürdige Grundzug in dem Charakter des Japaners, der mir in Japan selbst, wie bei den vielen Japanern, mit denen ich außerhalb ihrer Heimat verkehrte, stets von neuem auffiel, beherrscht auch die Auffassung, die sie vom menschlichen Körper haben.

Jedes Ding hat seine Schönheit, aber nicht Jeder sieht sie, sagt der alte Konfuzius.

Daß die Japaner die Natur viel schärfer beobachten und besser kennen, als der europäische Künstler und wir mit ihm zu sehen gewohnt sind, geht aus ihren lebenswahren Betrachtungen von Pflanzen und Tieren hervor.

Warum sie trotz ihrem hohen künstlerischen Gefühl, trotz ihrer vollkommenen Technik in der Wiedergabe des menschlichen Körpers weit hinter den alten Griechen zurückgeblieben sind, soll in folgendem untersucht werden.

Die Körperform der Japaner

Die Körperform eines Volkes wird bedingt durch die Rassen, aus denen es hervorgegangen ist. Bei dem japanischen Volke finden alle Gelehrten einen mongolischen Grundzug, dem fremde Bestandteile beigemischt sind.

Zu diesen fremden Bestandteilen gehören vor allem die Aïno, eine der weißen Rasse sehr nahestehende Urrasse, deren Einfluß auf das Zustandekommen der japanischen Mischung von Niemand bestritten wird¹.

Außer diesen beiden wichtigsten Elementen glaubten verschiedene Forscher noch anderweitige Beimischungen nachweisen zu können, die zum Teil auf den abenteuerlichsten Vermutungen beruhen. Eine der merkwürdigsten ist wohl die des Schotten McLeod, der die Japaner ohne weiteres von den verschwundenen Stämmen der Juden ableitet.

Baelz¹ hat diese Hypothese widerlegt, dabei aber selbst die Vermutung ausgesprochen, daß die Japaner von dem sagenhaften uraltaischen Kulturvolk der Akkader abstammen könnten, die vor Zeiten in Mesopotamien gewohnt haben.

Wernich² will die Japaner außer von den Aïno hauptsächlich von den Malaien abstammen lassen, und das mongolische Element soviel wie möglich ausmerzen, wobei er sich aber in bedenkliche Widersprüche verwickelt.

Baelz³ unterscheidet neben den Aïno und einem mongolischen Stamm noch einen anderen mongolischen, deutlich malaienähnlichen Stamm.

H. ten Kate⁴ findet neben einem mandschu-koreanischen und

1) Baelz, Die körperlichen Eigenschaften der Japaner 1885, I, p. 15.

2) Geographisch-medizinische Studien nach den Erlebnissen einer Reise um die Erde. Berlin 1877.

3) I. c. I, p. 9.

4) Briefliche Mitteilung.

einem an das Semitische erinnernden auch einen mongolomalaiischen Typus.

Döniß¹ nimmt außer dem vorwiegend mongolischen Elemente eine malaiische Einwanderung vom Süden her an.

Auch mir fiel in Japan als erster Eindruck die große Ähnlichkeit vieler Japaner und Japanerinnen mit der malaiischen Bevölkerung Javas auf. Daraus zog ich aber nicht den Schluß, daß die Japaner mit den betreffenden Bewohnern des malaiischen Archipels verwandt, sondern daß sie aus einer ähnlichen Mischung wie jene hervorgegangen sind.

Die stets wiederkehrende Beobachtung, daß sich die malaiische Rasse am Zustandekommen des japanischen Typus beteiligt habe, verliert ihre Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es überhaupt keine malaiische Rasse gibt, sondern das, was man bisher als solche angesehen hat, eine Mischung von gelber und weißer Rasse ist, zu der stellenweise noch Reste von Primitivrassen hinzugekommen sind. Auf der malaiischen Halbinsel, in Annam, Siam und Birma findet man alle Übergänge vom reinen Mongolen zum reinen Indogermanen, ebenso auf den malaiischen Inseln.

Die Aïno sind eine der weißen Rasse außerordentlich nahestehende Urrasse, deren Mischung mit mongolischen Elementen fast dieselben Ergebnisse haben muß, als die Mischungen der weißen Hauptrasse selbst, wie wir sie in den malaiischen Mischformen vor uns haben.

Die verschiedenen Abstufungen erklären sich in ungezwungener Weise aus der größeren oder geringeren Beimischung des mongolischen Elementes.

Dieses mongolische Element ist, wie die Geschichte lehrt, nicht auf einmal, sondern in größeren und kleineren Nachschüben über Korea nach Japan eingedrungen, und hat wahrscheinlich schon vorher fremdes Blut aufgenommen, dabei aber doch in der Hauptsache den mongolischen Typus bewahrt. Mag man nun annehmen, daß das weiße oder damit verwandte Ele-

1) Über die Abstammung der Japaner. Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. I.

ment der Japaner ausschließlich von den Aïno herrührt, oder daß es zum Teil auch schon in den eingewanderten Mongolen vorhanden war, jedenfalls sind beide Elemente, ein gelbes und ein weißes, in der heutigen Form der Japaner vertreten.

Diesen rein anthropologischen Betrachtungen stehen als willkommene Bestätigung die ethnographischen Befunde zur Seite.

Groeneveldt, ein gewiegter Kenner der malaiischen und chinesischen Sprachen und Sitten, gibt an, daß die Japaner von allen Völkern, die man bisher als zum Teil malaiischen Ursprungs betrachtete, die einzigen sind, deren Sprache keine Spur von malaiischen Anklängen aufweist.

Man kann demnach die Japaner als ein mongolisches Kulturvolk betrachten, das, wie alle Kulturvölker, zahlreiche Elemente verschiedener Rassen in sich aufgenommen und mit sich verschmolzen hat.

Seit ich diese Zeilen schrieb, sind unsere Kenntnisse über die Rassenbildung der Japaner wesentlich bereichert worden durch die Aufdeckung der japanischen Steinzeit und zahlreiche, von japanischen Gelehrten ausgeführte, anthropologische Untersuchungen der heutigen Bevölkerung.

1. Der japanische Rassencharakter

Im Jahre 1879 entdeckte Morse¹ im Muschelhaufen von Ōmori die damals noch vielumstrittenen, ersten menschlichen Knochenreste aus der Steinzeit.

Seitdem sind über 50 vollständige Skelette und Skeletteile gefunden worden, wonach sich eine ältere und eine jüngere Steinzeit für Japan bestimmen ließ.

Für Einzelheiten verweise ich auf die ausführlichen Berichte von Koganei², Munro³ und Matsumoto⁴ und halte mich hier an das Wesentliche.

1) Shell Mounds of Ōmori. Tokio 1879.

2) Koganei, Über die Urbewohner von Japan. Globus, Bd. 84. 1905.

3) Munro, Prehistoric Japan. Yokohama 1908.

4) Matsumoto, Notes on the Stone Age People of Japan. American. Anthropologic. 1921.

1. Ältere Steinzeit (aïnoische Schicht). Alle aus der tiefsten Schicht stammenden Skelettreste tragen ausgesprochen aïnoischen Charakter ohne irgendwelche mongolischen Merkmale. Daneben finden sich Stein- und Knochengeräte, Schiefermesser und die, für aïnoische Technik kennzeichnenden Topfscherben mit Mattenabdruck.

Einzelne dieser Skelette waren in Hockerstellung begraben, andere ließen auf die Sitte der Körperbemalung mit rotem Ocker und des Ausbrechens der Vorderzähne schließen¹.

2. Spätere Steinzeit (Yayoishikischicht). Die Skelette aus der jüngeren japanischen Steinperiode zeigen eine Mischung aïnoischer und mongolischer Kennzeichen.

Hamada² bezeichnet sie als Urjapaner und leitet von ihnen die heutige japanische Bevölkerung ab.

Neben den Menschenresten wurden Steingeräte gefunden, die sich nicht sicher von denen der ersten Periode trennen lassen, dabei aber auch Topfscherben, welche für die Yayoishikikultur bestimmend sind; hie und da vereinzelt Metallgeräte.

Auf die jüngere Steinzeit folgt das japanische Bronzezeitalter, die Kofunperiode mit den Iwaibewaren, welche sich bis in das fünfte Jahrhundert nach christlicher Zeitrechnung erstreckt. Skelette aus jener Zeit zeigen vielfach einen ausgesprochen mongolischen Charakter.

Der japanische Rassentypus setzt sich demnach zusammen aus dem Grundelement der Aïno, der ursprünglichen Bewohner des Landes, und aus hinzutretenden Elementen mongolischer Stämme, deren älteste bereits in vorgeschichtlichen Zeiten auf die Inseln herübergekommen sind.

Aus diesen verschiedenen Elementen hat sich ein Dauertypus gebildet, welcher primitiv weiße und gelbe Merkmale mit Überwiegen der letzteren in individuellen Abstufungen verbindet.

Faßt man, der Übersicht halber, die mongolischen Elemente der Yayoishikiperiode als M_1 , alle späteren Zuzüge als M_2 ,

1) Koganei, Über künstliche Deformation des Gebisses bei den Steinzeitmenschen. Mitt. mediz. Fakultät Tokio, Bd. 28. 1922.

2) Hamada, Funde von Ko. Kyoto Imper. Univers, Bd. IV. 1920.

(Mandschukoreaner) zusammen, so ergeben sich die in Fig. 1 aufgestellten Mischungstypen.

Aus der Verbindung der Aïno (A) und der älteren Mongolen der Yayoishiki (M_1) entsteht neben reinen Typen von A und M die Mischung AM_1 . Bei ungefähr gleicher Dominanz der Merkmale kämen nach den Mendelschen Regeln 2 AM_1 auf je ein A und ein M.

Tritt nun das spätere mongolische Element, M_2 , dazu, so steigt die Zahl der Mischungstypen ganz beträchtlich. Zu den drei Grundtypen A. M. M_2 treten fünf Mischtypen: AM_1 , AM_2 , AM_1M_1 , AM_1M_2

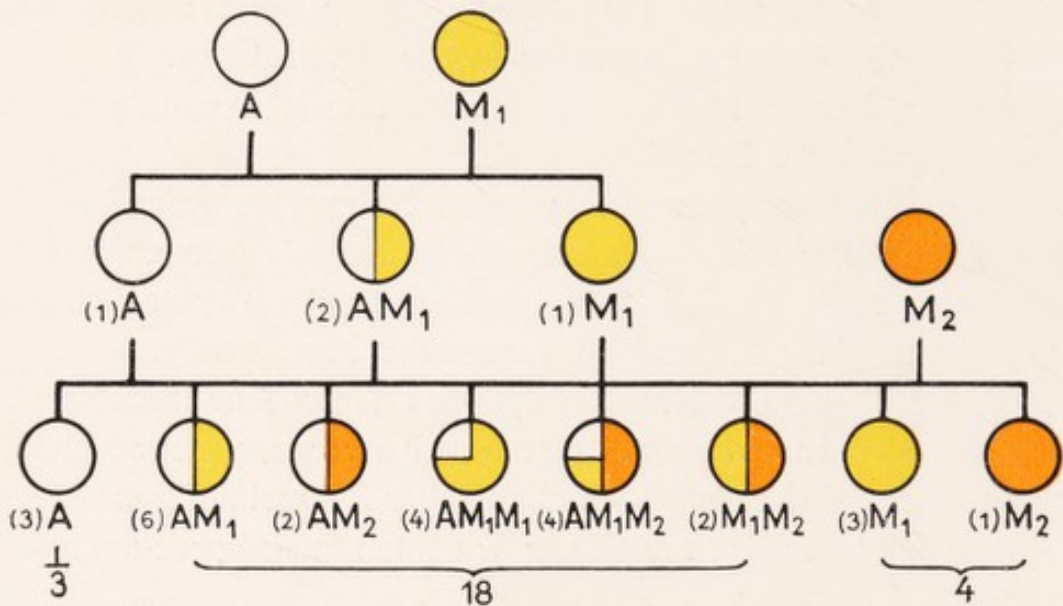


Fig. 1. Rassenelemente der Japaner

und M_1M_2 ; außerdem aber wachsen die Mischtypen nach den Mendelschen Regeln auf 18 gegen 7 reine Grundtypen.

In jeder weiteren Generation muß die Zahl der Mischtypen und ihre feinere Abstufung steigen, so daß man schließlich eine unübersehbare Stufenfolge erhält, die noch schwieriger zu enträtseln wäre, wenn man aus den in M_2 zusammengefaßten späteren Zuzügen die einzelnen abzulösen versuchte.

Im heutigen Volkstypus der Japaner lassen sich neben zahlreichen Mischformen die ursprünglichen Elemente erkennen, und damit kann man zunächst drei Haupttypen aufstellen: den Aïnotypus (Fig. 2), den Mongolentypus (Fig. 3) und den japanischen Mischtypus (Fig. 4).

Ich habe für diese drei Typen (Fig. 2, 3, 4) Mädchenköpfe gewählt, weil sie den Rassencharakter reiner zum Ausdruck bringen, als das stärker persönlich gestempelte männliche Geschlecht.

Bei der Ersten trägt die glatte, gewölbte Stirn, die runden Augen mit guter oberer Augenfalte, das gleichmäßige Rund des



Fig. 2. Mädchen mit Aïnotypus

Gesichts, die gerade, schmale Nase und der Schnitt des Mundes den Typus der weißen Rasse, bei der Zweiten liegt in den schiefen Augen mit der Mongolenfalte, der niedrigen Nase, den vorspringenden Jochbogen und der stärkeren Abrundung durch das Unterhautfettpolster der mongolische Stempel. Die Dritte steht mit der Andeutung der Mongolenfalte, der höheren Nase und den schwächer betonten Backenknochen in der Mitte.

Die Erste läßt sich als weißer, die Zweite als gelber, die Dritte als weißgelber, dem malaiischen ähnlichen Typus bezeichnen.

Er ist der eigentliche ausgesprochen japanische Typus, an den sich die übrigen Mischformen wie um einen Kranz gruppieren.

Vermullich waren die einwandernden Stämme, wenigstens die späteren wandernden koreanischen, nicht rein mongolischer,



Fig. 5. Mädchen mit Mongolentypus

sondern, wie die heutigen Mandschuren und Koreaner, mit Elementen der weißen Urrasse, den Paläoasiaten, gemischt.

Um sich ein gutes Bild der Mittelstellung zu machen, welche der Japaner zwischen gelber und weißer Rasse einnimmt, muß man ihn mit einem reinen Mongolentypus und reinen Aïno-typus vergleichen.

Fig. 5 gibt zwei von Dr. Jochulson aufgenommene Tungusen von

schlankem und gedrungenem Bau, welche ein unverfälschtes Mongolentum in den schmalen Augenspalten, der starken Nase, den vorspringenden Jochbeinen, dem straffen Haar, dem glatten, bartlosen Gesicht, dem langen, unbehaarten Rumpf zur Schau tragen.



Fig. 4. Mädchen mit japanischem Mischtypus

Fig. 6 zeigt einen reinen Aïno mit starken Überaugenwülsten, kräftiger Nase, welligem Haar und üppigem Vollbart. Er stammt aus Yezo. Dort und in Sachalin leben noch heute etwa 20 000 unvermischte Aïno in steinzeitlicher Kultur. Auch auf den Riukiuiseln hat Baelz¹ noch reine Typen gefunden.

1) Die Ostasiaten. Stuttgart 1901.



Fig. 5. Tungusen

Zwischen diese beiden Gestalten schiebt sich der Japaner (Fig. 7) ein: die kräftige Nase, die starken Überaugenbogen, der gedrungene, kurze Rumpf, die weniger vorspringenden Joch-



Fig. 6. Aïno

bogen entfernen ihn vom reinen Mongolen, die mangelnde Gesichts- und Körperbehaarung, die gelbe, prallere Haut vom reinen Aïno.



Fig. 7. Japaner

Baelz unterscheidet bei den Japanern einen feineren mandschukoreanischen, den Chōshūtypus, und einen gröberen, den Satsumatypus, der ein viel stärker betontes Mongolentum zur Schau trägt.

Später hat Baelz noch zwischen diesen einen Mischtypus

aufgestellt. Es bleibt aber bedenklich, zu viele Typen abzugrenzen, da sich dann die Unterschiede immer mehr verwischen.

Es genügt, bei der japanischen Rassengestaltung vier Haupttypen zu unterscheiden:

1. Aïnotypus, vorwiegend weiß;
2. Chōshūtypus, weißgelb;
3. Satsumatypus, gelbweiß;
4. Mongolentypus, vorwiegend gelb.

Hierbei ist zu beachten, daß die gelben Elemente durch fortwährenden Nachschub vom Westen her die Oberhand bekommen haben.

Dieser Einfluß macht sich im Körperbau geltend, noch mehr aber in der Kultur, weil darin die gelbe Rasse an dieser Stelle von Anfang an dem weißen Urstamm überlegen war.

Das heutige japanische Volk ist somit eine Rassenmischung, welche sich aus vorwiegend gelben Kulturstämmen und weißen Naturstämmen zu einem besonderen Dauertypus verbunden hat.

2. Wachstum und Proportionen

Bei den Vögeln unterscheidet man Nesthocker und Nestflüchter. Die Bezeichnung Nestflüchter paßt auch auf die Kinder farbiger Rassen, denn es ist erstaunlich, wie rasch sie sich zu fertigen kleinen Menschen entwickeln. In Java sah ich, wie ein nackter dreijähriger Knirps einen großen grauen Büffel in die Schwemme ritt, in Japan werden die Ama, die blinden Berufsmasseure, von wenig älteren Kindern abends durch die Straßen geleitet. Bei allen diesen Kindern sind auch die Rassenmerkmale viel ausgesprochener als bei ihren weißen Altersgenossen.

Bis zum dritten Lebensjahr sind die japanischen Kinder gleich groß und gleich schwer wie die europäischen; von da ab ist die Zunahme der weißen Kinder stärker und zieht sich länger hin.

Der Wachstumsabschluß, in dem das Höhenmaximum erreicht wird, fällt für die weiße Rasse (Gould) auf das 35., für die Japaner (Indo und Miwa) auf das 30. Lebensjahr.

Die durchschnittliche Körperhöhe beträgt für:

	♂	♀
Nordchinesen (Hagen)	168	157
Südchinesen (Koganei)	162	—
Japaner (Miwa)	160	147
Aïno (Koganei)	157	147
Weißer Rasse	170	158

Die Japaner stehen demnach in der Mitte zwischen Südchinesen und Aïno.

Für den normalen Verlauf des Wachstums bei weißen Nordländern sind von Borowitch, Aschberg, von Lange und mir Normalzahlen gefunden worden, welche als Maßstab benutzt werden können.

Für die Japaner kann man die zahlreichen Messungen von Miwa¹ als maßgebend betrachten; daneben sind die von Baelz² und Hashija³ zur Ergänzung zu berücksichtigen.

Bei der Beurteilung kommt es aber mehr auf den Rhythmus des Anstiegs als auf die absolute Höhe der Zahlen an, denn Körperhöhe und Gewicht gehören zu den Domestikations-symptomen, welche durch Züchtung leicht beeinflußt werden können und für den Rassencharakter von untergeordneter Bedeutung sind. In Japan hat Baelz in den höheren Ständen auch eine um 3 bis 5 cm erhöhte Körpergröße festgestellt; ein gleiches Verhältnis besteht bei den indischen Brahminenkasten und den höheren Ständen Europas.

Für Europa ist die Höhenzunahme bei beiden Geschlechtern bis zum 10. Jahre gleich, nur daß die Mädchen im Durchschnitt um 1 bis 1,5 cm kleiner sind. Vom 11. bis 15. Jahre übertreffen die Mädchen die gleichalterigen Knaben absolut, im 15. Jahre werden sie von den Knaben überkreuzt (Fig. 8).

Bei den Japanern sind die Verhältnisse nach Miwa bis zum 9. Jahr annähernd die gleichen; im 10. stehen die Mädchen den

1) Kokka Igaku Kwai Zasshi 1901.

2) Die Körpereigenschaften der Japaner 1885.

3) S. Martin, Anthropologie 1913.

Knaben bereits gleich, sind dann größer als die Knaben und werden schon Ende des 14. Jahres von ihnen überholt.

Die Zahlen von Baelz fallen aus dem normalen Rahmen, weil seine Mädchen schon im 3. Jahre größer sind als die Knaben,

Jahre	Europäer		Japaner						Chinesen
	♂	♀	Miwa		Baelz		Hashija		Cook
			♂	♀	♂	♀	♂	♀	
20	180	170	159	147					167
19	178	168	158	147					166
18	175	166	157	147	160	158			163
17	170	164	155	146	160	158			162
16	165	162	150	146	160	156			161
15	160	160	145	144	156	152			160
14	150	155	139	142	156	150	135	137	158
13	145	150	133	138	153	150	131	134	151
12	140	145	127	132	146	147	127	130	142
11	135	140	124	127	140	140	124	124	137
10	130		123	123	135	137	120	120	137
9	128		120	119	128	133	117	117	
8	125		116	113	124	126	113	112	
7	120		112	110	115	120	112	105	
6	110		106	105	113	117	104		
5	105		102	101	107	109			
4	100		95	95	100	103			
3	95		91	90	92	99			
2	85		86	80					
1	75		71	71					
0	50								

Fig. 8. Körperhöhe in Zentimetern bei Japanern, Chinesen und Europäern

und auch größer als der Normaldurchschnitt der Miwaschen Mädchen. Die Überkreuzung fällt trotzdem bei ihm bereits auf das 12. Jahr.

Nach Hashija haben die Mädchen schon im 9. Jahr die Knaben eingeholt und bleiben ihnen auch im 14. überlegen.

Der Höhenantrieb der Mädchen setzt also bei den Japanern um 1 bis 2 Jahre früher ein und ist ein Jahr früher beendet als bei der weißen Rasse.

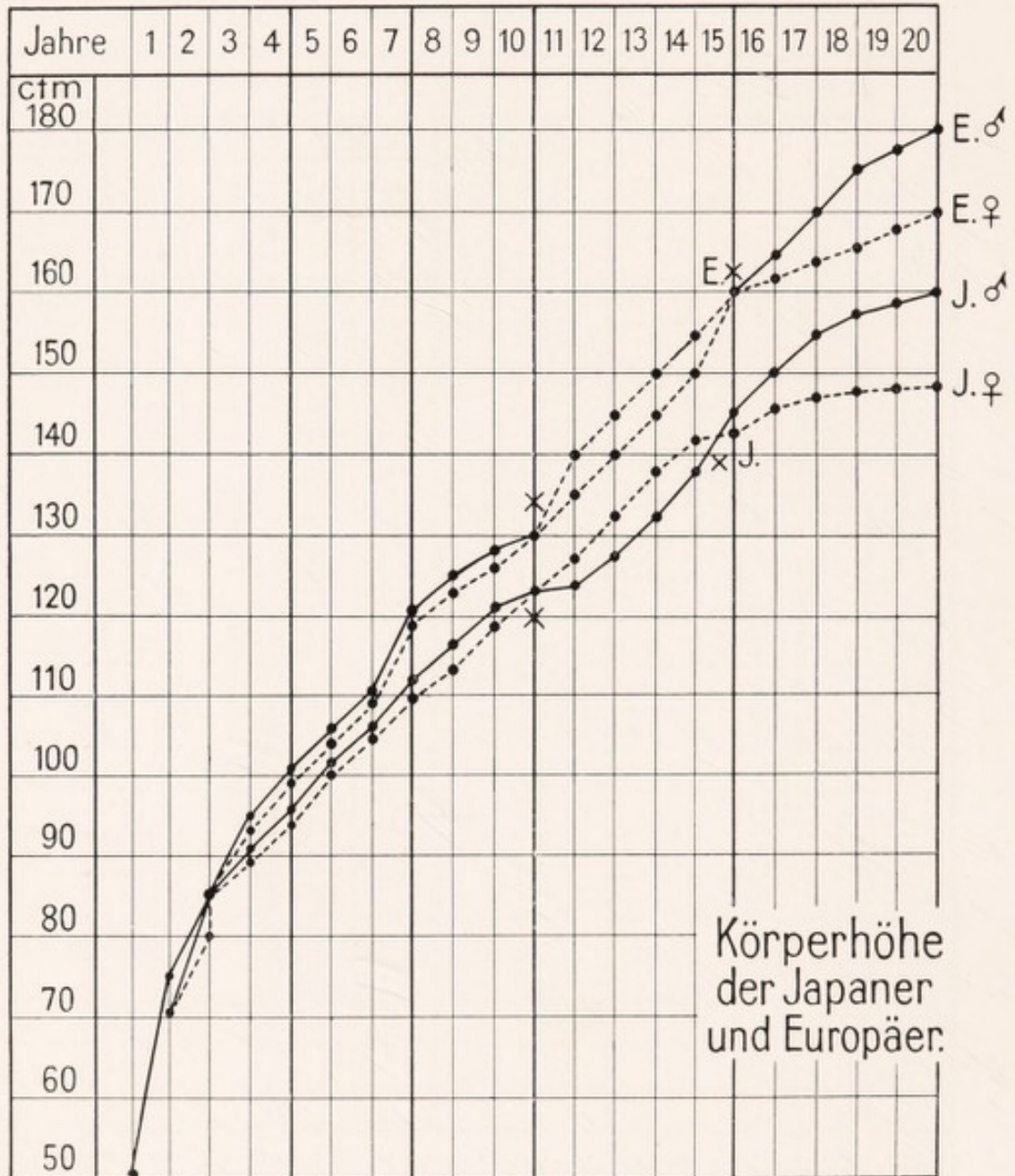


Fig. 9. Wachstumskurve für die Höhe

Die Wachstumskurve für die Höhe (Fig. 9) läßt für Japaner und Weiße einen gleichen Rhythmus erkennen, nur daß die Streckung im 5. bis 7. Jahre und der Pubertätsantrieb zwischen 11. und 15. Jahre bei den Weißen stärker ansteigt.

Für das Gewicht gibt Fig. 10 die Jahre, Fig. 11 die darauf konstruierten Kurven.

Die Überkreuzung der Knaben durch die Mädchen fällt für die Europäer auf das 10. bis 15. Jahr, für die Japaner nach

Jahre	Europäer		Japaner			
	♂	♀	(Miwa)		(Baelz)	
	♂	♀	♂	♀	♂	♀
20	68	58	51	48	53	52
19	67	57	50	47	53	50
18	65	56	49	46	53	50
17	60	55	48	45	52	49
16	55	53	45	42	48	43
15	50	50	42	41	42	43
14	40	45	38	39	38	40
13	36	40	33	34	33	34
12	33	36	28	30	32	31
11	30	33	25	26	30	28
10	27	28	23	24	28	24
9		26	22	22	26	22
8		24	20	19	24	18
7		22	19	17	21	17
6		20	17	16	18	16
5		18	16	15	17	15
4		16	15	14	16	13
3		14	14	13	14	
2		12				
1		9				
0		3				

Fig. 10. Körpergewicht in Kilogramm von Japanern und Europäern

Miwa auf das 9. bis 14. Jahr, also je ein Jahr früher. Auch hier zeigen die Baelzschen Zahlen größere Unregelmäßigkeiten, welche wohl darauf beruhen, daß er nur etwas über 200 Frauen gegenüber 2000 Männern gemessen hat.

Mit der europäischen Kurve verglichen, zeigt die japanische einen ungefähr gleichen, nur in der zweiten Streckung um ein

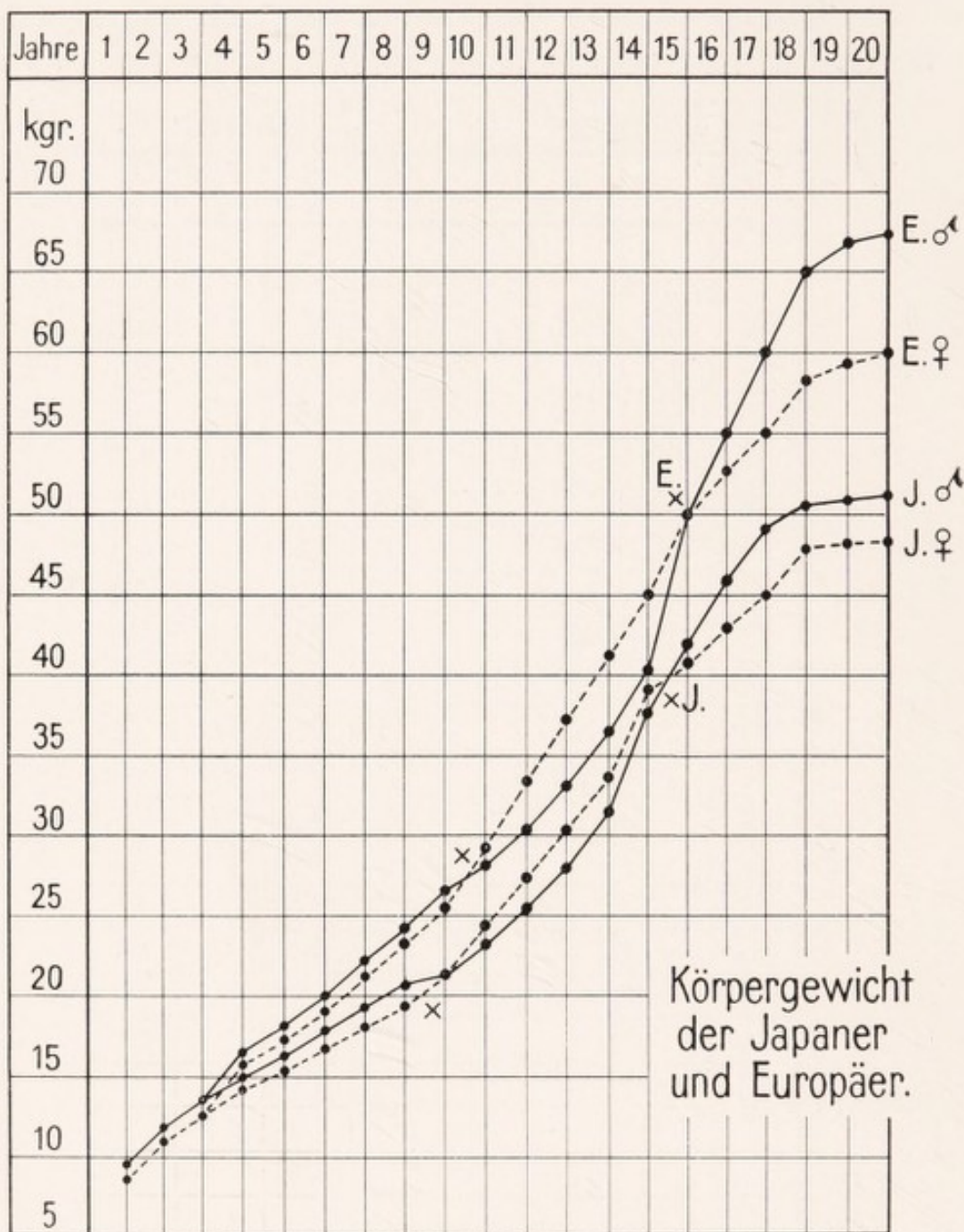


Fig. 11. Wachstumskurven für das Gewicht

Jahr verfrühten Anstieg und ein um 10 bis 17 Kilo geringeres Endergebnis.

In Fig. 12 ist die Höhen- und Gewichtszunahme der Japaner zusammengestellt.

Wie für die weißen Nordländer, läßt sich für die Japaner eine erste Streckung vom 5. bis 7. Jahre feststellen, in dem die Höhe rascher zunimmt als das Gewicht.

Die zweite Streckung, die bei der weißen Rasse auf das 10. bis 15. Jahr fällt, liegt bei den Japanern im 9. bis 14. Jahr und zeigt einen verhältnismäßig steileren Anstieg im Gewicht. Dementsprechend bleiben auch die erwachsenen Gestalten der Japaner kleiner und gedrungenener.

Wie in Europa bleiben die Weiber um etwa 10 cm Höhe und 5 kg Gewicht im Endergebnis hinter den Männern zurück, beide Geschlechter daher um ebensoviel hinter dem europäischen Durchschnitt.

Die Baelzsche Linie zeigt für die Mädchen einen höheren, aber der Normalkurve im Rhythmus annähernd gleichen Verlauf; bei den Knaben ist sie ganz unregelmäßig; dies spricht für die wiederholt von Baelz und mir gemachte Beobachtung, daß das Weib im allgemeinen den Rassencharakter in reinerer Form vertritt als der Mann.

Die Hauptzunahme in Höhe und Gewicht ist für die Japaner schon mit dem 17., für die Europäer erst mit dem 20. Jahr beendet.

Das Wachstum der Japaner hält bis zum dritten Jahr gleichen Schritt mit dem der Europäer. Von da ab verläuft es rascher, aber mit geringerem Gewichtszuwachs und noch geringerem Höhenzuwachs. Die erste Streckung fällt mit der europäischen zusammen, die zweite tritt ein Jahr früher ein, die Hauptzunahme ist drei Jahre früher, das Gesamtwachstum fünf Jahre früher beendet.

Die Etappen auf diesem Wege sind:

	Japaner	Europäer
Erste Streckung	5.—7. Jahr	5.—7. Jahr
Reifestreckung der Mädchen	9.—14. „	10.—15. „
„ „ Knaben .	11.—16. „	12.—17. „
Ende des Hauptwachstums .	17. „	20. „
„ „ Gesamtwachstums	30. „	35. „

Wie bei den Europäerinnen tritt auch bei Japanerinnen die Menstruation ein Jahr vor dem Ende des Reifeantriebs ein, bei den Weißen im 14., bei den Japanerinnen im 13. Lebensjahr¹.

Da bei den Japanern die mongolischen Merkmale überwiegen, darf man annehmen, daß dieser Wachstumstypus auch für die gelbe Rasse im allgemeinen gültig ist.

Das Endergebnis des Wachstums beim Weibe zeigt Fig. 13. Von der gleichen Geburtshöhe von 50 cm ausgehend, ist die Japanerin 3mal, die Europäerin 3,4mal größer geworden. Das Geburtsgewicht ist bei der Japanerin auf das 16fache, bei der Europäerin auf das 18fache gestiegen.

Außerdem aber ist durch das ungleichmäßige Wachstum der einzelnen Körperteile eine Verschiebung in den Proportionen eingetreten.

Für die weiße Rasse konnte ich die Proportionen der verschiedenen Wachstumsstufen bestimmen², für die gelbe Rasse kann ich nur feststellen, daß das Endergebnis sich mit dem von mir für Mongolen festgestellten Kanon deckt.

Wie bei den weißen Rassen wächst der Kopf annähernd aufs Doppelte, der Rumpf annähernd aufs Dreifache seiner Geburtslänge, die Gliedmaßen aber, besonders die Beine, bleiben im Wachstum zurück und zeigen, mit der weißen Rasse verglichen, eine erhebliche Unterlänge.

Schon auf Fig. 13 kann man aus dem Stand der Körpermitte erkennen, daß die Beine der Japanerin nicht so lang sind wie die der Europäerin; noch deutlicher wird der Unterschied, wenn man beide Gestalten auf gleiche Größe bringt (Fig. 14).

Wegen der kürzeren Beine mißt auch die ganze Höhe bei der Japanerin nur 7, bei der Europäerin 8 Kopfhöhen.

Zur genaueren Bestimmung der Proportionen bediente ich mich des Schlüssels von Fritsch³. Alle Berechnungen ergaben die für die mongolische Rasse kennzeichnenden Merkmale: Unterlänge der Gliedmaßen bei 6—7 $\frac{1}{2}$ Kopfhöhen. Diese Unter-

1) Vgl. Baelz, Die körperlichen Eigenschaften der Japaner.

2) Vgl. Straß, Der Körper des Kindes. 10. Auflage 1925.

3) Fritsch-Harless, Die Gestalt des Menschen 1901.

länge war bald mehr, bald weniger ausgesprochen, aber doch ausnahmslos vorhanden. Trotz zahlreicher Messungen ist es mir nicht gelungen, auch nur eine einzige Figur mit der für die weiße Rasse vorgeschriebenen Beinlänge zu finden.

Am häufigsten war die in Fig. 15 gezeichnete Gestaltung vertreten¹. An der Figur bedeuten, wie üblich, die ausgezogenen Linien,

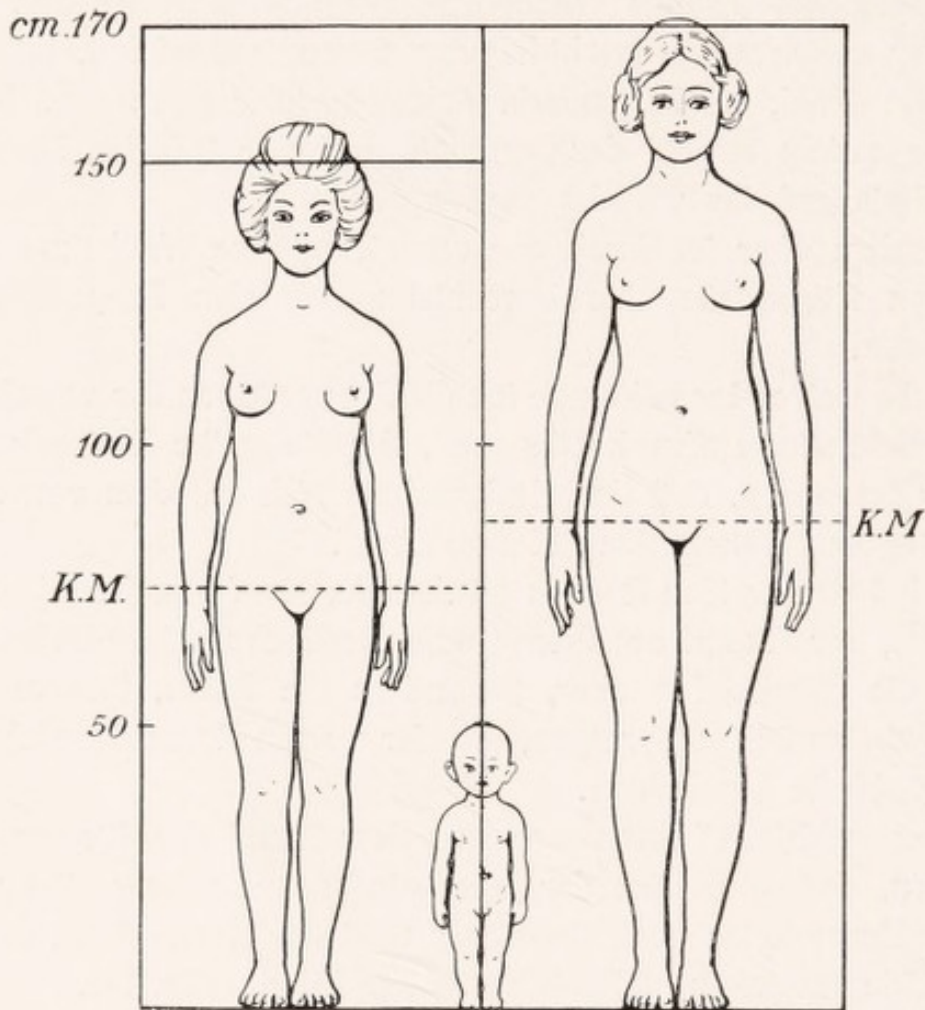


Fig. 15. Körperhöhe der Japanerin und Europäerin

die nach der Länge der Wirbelsäule, der Nasenschambeinlänge berechnet sind, die Verhältnisse, wie sie nach den normalen Kurven der weißen Rasse sein sollten, die gestrichelten Linien die wirklichen Maße im gegebenen Fall.

Daraus läßt sich ablesen, daß alle Breitenmaße des Rumpfes verkürzt sind, daß die Brustwarzen und der Nabel tiefer stehen

1) Vgl. Stratz, Die Naturgeschichte des Menschen 1904.

und daß Arme und Beine eine deutliche Unterlänge ergeben, welche wesentlich auf Verkürzung der Vorderarme und Unterschenkel, der Hände und Füße zurückzuführen ist.

In der Verkürzung der Beine pflegt man den Hauptfehler, in der Kleinheit der Hände und Füße den Hauptvorzug des mongolischen Rassentypus zu erblicken.

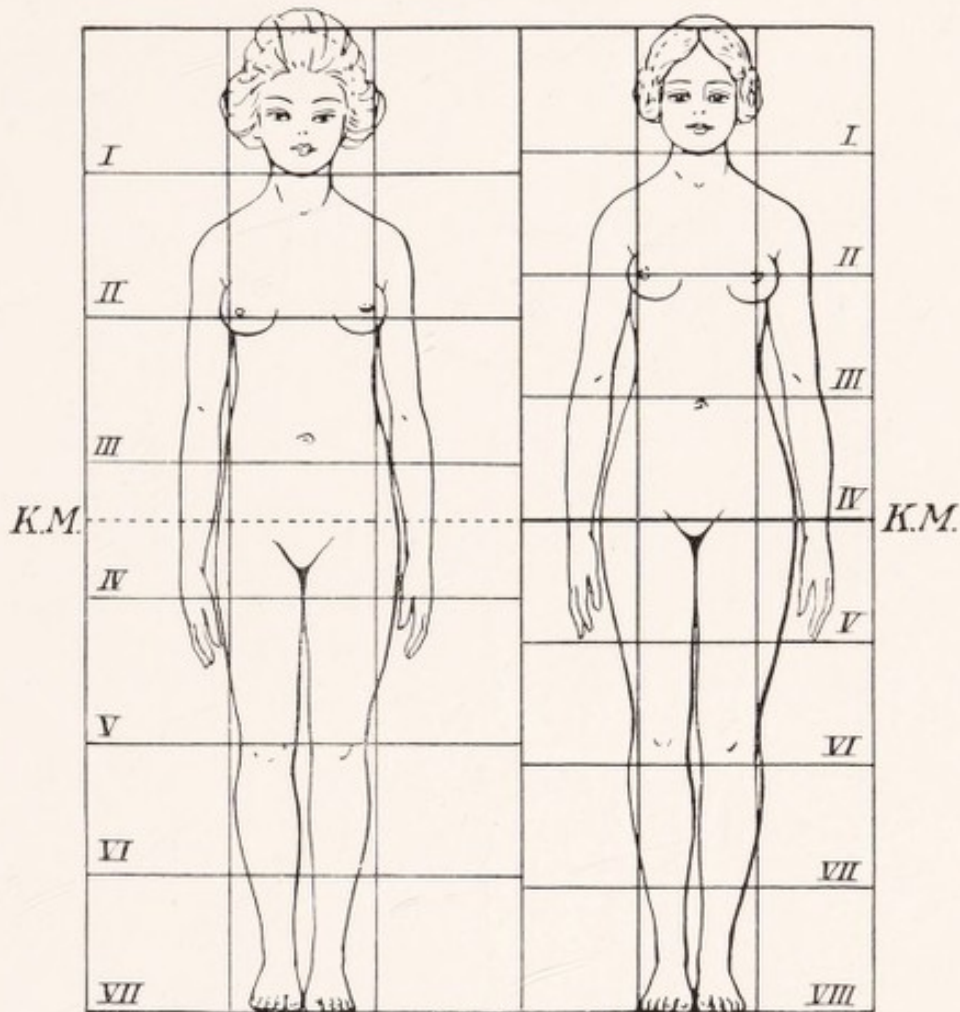


Fig. 14. Kopfhöhenverhältnis der Japanerin und Europäerin

Die Kopfhöhe geht 6,4mal in der Körperhöhe auf.

Fig. 16 ist nach einem Mädchen vom Chōshūtypus bestimmt. Bei ihr geht der Kopf beinahe 7mal in der Gesamthöhe auf, die Verkürzung der Gliedmaßen, der Tiefstand der Brustwarzen und des Nabels ist geringer. Sie zeigt eine stärkere Annäherung an den weißen Typus, behält aber trotzdem den mongolischen Charakter.

Stärker ausgesprochen ist er in einer Gruppe von zwei Mäd-

chen des Satsumatypus, Fig. 17, welche bei 6,2 Kopfhöhen und gedrungener Körperform eine starke Unterlänge der Gliedmaßen erkennen lassen.

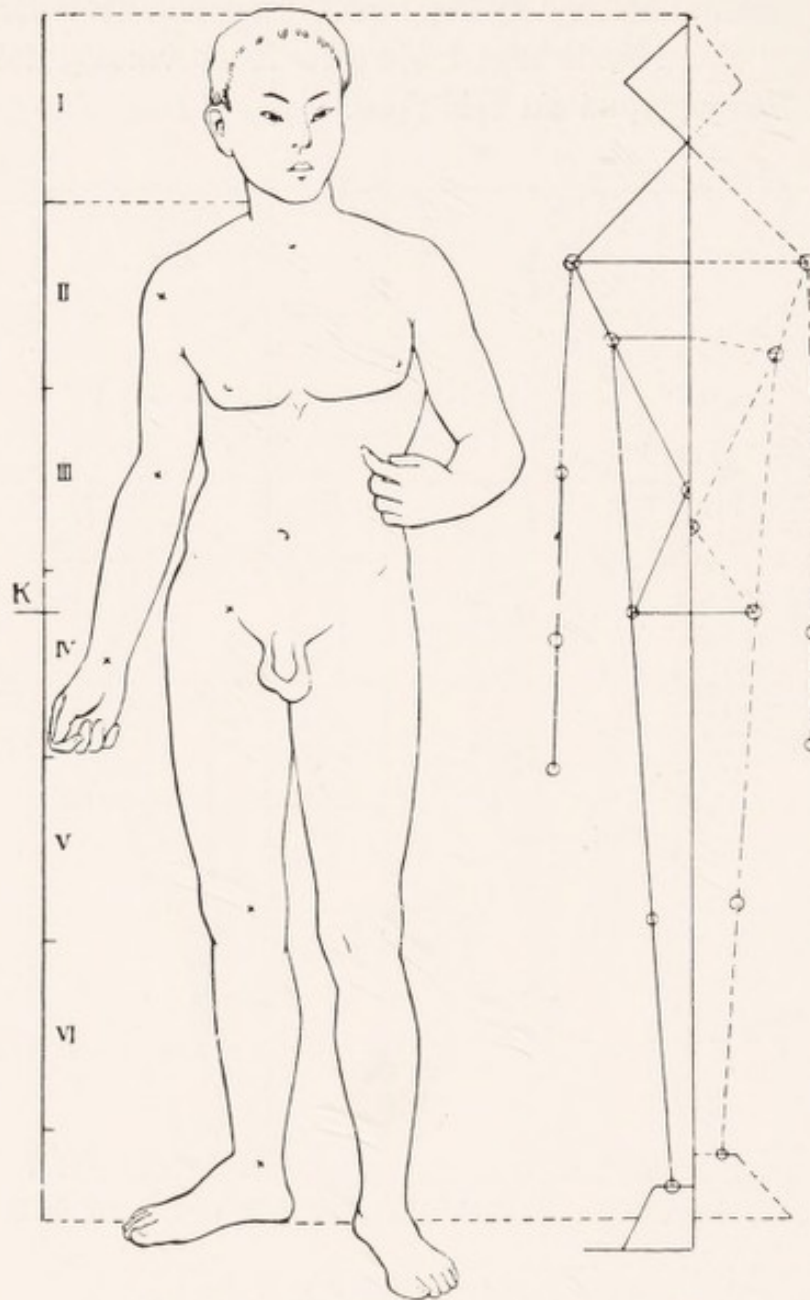


Fig. 15. Proportionen eines Japaners

Mit dem größeren Kopf, mit der Unterlänge der Gliedmaßen tragen die Proportionen der Japaner einen echt mongolischen Charakter.

Der Aïnotypus, der sich durch Überlänge der Arme bei normaler Beinlänge kennzeichnet, kommt in der japanischen Mischung nicht zur Geltung.

In den Breitemaßen zeigen die Fig. 15 und 17 geringere Werte, während Fig. 16 dem weißen Kanon entspricht.

Im allgemeinen sind darin bei den Männern wenig Unterschiede

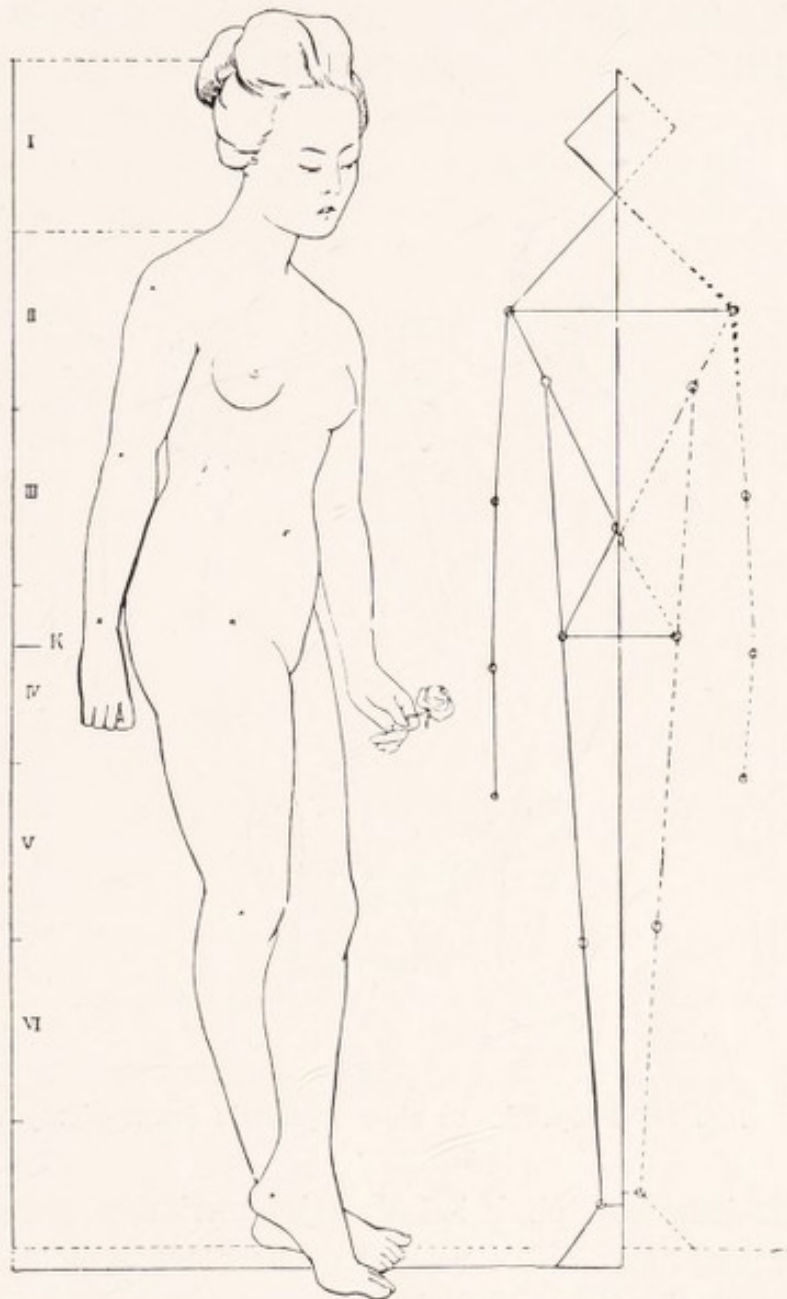


Fig. 16. Proportionen einer Japanerin (Chōshūtypus)

zu finden, während bei den Frauen auch wieder die der gelben Rasse eigentümlichen Kennzeichen vorwalten.

Baelz hat schöngebaute Frauen vom Chōshūtypus gemessen, welche sich mit den von mir an ausgesuchten Europäerinnen genommenen Maßen vergleichen lassen.

	Japanerin	Europäerin
Körperhöhe	134—163	155—170
Schulterbreite	33—36	35—40
Taillenbreite	19—21	19—24
Hüftbreite	29—31	31—36

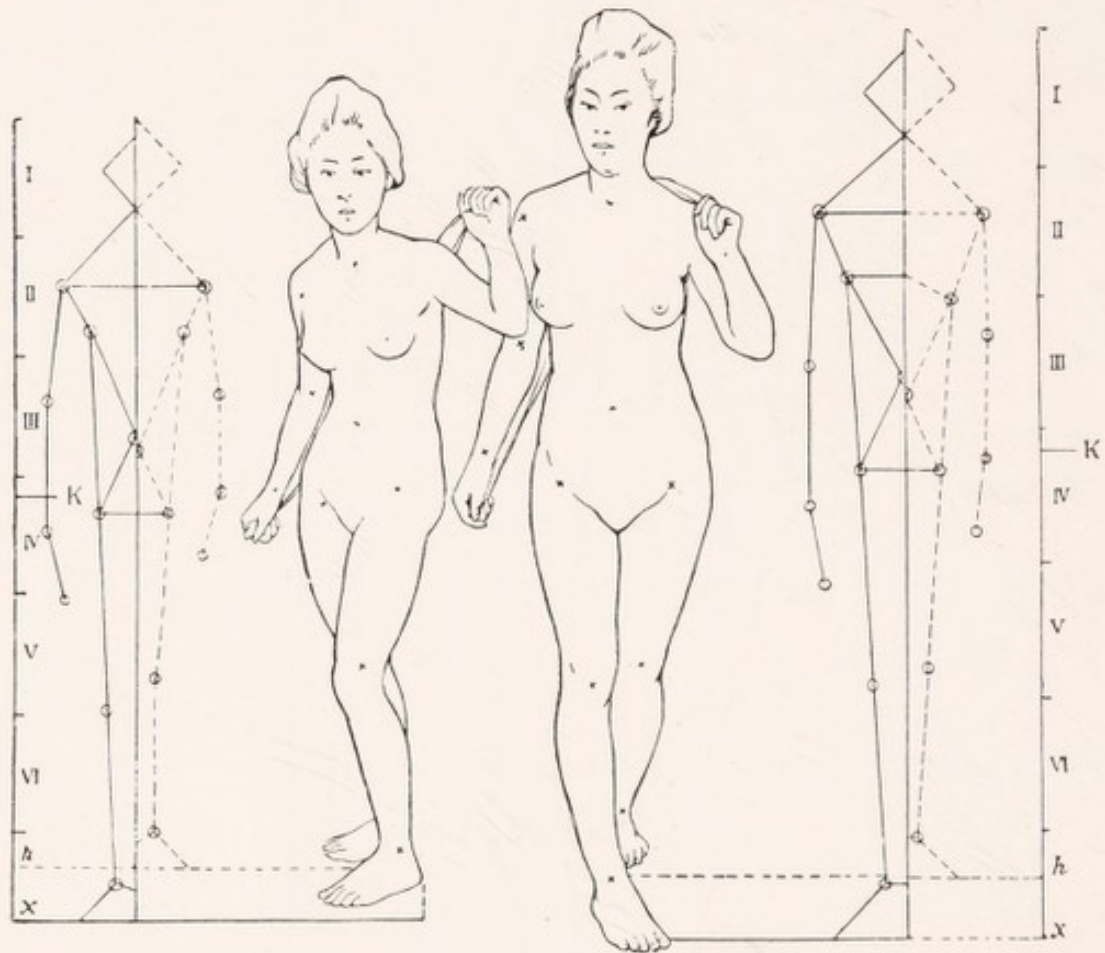


Fig. 17. Proportionen einer Japanerin (Mongolentypus)

Alle Breitenmaße sind bei den Japanerinnen geringer. Der Wert der einzelnen Maße wird deutlicher, wenn man nach dem Durchschnitt das Prozentverhältnis zur Körperhöhe berechnet.

	Japanerin	Europäerin
Körperhöhe	100	100
Schulterbreite	23	23
Taillenbreite	13,5	13
Hüftbreite	20	21

Die Schulterbreite ist relativ gleich groß. Da aber, wie aus den Proportionszeichnungen hervorgeht, die Brustwarzen tiefer stehen, läßt sich daraus ableiten, daß der Brustkorb der Japanerin zwar ebenso breit, aber flacher ist wie bei der Europäerin. Die Europäerin hat eine schmalere Mitte und breitere Hüften, und dadurch eine stärker betonte weibliche Gestaltung. Mit den schmalen Hüften und der weniger eingezogenen Mitte entspricht die Japanerin dem allgemeinen Typus der Mongolin.

3. Knochenbau

Langschädel und Kurzschädel gibt es bei allen Rassen, so daß dieses Zeichen als unterscheidendes Merkmal keinen Wert hat.

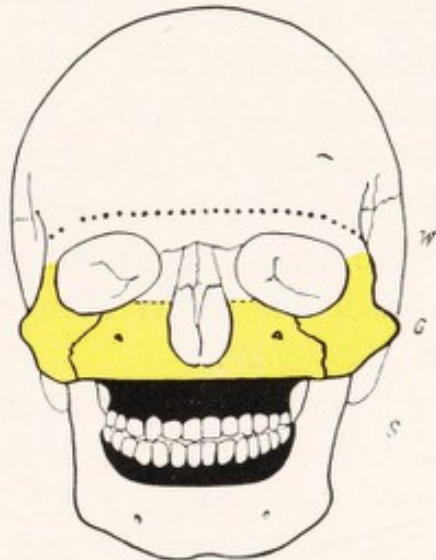


Fig. 18. Schema der Rassenmerkmale am Gesichtsschädel

Als ich vor einigen Jahren im Leidener Museum Adachi bat, mir einen typisch mongolischen Schädel zu bezeichnen, gab er mir zwei, einen Kurzschädel und einen Langschädel, welche beide unverkennbar mongolisch waren¹.

Die wichtigsten Merkmale zeigt nicht der Stirnschädel, sondern der Gesichtsschädel (Fig. 18).

Bei der weißen Rasse tritt das Obergesicht mit Stirn und Nasenrücken nach vorn, bei der gelben Rasse das Mittelgesicht

1) Vgl. Straß, Naturgeschichte des Menschen.

mit den Backenknochen, bei der schwarzen Rasse das Untergesicht mit den Kiefern, der Mundpartie und den Nasenöffnungen. An der totalen Prognathie der niederen Rassen bildet sich bei der schwarzen eine alveoläre, bei der gelben eine zygomatiche, bei der weißen Rasse eine frontale Prognathie bzw. Orthognathie aus. Ihrer Abstammung nach kann man erwarten, daß sich bei den Japanern mongolische und aïnoische Kennzeichen verbinden. Das ist auch in der Tat der Fall.

Ein Chinesenschädel von Adachi in der Seitenansicht (Fig. 19, I) hat die flache Stirn, den niedrigen Nasenrücken, die nach vorn tretenden Jochbeine und die im Profil stark perspektivisch verkürzte Augenhöhlenöffnung mit vorgeschobenem unterem und äußerem Knochenrand.

Ein Aïnoschädel von Koganei (Fig. 19, II¹⁾) hat die kräftige Stirn mit starkem Überaugenwulst den Torus frontalis, den hohen Nasenrücken, das niedrige Gesicht, die nach hinten tretenden, tiefliegenden Augenhöhlen und die geraden Kiefer.

Vier von Baelz beschriebene Japanerschädel (Fig. 19, III, IV, V, VI) lassen Anklänge an beide Grundformen erkennen, und zwar die ersten beiden (III, IV) an den Mongolentypus, die letzten zwei (V, VI) an den Aïnotypus.

Hierbei finden sich aber manch seltsam gemischte Einzelheiten. Der zwischen Stirnbein und Schläfenschuppe sich einschiebende Keilbeinflügel, dessen Größenzunahme auf höhere Entwicklung deutet, ist bei dem Mongolen (I) am besten ausgeprägt; fast ebenso gut beim zweiten Japaner von Baelz (IV) und beim vierten (VI), trotzdem dieser sonst mehr Aïnoabzeichen hat. Beim Aïnoschädel (II) von Koganei liegt an der Grenze ein Schaltknochen, beim dritten Japaner von Baelz (V) ist der Keilbeinflügel stark verkürzt und beim ersten (III) stößt die Schläfenschuppe sogar mit dem Stirnbein zusammen.

Die Zweiteilung des Jochbeins, das *Os japonicum* von Virchow, wegen seiner größeren Häufigkeit bei den Aïnos von Baelz *Os aïnoicum* genannt, kommt auch bei anderen Rassen

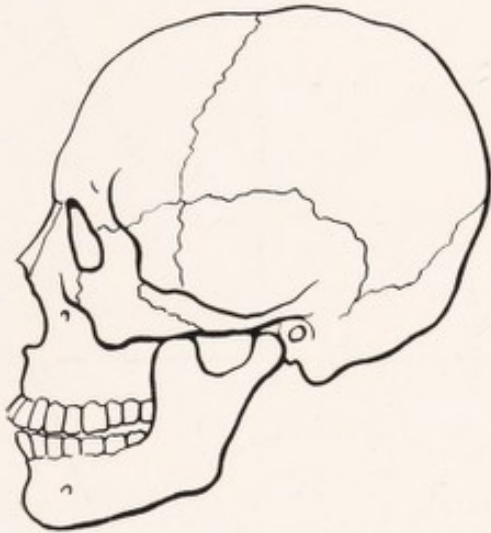
1) Koganei, Beiträge zur Anthropologie der Aïno. Mitt. k. Univ. Tokio 1895.



I. Chinese (Adachi)



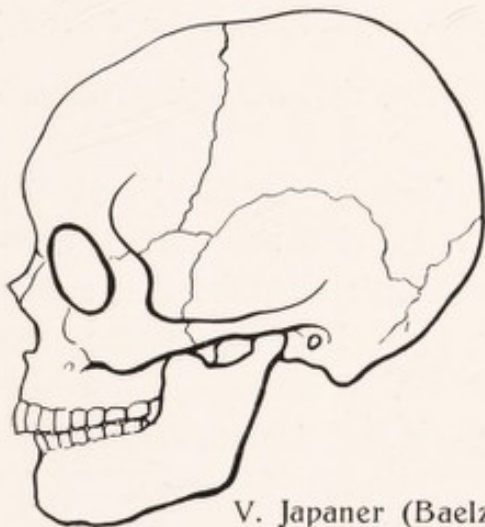
II. Aïno (Koganei)



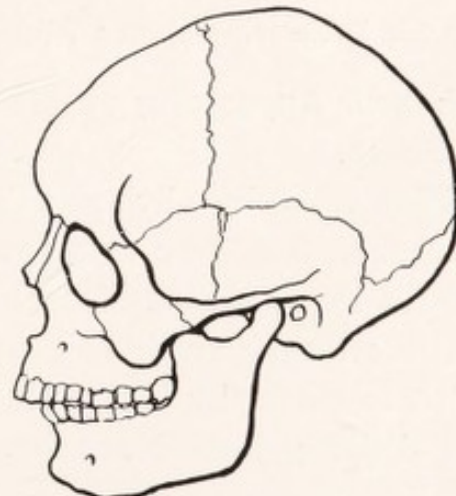
III. Japaner (Baelz)



IV. Japaner (Baelz)



V. Japaner (Baelz)



VI. Japaner (Baelz)

Fig. 19. Schädel von Chinese, Aïno und Japanern

vor und kann darum nicht als japanische Eigentümlichkeit bezeichnet werden¹.

Über die Wirbelsäule der Japaner hat Hasebe² eingehende Untersuchungen gemacht. Nach ihm sind die Halswirbel der Japaner kräftiger und die Lendenwirbel schwächer und gerader, das Kreuz also weniger hohl wie bei dem Europäer. Man kann darin, ebenso wie in der Kürze der Beine, eine weniger fortge-

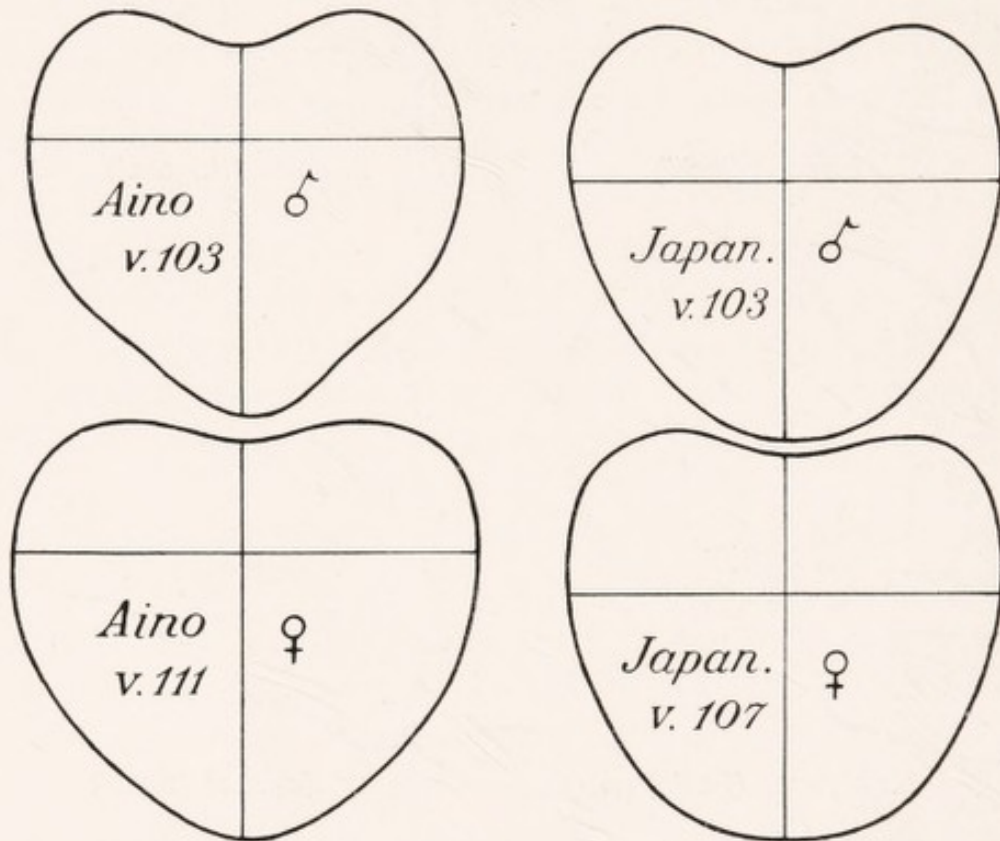


Fig. 20. Beckeneingang von Aïno und Japanern (nach Koganei und Osawa)

schriftene Anpassung an die Orthoskelie, den aufrechten Stand, erblicken.

Eine ähnliche phylogenetische Bedeutung hat die Form des Beckens. Das Becken hat bei den Säugetieren eine längs-ovale Form; beim Menschen finden sich alle Übergänge zum runden und schließlich querovalen Becken, welches die höchste Stufe der Entwicklung darstellt.

Bei der gelben Rasse herrscht nach den übereinstimmenden

1) Martin, Anthropologie 1914, p. 858.

2) Die Wirbelsäule der Japaner. Zeitschr. Morph. Anthrop. 1915.

Befunden verschiedener Beobachter (Vroolik, Zayer, Baelz, eigene Fälle) die Form des runden Beckeneingangs vor.

Ebenso ist für die Primitivrasse der Aïno der runde Beckeneingang als Norm bestimmt worden (Koganei, Osawa).

Entsprechend dieser Gestaltung bei den beiden Stammrassen muß auch beim japanischen Becken ein runder Eingang die Regel sein.

Baelz bestätigt diese Annahme, hat aber, wie auch ich bei den Javaninnen, häufig querovale Beckeneingänge gefunden.

Fig. 20 zeigt die Beckeneingänge von Aïno und Japanern

Crist. Jap 26, E. 29. Conjugata vera E. 115 ♂ 117 ♀, A. 103 ♂ 111 ♀
Jap. 103 ♂ 107 ♀

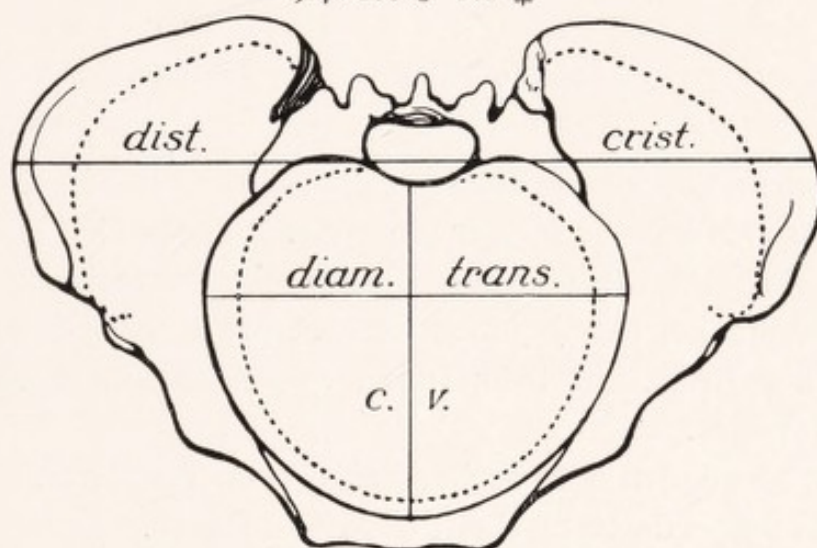


Fig. 21. Japanisches und europäisches ——— ♀ Becken von oben.
(Schematisch)

beiderlei Geschlechts nach den Durchschnittsmaßen von Koganei und Osawa. Abgesehen von der, bei den Aïno stärker ausgesprochenen Kartenherzform sind die Unterschiede sehr gering; im geraden Durchmesser der Conjugata vera, diesem wichtigsten Maß beim Weibe, steht die Japanerin nur um 4 mm hinter der Aïnofrau, um 13 mm hinter der Europäerin zurück.

Dem geringeren Querdurchmesser entspricht bei der Japanerin eine schwächere Ausbildung des großen Beckens, des Kreuzbeins und der Hüftbeine in der Breite.

Mit dem europäischen Becken verglichen, ist das japanische im geraden Durchmesser, noch mehr im queren und noch stärker in der Hüftbreite verkürzt (Fig. 21). Die Schmalhüftigkeit der

Japanerin beruht in letzter Linie auf dieser besonderen Form des Beckens.

Die Beckenmaße betragen nach Koganei (für Japaner und Aïno) und eigener Beobachtung an Europäern

	Männer ♂			Frauen ♀		
	Japaner	Aïno	Europäer	Japaner	Aïno	Europäer
Höhe	20	20	22	18	19	19
Hüftkämme (crist.) . .	27	26	27	26	26	29
Vordere Dornen (sp. a.)	25	22	24	22	22	26
Hintere Dornen (sp. p.)	8,6	7,6	8	8,5	8,7	10,5
Conjugata vera . . .	10,5	10,5	11	10,7	11,1	12

Abgesehen von der größeren Geräumigkeit des Beckens und der größeren Hüftbreite bei der Europäerin, ergibt sich aus diesen Maßen, daß die sekundären Geschlechtsunterschiede in der Rumpfbildung bei den Japanern nur schwach ausgedrückt, daß Hüften und Kreuzbein beim Mann sogar absolut breiter sind als beim Weibe.

Den Proportionen entsprechend sind auch die Knochen der Gliedmaßen kürzer als bei der weißen Rasse.

Auf eine besondere Eigentümlichkeit der Unterschenkelknochen, des Schienbeins, Wadenbeins und des Fersenbeins, hat Klaatsch aufmerksam gemacht (Fig. 22).

Das Schienbein ist beim Japaner am oberen Ende stärker nach vorn abgeknickt, das Wadenbein verläuft schräger von oben hinten nach vorn unten, der äußere Knöchel ist massiger und steht tiefer, das Fersenbein ist kleiner und läßt weniger stark nach hinten aus.

Klaatsch erblickt in dieser Gestaltung eine weniger ausgesprochene Anpassung an den aufrechten Gang.

Merkwürdig ist, daß zu diesem anatomischen Bau die eigentümliche Hockstellung auf dem untergeschlagenen Fuß mit nach oben gerichteter Sohle paßt, welche in Japan allgemein üblich ist (Fig. 23).

Wie schwer es für einen Nichtjapaner ist, in dieser Stellung auszuruhen, weiß jeder, der versucht hat, sich dort den Bräuchen des Landes anzupassen.

Wie der Malaie in der Hockstellung, kann der Japaner in dieser Ruhestellung stundenlang verharren. Die Folge dieser gewohnheitsmäßigen Belastung ist wohl die breite, plumpe Form des äußeren Knöchels, welche bei den japanischen Frauen sehr verbreitet ist, während die in körperlicher Tätigkeit aufwachsenden Arbeiter meist feine Knöchel haben.

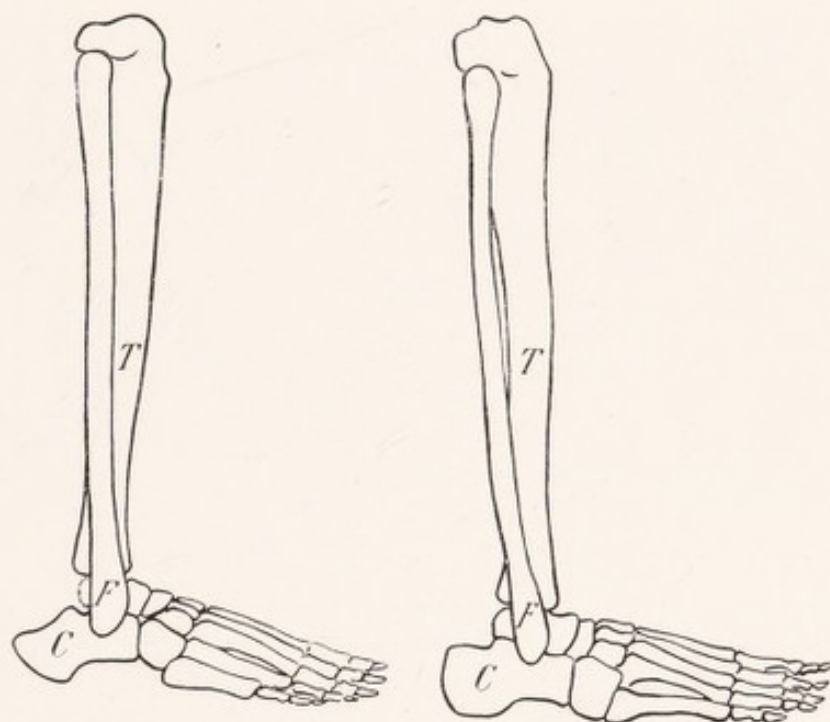


Fig. 22. Unterschenkelknochen eines Japaners und eines Europäers

Im Gang und Stand schreibt die Sitte der Japanerin eine Haltung vor, wobei die Kniee leicht gebeugt und die Fußspitzen nach einwärts gedreht werden. Das in Europa übliche Auswärtsstellen der Füße hält die japanische Frau für höchst unpassend. Bei diesem als sittsam geltenden Stand nimmt das Bein, ebenso wie im Hocksitz mit untergeschlagenem Fuß, eine Haltung ein, welche an die leichte Klumpfußstellung erinnert, in der alle Kinder geboren werden.

Da nun bei allen anderen Rassen und bei den körperlich geübten Japanern selbst diese Klumpfußstellung unter zunehmender

Anpassung an die aufrechte Haltung ausgeglichen wird, kann man schließen, daß die von Klaatsch bestimmte Gestaltung des Unterschenkels kein angeborenes Rassenmerkmal, sondern eine durch besondere Lebensweise erworbene Eigenschaft ist, die sich bei Frauen am häufigsten findet.

In Japan gibt es keine Stühle und noch weniger Stuhllehnen. Dies mag dazu beitragen, daß im täglichen Leben eine leicht vornübergebeugte Haltung gezüchtet wird, wobei die vordere Brustkorbwölbung flach bleibt und die geringere Lendenkrümmung

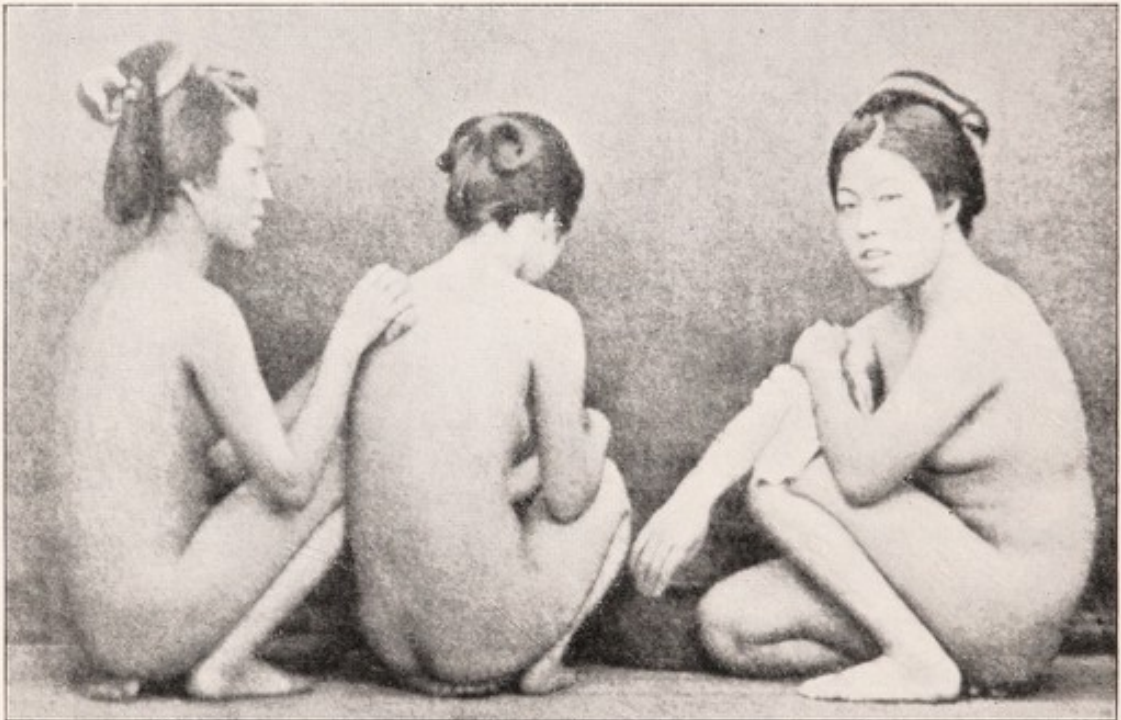


Fig. 25. Japanische Hockstellung

durch die Verstärkung der Halswirbel (Hasebe), an denen die kräftiger ausgebildeten Nackenmuskeln sich ansetzen, ausgeglichen wird.

Mit Ausnahme dieser Kräftigung und größeren Streckung der Halswirbelsäule, entfernt sich darum der Japaner im Bau des Rumpf- und Beinskeletts weniger von der kindlichen Gestaltung als der Europäer; auch die sekundären Geschlechtsmerkmale sind am Skelett weniger scharf ausgeprägt.

4. Weichteile

Die weiße Rasse unterscheidet sich von den farbigen durch kräftigere Muskeln an Gesäß, Schenkel und Waden, Zurücktreten des flachen Halsmuskels (*Platysma*) und der Kaumuskeln und feinere Ausbildung der mimischen Gesichtsmuskeln (Recke, Fischer, Birckner).

Der Japaner nimmt eine Mittelstellung ein. Gesäß und Schenkelmuskeln sind bei ihm ebenso mäßig entwickelt wie bei den Mongolen, die Wadenmuskeln aber sind kräftiger, wenn auch meist tief angesetzt.

Die großen Brustmuskeln sind, dem flachen Brustkorb entsprechend, weniger ausgebildet, umso besser und vollkommener die Nacken- und Schultermuskeln, deren gute Form ein besonderer Vorzug des Körperbaues beim Japaner wird.

Wie alle Mongolen (Birckner) unterscheiden sich auch die Japaner vom Europäer durch eine stärkere Ausbildung und gleichmäßigere Verteilung des Fettpolsters. Beim Weißen ist seine stärkere Ausbildung, unter normalen Verhältnissen, an das weibliche Geschlecht gebunden und gekennzeichnet durch die rundere Form und durch eine Anhäufung an bestimmte Körperstellen, wie Hüften, Gesäß, Oberschenkel, Waden und Nabelgegend. Bei der gelben Rasse ist es, ähnlich wie bei den weißen Kindern, gleichmäßiger über den ganzen Körper verteilt und findet sich bei beiden Geschlechtern. Darin schließt sich der Japaner mehr der gelben Rasse an.

Die Haut ist bei allen Mongolen zart und fest, von feinem Korn und schwankt in der Farbe von dunklem Braungelb bis zu hellem Weißgelb. Nach Baelz haben viele Japanerinnen eine hellere Haut als europäische Südländerinnen, doch unterscheiden sie sich trotzdem von diesen durch den auch bei hellster Haut sichtbaren gelblichen Ton.

Die Hautfarbe der Aïno wird nach Mac Ritchie¹ von manchen Forschern als weiß, von anderen geradezu als schwarz angegeben. Mac Ritchie selbst bezeichnet die Hautfarbe der Aïnofrauen als

1) The Aïno by Mac Ritchie. Internat. Archiv Ethnogr. 1902.

weiß und heller wie von europäischen Brünetten, die der Männer als wettergebräunt und noch dunkler erscheinend durch die starke Behaarung. Auch Koganei¹ findet sie weiß im Gegensatz zu der gelblichen Farbe der Japaner, welche darin dem mongolischen Typus näher stehen.

Von Baelz sind im Jahre 1885 die sogenannten Mongolenflecken beschrieben worden, blaue, symmetrisch gestellte Flecken in der Kreuzbeingegend, welche bald nach der Geburt beim Säugling auftreten und erst nach Monaten und Jahren wieder verschwinden. Es handelt sich stets um eine Pigmentanhäufung in der Lederhaut, die von Baelz und später (1903) von Adachi genauer untersucht wurde.

Baelz fand diese blauen Flecken regelmäßig bei japanischen Kindern und glaubt darin ein besonderes Rassenmerkmal gefunden zu haben.

Seit durch ihn die Aufmerksamkeit auf diese Erscheinung gelenkt wurde, sind zahlreiche Beobachtungen veröffentlicht worden, welche ergeben, daß diese Geburtsflecke bei allen farbigen Rassen, auch bei Negern, ganz regelmäßig auftreten und sich auch bei der weißen Rasse finden. Es handelt sich somit nicht um ein besonderes Merkmal der Japaner oder der gelben Rasse im Ganzen².

Das Haupthaar ist bei der gelben Rasse schwarz, straff, auf dem Durchschnitt rund. Die Haarschäfte sind senkrecht zur Oberfläche in die Haut gepflanzt (Fritsch). Es wird bei Männern selten länger als 35 cm, bei Frauen reicht es nur ausnahmsweise bis an die Hüften. Bei der weißen Rasse schwankt es in der Farbe vom dunkelsten Schwarz bis zum hellsten Blond, ist wellig und auf dem Durchschnitt oval. Die Haarschäfte verlaufen schräg zur Hautoberfläche und durch diesen Verlauf wird auch die wellige Form des Haares bedingt (Fritsch).

Das Haar des Japaners hat im Ganzen mehr den mongo-

1) l. c.

2) Ausführliche Darstellung mit reicher Literaturangabe von A. B. Meyer. Die Blauen Geburtsflecke, Festschrift der Niederländisch-Indischen Ärztlichen Gesellschaft. Batavia 1911.

lischen Typus und zeigt nur individuell Annäherung an den weißen.

Baelz¹ fand das Haar bei fast allen Japanerinnen dunkel, wenn auch nicht immer tiefschwarz. Rotbraunes Haar sah er zuweilen, blondes bei reinen Japanerinnen nur zweimal. Den Begriff „blond“ kennt der Japaner nicht und nennt alles nichtschwarze Haar *okai* d. h. rot.

Die Körperbehaarung ist bei der gelben Rasse spärlich oder fehlt ganz. Bei den Japanern ist sie häufiger als bei den Chinesen und individuell oft stärker entwickelt. Hier macht sich der Einfluß der Aino auch darin bemerkbar, daß man unter den glatten Mongolengesichtern zuweilen Männer mit stattlichem Vollbart antrifft, welche dann allerdings auch meist in den Zügen Anklänge an die ainoischen Vorfahren zeigen.

Die Augen sind braun, dunkel und glänzend; häufig kommen wie bei Chinesen und Malaien dunkle Flecken auf dem Weiß des Augapfels vor.

Im ganzen behält der Bau der Weichteile den mongolischen Charakter, welcher beim Japaner in ähnlicher Weise, wie bei den malaiischen Mischformen, überwiegt.

5. Kopf und Gesicht

Die Grundlage der Gesichtsbildung wird durch das Knochengeriüst bestimmt.

Bei der weißen Rasse tritt Stirn und Nasenrücken vor, bei der gelben die Backenknochen. Denkt man sich eine Ebene durch die äußeren Ohröffnungen und die Jochbogen gelegt, welche man am Lebenden mit einem weichen Bleidraht (Baelz, Toldt) bestimmen kann, so läßt sich der charakteristische Rassenunterschied ablesen, der in Fig. 24 schematisch dargestellt ist. Beim Europäer fällt der Nasenrücken in spitzem Winkel steil ab und scheidet sich deutlich von den fliehenden Wangen; beim Mongolen ist der Nasenrücken breiter, bildet einen stumpfen Winkel und geht viel gleichmäßiger in die vorgeschobenen Wangen über.

1) Baelz, II, p. 15.

Das ganze Mittelgesicht ist bei der gelben Rasse mehr in die Vorderansicht getreten, ist flacher und erscheint breiter als bei der weißen Rasse, weil es nicht so steil nach den Ohren hin abfällt, trotzdem es nach Messungen von Baelz ebenso breit, häufig sogar schmaler ist als bei Europäern.

Mit den Jochbögen tritt auch die untere und seitliche Begrenzung der Augenhöhle nach vorn, so daß die Augen tiefer in der knöchernen Kapsel liegen und mehr von den angrenzenden Gesichtsteilen überdeckt werden. Die Lidspalten werden schmaler und sind schief nach außen verzogen, während beim Europäer der äußere Lidwinkel, der stärkeren Stirnwölbung und den zurücktretenden

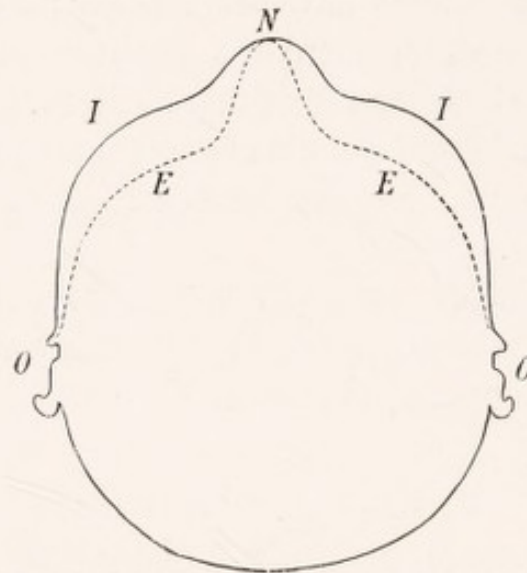


Fig. 24. Schematischer Durchschnitt des Gesichts in der Höhe der Jochbögen

Augenhöhlen entsprechend, mehr nach unten ausläuft. Besonders kennzeichnend für die gelbe Rasse ist die sogenannte Mongolenfalte. Bei den Weißen legt sich die obere Augenfalte im Bogen über das Auge und verliert sich nach dem Nasenrücken, bei den Gelben tritt diese Falte nach innen steiler über das obere Augenlid herab und verdeckt den inneren Winkel mit dem Tränensäckchen.

Fig. 25 zeigt Japaneraugen mit und ohne Mongolenfalte, verglichen mit dem Europäerauge nach Zeichnungen von Baelz. Einen ausgesprochen mongolischen Charakter trägt das Kinderauge, das unter dem europäischen steht, und das Auge des Erwachsenen links daneben.

Man hat angenommen, daß diese Bildung darauf beruht, daß die Haut über dem flachen Nasensattel weniger gespannt wird; da

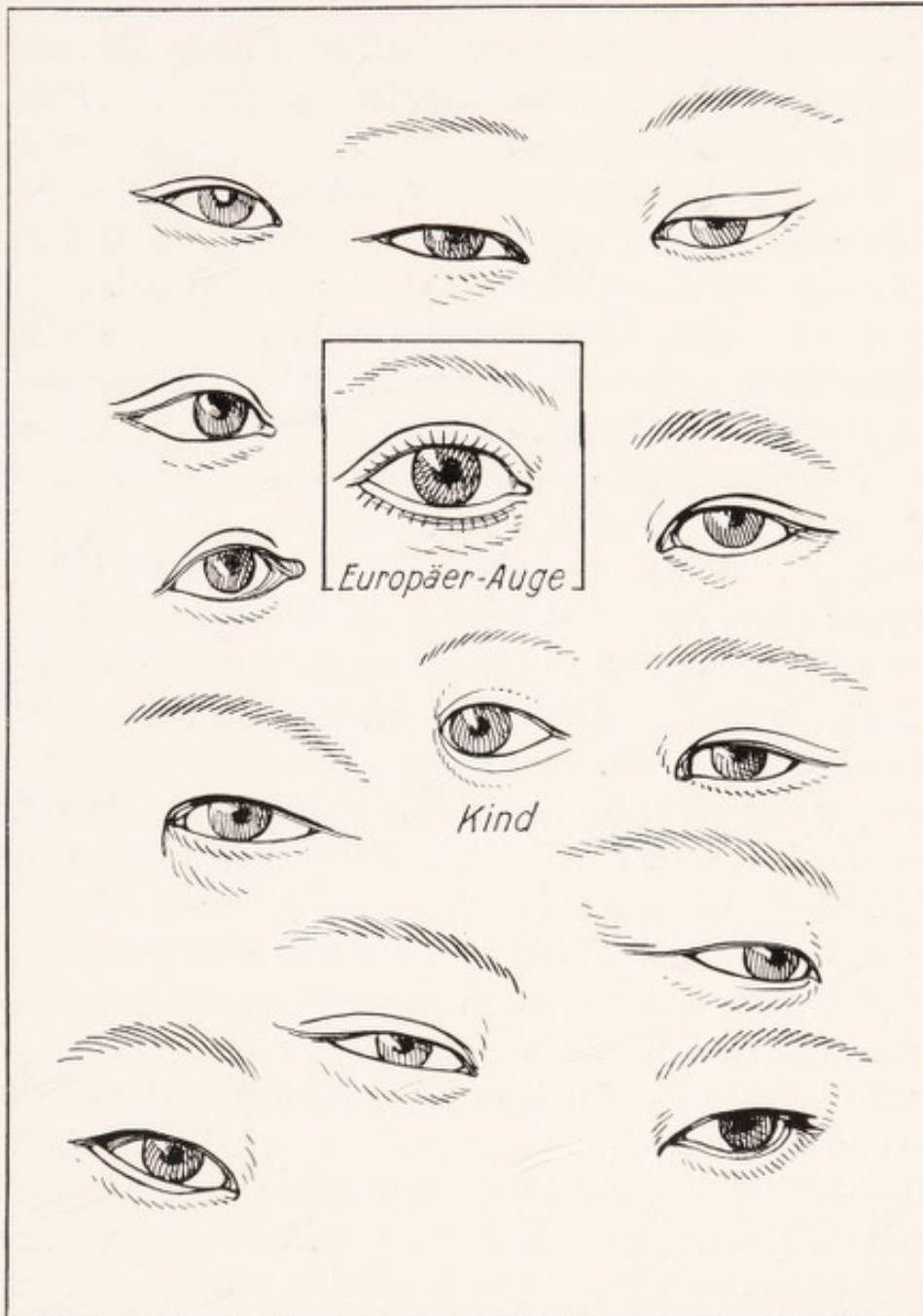


Fig. 25. Japaneraugen mit und ohne Mongolenfalte nach Zeichnungen von Baelz

aber Australier und Buschmänner trotz sehr flachem Nasensattel keine Mongolenfalte haben, genügt dies nicht zur Erklärung.

Zum flachen Nasensattel kommt beim Mongolen die flachere Einbettung der Augen überhaupt; ausschlaggebend ist aber nach

den Untersuchungen von Birckner an Chinesenköpfen die sehr viel stärkere Ausbildung des Unterhautfettes, welches die Haut um das Auge herum mehr von der Unterlage abhebt und die Spannung der Falte veranlaßt. Man findet sie zuweilen auch bei wohlgenährten weißen Säuglingen mit flachem Näschen in den ersten Lebensmonaten.

Wie das Auge ist auch die Wange bei den Mongolen stärker mit Fett ausgepolstert, so daß die im Skelett vorgezeichnete Rundung des Mittelgesichts noch stärker betont wird.

Die Dehnung des Mittelgesichts kann sowohl in die Breite als in die Höhe erfolgen. Sehr bezeichnend hierfür sind die Gesichter der beiden Tungusen, Fig. 5, von denen der größere eine stärkere Höhenzunahme, der kleinere eine stärkere Breitenzunahme des Mittelgesichts erkennen läßt.

Nach Hasebe trifft oft die Spaltung des Jochbeins mit größerem Breitenwachstum der Wangenknochen zusammen.

Infolge von Verstärkung des Mittelgesichts ist die Verjüngung des Gesichtsovals nach unten stärker, das Kinn tritt mehr zurück als beim Europäer.

Beim Japaner herrscht die Gesichtsbildung der gelben Rasse vor, doch finden sich daneben zahlreiche Abstufungen nach weißer Richtung hin.

Die Fig. 26—37, nach einer Zusammenstellung von Baelz, bilden eine Reihenfolge vom derbsten Mongolismus (Fig. 26) bis zum Änotypus (Fig. 37).

Die zunehmende Weite der Augenspalte nach der weißen Seite hin ist hier deutlich erkennbar, trotzdem der Unterschied nach Hasebe im Durchschnitt nur 1 mm in der Höhe und 1 mm in der Länge beträgt. Nächst der Augenform läßt sich die Abnahme der Backenknochen und das Vortreten des Nasenrückens gut verfolgen.

Jedoch sind die hier gewählten Vertreterinnen der japanischen Gesichtsbildung mehr typisch als schön und nicht geeignet, ein reines Bild japanischer Gestaltung zu geben.

Ausgang und Endpunkt sind Mongole und Aïno, dazwischen liegen die eigentlich japanischen Mischungen. Baelz hat nach den Provinzen Chōshū und Satsuma, wo sie am häufigsten ver-

treten sind, zwei Typen aufgestellt; später hat er statt dessen einen feinen und einen groben Typus unterschieden, eine Einteilung, die allgemein üblich wurde (Koganei u. a.).

Baelz ging aber noch weiter und verband den feineren Chōshūtypus mit den höheren, den gröberen Satsumatypus mit den niederen Ständen, so daß die ursprünglichen Rassenmerkmale mehr und mehr zu sozialen Unterschieden wurden.

Ich halte es für richtiger, an den älteren Bezeichnungen festzuhalten und wie gesagt, den Chōshūtypus als weißgelbe, den Satsumatypus als gelbweiße Mischung zu betrachten.

Dies stimmt auch mit der Angabe von Baelz, daß der Chōshū-japaner das ältere, mehr mit Aïno- und mandschukoreanischem Blute gemischte, der Satsumajapaner das jüngere, mehr mit mongolischen Nachschüben gemischte Element der Bevölkerung darstellt.

Abgesehen von der Rassenzusammensetzung, entsprechen diese beiden Typen den zwei menschlichen Gestaltungen, welche sich innerhalb jeder Rasse mit mehr oder weniger Schärfe trennen lassen: der schlanken und gedrunghenen. Mit der schlanken Gestalt verbindet sich in der Regel das schmale und lange, mit der unteretzten das breite und kurze Gesicht, und beide Typen finden sich innerhalb der japanischen Rasse in gleich ausgesprochener Eigenart.

Hier Aïno, dort Mongole; und dazwischen liegt das eigentliche Japanergesicht, Chōshū oder Satsuma, weißgelb oder gelbweiß, schmal und lang oder breit und kurz, fein oder grob, vornehm oder gewöhnlich — wie man will.

Alle, die länger mit der gelben Rasse in Berührung gekommen sind und sie genauer beobachtet haben, auch Chinesen und Japaner selbst, geben zu, daß es im Einzelfalle gar nicht möglich ist, nach dem Gesicht einen Japaner von einem Chinesen oder Malaien zu unterscheiden. Ein chinesischer General erkannte seine eigenen Offiziere nicht wieder, als sie nach einjähriger Abwesenheit in japanischer Uniform von der Kriegsschule in Tokio zurückkehrten. Man läßt sich nur allzu leicht verleiten, nach Haartracht und Kleidung auf Rassenunterschiede zu schließen.



Fig. 26—37. Zwölf Köpfe von Japanerinnen mit Übergang



vom Mongolentypus zum Änotypus (Aufnahmen von Baelz)

Die gleichwertige Rassenzusammensetzung macht es erklärlich, daß sehr viele Japaner den entsprechenden Mischungen vieler Malaien und Chinesen zum Verwechseln ähnlich sehen; sie bedingt auch, daß sich kaum ein Zug im Gesicht findet, welcher für den Japaner, und nur für ihn charakteristisch ist.

Trotzdem zeigt das japanische Volk als Ganzes ein eigen-



Fig. 38. Einjähriger Japaner lachend

artiges Gepräge, welches es von allen andern Gruppen der gelben Rasse scheidet; es handelt sich dabei um sehr feine Unterschiede in Gesicht und Körperbau, welche sich oft besser erkennen und zeigen, als beschreiben lassen.

Es scheint mir darum am zweckmäßigsten, von einem gemeinschaftlichen japanischen Typus auszugehen und von ihm aus im Einzelfalle auf die Chōshū- bzw. Satsumazeichen oder der beiden Pole: Aïno und Mongole hinzuweisen.

Die japanische Gesichtsbildung wird vom gelben Rassencharakter beherrscht.

Wenn man sie nicht mit anderen gelben, sondern mit der europäischen Gesichtsbildung vergleicht, sind es nicht immer spezifisch japanische, sondern auch allgemein mongolische Merkmale, welche zu Unterscheidungszeichen werden.



Fig. 39. Einjähriger Japaner weinend

Der Europäer, der mit Völkern anderer Rasse in Berührung kommt, muß sich erst daran gewöhnen, diese richtig zu sehen. Im Anfang scheinen ihm alle fremden Gesichter so ähnlich, daß er sogar Männer und Frauen verwechselt, und zwar besonders bei der gelben Rasse, bei der alle Menschen dunkelhaarig und die Männer im Gesicht nur wenig behaart sind.

Je länger und je schärfer er sie beobachtet, desto besser wird er die einzelnen Persönlichkeiten unterscheiden lernen,

ohne sich jeweils darüber Rechenschaft geben zu können, worin diese Unterschiede liegen. Es geht ihm wie dem Schäfer, der jedes einzelne Tier seiner Herde genau kennt, während der Außenstehende alle unter dem Sammelbegriff Schaf zusammenfaßt.

Es wurde bereits erwähnt, daß sich die Rassenmerkmale bei farbigen Kindern viel früher und deutlicher zeigen als bei den weißen; und ich möchte hinzufügen: auch in einer viel reineren Form, weil in diesem neutralen Stadium die Rassenmerkmale noch nicht durch Geschlecht und Persönlichkeit getrübt und überdeckt werden.

Bei der gelben Rasse im allgemeinen, den Japanern im besondern wird der Rassencharakter im Kindergesicht noch dadurch erhöht, daß zu seiner natürlichen Rundung das gelbe Merkmal der stärkeren Fettanhäufung unter der Haut tritt.

Die Mongolenfalte wird noch stärker, die Augenspalten schmaler und kleiner, die Wangen wölben sich noch runder hervor, und das pralle Fettpolster verdeckt die feinere Mimik, so daß dem Europäer, der an seine eigenen Kinder denkt, die japanischen Säuglingsgesichter wie Masken oder Puppen erscheinen.

Daß sie trotzdem ihre eigene Mimik haben, bezeugt ein kleiner, etwa eineinhalbjähriger Japaner, der in unzweideutiger Weise seine angenehmen und unangenehmen Gefühle auszudrücken weiß (Fig. 38 u. 39).

Der pralle Kugelkopf ist mit den schiefen Schließäuglein, den spärlichen steilen Augenbrauen, den hochgeschobenen Wangen und dem flachen Näschen ein echter Mongole. Kennzeichnend sind auch die Weinfalten, welche bei ihm schräg über die Nase ziehen, statt, wie bei weißen Kindern, senkrecht von der Stirn zur Nasenwurzel.

Diesen kleinen Schreihals könnte man ebensogut für ein kleines Chinesenbaby halten, wenn er nicht den japanischen Kimono trüge; bei dem vierjährigen Kind (Fig. 40) tritt der japanische Charakter mehr hervor; der Nasenrücken ist etwas höher, die Augen weniger schief, die Wangen weniger breit

und die kurzen Augenbrauen ziehen in steilem Verlauf nach außen oben; das ganze Gesichtsoval ist trotz bedenklicher Fülle in die Länge gezogen und läßt die weiße Beimischung deutlicher erkennen.

Ein siebenjähriges Mädchen (Fig. 41) befindet sich in erster Streckung; es ist eine gleichmäßige weißgelbe Mischung, nach



Fig. 40. Kindergesicht von 4 Jahren

Baelz das japanische Idealgesicht. Die Augen tragen zwar die Mongolenfalte und stehen schief, sind aber weiter geöffnet, die Augenbrauen verlaufen mehr horizontal, das Gesicht verjüngt sich sehr gleichmäßig zum Kinn, der Nasenrücken ist schmal und gerade, der Mund klein, mit schmälere Lippen, der Gesichtsumriß bildet ein längliches Oval.

Bei einem Mädchen von etwa 10 Jahren (Fig. 42), dessen Gesicht im Halbprofil eingestellt ist, läßt sich die bessere Ab-

grenzung des Nasenrückens von den Wangen, die etwas tiefere Einbettung der Augen, wodurch sich die Japaner über den reinen Mongolentypus erheben, deutlicher erkennen. Auch hier besteht diese Mischung weißer und gelber Kennzeichen, die Mongolenfalte ist noch leicht angedeutet, die Wangenpartie beherrscht das Gesicht.

Ein sechzehnjähriges Mädchen (Fig. 45) zeigt in reiner Form den fertigen japanischen Gesichtstypus. Die gelben Zeichen, das leicht schief gestellte Auge mit Mongolenfalte, die steilen Brauen, die stark betonten Wangen geben den Ton an. Vom reinen Mongolismus unterscheidet sie sich durch den höheren und schmälern Nasenrücken, das längliche Gesichtsoval, die nach außen sich senkenden längeren Augenbrauen.

Das reiche schwarze Haar ist straff wie bei der gelben Rasse und fällt breit über die Hüften herab, eine Länge, die als seltener Vorzug erwähnt werden muß.

Die Reihenfolge dieser Gesichter gibt ein Bild echt japanischer Gestaltung, und wenn man auch zugeben muß, daß ganz ähnliche Typen vereinzelt unter Chinesen und Malaien vorkommen, bleiben sie trotzdem für den Japaner charakteristisch.

Im ganzen sind die Züge beim Japaner trotz vieler Ähnlichkeiten feiner und gestreckter als beim Chinesen, und vom Malaien unterscheiden sie sich außerdem durch den kleineren Mund mit schmalen Lippen.

Einige besondere Züge bleiben noch zu besprechen.

Bei der weißen Rasse finden sich kleine Unregelmäßigkeiten im Gesichtsbaue individuell außerordentlich häufig. Bei strenger Kritik ist überhaupt kein Gesicht so gebaut, daß die rechte Hälfte das genaue Spiegelbild der linken ist.

Gaupp spricht ohne weiteres von normalen Asymmetrien, welche die persönliche Eigenart bestimmen.

Die häufigste Asymmetrie bei der weißen Rasse zeigt die Gestaltung der Nase; der Nasenrücken verläuft selten ganz gerade und ist meist nach der größeren Seite des Gesichtes ausgebogen; nächst der Nase läßt der Mund eine stärkere Ausprägung der rechten oder linken Hälfte erkennen.

Bei den Japanern kommen derartige Asymmetrien ebenfalls sehr viel vor, sie häufen sich aber nicht um Mund und Nase, sondern um die Augen.

Es ist außerordentlich selten, daß beide Augenspalten genau



Fig. 41. 7jähriges Mädchen

gleich hoch stehen, genau den gleichen Verlauf und die gleiche Weite haben. Ein Blick auf die Kopffolge (Fig. 26—37) bestätigt ohne weiteres diese Bemerkung.

Eine Erklärung für diese eigentümlichen Unterschiede liegt vielleicht darin, daß das weiße Gesicht durch die am stärksten
Straß, Körperformen der Japaner

von oben her wachsende Nase beherrscht wird, während beim gelben die Form der Augenspalten wesentlich von den am stärksten



Fig. 42. 10jähriges Mädchen mit Profil

von unten her wachsenden Jochbogen bedingt wird, so daß in beiden Fällen die jeweils stärksten Augenlider mit den jeweils am stärksten wachsenden Gesichtsteilen zusammenfallen.

Eine andere Eigentümlichkeit zeigt die Lippenbildung.
Das Lippenrot ist bei den Japanern stärker gefurcht und



Fig. 45. 16jähriges Mädchen mit reichem Haar

reicht meist nicht an den freien Rand der Lippen heran; das letztere kommt auch bei der weißen Rasse vor, scheint aber bei Japanern die Regel zu sein, durch welche sie sich auch von den meist schmallippigen Chinesen unterscheiden.

Der Mund ist kleiner als bei der weißen Rasse und scheint mir bei den Japanern, auch was Größe und Wulstung der Lippen betrifft, eine Mittelstellung zwischen Chinesen und Malaien einzunehmen; soweit ich das bestimmen konnte, ist der Mund der Chinesen



Fig. 44. Japaner mit Äinotypus

kleiner und schmallippiger, der der Malaien größer und wulstiger. In den Bildern 38 bis 45 zeigt sich der neutrale Japanertypus.

Mit zunehmender Reife treten zum Rassentypus mehr und mehr die Kennzeichen des Geschlechts und der Persönlichkeit. Für das männliche Geschlecht, in dem zugleich die Persönlichkeit am schärfsten hervortritt, sind die Fig. 44 bis 47 charakteristisch.

Allen vier liegt in der Betonung des Mittelgesichts, den weiteren Augen mit gemilderter Mongolenfalte der japanische Typus zugrunde. Beim Ersten (Fig. 44) kommt mit dem weiteren Auge, der faltigen Stirn, der großen Nase und dem Bart der Aïno-



Fig. 45. Männlicher Japanertypus

typus dazu, der Zweite (Fig. 45) entspricht einer weißgelben, der Dritte (Fig. 46) einer gelbweißen Japanermischung, beim Vierten (Fig. 47) malt sich der Mongolismus im verlorenen Profil deutlicher. Es ist ein Betto, ein japanischer Läufer, der seinen Rumpf mit ausgiebiger Tätowierung verziert hat (siehe unten).

Es ist lehrreich, diese vier Köpfe mit den eingangs erwähnten Grundtypen: Mongole, Aïno und Japaner (Fig. 5, 6, 7) zu vergleichen.

Sie schieben sich als weitere Stufen zwischen den reinen Aïno (Fig. 6) und den reinen Mongolen (Fig. 5) ein, unterscheiden sich



Fig. 46. Männlicher Mongolentypus

scharf von diesen durch die Mischung weißer und gelber Elemente, bilden aber mit den reinen Grundformen zusammen eine gleichmäßige Stufenleiter von rein weiß zu rein gelb. Man sieht daraus, wie abwechslungsreich die Mischung ist, und wie sich daraus zahlreiche Typen aufstellen ließen, die freilich umso unsicherer umschrieben werden können, je mehr sie an Zahl zunehmen.

Weibliche Gegenstücke zu den drei Hauptformen der Japaner sind die Mädchenköpfe (Fig. 2, 3 und 4), wo ebenfalls der Aïno-

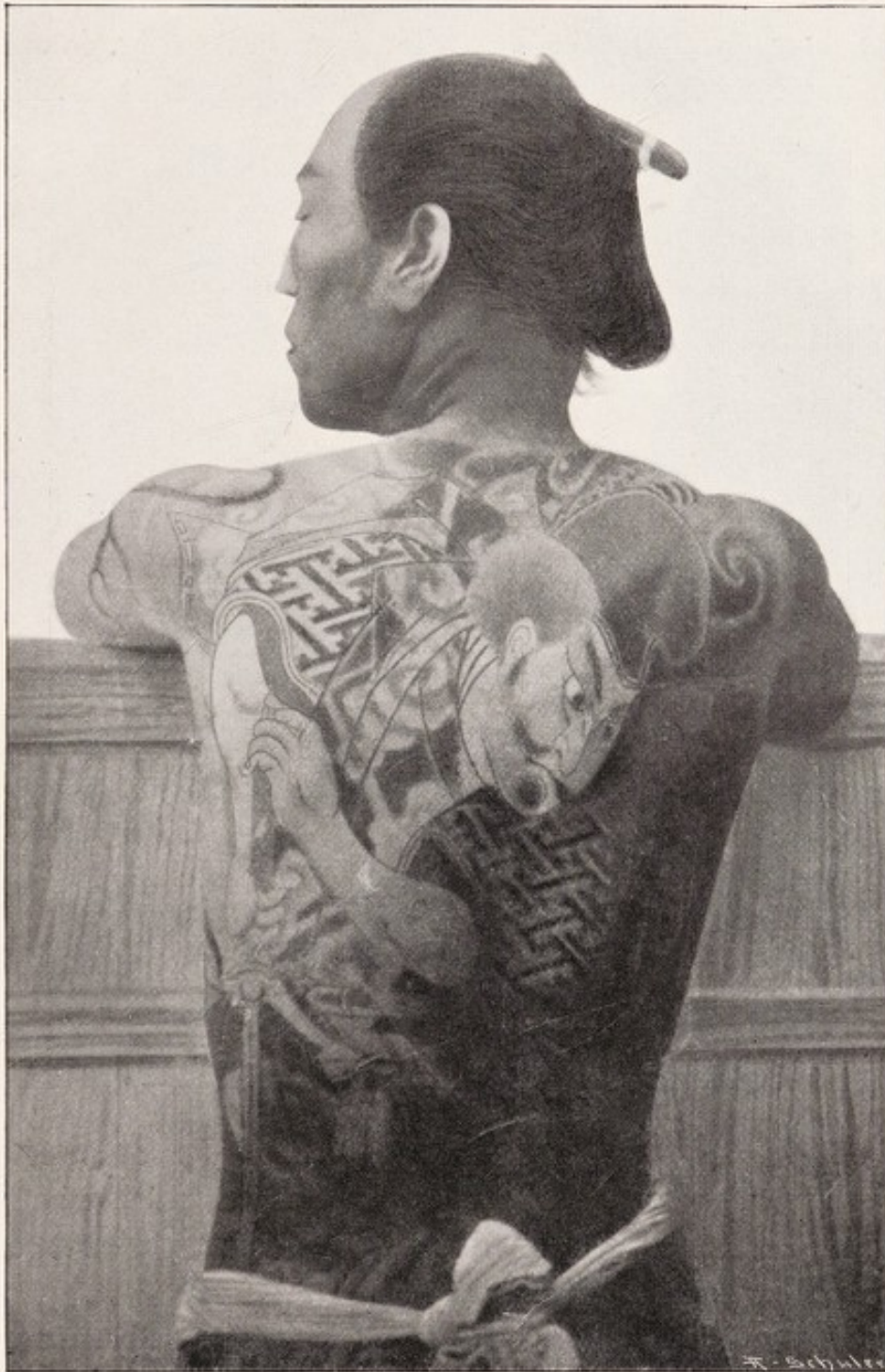


Fig. 47. Betto mit starkem Mongolentypus

und Mongolentypus innerhalb der japanischen Volksart zum Ausdruck kommt.

Weitere weibliche Vertreterinnen des echten und zugleich vollkommenen Japanertypus sind die Köpfe Fig. 48 und 49.

Das erste Bild ist eine japanische Geisha, welche nach ten Kate wegen ihrer Schönheit in Tokio gefeiert wurde (Fig. 48).

Sie hat ein sehr regelmäßiges Gesicht, längliches Oval, trotz



Fig. 48. Japanerin mit reinem Gesichtstypus

der Mongolenfalte große, offene Augen, eine schmale, hohe Nase und gut geschnittenen kleinen Mund, im ganzen ein starkes Zurücktreten des gelben Elements.

Das zweite Bild stammt von Baelz, welches er selbst als einen zwischen Chōshū und Satsuma stehenden Mischtypus bezeichnet (Fig. 49).

Der Ruf, den die Erste bei ihren Landsleuten hat, die Stellung, die Baelz der Zweiten einräumt, erlauben, in diesen beiden Ge-

sichtern den reinen Ausdruck japanischer Volksart zu sehen, die vollkommenste Form, welche aus der weißgelben Mischung hervorgegangen ist.

Allein schon der Umstand, daß Kenner wie Baelz schwanken, ob sie solche Gesichter mit Chōshū oder Satsuma bezeichnen



Fig. 49. Eine andere Japanerin mit reinem Gesichtstypus

sollen, spricht für ihre allgemeinere Gültigkeit, ihre typisch japanische Eigenart.

Der wesentlichste Zug, der das Japanergesicht von andern weißgelben Mischungen unterscheidet, ist die Tendenz zur Streckung, zur Verlängerung und Verschmälerung des Gesichtsovals. Individuell besteht eine ähnliche Tendenz bei den Koreanern, Indochinesen, Siamesen und Malaien, bei allen südostasiatischen Mischvölkern, dagegen nicht bei den westasiati-

schen gelbweißen Mischungen: den Tataren, Kirgisen, Turaniern und andern; dort erhält sich von der mongolischen Grundform gerade die Tendenz zur Breite und bildet in dem slawischen Zweig der weißen Haupttrasse das bezeichnendste Merkmal.

Ranke, Fritsch und Baelz haben aus der großen Ähnlichkeit russischer Bauern mit den Aïno auf eine über ganz Nordasien zerstreute primitive weiße Unterschicht, die Paläoasiaten, ge-



Fig. 50. Tochter eines Italieners und einer Japanerin

schlossen; dagegen hat noch kein Forscher in jenen nördlichen Mischvölkern Anklänge an den japanischen Typus gefunden, was dafür spricht, daß er zu einer für Japan kennzeichnenden, lokalen Dauerform geworden ist.

In den letzten Jahrzehnten hat sich das japanische Blut vielfach mit europäisch-weißem gekreuzt. Es scheint, daß dabei das neue weiße Blut, unterstützt durch den urweißen Aïnoeinschlag, dominant wird. Beispiele derart sind die Tochter eines Italieners

und einer Japanerin (Fig. 50) und die Tochter eines Deutschen und einer Japanerin (Fig. 51).

Bemerkenswert ist, daß diese Mädchen nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, einen slawischen, sondern einen ganz neuen Typus zeigen; man könnte sagen: italienisch und deutsch mit japanischem Anstrich.

Es sind Mischungen von einem ganz eigentümlichen Reiz,



Fig. 51. Tochter eines Deutschen und einer Japanerin

in denen noch beide Elemente ihrer Herkunft erkenntlich sind, wo jedoch die weißen in den Vordergrund treten.

Wenn Japan mit der europäischen Kultur auch mehr und mehr europäisches Blut in sein Inselreich einführt, kann daraus die Grundlage zu einer neuen Rasse entstehen, welche von hoher Bedeutung für die Zukunft des Menschengeschlechtes werden kann.

Zur Form kommt die Farbe und die Bewegung.

Das Haar ist (siehe oben) fast immer schwarz, selten dunkelbraun, ganz ausnahmsweise blond. Die Augen sind immer schwarz oder braun. Die Haut, die durch ihr feines Korn bei beiden Geschlechtern einen gleichmäßig matten Glanz hat, schwankt zwischen Tiefbraun und hellstem Weißgelb, behält aber immer, auch in den hellsten Nu-



Fig. 52. Schöner Halsansatz und Nacken. Chōshūtypus

ancen, den gelben Schimmer. Die Brustwarzen sind braun pigmentiert; Baelz fand bei einzelnen Frauen und Mädchen auch rosige Brustwarzen. Die Lippen sind rot, bei den Männern dunkler. Rote Wangen kommen nach Baelz nur bei Bäuerinnen vom Satsumatypus vor. ten Kate sah sie auch bei Chōshūjapanerinnen; dabei mag der Einfluß von Licht und Luft eine große Rolle spielen, und wie bei uns die Wangen bei allen denen bleichen, deren Leben vor-

zugsweise im Inneren des Hauses sich abspielt. Ich traf in Japan selbst und besonders in Europa viele Japanerinnen, welche rote Wangen hatten, wenn auch meist matter, als weiße Europäerinnen.

Leichte Rötung der Ohren findet man bei Japanerinnen sehr häufig. Es gibt kaum einen Ausländer, der die Schönheit eines japanischen Mannes lobend erwähnt, dagegen sprechen alle von der Anmut der japanischen Frauen und Mädchen, von der leichten



Fig. 55. Schöner Halsansatz und Nacken. Satsumatypus

und sicheren Art, wie sie ihren Kopf zu tragen, anmutig zu beugen und zu drehen wissen.

Dieser echt japanische Rassenvorzug beruht auf dem anatomischen Bau des Halsansatzes, der starken und gestreckten Form der Halswirbelsäule und der vorzüglichen Ausbildung der Nacken- und Schultermuskeln. Bei fast allen Japanerinnen ist der Übergang vom Kopf zum Hals und oberen Rumpfabschnitt mustergültig.

Eine Chōshūjapanerin (Fig. 52) und eine Satsumajapanerin (Fig. 55) zeigen diese Gestaltung des Hals- und Nackenansatzes, die weichen Linien, welche vom Haupt zum Rumpf und Schultern leiten, in tadelloser Form.

Kopf und Gesicht können beim Japaner, noch mehr bei der Japanerin eine Vollendung erreichen, welche eigentlich nur darin hinter dem europäischen Maßstab zurücksteht, daß der Kopf als Ganzes im Verhältnis zum Körper zu groß bleibt.

Die Körperhöhe erreicht, wie oben gesagt, nur 6 bis 7, in seltenen Fällen $7\frac{1}{2}$ Kopfhöhen, steht also im besten Falle dem europäischen Durchschnitt gleich. Die ideale Bildung von acht Kopfhöhen gibt es bei den Japanern nicht.

Nach Baelz hat die Hälfte aller japanischen Frauen und Mädchen keine Ohrläppchen. Dies ist umso merkwürdiger, als gerade die ihnen nahe verwandten Chinesen wegen ihrer großen Ohren und Ohrläppchen bekannt sind. Daß aber auch unter den Japanern große Ohren mit kräftigen Läppchen vorkommen, zeigt der in Fig. 47 abgebildete Betto.

6. Körperbildung

Nach japanischem Empfinden soll man erst loben und dann tadeln. Diesem Grundsatz folgend, will ich zunächst die Vorzüge japanischer Körperbildung besprechen, welche am weiblichen Geschlecht in ihrer reinsten Form zum Ausdruck kommen.

Der erste Vorzug, den die Japanerin viel häufiger besitzt als ihre europäische Schwester, ist die zarte Haut; sie ist meist trocken, weich, feinkörnig und glatt, so daß sie mit ihrem matten Weißgelb einen elfenbeinartigen Schimmer erhält. Der zweite Vorzug ist der schöne Halsansatz und die gute Ausgestaltung der Nacken- und Schultermuskeln, welche auch in Japan viel allgemeiner verbreitet ist als in Europa. Der dritte Vorzug sind die kleinen, schalenförmigen Brüste mit vortretender Warze, welche sich nur bei der gelben und weißen Rasse aus der Knospenbrust zur vollen Reife entfalten¹⁾.

Zur Abrundung der schönen Brustform tritt eine Bildung, welche Baelz bei Japanerinnen häufig beobachtet und als Oberbrust bezeichnet hat. Es ist dies eine stärkere Fettanhäufung in der von der Brust zur Schulter ziehenden vorderen Achsel-

1) Vgl. Stratz, Körper des Kindes.

falte; sie findet sich auch bei Europäerinnen und sogar bei klassischen Bildwerken, wie der Venus von Milo.

Der vierte Vorzug ist der runde, muskelkräftige Arm und die schmale kleine Hand, welche die Japanerinnen wie alle Frauen der gelben Rasse auszeichnet.

Alle diese Vorzüge besitzt das japanische Mädchen, Fig. 54,



Fig. 54. Japanische Schönheit. Büste

und vereinigt damit als seltenere Schönheiten eine gute Wölbung des Brustkorbs und eine zart rosige Farbe der Brustwarzen.

Das reiche Haar, mit sehr gutem Ansatze an der Stirn, die starke Abschwächung der mongolischen Zeichen um Augen und Wangen, der gut geschnittene Mund und die regelmäßigen Züge stimmen zu dem guten Körperbau und geben einen Gesamteindruck, der

auch nach europäischem Maßstab als schön bezeichnet werden kann, und der noch durch die Anmut der Haltung gesteigert wird.

Die gleiche Schönheit besitzt eine halbliegende Japanerin (Fig. 55) mit schmalem Gesicht und schlanken Gliedern, und eine im Bade kauende (Fig. 56) mit runden Formen. Es sind tadellose Vertreterinnen des Chōshū- und Satsumatypus. Auch sie haben die wohlgeformten Schultern und Arme, die schöne Nackenlinie, die



Fig. 55. Chōshūschönheit

gut gestellten Brüste und kleinen Hände, und zeigen außerdem einen weichen Rumpfumriß, gerade, feste und runde Beine, kleine Füße mit geraden, unverdorbenen Zehen.

Diese Bilder geben einen vollkommenen Eindruck japanischer Frauenschönheit; der einzige Fehler, den diese Gestalten besitzen, ist durch die Lage und Stellung verborgen.

Von ten Kate erhielt ich das Bild eines 30jährigen Ringers, Fig. 57, der in Japan wegen seiner Schönheit und Stärke gefeiert wird. Fig. 58 stellt ein 20jähriges Mädchen dar, welches Baelz mir als typisch japanische Mittelform zukommen ließ.

In diesen beiden Bildern ist die männliche und weibliche Normalgestalt verkörpert.

Der Mann hat bei 7 Kopfhöhen eine leichte Unterlänge der



Fig. 56. Satsumaschönheit

Gliedmaßen, die schönen Nacken- und Schultermuskeln in männlicher Form, ein vortrefflich und gleichmäßig durchgebildetes Oberflächenrelief ohne unschöne Athletenwülste, gutgefaßte Gelenke, gerade Gliederachsen und eine breite, wenn auch etwas

flache Brust. Echt gelbrassig sind die zu diesem kräftigen Körper gehörigen kleinen Hände und Füße.

Das Mädchen zeigt bei 6 Kopfhöhen eine stärkere Unterlänge in

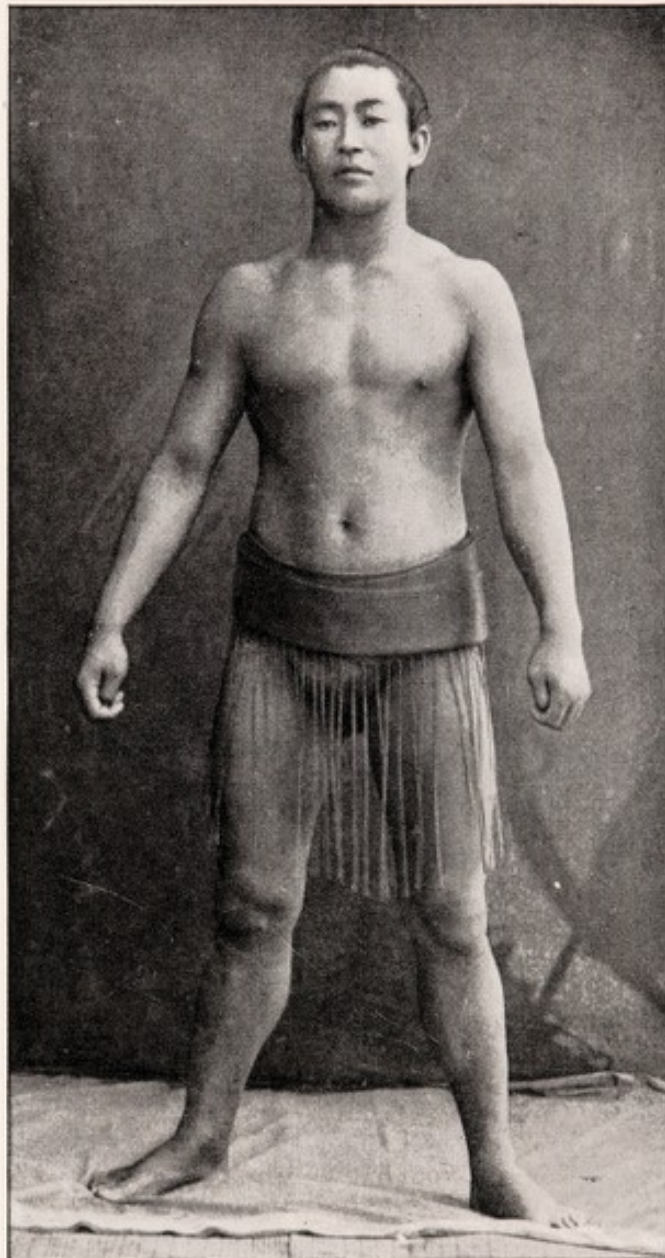


Fig. 57. Männliche japanische Normalgestalt

den Beinen als der Mann. Abgesehen von etwas mehr mongolisch gefärbten Gesichtszügen, besitzt der Oberkörper die gleichen Vorzüge, wie die oben in Fig. 54, 55 und 56 abgebildeten Mädchen. In seltsamem Gegensatz zu den geschmeidigen Armen und dem schlanken Rumpf stehen die kurzen, dicken, schwer geformten Beine.

Die Geschlechtsmerkmale, die eckigen Formen und breiten Schultern des Mannes, die runden Formen und schmalen Schultern des Weibes prägen sich gut aus. Auch die größere Hüft-

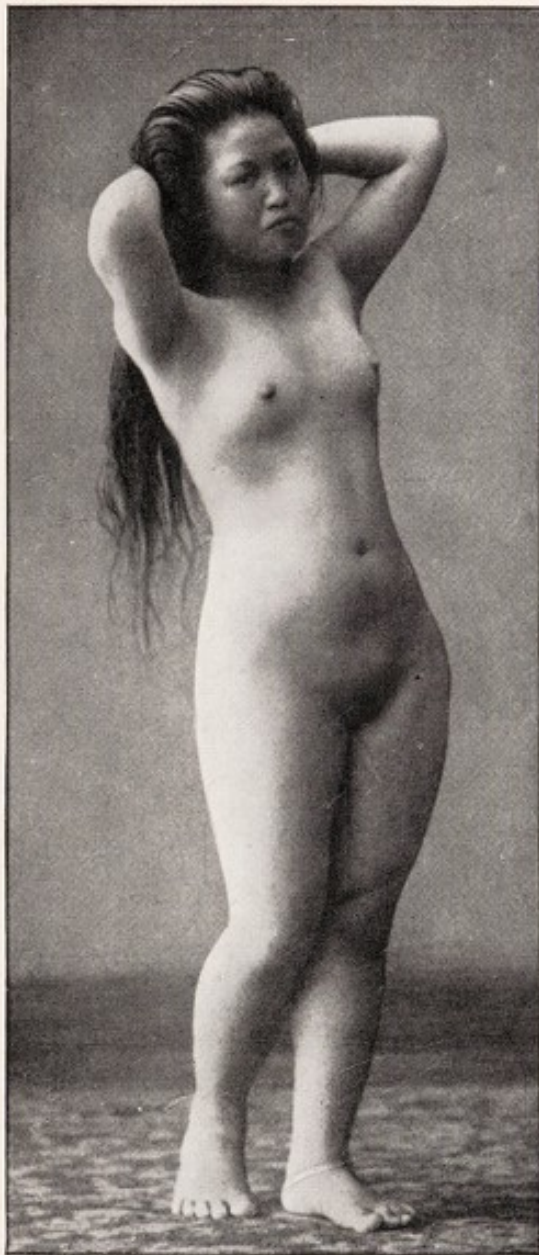


Fig. 58. Weibliche japanische Normalgestalt

breite tritt beim Mädchen hervor, obgleich nicht so ausgesprochen wie bei der Europäerin.

Nach dem mongolischen Kanon sind beide Gestalten normal, nach weißem Maßstab stört die Unterlänge der Beine, ganz besonders beim Mädchen.

Wie Ranke¹ für die Europäer, hat Baelz² für die Japaner einen schlanken und gedrungenen Typus aufgestellt.

Er stellt zwei Mädchen von 16 Jahren, eine zarte Städterin



Fig. 59. Schlanke und gedrungene Japanerin. Rückansicht und ein kräftiges Bauernmädchen von gleicher Körperhöhe nebeneinander (Fig. 59).

1) Vgl. Ranke, Der Mensch II.

2) Vgl. Baelz, Die Körpereigenschaften der Japaner.

Bei der Ersten verbindet sich der schlanke, in der Körpermitte leicht eingezogene Rumpf mit schlanken, langen Gliedern, bei der Zweiten sind die Schultern breit, die Rumpfform mehr männlich, die Gliedmaßen kurz und gedrungen.

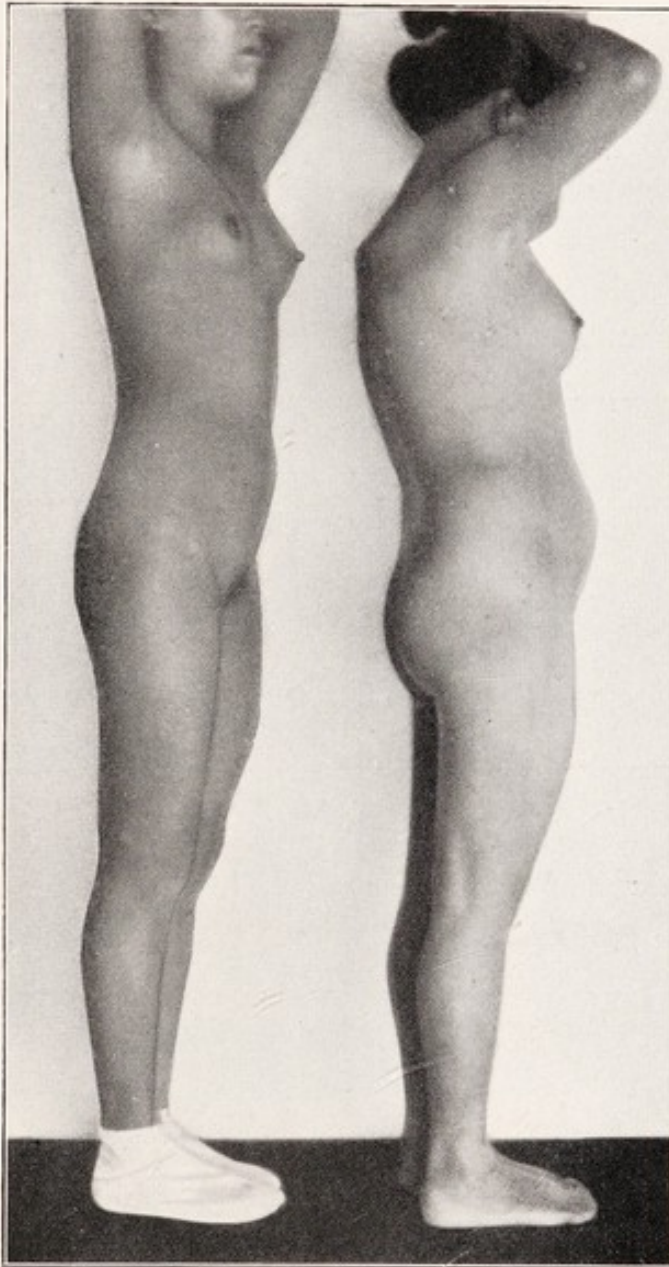


Fig. 60. Schlanke und gedrungenere Japanerin. Seitenansicht

Beide haben schmale Hüften und ein kleines Gesäß, beide haben auch, nach den europäischen Maßen gemessen, unterlange Beine, welche bei der Ersten nur wenig, bei der Zweiten ganz beträchtlich hinter der Normallänge zurückbleiben.

Die Ausgestaltung des Rumpfes hängt im wesentlichen von der Form des Beckens ab (siehe oben).

Die Schmalheit der Hüften entspricht den kleinen, wenig ausladenden Beckenschaufeln; außerdem aber ist das Becken weniger stark zum Horizont geneigt. Die Lendenwirbelsäule ist schwächer und steht gerader, so daß das Kreuz nicht so hohl ist wie bei der Europäerin. Der Rückenumriß im Profil steigt in einer kaum eingebuchteten Linie bis zum Kreuz herab und entspricht damit mehr dem männlichen Typus.

Eine 18jährige schlanke Japanerin und eine 19jährige, unteretzt gebaute zeigen beide diesen männlichen Verlauf der Rückenlinie (Fig. 60). Auch diese beiden Gestalten haben unterlange Beine.

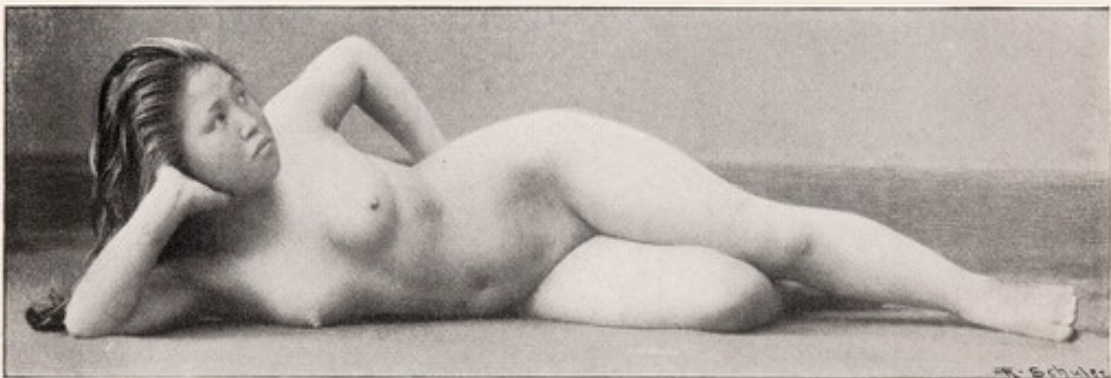


Fig. 61. Liegende Japanerin

An und für sich können die Beine trotz ihrer Unterlänge gut gestaltet sein. Dem europäischen Geschmack mißfallen sie, wenn im Verhältnis zum übrigen Körper dieser Mangel sichtbar wird, besonders also in der aufrechten Stellung, wo ein Vergleich mit der Gesamtlänge und der Rumpflänge ohne weiteres gemacht werden kann.

In Fig. 61 ist die Japanerin mit Normalgestalt (Fig. 58) in liegender Stellung aufgenommen.

In dieser Lage macht der Körper einen viel harmonischeren Eindruck. Mit Ausnahme des dicken äußeren Knöchels zeigt das Bein bis zu dem kleinen, gestreckten Fuß gefällige, kräftig gerundete Formen.

Der Grund liegt darin, daß unser Auge gewöhnt ist, in senkrechter, aber nicht in wagerechter Richtung zu schätzen; durch die horizontale Lage wird ihm der Maßstab entzogen, es schätzt eher zu lang als zu kurz. Außerdem aber wird die Länge des ganzen

Beines um die ganze Länge des gestreckten Fußes vergrößert, welcher im Stand nur in der Verkürzung von vorn gesehen wird.

Diese Eigentümlichkeit des menschlichen Auges ist manchen Künstlern gut bekannt. Tizian hat seinen liegenden Gestalten stets zu kurze Beine gegeben.

Man kann sich davon überzeugen, wenn man die Figuren so stellt, daß die Achse senkrecht verläuft; auch bei diesem Bild, Fig. 61, er-

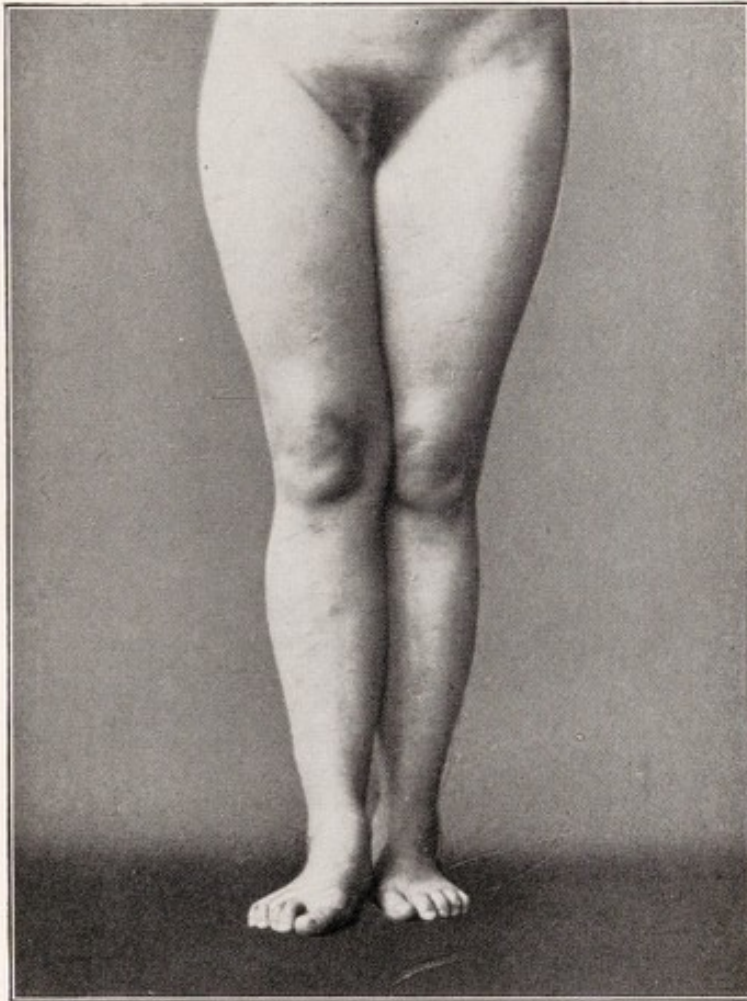


Fig. 62. Gutgebaute Beine einer Japanerin

kennt man die Verkürzung sofort, wenn man das Bild aufrichtet. Bei all ihrer Schönheit tragen auch die in Fig. 55 und 56 dargestellten Mädchen diese Eigentümlichkeit japanischer Gestaltung. Bei der Ersten ist aber die Kürze der Beine durch die gebeugte Lage, bei der Zweiten durch die kauernde Stellung der Schätzung entzogen.

Gut gebaute Beine einer 30jährigen Japanerin geben die Figuren 62 und 63 nach Aufnahmen von Baelz.

Die Achsen verlaufen gerade, die gleichmäßige Rundung von Oberschenkeln und Waden, die weichen Knieumrisse entsprechen ganz dem europäischen Kanon; Kniegelenke und Sprunggelenke

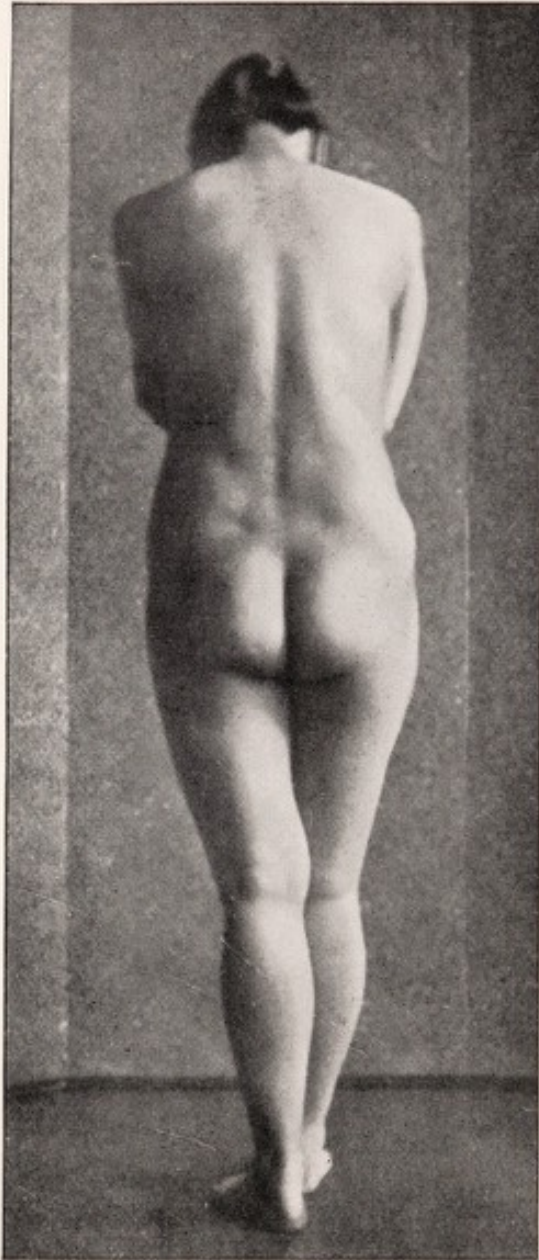


Fig. 63. 50 jährige Japanerin. Rückansicht

sind eng gefaßt und der äußere Knöchel ist hier zarter als bei der Mehrzahl der Japanerinnen. Von ganz besonderer Schönheit ist der kleine, unverdorbene Fuß mit schmalen Zehen, von denen die zweite am längsten ist. Ein Fehler ist der etwas zu tiefe Ansatz der Waden.

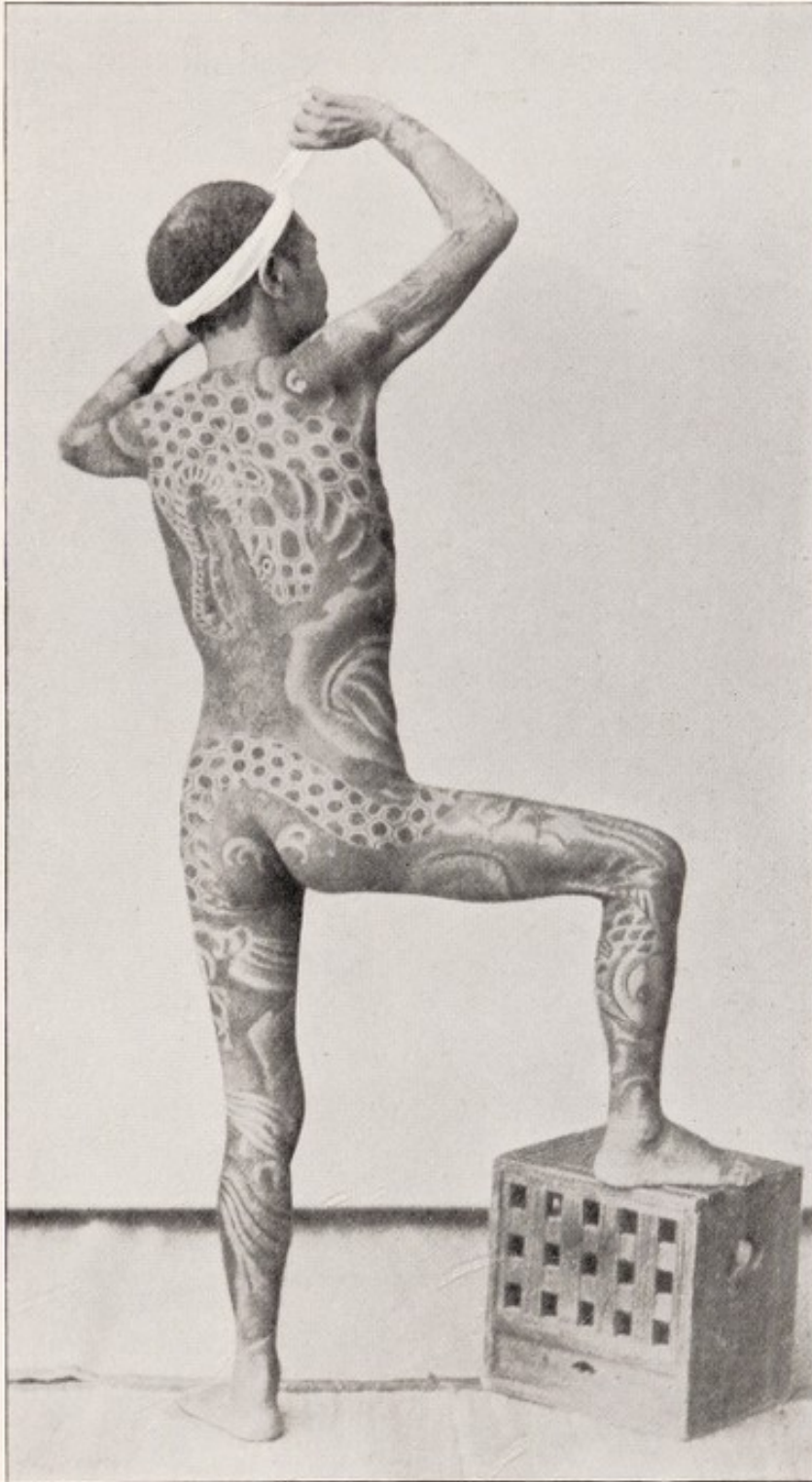


Fig. 64. Tätuierter Japaner. Rückansicht

In diesem Fall ist die Unterlänge der Beine dadurch verdeckt, daß ein Vergleich mit dem Oberkörper ausgeschlossen ist.

Die Rückansicht, Fig. 65, gibt die ganze Gestalt und zeigt

außer den genannten guten Eigenschaften ein fein durchgebildetes Rückenrelief, schöne Kreuzgrübchen, breitere Hüften und eine gerade verlaufende Rückenfurche. Der harmonische Gesamteindruck wird erhöht durch die schöne Bildung des Nackens und der Schultern.

Trotzdem hat auch diese Gestalt eine leichte Verkürzung der unteren Gliedmaßen; im Bilde wird dieser Mangel dadurch ausgeglichen, daß Kopf und Schultern nach vorn gebeugt und perspektivisch verkürzt sind.

Unterlange Beine haben auch in Europa 70 von 100 Männern und 80 von 100 Frauen. Man darf nicht vergessen, daß die auch in Europa seltenere normale Beinlänge nur für die weiße Rasse gültig ist.

Nach weißem Maßstab ist das unterlange Bein ein Fehler, nach gelbem nur ein Rassenmerkmal.

Ein Gegenstück zu dem weiblich schönen Rücken der Japanerin, Fig. 63, bietet der tätuierte Japaner, Fig. 64. Unter der kunstvoll ausgeführten Körperverzierung zeigt er eine gute und gleichmäßige Durchbildung der Muskulatur, besonders am Nacken und den breiten Schultern, ein, abgesehen von der Unterlänge, gut geformtes Bein, feine Knöchel und vorzügliche Hände und Füße.

Ihr Beruf bringt es mit sich, daß diese Betto, die nackten Läufer, ihren Körper in ganz anderer Weise ausbilden als ihre übrigen Landsleute. Die Lungen weiten sich aus, die Muskeln straffen sich, ohne die strotzende Fülle der Athleten zu bekommen, die Gelenke werden eng zusammengefaßt.

In früheren Zeiten bestand die Kleidung dieser Läufer aus nicht viel mehr als einem schmalen Lendengurt. Einen Ersatz bildete die bald mehr, bald weniger reichlich den Körper bedeckende Tätuierung. Mit dem Verbot des gewohnheitsmäßigen Nacktgehens ist in den letzten Jahrzehnten auch die Tätuierung viel seltener geworden; denn wozu dient ein Schmuck, der nicht gezeigt werden darf.

Ein anderer Beruf, der geeignet ist eine gute Durchbildung des Körpers zu erzielen, und der auch heute noch in Japan viel ausgeübt wird, ist der des Ringers. Es gibt zwei Arten von

Ringern in Japan, welche sich mit unseren Leicht- und Schwerathleten vergleichen lassen.

Die leichten Ringer sind sehnige, kräftige, häufig schön ge-



Fig. 65. Japanische Ringer. Kräftige Gestalten

baute Menschen mit engen Gelenken und tadelloser Muskulatur; die schweren Ringer sind plumpe, untersetzte Gestalten, die ihre Stärke unter einem reichlichen Fetllager verbergen und durch ihre Masse wirken.

Im alten Griechenland boten die schönen Gestalten der Ringer und Läufer bei den olympischen Spielen den ersten Anlaß zur Blütezeit der Kunst; der Japaner gibt weder der einen noch der



Fig. 66. Japanische Ringer. Fette Gestalten

andern Körperform den Vorzug und achtet nicht darauf, sondern auf die entwickelte Gewandtheit, die kühnen Griffe, den endlichen Sieg.

Fig. 65 zeigt zwei kräftige, Fig. 66 zwei fette Ringer in lebhafter Bewegung.

Alle vier haben den gelben Typus im Körperbau, die Ersten zeigen als besonderen Vorzug die treffliche Bildung von Nacken und Schultern, die guten Hände und Füße. Bei der zweiten Gruppe stört der für europäische Begriffe zu reichliche Fettansatz, nur die gute Form der Hände und Füße, die alle Mongolen bis zum niedrigsten Kuli trotz schwerster Arbeit vor dem Europäer auszeichnet, hat sich auch bei ihnen erhalten. Nach mongolischem Geschmack ist auch die reichliche Körperfülle nicht als Fehler anzusehen.

Hier erfüllen diese Gestalten den Zweck, als Beispiele für schlanke und gedrungene Gestaltung am männlichen Körper zu dienen.

Für den weiblichen Körper gibt Fig. 67 noch ein weiteres Beispiel von schlankem und rundem Körperbau. Das stehende, etwa 30jährige Mädchen hat einen sehr gut geformten Rumpf, schönen Halsansatz, kleine tiefstehende Brüste, reiches Haupthaar bei fehlender Körperbehaarung; beide haben schmale Hüften und bei 6,4.Kopfhöhen zu kurze Beine mit schweren Knieen und Knöcheln.

Von den japanischen Schönheiten, Fig. 54, 55, 56, und von der Normalgestalt, Fig. 58, unterscheidet sich die stehende Figur dadurch, daß der Brustkorb flacher ist und die Brüste sehr tief stehen; daß sie trotzdem einen guten Eindruck machen, liegt an ihrer Kleinheit und flachen Form.

Sonst aber ist gerade die bei der Japanerin so häufige Flachheit und Abschüssigkeit des Brustkorbs der Grund, daß nur kleine Brüste längere Zeit ihre Schönheit bewahren, alle größeren Brüste sich bald senken und zu Hängebrüsten werden.

Bei den schwerggebauten, untersetzten Satsumamädchen verlieren die Brüste rascher ihre gute Form als bei den schlanken Chōshūjapanerinnen.

Fig. 68 zeigt zwei Satsumamädchen, welche sich nach dem Bade abtrocknen; bei der kleineren senken sich die Brüste, bei der größeren sind sie zu Hängebrüsten geworden. Im übrigen haben diese Körper die echt mongolische Gestaltung mit starker

Unterlänge der Gliedmaßen. Die Beine stehen in der von den japanischen Anstandsregeln vorgeschriebenen Stellung: leicht gekrümmte Kniee und nach einwärts gesetzte Füße.



Fig. 67. Japanische Frauen, schlanker und runder Typus

Auch diese, für den derben Volkstypus charakteristischen Gestalten zeichnen sich durch gute Form der Hände und Füße aus.



Fig. 68. Zwei Satsumamädchen

Alle diese Bilder geben zusammen einen Überblick der Vorzüge und eigentümlichen Kennzeichen japanischer Körperbildung.

Nach europäischem Maßstab sind die Hauptvorzüge:

1. Die zarte, elastische, feinkörnige, trockene, glatte Haut.
2. Die Verfeinerung der Züge und Dehnung des Mittelgesichts in die Länge.
3. Der kleine Mund.
4. Die schöne Bildung der Nacken- und Schultermuskeln.
5. Die kleinen Hände und Füße.

Für das Weib kommen hinzu:

6. Die steilen schmalen Augenbrauen.
7. Die schöne Form der Brüste.
8. Die Anmut der Bewegung.

Nach dem gleichen Maßstab sind die Hauptfehler:

1. Die gelbe Farbe der Haut.
2. Die Mongolenfalte und die Dehnung des Mittelgesichts in die Breite.
3. Die Größe des Kopfes im Verhältnis zur Körperhöhe.
4. Der flache Brustkorb.
5. Die Unterlänge der Beine.

Für das Weib kommt dazu eine schwächere Ausprägung des weiblichen Geschlechtscharakters im allgemeinen, im besondern:

6. Das Fehlen der Taille.
7. Das flache Kreuz.
8. Die schmalen Hüften.
9. Das kleine Gesäß.

Zu diesen, im Rassencharakter bedingten Eigenschaften, gesellt sich bei den meisten Frauen als erworbener Fehler:

10. Die plumpe Verdickung des äußeren Knöchels.

Nach europäischen Begriffen besitzt somit das japanische Volk eine große Zahl körperlicher Vorzüge, eine vollendete Körperbildung im Ganzen, ist aber durch die gelbe Haut, den großen Kopf, die kurzen Beine bei beiden Geschlechtern, durch die breite Körpermitte, die schmalen Hüften und das flache Kreuz beim Weibe ausgeschlossen.

„Jedes Ding hat seine Schönheit“, sagt Konfucius.

Der Japaner ist berechtigt, die Rassenmerkmale, die ihn vom

europäischen Schönheitskanon scheiden, nicht als Fehler, sondern als seine besonderen Eigentümlichkeiten beziehungsweise Vorzüge zu betrachten. Wie er sich dazu verhält, soll im folgenden Abschnitt besprochen werden.

Hier sei nur kurz erwähnt, daß sich auch innerhalb der gelben Rasse, bei Chinesen und Japanern, verschiedene Anschauungen über das, was man unter körperlichen Vorzügen zu verstehen hat, herausgebildet haben.

Am besten äußert sich dies in der Wertschätzung weiblicher Schönheit und in den Bestrebungen der Weiber selbst, diese Schönheit künstlich zu erhöhen.



Fig. 69. Schlafende Japanerin

Für die Auffassung weiblicher Schönheit bei Chinesen und Japanern sind die wichtigsten Übereinstimmungen und Unterschiede:

Die weiße Haut wird von beiden höher geschätzt als die gelbe. Die Schönheit der Brüste wird von beiden gering bewertet. Der kleine Mund wird nur von den Chinesen als höchste weibliche Schönheit geschätzt, die steilen Augenbrauen nur von den Japanern. Die kleine Hand wird von beiden kaum beachtet.

Die kurzen Beine werden von den Chinesinnen durch die Kleidung künstlich hervorgehoben, von den Japanerinnen durch die Kleidung verborgen.

Der kleine Fuß wird von den Chinesen hoch geschätzt und künstlich verkleinert, von den Japanern wird er nicht beachtet.

Schmale Hüften und kleines Gesäß gelten sowohl bei Chinesen als bei Japanern als große Schönheit.

Ein schlanker Körper gilt in Japan als schön; in China werden sowohl zarte als rundliche Formen geschätzt.

Beide gelben Kulturvölker stimmen darin überein, daß sie manche, von der weißen Rasse geschätzte Eigenschaften, wie die schlanke Mitte, und die breiten Hüften, häßlich finden, und das ist begreiflich, weil ihre Weiber diese Vorzüge nicht besitzen. Merkwürdiger ist, daß sie auch Vorzüge, die sie in gleichem oder noch höherem Maße wie die weiße Rasse besitzen, die schönen Brüste und die kleinen Hände, nicht zu schätzen wissen.

Nur in einem Punkt erkennen sie die Überlegenheit der weißen Rasse an, und das ist die weiße Haut. Der Beweis ist, daß alle chinesischen und japanischen Frauen sich pudern und schminken.

Im ganzen ist die Wertschätzung weiblicher Schönheit bei allen gelben Kulturvölkern lange nicht so groß, wie bei den weißen, bei den Chinesen noch geringer als bei den Japanern.

Bei diesen haben sich aber Schönheitsbegriffe entwickelt, die auf die eigentümliche Zusammensetzung der Rasse zurückzuführen sind.

Der japanische Schönheitsbegriff

Sehr bezeichnend für japanische Anschauungen ist eine Beobachtung, die ich im Jahre 1892 machte.

Eines Abends war ich mit einigen Bekannten und meinem Dragoman Inu-suka in einem Volkstheater in Kioto. Schon damals hatte Kioto die Drehbühne, die ich erst viel später auf einzelnen Theatern in Paris und Berlin wiedersah. Es war ein Abend von Einaktern, nicht etwa drei hintereinander, wie Morituri, sondern zehn oder zwölf, vielleicht noch mehr; denn als ich ging, war es noch lange nicht aus, und im fernen Osten will man viel haben für sein Geld.

Für Abwechslung war gesorgt; immer erst etwas Trauriges und dann etwas Lustiges. Ein bleiches abgehärmtes Königspaar, das um seinen verschwundenen Sohn trauert; ein treuer Freund, der mitklagt und sich schließlich aufmacht, den Verlorenen zu suchen. Verzweiflungsszene der betrübten Eltern. Der Freund erscheint wieder mit einem Körbchen, das ihm ein Bote als Gruß des teuern Sohnes eingehändigt hat. In Gegenwart der vor freudiger Erregung bebenden Eltern öffnet er den Korb, aus dem die abgehackten Hände und der gekochte Kopf des Sohnes, von Kohlblättern umgeben, in schauerlicher Naturtreue zum Vorschein kommen. Die Mutter hängt sich auf, der Vater bekommt einen Schlaganfall und der Freund schließt sich mit einer energischen Handbewegung den Bauch auf.

Einige schwarze Kerle, die im Vordergrund kauerten, springen auf und bringen die Bühne in Bewegung. Ein anderes Bild. Im Teehaus. Zwei zierliche Geishas in kurzem, durchsichtigem Kimono führen vor einer würdigen Matrone einen lustigen Tanz auf. Beim Eintritt eines stolzen Samurai verschwinden sie kichernd. Ein lebhaftes Gespräch zwischen ihm und der Matrone erregt

die stürmische Heiterkeit der Zuhörer. Inu-suka erklärt mir eifrig flüsternd, der Samurai sei verliebt, wisse aber nicht in wen, und schildere seine unbestimmten Gefühle der würdigen Matrone, die Balsam in seine Wunden zu träufeln suche.

Jetzt springt wieder eine der schwarzen Gestalten auf und läßt eine aufgeputzte groteske weibliche Erscheinung herein, die mit jubelndem Gelächter vom Publikum empfangen wird. Die merkwürdige Schönheit wird vom Samurai gemustert: er winkt wehmütig ab; eine andere, noch unglaublichere Karikatur des weiblichen Geschlechtes erscheint, und so geht es weiter.

Stets wieder laufen die schwarzen Spukgestalten in eifriger Tätigkeit über die Bühne.

Ich frage Inu-suka, was das für schwarze Leute sind. „Schwarze Leute?“ fragte er und sieht mich erstaunt an. „Ich sehe nichts.“ Ich zeige sie ihm, hier steht einer hinter dem Samurai, und dort hocken zwei hinter dem Wandschirm, und dort schiebt einer ein neues weibliches Scheusal herein. „Ach das,“ sagt Inu-suka überrascht, „das sind die Theaterarbeiter; aber die sieht man nicht.“

Der Japaner sieht die schwarzen Helfer nicht, weil er sie nicht sehen soll. Das traditionelle schwarze Kostüm macht diese bescheidenen Gestalten für sein Auge unsichtbar, und sie stören ihn nicht im mindesten in seinem lebhaften Kunstgenuß.

Wie reimt sich aber dieses unbewußte Nichtsehenwollen störender Eindrücke mit der im übrigen so scharfen Auffassungsgabe, dem vortrefflichen Blick der Japaner, mit dem hochentwickelten Kunstgefühl, das dieses Volk ganz allgemein und in viel höherem Maße besitzt als die Europäer?

Man sehe die Begeisterung, die festliche Stimmung, die sich des ganzen Volkes beim Blühen der Kirschbäume bemächtigt. In Scharen ziehen sie aus, setzen sich unter die blühenden Bäume, und bewundern stundenlang die weiße schimmernde Pracht über ihren Häuptern. Ein abgebrochener Zweig wird wie ein kostbares Kunstwerk von Hand zu Hand gereicht und von allen Seiten betrachtet und besprochen. Hier stehen zwei Blüten dicht beieinander, hier drei, hier oben steht dazwischen eine rosige Knospe, hier springen die kleinen hellgrünen Blätter aus der

dunkelbraunen Rinde; dieser kleine, zierliche Ast ist kahl geblieben und hebt sich dunkel von seinem Nachbar ab, der von Blüten bedeckt ist; dafür ist er aber etwas größer und zeigt die feine Linie seiner Verästelung in reinerer Form.

Vor und in jedem Haus sieht man die blühenden Kirschenzweige, bald in bunten Tongefäßen, bald im einfachen Bambusrohr aufgehängt neben der Türe, beim Ärmsten wie beim Reichsten, nicht, wie bei uns, in derbe Büschel gebunden. Blüte an Blüte gepreßt; nein, einen, höchstens zwei Zweige, einen kurzen und einen langen, vielleicht einige Grashalme dazu, oder einen knorrigen Pinienast, nur gerade so viel, um die Farbenpracht durch den Gegensatz zu erhöhen.

Nichts entgeht ihrem scharfen Auge. An den Bildern ihrer Künstler, an der Darstellung von Tieren und Menschen in der Bewegung sieht man, wie gut sie beobachten, wie sie mit der Sicherheit einer Momentphotographie den Flug des Vogels, den Sprung des Affen und den Lauf des Pferdes zu erhaschen wissen.

Und daneben wieder die völlige Nichtbeachtung, das absichtliche Übersehen von großen greifbaren Gegenständen, wo Gewohnheit und Sitte es verlangen.

Dieser seltsame Gegensatz erklärt sich aus den ursprünglichen Elementen des japanischen Volkes, dem reinen Naturvolk der Aïno, und dem zur Zeit der Mischung bereits hochentwickelten und künstlerisch hochbegabten Kulturvolk der Mongolen. Man darf annehmen, daß in der heutigen Mischung wie die körperlichen, so auch die geistigen Eigenschaften beider Elemente sich gemischt haben.

Das Naturvolk ist gekennzeichnet durch eine genaue und liebevolle Kenntnis aller Formen der Natur, in der es lebt; ohne Verständnis für den organischen Zusammenhang hat es ein scharfes Auge für jede noch so geringe Äußerung jeder Naturerscheinung im allgemeinen, der kleinen Werke der drei Reiche in seiner Nähe im besonderen. Daneben findet sich eine naive Bewunderung und Verehrung für jedes auch noch so primitive Kunstprodukt, die sich im Fetischdienst ja bekanntlich so treffend äußert.

Das Kulturvolk brachte eine fertige, hochstehende und künst-

lerisch vollendete Zivilisation mit, die dem chinesischen Kulturzentrum entsprossen war.

In der neuen Umgebung hat sich auf dem Boden der alten Überlieferungen eine selbständige Kunstrichtung und Kunstanschauung entwickelt und man kann z. B. die in Japan viel weiter entwickelte künstlerische und lebenswahre Darstellung der Tiere und Pflanzen durch den Einfluß des jugendfrischen Naturvolks auf veraltete Kunstformen recht gut erklären.

Die erste Folge der Verschmelzung beider Völker äußerte sich aber nicht in der Kunst, sondern in dem, das gesellschaftliche Leben beherrschenden ästhetischen Gefühl und im Sittenkodex.

Gleich Brinckmann, Baelz, Wernich, Selenka und anderen habe auch ich beobachtet, daß der Japaner in der Kunst wie im Leben, bei der Betrachtung der Frau nur das Gesicht und die Gestalt berücksichtigt, daß er sein Schönheitsideal nur vom bekleideten Körper ableitet. Das Nackte übersieht er im Leben und in der Kunst ebenso geflissentlich wie die schwarzen Männchen im Theater; aber nur da, wo es seinen Sitten zufolge nicht hingehört.

Dem Naturvolk ist der nackte Körper etwas Natürliches, Selbstverständliches, das man nicht sieht, das man nicht bespricht, das man nicht beachtet. Bei der Darstellung des Menschen begnügt es sich mit der rohen Wiedergabe der Form. Bei der chinesischen Entwicklung ist durch die vorwiegend kälteren Wohnsitze und die dadurch notwendig werdende Beschützung des Körpers die Kleidung den übrigen Kulturelementen vorausgeeilt und viel rascher Allgemeingut geworden als bei den tropischen Kulturvölkern. Darum wurde wohl auch in der Kunst wie im Leben schon von Anfang an der bekleidete Körper in den Vordergrund gestellt.

Das bekleidete Kulturvolk beachtet nur den Schmuck, die Kleidung, vom Körper nur das Gesicht. Das Fehlen der Kleidung, die Entblößung, macht ihm den Eindruck des Ärmlichen, Unpassenden oder des Sinnlichen. Aus diesen Gründen wird auch in der Kunst die Darstellung des Nackten vermieden.

Den höchsten Kulturzustand, die bewußte Erkenntnis der Schönheit des menschlichen Körpers, die bei den alten Hellenen zur

Verherrlichung der nackten Schönheit in Kunst und Leben führte, haben die Chinesen nie erreicht, und auch bei uns haben die klassischen Traditionen nur teilweise in der Kunst die Jahrhunderte alten Vorurteile überwunden, die religiöser Fanatismus und nördliches Barbarentum geschaffen hatten.

Der japanische Schönheitsbegriff setzt sich in eigentümlicher Weise aus natürlichen und kulturellen Elementen zusammen und ist ebensoweit entfernt von dem hellenischen Idealismus, als vom europäischen Kleinkeuschheitskodex.

Es wird dem Japaner niemals einfallen, ein Weib, gleichviel ob es bekleidet ist oder nicht, durch zudringliche Blicke zu belästigen. Bei seinen erotischen Darstellungen, die nebenbei den Zweck haben, die Neuvermählten in die Geheimnisse des ehelichen Lebens einzuweihen, sucht er nicht nach dem gemeinen, grobsinnlichen, sondern mit Vorliebe nach dem komischen Elemente.

Diese Tugend, die sich auch bei den Chinesen nicht in so ausgesprochenem Maße findet, ist entschieden auf Rechnung des unverdorbenen Naturelements in dem japanischen Charakter zu setzen. Andererseits gesellt sich das hohe Kunstverständnis der Chinesen dazu, das sich namentlich in dem feinen Gefühl für Farben und Linien äußert.

Um sich ein Bild japanischen Schönheitsbegriffs zu machen, empfiehlt es sich, erst ihre Dichter zu Rate zu ziehen.

Eines der beliebtesten und berühmtesten japanischen Bücher sind die *Genji-Monogatari*, die 54 *Genji-Novellen*, die von der Dichterin *Shikib-Murasaki* (Veilchen) im zehnten Jahrhundert nach Christus geschrieben wurden. Sie behandeln die zahlreichen Liebesabenteuer des Prinzen *Genji*, der, wie es in der ersten Novelle heißt, ein so schönes und bezauberndes Gesicht hatte, daß das Volk ihn *Hikal-Genji-no Kimi*, den strahlenden Prinzen *Genji* nannte. Siebzehn dieser Novellen sind durch die englische Übersetzung von *Suyemats Kenchio* auch dem europäischen Publikum zugänglich geworden. Ich entnehme ihr das folgende¹:

1) *Suyemats, Genji Monogatari*. Trübner & Co., Ludgate Hill. London 1882, p. 105.

In der Novelle Waka-Murasaki (das jugendliche Veilchen) — wovon der Name der Dichterin wahrscheinlich abgeleitet ist — wird die erste Begegnung Genjis mit der jungen Waka-Murasaki, die ihn an seine geliebte Prinzessin Wistaria erinnert, beschrieben¹.

Genji ist zur Erholung in die Berge gegangen, wo er bei einem Buddhatempel übernachten will. Mit seinem Freunde Koremitz geht er abends zum Tempel und späht durch die Hecken:

„Im westlichen Flügel stand ein Bild des Buddha, vor dem der Abendgottesdienst gefeiert wurde. Eine Nonne schob einen Vorhang zur Seite, legte ein Blumengewinde auf den Altar des Buddha und las Gebete aus ihrer Satra. Sie schien etwa vierzig Jahre alt zu sein. Ihr Gesicht war ziemlich rund und von edlem Ausdruck. Ihr Haar war von der Stirne zurückgestrichen und hinten kurz abgeschnitten, was ihr sehr gut stand. Sie war jedoch blaß und schwach, und ihre Stimme bebte. Zwei Dienerinnen gingen aus und ein und warteten ihrer. Mit ihnen lief ein kleines Mädchen in die Halle hinein. Sie war vielleicht zehn Jahre oder etwas darüber und trug ein weißes, seidenes Gewand mit gelben Streifen, das sie vortrefflich kleidete. Ihr Haar wogte wie ein Fächer und ihre Augen waren rot vom Weinen.“

Das Mädchen erzählte nun, daß der Knabe Inuki ihren Sperling hat wegfliegen lassen. Die Nonne tröstet das Mädchen, sagt ihr aber zugleich, daß es nicht recht sei, einen armen Vogel in den Käfig zu sperren, wodurch das Herz der armen kleinen Sünderin bewegt wird.

„Das Mädchen näherte sich und blieb vor ihr stehen, das Gesicht gebadet in Tränen. Der Umriss der kindlichen Stirn und des schmalen, zierlichen Kopfes war entzückend. Genji, der die Szene von außen beobachtete, dachte bei sich selbst; ‚Wenn sie schon so schön ist in ihren Mädchenjahren, wie wird sie erst sein, wenn sie erwachsen ist.‘“

1) Als Vornamen von Mädchen werden in Japan sehr häufig Bezeichnungen von Blumen und Tieren benützt. So lernte ich eine Kame (Schildkröte), eine Glockenblume (Kihyo) kennen und Lotis Madame Chrysantheme trägt ja auch einen Blumennamen.

Es folgen dann die lieblichen Szenen, wie Genji das Vertrauen des schönen Kindes allmählich zu gewinnen weiß und sie schließlich in seinen Palast mitnimmt, wo er als Vater für sie sorgt.

Eine andere Szene¹ findet sich in der Novelle Wuǝ-Semi (das schöne Heimchen).

Genji kommt abends in das Haus der schönen Ki-no-Kami und hört, daß sie mit ihrer Schwester mit „Go“-spielen beschäftigt ist. Er nähert sich behutsam dem Gemach der Mädchen:

„Die Türe des Zimmers war nicht völlig geschlossen. Genji schlich heran und konnte mit Leichtigkeit das Innere überblicken. An der Seite stand ein Wandschirm, dessen eine Hälfte zurückgeschoben war und das Auge nicht hemmte. Sein erster Blick fiel auf die schöne Gestalt derer, die seine Träume erfüllte. Sie saß bei einer Lampe am Mittelpfeiler. Sie trug ein Kleid von dunklem Purpurrot und eine Art Schärpe um die Schultern geschlungen. Ihre Gestalt war schlank und zart; das Gesicht hatte sie halb zur Seite gewendet, als ob sie es selbst ihren Gespielinnen nicht zeigen wollte. Ihre Hände waren von feiner Form und sehr zierlich und sie bewegte sie mit lieblicher Schüchternheit, halb versteckt unter den Ärmeln. Eine andere, jüngere Dame saß ihr gegenüber, so daß Genji ihr voll ins Gesicht sehen konnte. Dieses Mädchen trug ein dünnes Kleid von weißer Seide, über dem ein Ko-uchiki (Überkleid) mit roten und blauen Blumen bestickt, lose herabfiel; um die Mitte hatte sie ein rotes Seidentuch geschlungen. Ihr Busen war zum Teil entblößt, ihre Gesichtszüge waren sehr schön, ihre Gestalt ziemlich groß und schlank; der Kopf stand zierlich auf dem Nacken, und ihre Lippen und Augenlider waren entzückend. Das Haar war nicht sehr lang und fiel in Wellenlinien über die Schultern. ‚Der Mann, der solch eine Tochter hat, kann zufrieden sein,‘ dachte Genji.“ —

Im Eifer des Spieles bewegen sich die Mädchen und Genji

1) l. c. S. 64.

macht Vergleichen zwischen den beiden Schwestern, die zuungunsten seines Ideals ausfallen; er bemerkt, daß ihre Augenlider etwas dicker und ihre Nase nicht so fein ist. Er sucht sich nun weiszumachen, daß sie dafür umso mehr gute innere Eigenschaften, einen ruhigeren, weicheren Charakter habe, aber:

„wenn er dann wieder die Blicke auf die jüngere Schwester warf, bemerkte er, wie von Zeit zu Zeit ein stilles, bezauberndes Lächeln ihr reizendes Gesicht belebte und wie dieses Lächeln zu seinem nicht geringen Schrecken sich leise in sein Herz schlich. Außerdem war Genji gewöhnt, alle Damen, denen er sich nahte, in feierlichem Schmucke vor sich zu sehen. Noch nie hatte er eine in dieser leichten, häuslichen Gewandung, so frei und ungezwungen gesehen, wie bei dieser Gelegenheit.“

Diese beiden Szenen, die ich ohne Wahl aus der Fülle der reizenden Darstellungen der Genji-Monogatari herausgreife, sind kennzeichnend für die japanische Auffassung. Gesicht, Haare, Hände und die zierliche Gestalt werden kurz genannt, die Kleidungsstücke ausführlich beschrieben. Nur in der zweiten Szene kommt eine Erwähnung des Busens vor, die einzige in den siebzehn von Suyematsü übersetzten Novellen.

Hier ist aber das im Eifer des Spieles sich lösende Gewand nur ein Zug, der das intime Bild der sich unbeachtet wägnenden Mädchen mit einem feinen Pinselstrich in die richtige Beleuchtung bringt.

Soll die Schönheit der Erscheinung allein beschrieben werden, dann genügt das feine Profil, der zierliche Kopf und die farbige Aufzählung der Kleidungsstücke.

Die farbigen Kleider sind dem Japaner dasselbe wie die bunten Blüten, die schillernden Vögel, sie werden wie deren Namen eins mit dem geliebten Weibe, das sie umschließen. Die Genjilegenden sind voll von diesem poetischen Zauber, der mit ihnen in des Volkes Herz und Mund übergegangen ist:

„Ein hölzernes Geländer fesselte sein Auge; prächtige Ranken, grün und frisch, schlängeln sich in stroßender Fülle darüber hin; ihre weißen Blüten, eine nach der anderen, öffneten ihre lächelnden Lippen in unbewußter Schönheit.“

Mit dieser Beschreibung¹ fängt die wehmütigste Genjilegende an, die nach den weißen, am Abend sich öffnenden Blumen „Yugao“ genannt ist. Genji ist von ihnen so entzückt, daß er einige zu besitzen wünscht. Ein junges Mädchen tritt aus dem Hause und bietet ihm die gepflückten Blumen auf ihrem Fächer an, nachdem sie einige Worte darauf geschrieben.

Kristallner Tau in abendlicher Stunde
 Ruht auf Yugaos schönem Blumenmunde,
 Dein holder Blick ruht strahlend über allen.
 Mögen die weißen Blumen dir gefallen. —

liest Genji und heiße Liebe zu dem schönen Mädchen entbrennt in seinem Herzen. Es ist Yugao. Sie gibt sich seinem stürmischen Verlangen willenlos hin und liegt nach einer seligen Nacht tot an seiner Seite, so weiß wie die Yugaoblüte, deren Namen sie trägt.

Die Ähnlichkeit zwischen der Prinzessin Wistaria und der kleinen Murasaki, dem Veilchen, ist schon durch die gemeinsame violette Farbe beider Blumen angedeutet.

Nach der oben beschriebenen Szene aus Wutz-Semi tritt Genji zu den beiden Mädchen. Im Gespräch berührt er leise die Schulter Ki-no-Kamis, welche darauf rasch entflieht und ihre Schärpe fallen läßt. Diese wird mit dem abgeworfenen schillernden Flügel des Heimchens verglichen. Genji steckt die Schärpe zu sich und singt betrübt:

Schön Heimchen wirft den Flügel ab
 Und flüchtet in den Wald.
 O du, die ich so gerne hab',
 Warum bleibst du so kalt?

Die Verse kommen in die Hände Schön-Heimchens und entlocken ihr die klagenden Worte:

Arm Heimchen birgt, vom Tau benetzt,
 Im finstern Baum sich scheu;
 Und feucht sind meine Augen jetzt
 Von Tränen bitterer Reu!

Es ist schwer, sich den fesselnden Reizen japanischer Dichtkunst zu entreißen, aber dieser flüchtige Blick in das Gefühlsleben der Japaner, wie es in ihren Liedern lebt, möge hier genügen.

1) l. c. S. 43.

Baelz spricht den Japanern das Verständnis für die Schönheit der menschlichen Gestalt im allgemeinen ab.

„Abgesehen vom Gesicht — schreibt er¹ — geht der Japaner nicht ins einzelne, er bewundert die ganze Erscheinung, die Haltung, die Bewegung, und — charakteristisch genug — er bewundert die bekleidete, nicht die nackte Gestalt. Das Kleid scheint geradezu wesentlich. Beim Manne achtet er nur auf das Gesicht. Die Gestalt ist für einen schönen Mann nach japanischer Auffassung Nebensache.

„Ein schönes, edel gebautes Weib muß nach japanischen Begriffen etwa folgende Eigenschaften haben: Gestalt lang und schmal, Gesicht lang und schmal, Augen lang, Nase lang und schmal, Arme schlank, Hände lang und schmal, Brustkorb und Leib lang und schmal, Hüften schmal, Beine lang und dünn. Breite Hüften gelten für das Unfeinste, was am weiblichen Körper vorkommen kann. Eine schlaffe Brust wird gerne verziehen, ein plumper Fuß und häßlicher Gang sind entschuldbar, aber breite Hüften — nein. Ein stark entwickeltes Gesäß gilt als unanständig. Der Japaner will zierliche Hüften sehen, *Yanagikoshi*, Gestalten, schlank wie eine Weide.“

Selenka² gibt so ziemlich dieselbe Auffassung. Auch nach ihm verlangt der Japaner von einer Frau folgende Körpereigenschaften: Gestalt und Gesicht schmal und lang, Nase schmal und lang, Hüften schmal und lang, Arme dünn, Hände schmal und lang, Hüften schmal, Beine dünn.

Obgleich man annehmen kann, daß Selenka die früher veröffentlichte Beschreibung von Baelz bekannt war, erhält seine fast gleichlautende Bestätigung umso höheren Wert, weil auch er persönliche Studien in Japan gemacht hat.

Nach meinen Erfahrungen stimmen die Ansichten beider Forscher insofern mit der Wirklichkeit, daß sie die Körpereigenschaften des *Chōshū*typus als die wünschenswerten Schönheitsmerkmale aufführen.

Ich selbst bin im Jahre 1892 in anderer Weise vorgegangen,

1) I. c. II, S. 27.

2) Sonnige Welten. Kreidel. Wiesbaden 1896, S. 146.

um ein Urteil über den japanischen Schönheitsbegriff im täglichen Leben zu bekommen. In Japan werden nämlich überall meist recht schlecht ausgeführte Bilderbogen mit den schönsten Mädchen zum Verkauf angeboten. Ich erwarb einige davon und ließ mir von Japanern verschiedener Volksklassen diejenigen andeuten, die sie für die schönsten hielten. Sehr kennzeichnend für den japanischen Charakter war, daß einzelne Beurteiler alle gleich schön fanden. Ein Rikshamann war so begeistert, daß ich ihm einen der Bogen überließ. Wo aber eine Auswahl getroffen wurde, beschränkte sie sich beim Volke ausschließlich auf die typisch mongolischen Gesichter, während von höher gebildeten Japanern die an das Europäische erinnernden als schön bezeichnet wurden. Im allgemeinen steigen, wie bei uns, die Schönheitsansprüche mit dem Bildungsgrade, sind aber noch mehr als bei uns durch die herrschenden künstlerischen Darstellungen beeinflusst.

Beobachtungen im Leben zeigten mir, daß unter den Geishas¹ diejenigen den größten Ruf der Schönheit hatten, die den Chōshū-typus am ausgeprägtesten zeigten. Jedoch hing dieses Urteil ganz ausschließlich von der Bildung der Gesichtszüge ab. Abgesehen davon hörte ich nur ausnahmsweise Äußerungen wie: sie bewegt sich schön, sie hat kleine Hände.

Bei allen bekleideten Völkern werden der Sitte gemäß nur die sichtbaren Körperteile beurteilt, und der feinfühligere Japaner hält sich darin viel strenger an die herrschende Auffassung als andere Völker.

Die landläufige Auffassung menschlicher Schönheit in Japan setzt sich zusammen aus der Beurteilung der Gesichtszüge, der Haltung und der Kleidung, bei der Frau sowohl als beim Manne.

Wichtiger als alle mehr oder weniger getrüben Urteile der Männer, wichtiger auch als die poetische Verherrlichung der Frauen sind die Mittel, welche die Frauen selbst anwenden, um ihre körperlichen Vorzüge möglichst gut zur Geltung zu bringen und künstlich zu erhöhen: die Mittel der Kosmetik.

1) Sängerinnen und Tänzerinnen.

Wie ich an anderer Stelle¹ darlege, haben alle Menschen, am reinsten und ausgesprochensten die Frauen, das Bestreben, die Merkmale ihrer Rasse künstlich zu erhöhen und, bei Berührung mit höher stehenden Rassen, deren Vorzüge möglichst nachzuzahlen. Das letzte Bestreben wird gesteigert in Fällen, wo neben der Berührung auch Mischung eintritt, weil dann die Mischlinge umso eifriger bemüht sind, die Vorzüge der reinen herrschenden Rasse zu heucheln. Bei den Japanern besteht das eigentümliche Verhältnis, daß eine hoch kultivierte gelbe Rasse mit einer der weißen verwandten Naturrasse gemischt ist, so daß das Übergewicht des Blutes sowie der Kultur von dem gelben Element ausgeht.

Der Einfluß, den das weiße Element ausgeübt hat, ergibt sich aus der Vergleichung mit gelben Kulturrassen ohne stärkere weiße Beimischung, wie die Chinesen, und mit ähnlich gemischten Völkern.

Das wesentlichste Rassenmerkmal der Mongolen sind die kleinen Füße und die zu kurzen Beine. Bei den Chinesinnen wird durch die Verkrüppelung der Füße deren Kleinheit künstlich erhöht und damit zugleich auch die Kürze der Beine.

Die Anamitinnen, Birmaninnen und andere stärker mit weißem Blute gemischte Rassen besitzen dies Merkmal in geringerem Maße und können es durch das Anlegen des Rockes genügend verbergen.

Bei den Japanerinnen ist dies nicht möglich, da die Beine noch mehr dem mongolischen Typus sich nähern, so daß der in der Taille befestigte Rock nicht imstande wäre, das Mißverhältnis auszugleichen, weil er zu tief liegt.

Das Betonen der schlanken Taille über den breiteren Hüften, dieses Hauptvorzugs der Körperbildung am weißen Weibe, wird den Japanerinnen dadurch verboten. Sie besitzen zwar, wie man an den nackten Körpern sehen kann, eine Andeutung der Taille, aber lange nicht so ausgesprochen wie die Mittelländerin und viele ihr näher verwandte Mischvölker.

Die Ausgleichung des Ebenmaßes zwischen Rumpf und Beinen hat bei der Japanerin eine ganz selbständige Entwicklung ge-

1) Straß, Rassenideal in Die Rassenschönheit des Weibes. 19. Aufl.

nommen und in den langen, jede Betonung der Rumpfbildung vermeidenden Gewändern das richtige Mittel gefunden, diesen Zweck zu erreichen. Unterstützt wird dasselbe noch durch hohe Schuhe für die Bewegung auf der Straße.

Das feine ästhetische Fühlen der Japaner äußert sich auch hier wieder darin, daß nicht wie bei uns und den Chinesinnen durch künstliche Verbildung des Körpers selbst, sondern rein durch äußere Zutaten, durch die Kleidung, der gewünschte Eindruck hervorgebracht wird.

In der Reinlichkeit und Körperpflege übertreffen die Japaner alle Kulturvölker der Erde.

Die täglichen Bäder, welche sich in Europa fast nur unter den besseren Kreisen Englands erhalten haben, sind in Japan allgemeine Volksitte.

Sie unterscheiden sich dadurch auch vorteilhaft von den stammverwandten Chinesen, und die von der Sitte vorgeschriebene tägliche Entblößung mag dazu beigetragen haben, daß sie dem nackten Körper unbefangener gegenüberstehen als andere Kulturvölker.

Außer den Bädern bildet die sorgfältige Behandlung des Kopfhaares, die verschiedenen Arten des Schminkens und die Kosmetik der Zähne den Hauptbestandteil der weiblichen Verzierungs-kunst.

Auf die Behandlung des Haares verwenden die Frauen die größte Sorgfalt und bringen ihr große Opfer. Um den künstlichen Bau der Frisur nicht zu verderben, legen sie das Haupt zum Schlafen auf die bekannten kleinen, gefütterten Holzplöcke statt des Kissens. Eine weit abstehende Anordnung des dunkeln Haares hat aber auch den ästhetischen Zweck, das Gesicht selbst schmaler und länger erscheinen zu lassen. Die Vernachlässigung des Haares setzt die Frau allgemeiner Mißachtung aus¹.

Die Sorgfalt, mit der die Japanerinnen ihre Zähne putzen, steht ihrer sonstigen großen Reinlichkeit nicht nach. Auch diese Tätigkeit findet sich nach Brinckmann² als Motiv für künstlerische Darstellungen.

1) Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, S. 126.

2) l. c. S. 128.

Früher war es Sitte, daß die verheiratete Frau ihre Zähne schwarz färbte. Baelz beschreibt diesen Vorgang, der, um die schwarze Farbe gut zu erhalten, häufig wiederholt werden muß, und bemerkt, daß es sich dabei lediglich um eine in letzter Zeit immer mehr abkommende Mode handelt, nicht aber, wie einige Interpretatoren zu wittern glaubten, um eine, im Interesse des eifersüchtigen Mannes eingeführte Entwertung der weiblichen Reize.

Mit dem Schwarzfärben der Zähne wurde das Abrasieren der Augenbrauen verbunden; beides habe ich bei verheirateten Frauen der niederen Stände in den neunziger Jahren noch häufig gesehen, aber keineswegs als allgemeine Sitte.

Auch die Entfernung der Augenbrauen ist keine absichtliche Entstellung, sondern im Gegenteil eine Verschönerung, weil anstatt der natürlichen Augenbrauen künstliche höher oben auf die Stirn gemalt werden, und dadurch das Schönheitsniveau der hochgeschwungenen Brauen gesteigert wird.

Da eine weiße Haut von den Japanern hoch geschätzt wird, ist das Pudern und Schminken, gerade wie bei uns in brünetten Gegenden Europas, sehr weit verbreitet.

Baelz gibt davon eine ausführliche Beschreibung:

„Es heißt im Sprichwort: Eine rein weiße Hautfarbe wiegt sieben Unschönheiten auf. Um das Gesicht weiß aussehen zu machen und die Gesichtszüge nach Belieben zu variieren, bedienen sich die japanischen Frauen der Schminke, Oshiroi, daß heißt weiß. Oshiroi ist zugleich der Name der Pflanze, von der die feinste Schminke gewonnen wird, der *Mirabilis Jalappa*. Dasselbe wird zu einem Brei angerührt und ziemlich dick aufgetragen, sodann, wenn es getrocknet ist, abgerieben, bis es die gewünschte Wirkung hat. Ungezählt sind die Vorschriften des Toilettenbuches, um durch dickes oder dünnes, da verstärktes, dort zarteres Schminken die Linien der Nase, des Auges, des Mundes voller, schmaler, höher, kürzer, länger erscheinen zu lassen. — Der ganze Hals und der Nacken werden geweißt, nur jederseits der Mittellinie ragt vom Haar eine scharfe, dreieckige ungefärbte Zacke in das Weiß hinein. An diesen Stellen sieht die Haut so braun aus, daß der Europäer im Anfang immer

glaubt, sie sei absichtlich gefärbt. Das Braungelb ist die wahre Hautfarbe, die nur neben dem reinen Weiß in ihrer ganzen Deutlichkeit zur Geltung kommt. Der Grund für die Freilassung der beiden Zacken ist, daß das Haar, wenn es schön gewachsen ist, dieselben ausfüllen soll. Und wenn kein Haar daselbst wächst, läßt man braune Haut zwischen den glänzend schwarzen Haaren und dem blendend weißen Nacken stehen. — Früher spielte auch das Rot eine große Rolle beim Schminken, um allerlei zarte Töne zu erzielen, jetzt wird es fast nur für die Lippen gebraucht.“

Die Mädchen des Yoshiwara schminken außerdem ihre Ohren rot, und vergolden ihre Lippen, was nach Brinckmann¹, ebenso wie verschiedene Eigentümlichkeiten in der Tracht, auf frühere Gebräuche am Hofe zurückzuführen ist.

Die japanische Kosmetik ist eine seltsame Mischung der verschiedensten Rassen- und Kulturelemente. Mischung des mongolischen Rassencharakters im Gesicht mit weißen Elementen, Idealisierung der Gestalt nach der weißen Richtung hin, die bunte, künstlerisch aufgefaßte Farbenpracht des mongolischen Kleiderschmucks den Ansprüchen der Mischrasse angepaßt. Daneben die naive Auffassung des Naturvolkes, wie sie sich unter anderem im Weißschminken des Nackens äußert: die Bemalung soll die Haut nicht verbergen, sondern nur schmücken, und der Vergleich mit dem natürlichen Grundton wird nicht gescheut.

Unter den Kulturvölkern sind die Japaner das Einzige, bei dem das Tragen von Ohrringen unbekannt ist. Vielleicht beruht dies darauf, daß viele Japanerinnen überhaupt keine Ohrläppchen haben, die sie durchstechen könnten, vielleicht auch auf dem gesunden Gedanken, daß es unnatürlich ist, einen Schmuck zu tragen, der nur auf Kosten einer körperlichen Verletzung angebracht werden kann.

Im Ganzen zeichnet sich die japanische Kosmetik in vorteilhafter Weise vor der anderer Völker aus.

Nirgends wird dem Körper Gewalt angetan und die Gesundheit auf Kosten der Schönheitsbegriffe geschädigt. Was die Natur Schönes bietet, wird in künstlerischer Weise hervorgehoben, was

1) l. c. S. 128.

sie versagt hat, in gleicher Weise verborgen; der Gesamteindruck ist ein harmonischer, künstlerisch abgerundeter.

Eine Ausnahme macht die in gewissen Kreisen übliche Sitte der Tätauierung.

Man kann sie daraus erklären, daß die beruflich nackt gehenden Bettos das Bedürfnis fühlten, bei der bekleideten Umgebung den Mangel der schmückenden Hülle durch die farbige Verzierung des Körpers selbst zu ersetzen.

Merkwürdig bleibt dabei immerhin, daß diese Schmuckart, trotzdem sie in Japan zu großer Vollendung gediehen ist, auf eine ganz bestimmte Kaste und nur auf den Mann beschränkt blieb, während sie bei anderen Rassen die verschiedenartigsten Formen angenommen hat.

Bei den Aïno, von denen diese Sitte vermutlich durch die Japaner übernommen wurde, tätauieren sich nur die Frauen, und auch diese nur im Gesicht; bei den mehr oder weniger verwandten malaiischen Mischrassen wechselt der Brauch.

Bei den Birmanen und Samoanern werden die Oberschenkel und auch diese nur bei den Männern tätauiert, bei den im Innern Borneos lebenden Kajan nur die Oberschenkel der Frauen; bei den Maori tätauieren sich Männer und Frauen, aber nur im Gesicht.

Eine auf den ganzen Körper sich ausdehnende Tätauierung in vollkommener Form trifft man bei den japanischen Bettos, wovon die Fig. 47 und 64 schöne Beispiele bieten.

Wie bei den anderen Stämmen handelt es sich aber auch bei den Japanern um eine vorübergehende Mode, die schon jetzt im Aussterben begriffen ist, um einen Überrest primitiven Schmucktriebes.

Trotz der großen Sorgfalt, die auf seine Pflege verwendet wird spielt der Körper für die Beurteilung menschlicher Schönheit in Japan eine untergeordnete Rolle.

Die Hauptsache bleibt das Gesicht und die von der Sitte vorgeschriebene Hülle, die Kleidung.

Die bekleidete Gestalt

Man braucht nicht erst nach Japan zu reisen, um sich davon zu überzeugen, daß die Kleidung eine wichtige Rolle im Urteil des Menschen spielt; in Europa ist das ebenso.

Die Kleider sollen den Körper schützen, wärmen und schmücken, beim Mann die Würde, beim Weib die Schönheit der äußeren Erscheinung erhöhen.

Der Ausspruch „Kleider machen Leute“ hat trotzdem nur eine bedingte Berechtigung; denn es kommt nicht nur auf die Kleider an, sondern auch auf die Art und Weise, wie diese getragen werden.

Nicht umsonst spricht man von der Tracht, wo es sich um die, für ein Volk oder einen Stand, charakteristische Bekleidung handelt.

Leider sind ja die malerischen Volkstrachten und Standestrachten in Europa vor der alles gleichmachenden Gewalt der Mode- und der Fabrikwaren immer mehr verschwunden¹, beim Manne noch rascher als beim Weib, und auch in Japan ist der Untergang der Volksart in dieser Hinsicht nur noch eine Frage der Zeit.

Abgesehen von dem Stoff, aus dem die Kleidung verfertigt ist, wirkt sie durch die Farbe und durch die Form, welche vom Zuschnitt oder vom Faltenwurf bestimmt werden kann.

Wie die weiße Rasse durch ihr musikalisches Gehör, zeichnet sich die gelbe Rasse durch ihren malerischen Blick aus.

Das feine Gefühl für Farbenharmonie, welches sich in Europa nur ausnahmsweise, wie in der venezianischen und niederländischen Malerschule zu künstlerischer Vollendung aufschwingt, haben die gelben Kulturvölker ganz allgemein, auch da, wo es sich um die Zusammenstellung der scheinbar grellsten und schreiendsten Farben handelt.

In dieser Beziehung ist die chinesische und japanische Malerei

1) Straß, Die Frauenkleidung.

der europäischen überlegen und ihr in den letzten Jahren zur Lehrmeisterin geworden.

Dieses künstlerische Gefühl äußert sich bei Chinesen wie bei Japanern auch in der Farbenzusammenstellung der Kleidung.

Was die Farbe betrifft mag der japanische Geschmack dem chinesischen gleichstehen, ihn allenfalls noch in der Wahl zart abgetönter Farben übertreffen.

In der Form ist die japanische Kleidung nicht nur den meisten europäischen, sondern auch den chinesischen Trachten entschieden überlegen.

Man kann die Kleider nach dem Körper zurechtschneiden, mit Knöpfen und Bändern schließen, oder sie in weiten Falten darüberlegen.

Die erste Kleidungsart bevorzugen die Europäer und Chinesen, die Japaner die zweite.

Diese zweite Form stellt höhere Ansprüche an den persönlichen Geschmack, weil die Wirkung durch die künstlerische Anordnung des Faltenwurfs erzielt werden muß.

Die Grundlage der japanischen Kleidung ist der weitärmelige, vorn offene Kimono und das bei Männern schmale, bei Weibern fußbreite Gürtelband, das Obi, welches das übereinandergeschlagene Gewand um die Mitte festhält.

Die weiten Ärmel haben nur oben einen Schlitß zum Durchstecken der Hände, unten sind sie angenäht und bilden einen weiten Sack, den Tamoto, welcher die Taschen ersetzt. Der Stoff besteht aus Baumwolle, Hanf oder Seide, und ist bei Begüterten mit den kostbarsten bunten Stickereien verziert.

Weißer Unterkleider sind bei den Japanern unbekannt. Die Männer tragen unter dem Kimono einen schmalen Lendenschurz, die Frauen eine kurze Schürze oder ein um den Leib geschlungenes Tuch von roter, zuweilen auch blauer Farbe. Zu der gelblichen Haut passen diese lebhaften Farben weit besser als das kalte Weiß der Europäer.

Zum Schutze gegen die Kälte wird der Kimono wattiert oder werden mehrere Kimono übereinander angezogen, deren verschiedene Farben im Halsausschnitt sichtbar werden.

Zum Ausgehen zieht der Mann über den Kimono eine weitärmelige, kürzere Jacke, den Haori, der bei Vornehmen meist



Fig. 70. Schauspieler als Samurai

von dunkler Farbe ist und mit dem in talergroßen Scheiben eingestickten oder gefärbten Wappen, dem Mon, verziert wird¹.

Bei den Männern hat sich in letzter Zeit die europäische Tracht

¹) Weitere Einzelheiten siehe Brinckmann: Kunst und Handwerk in Japan 1888, S. 119 ff.



Fig. 71. Shintopriester

wachsen, wie es der Natur gefällt, rasiert sie ganz ab oder begnügt sich mit dem Rasieren von Vorderhaupt und Scheitel, worüber die zu einem kurzen, festen Zopf, den Mage, vereinigten Seitenhaare von hinten vorgeschoben werden.

immer mehr vordrängt, als erstes der Regenschirm und der steifrunde Filzhut. Die Frauen halten auch heute noch an ihrer malerischen Landestracht mit größerer Zähigkeit fest. Sie wissen recht gut, daß ihre Reize in der buntschillernden, faltigen Gewandung ihrer Heimat weit besser zur Geltung kommen, als in den nicht für sie berechneten Erzeugnissen europäischer Kultur.

Der weibliche Kimono ist nicht nur in Japan herrschend geblieben, sondern hat auch in der europäischen Kleidermode seinen siegreichen Einzug gehalten.

Zu der Kleidung kommt die Haartracht, um die äußere Erscheinung zu vervollständigen. Beim Weibe werden die wunderbarsten Bauten aus dem reichen, schwarzen Kopfschmuck verfertigt. Der Mann läßt die Haare

Beim Kinde deutet die verschiedene Art, wie bald dieser, bald jener Teil des Kopfes rasiert wird, das Alter an, beim Manne ist die Haartracht vielfach zum Standesabzeichen geworden.

Den nach altem Herkommen verfertigten Mage trägt der Samurai, welcher die Bürgerkaste vertritt (Fig.70). Auch der in Fig. 64 abgebildete Betto ist dem alten Brauche treu geblieben.

Einen vollen, unverkürzten Haarschmuck zeigt der Shintopriester (Fig. 71), einen glattrasierten Kopf der Buddhapriester (Fig.72).

Wenn auch der erste nur ein als Samurai gekleideter Schauspieler ist, zeigen doch diese drei Gestalten, in wie stattlicher Weise die äußere Erscheinung durch die weite, farbenprächtige und faltige Gewandung gehoben wird.

Beim Samurai herrscht ein dunkles Violett vor, beim Shintopriester hebt sich das weiße Muster von mattgrünem Grunde, beim Buddhapriester besteht der Kimono aus rotem Goldbrokat.

Arbeiter und Bauern tragen meist indigoblau gefärbte kürzere Kimonos aus Baumwolle oder Hanf, und legen bei der Arbeit



Fig. 72. Buddhapriester

die Kleidung ganz ab bis auf den schmalen Lendengurt (vgl. Fig. 7).

In der weiblichen Tracht kommt die beneidenswerte Farbenfreudigkeit japanischen Geschmacks noch viel besser zur Geltung, ebenso der ästhetische Wert der faltigen Anordnung.



Fig. 73. Musme im Hauskleid

Im Hause besteht die Kleidung aus einem einzigen leichten Kimono (Fig. 73).

Das Mädchen trägt ein dünnes Gewand von weißschimmernder Seide, um die Mitte hat sie ein rotes Seidentuch geschlungen, die Gesichtszüge sind von schöner Form, die Nase schmal und lang, die Lippen des kleinen Mundes voll und weich, die Augen dunkel und groß mit langer Spalte, die Augenbrauen fein gezeichnet und sehr hoch gewölbt.



Fig. 74. Neunzehnjährige Japanerin im Kimono und Obi

Die Gestalt scheint schlank und zierlich, der Kopf ruht schön auf dem langen, runden Halse, der Übergang vom Hals zum Nacken und zur Büste ist entzückend.

Diese Beschreibung der Schwester Ki-no-Kamis deckt sich mit dem Bilde Fig. 73.

Wenn man sich erst an die eigentümlichen Bewegungen japanischer Mädchen, das Einwärtsstellen der Füße, die gebeugten Kniee und das halb hilflose Einziehen der Schultern gewöhnt hat, bewundert man die vollendete Anmut, die jede ihrer Stellungen, Beugungen und Bewegungen verraten. Am vorteilhaftesten erscheint die Japanerin in der am meisten gebräuchlichen, sitzenden Stellung, und auch hier wieder, wenn die Gestalt nicht mit vielen Hüllen, sondern nur mit einem einzigen, schmiegsamen und dünnen Kimono bekleidet ist, der jede Bewegung verrät.

Glücklicher als Prinz Genji habe ich häufig genug Gelegenheit gehabt, solche hübschen Geschöpfe in dieser Tracht zu sehen und wurde dadurch für die Unannehmlichkeiten entschädigt, welche mir das lange Sitzen auf untergeschlagenen Beinen mit aufgestüttem linken Arm bereitete.

Im vollen Glanz des faltig schleppenden Kimonos mit breitem Obi, dessen große Schleife wie ein breiter Schmetterling auf dem Rücken ruht, prangt ein hübsches, neunzehnjähriges Mädchen, das Baelz aufgenommen und als eine auch für europäische Begriffe schöne Gestalt bezeichnet hat (Fig. 74).

Das nächste Bild zeigt eine Geisha im feierlichen Festkleid, im Okai-dori, ein Lotusblatt auf dem Kopfe, je drei in einer Hand, wie sie zum Tanze sich bereitstellt (Fig. 75).

Die mit dem kurzen, gespaltenen Strumpt bekleideten Füße kommen unter den auseinandergeschlagenen Zipfeln der Okai-dori in der üblichen Einwärtsstellung zum Vorschein.

Durch die langen, schleppenden Gewandenden wird der Eindruck des Langen, Schmalen, Ätherischen beider Gestalten noch wesentlich erhöht.

Auf der Straße könnte die Schleppe nicht getragen werden; eine Erhöhung der Körpergröße wird hier durch die hohen Stöckelsandalen, die Geta, erreicht. Unter der Holzsandale, welche durch ein zwischen erster und zweiter Zehe verlaufendes Band am Fuß befestigt wird, sind zwei quergestellte Brettchen von 5—8 cm Höhe angebracht, auf denen der Körper ruht.



Fig. 75. Geisha im Okai-dori

Die Spuren, welche die Getas in weichem Boden hinterlassen, sind zwei gleich lange, tiefe Streifen; auf einem freien Platze vor dem Tempel der Phonien, der eifrig benutzt wird, macht die Häufung

solcher Spuren den Eindruck, als ob Scharen großer Hühner sich hier ein Stelldichein gegeben hätten.



Fig. 76. Japanerin im Straßenkleid

Die Fig. 76 und 77 zeigen zwei Japanerinnen mit solchen Getas, die eine im leichten Sommerkleid, die andere im Winterkleid mit Kopfhülle und Schirm.

Bei Männern und Frauen wird durch diese Tracht die gleiche



Fig. 77. Japanerin im Winterkleid

Wirkung hervorgebracht. Sie entziehen die Unterlänge der Beine dem Blick und lassen den ganzen Körper größer und wohlproportionierter erscheinen.

Diese Wirkung, durch die langen, gerade von oben nach unten verlaufenden Gewandfalten hervorgebracht, würde bei den Frauen

nicht eintreten, wenn die Körpermitte eingezogen und damit die Linie gebrochen wäre. Wenn diese Wirkung beabsichtigt wird, ist das Betonen der Taille ausgeschlossen.

Im Gegensatz zur Europäerin verzichten Chinesinnen und Japanerinnen auf die Betonung und künstliche Übertreibung der schlanken Mitte in der Kleidung, und sind beide stolz auf ihre schmalen Hüften. Während aber die Chinesinnen auch mit ihren kurzen Beinen prunken, werden diese bei den Japanerinnen unter dem langen Gewande verborgen oder durch hohes Schuhwerk verbessert.

Für die große Anmut der Japanerin spricht, daß sie trotz der langen Gewänder auch in der Bewegung ihre Reize entfaltet. In Japan selbst wird man auf Schritt und Tritt von den hübschen Bildern gefesselt, welche das weibliche Geschlecht bietet.

Ein Beispiel sind die tanzenden kleinen Mädchen (Fig. 78).

In all diesen bekleideten Gestalten spiegelt sich die Auffassung der Schönheit, wie sie im öffentlichen Leben von Sitte und Herkommen vorgeschrieben ist. Die weibliche Kleidung ist so gewählt, daß man darunter eine langbeinigere und schlankere Gestalt vermutet, als der Wirklichkeit entspricht.

Damit und mit dem Weißpudern und Schminken der Haut nähert sich das japanische dem weißen Ideal weiblicher Schönheit, ohne dem Körper als solchem irgendwie Gewalt anzutun.



Fig. 78. Tanzende junge Geisha

Das Nackte im täglichen Leben

Es berührt den Fremden seltsam, wenn er neben einer so vollständigen, ganz allgemein eingeführten Bekleidung die kindliche Naivität beobachtet, mit der der nackte Körper gezeigt und behandelt wird.

Eine Bemerkung hört man nie darüber, ein neugieriges Betrachten unverhüllter Körperteile kommt in Japan nicht vor, und Verlegenheit eines wenig oder gar nicht bekleideten Menschen trifft man nur in Gegenden, wo der europäische Einfluß sich geltend macht, wie an den vielbesuchten Küstenplätzen Kobe, Nagasaki, Yokohama usw.

Der Schlüssel liegt auch hier in dem durch die Rassenmischung bedingten Volkscharakter der Japaner; wenn man nur dreihundert Jahre zurückgeht, findet man im Herzen Deutschlands in vieler Beziehung ähnliche urwüchsige Zustände.

Es ist wohl hauptsächlich der Sitte der täglichen mehr oder weniger öffentlichen Bäder zu danken, daß sich die Japaner diese naive Auffassung bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.

Auch hierfür besteht eine Analogie in der Entwicklung Europas. Die noch zu Dürers Zeiten herrschende Sitte der gemeinschaftlichen Bäder hat nicht nur auf die Reinlichkeit, sondern auch auf die Moral einen wohlthätigen Einfluß gehabt, und es ist nur zu bedauern, daß sie dem Drange äußerer Umstände hat weichen müssen. Nach Rudeck¹ ist es hauptsächlich die Furcht vor Verbreitung ansteckender Krankheiten gewesen, die den öffentlichen Volksbädern ein Ende bereitet hat.

Die tägliche, häufige Gelegenheit, nackte Körper beiderlei Geschlechts sehen zu können, erhält die Gewöhnung an den Anblick, läßt keinerlei unreine Neugier aufkommen und macht die Seele rein, gesund und unbefangen.

1) Rudeck, Geschichte der Sittlichkeit in Deutschland.

Ohne die Bäder hätte vielleicht die höhere chinesische Kultur in Japan schon lange auch hierin ihren Einfluß geltend gemacht; wie die Sachen stehen, hat sich diese Eigenschaft des Naturvolks inmitten der höchstentwickelten Kulturformen erhalten.

Zu diesen aus äußeren Umständen und aus den verschiedenen Kulturzuständen hervorgegangenen Verhältnissen kommt der mehrfach erwähnte liebenswürdige Charakterzug des japanischen Volkes, der vielleicht auch seinen tieferen Grund in der so glücklichen Rassenmischung hat.

Der Japaner sieht alles, und zwar viel schärfer, als wir und andere gleich hochstehende Kulturvölker, er beachtet aber nur das, was Sitte und Herkommen ihm zu beachten gebieten.

Aus diesem Grunde sieht und kennt der Japaner den nackten Körper genau, übersieht ihn aber und beachtet ihn nicht unter allen Umständen, unter denen ihn sein Bildungsgrad, seine Kulturbegriffe dafür blind machen.

Wo der nackte Körper nach seiner Ansicht hingehört, da betrachtet er ihn als etwas Natürliches, Selbstverständliches: wo er seiner Ansicht nach nicht gezeigt werden soll, erregt er seinen Tadel, seine Entrüstung, seinen Widerwillen.

Sehr bezeichnend für die japanische Auffassung ist ein kleiner Zug, den Davidsohn¹ mitteilt.

In Kioto wurde in der Kunstausstellung ein nach europäischen Begriffen gemaltes nacktes Weib gezeigt.

„Das Volk drängte sich davor und bildete einen förmlichen Auflauf; Männer wie Frauen, die meisten fingen an zu kichern und zu lachen, wenn sie einige Zeit das Bild betrachteten hatten; einige gaben in Mienen und Gesten deutlich ihrem Abscheu über derartiges Ausdruck.“

Nicht das nackte Weib, sondern die öffentliche Schau-
stellung mißfiel dem japanischen Geschmacke. Der Eindruck wäre ungefähr derselbe, wenn es Jemand in Europa einfiel, sich nackt in eine Gesellschaft zu begeben.

Als ich nach Japan kam, hatte ich schon jahrelang mit wenig bekleideten Völkern verkehrt, war als Arzt gewöhnt, den mensch-

1) Globus, Bd. 70, S. 256.

lichen Körper mit unbefangenen Blick zu betrachten, und es ist mir vielleicht deshalb nie begegnet, daß in Japan die Menschen sich mir gegenüber Zwang auferlegt oder sich verlegen gefühlt hätten.

So habe ich zu wiederholten Malen die Badehäuser betreten, ohne daß die dort anwesenden Männer oder Frauen sich irgendwie in ihrer Beschäftigung stören ließen, während mir verschiedene dortige Europäer versicherten, daß ihr Erscheinen stets eine allgemeine Unruhe und Flucht zur Folge hatte.

Im Jahre 1892 fand ich von den Bädern auf der Straße, die bei fast keinem Reiseberichte mangeln, auch in den weniger besuchten Gegenden des Innern keine Spur mehr vor. Nur in Yumoto, den in den Bergen hinter Nikko gelegenen Schwefelbädern, bestanden Zustände, die den alten Beschreibungen entsprachen. Zwar waren auch hier die meisten Bäder innerhalb offener Hallen angebracht, die in der Regel durch eine höchstens zwei Fuß hohe Scheidewand in eine Männer- und Frauenabteilung geschieden waren; jedoch konnte man schon von der Straße aus die nur in Rembrandtsches Halbdunkel gehüllten Gestalten der Badenden leicht unterscheiden; außerdem saßen ganze Reihen von nackten Männern, Weibern und Kindern auf den bankartigen Erhöhungen vor den Häusern nebeneinander, um sich von der Sonne trocknen zu lassen.

In der Umgebung von Kioto, im Hakonedistrikt und bei der Insel Enoshima sah ich am hellen Tage nackte Männer, Mädchen und Frauen sich unbefangen im Wasser tummeln, stets aber mit Trennung der Geschlechter, und unter dem weiblichen Geschlecht nie eine allein, sondern stets einige zusammen. Es scheint, daß gemeinschaftliche Nacktheit ein größeres Gefühl von Sicherheit verleiht, denn auch in Rußland trifft man die badenden Bäuerinnen nie allein, sondern stets in Gruppen an.

Davidsohn¹ beschreibt eine ähnliche Szene: „Dicht neben der bekannten Yasaka-Pagode entspringen einer senkrechten Felswand drei Quellen, die ihre kalten Wasser strahlenartig in ge-

1) l. c.

mauerte Becken ergießen. Auf jedem dieser von Bordschwellen eingefassten, niedrigen Becken stand ein vollständig unbekleideter Mensch, zwei männliche und eine weibliche Person, die sich von dem heiligen Naß den Kopf, die Brust, die Kehle, den Nacken abwechselnd besprudeln ließen. Dem Wasser wohnt irgendwelche Heilkraft inne. Als ich, erstaunt über den seltsamen Anblick, eine Weile dagestanden hatte, trat der eine von den dreien zurück, ein anderer an seine Stelle; ein Tuch, das die Badedienerin reichen wollte, wurde lächelnd zurückgewiesen, und in frommer Demut ließ auch der neue Ankömmling, völlig nackt, den kalten Strahl über sich ergehen. Es mögen wohl zwanzig Personen beiderlei Geschlechts noch gewartet haben, um gleichfalls diese Naturheilmethode an sich vorzunehmen.“

Obgleich sie bei den japanischen Zuschauern keinen Anstoß erregen, gehören derartige Schaustellungen völliger Nacktheit beider Geschlechter auf offener Straße doch zu den großen Ausnahmen.

Von den am ganzen Leibe tätuierten und höchstens mit einem schmalen Lendentuch bekleideten Bettos, von denen Fig. 47 und Fig. 64 ein Bild gibt, habe ich nichts mehr gesehen. Dagegen sah ich in Yokohama sehr häufig, daß die Rikshaleute, welche im Trabe die zweirädrigen Handkarren, die unsere Droschken vertreten, durch die Stadt ziehen, während der Fahrt sich ihrer von der Polizei vorgeschriebenen Jäckchen entledigten und, nur mit einer kurzen Badehose und einem um den Kopf geschlungenen Tuch bekleidet, ihrem schweren Beruf oblagen. Das primitive Lendentuch, wie es der junge Bauer, Fig. 7, trägt, ist unter Arbeitern auch ganz allgemein üblich.

Die photographischen Belege für das japanische Tun und Lassen in allen Lebenslagen sprechen noch deutlicher und überzeugender als Berichte.

1. Das Nackte in der Öffentlichkeit

Die häufigste, auch in Europa gebräuchliche Form der Entblößung ist das Aufschürzen der Kleider. Die japanischen Bäuerinnen, die in den nassen, oft von Wasser bedeckten Reisfeldern arbeiten, schürzen den Kimono bis zur Mitte des Oberschenkels

empor. Abbildungen davon finden sich bei Ploß¹, Raßel² und anderen. Auch beim Muschelsuchen wird der Kimono mehr oder weniger ausgiebig aufgeschürzt. Fig. 79 zeigt eine Gruppe junger Mädchen am Gestade der Mississippibai in der nächsten Nähe von Yokohama bei dieser Beschäftigung.

Außer dem Aufschürzen des Kimono ist auch das Entblößen des Oberkörpers bei Frauen recht häufig zu beobachten. Bei leichteren Arbeiten werden die langen Ärmel durch ein kreuzweis über die Schultern verlaufendes Band emporgeschoben. Bei anstrengender Arbeit und überhaupt in der wärmeren Jahreszeit schlüpft man leicht aus den Ärmeln heraus und läßt den Kimono bis zum Gürtel niedergleiten.

In Kamakura sah ich wassertragende junge Mädchen in solcher Weise über die Straße gehen, bei der Insel Enoshima hielt eine Muschelverkäuferin ihre bunten Waren in dieser leichten Tracht feil.

In Hakone, der japanischen Schweiz, sah ich auf Schritt und Trift Frauen und Mädchen mit entblößtem Oberkörper in den Dörfern an der Arbeit.

Bei den männlichen Arbeitern und Bauern beschränkt sich die Kleidung zur Arbeit sehr häufig auf den Lendenschurz; nackte Beine sind ganz allgemein.

Die Bettos wurden bereits erwähnt, Fig. 7 zeigt einen jungen Bauer in diesem Kostüm.

Zwei japanische Sänfenträger, welche mit der Sänfte wohl schon heute der Geschichte angehören, sind in Fig. 80 aufgenommen. Der Eine trägt zu dem, von der Obrigkeit vorgeschriebenen Haori nackte Beine, der Andere hat auch den Haori abgestreift und zeigt an Brust und Schulter sowie am Arm tätuierte Verzierungen. Während sie rasten und ihre Pfeifen rauchen, betrachtet die Reisende unbefangen die Landschaft; nach japanischer Sitte übersieht sie die Schaustellung männlicher Blöße und läßt sich dadurch nicht stören.

In Yokohama sah ich eine Engländerin entsetzt ihr Gesicht

1) Das Weib in der Natur und Völkerkunde. VI. Abb. 111.

2) Völkerkunde.

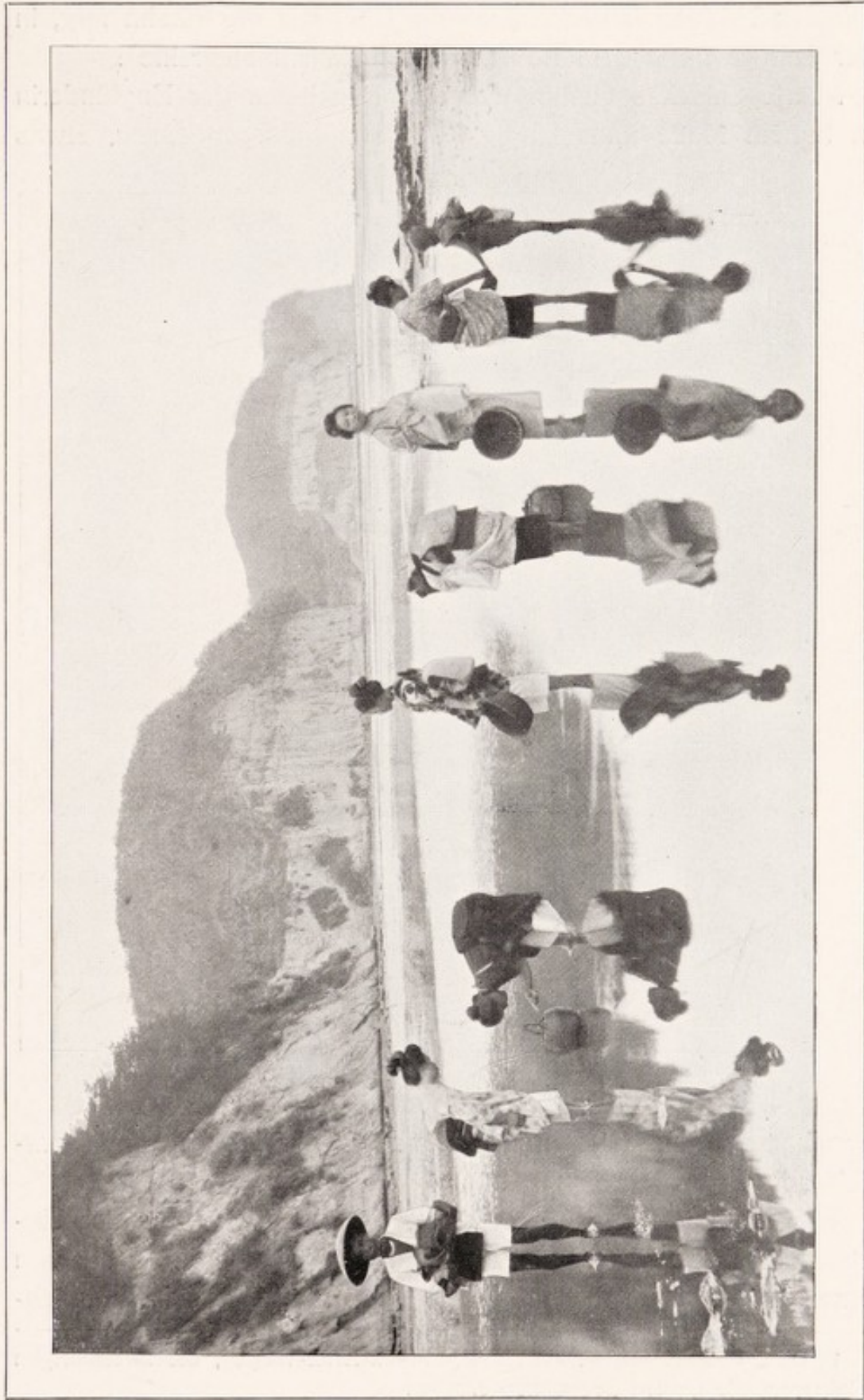


Fig. 79. Aufgeschürzte Mädchen beim Muschelsuchen

mit den Händen bedecken, als ihr Djin, der die Riksha zog, in der Julihitze unter dem Laufen sein Jäckchen abstreifte¹.

Für japanisches Gefühl war das Benehmen der Engländerin in hohem Maße unanständig, weil sie damit andeutete, etwas



Fig. 80. Japanische Sänfeträger

gesehen zu haben, was ein wohlerzogenes Mädchen geflissent-lich unbeachtet lassen muß.

Wer einmal Zeuge gewesen ist, wie die Bekämpfer der Un-sittlichkeit in öffentlichen Sitzungen und Flugschriften die von ihnen bekämpften Zustände mit breiter, behaglicher Ausführlich-

1) Djin = Mann. Djin-, rik-, sha = Mann-Kraft-Wagen, die zweirädrigen Sitzkarren, die unsere Droschken ersetzen.

keit abmalen, wird sich erst bewußt, wie hoch in dieser Beziehung die japanische Moral über der frömmelnden Prüderie des ver bildeten Europa steht.



Fig. 81. Arbeiter in einer Sägemühle

Fig. 81 stellt eine Sägemühle vor, in der sieben Arbeiter mit der Handsäge beschäftigt sind. Vier von diesen tragen nur ein bescheidenes Lendentuch und die übliche Kopfbinde. Diese Gestalten geben ein recht befriedigendes Bild männlicher Körper-

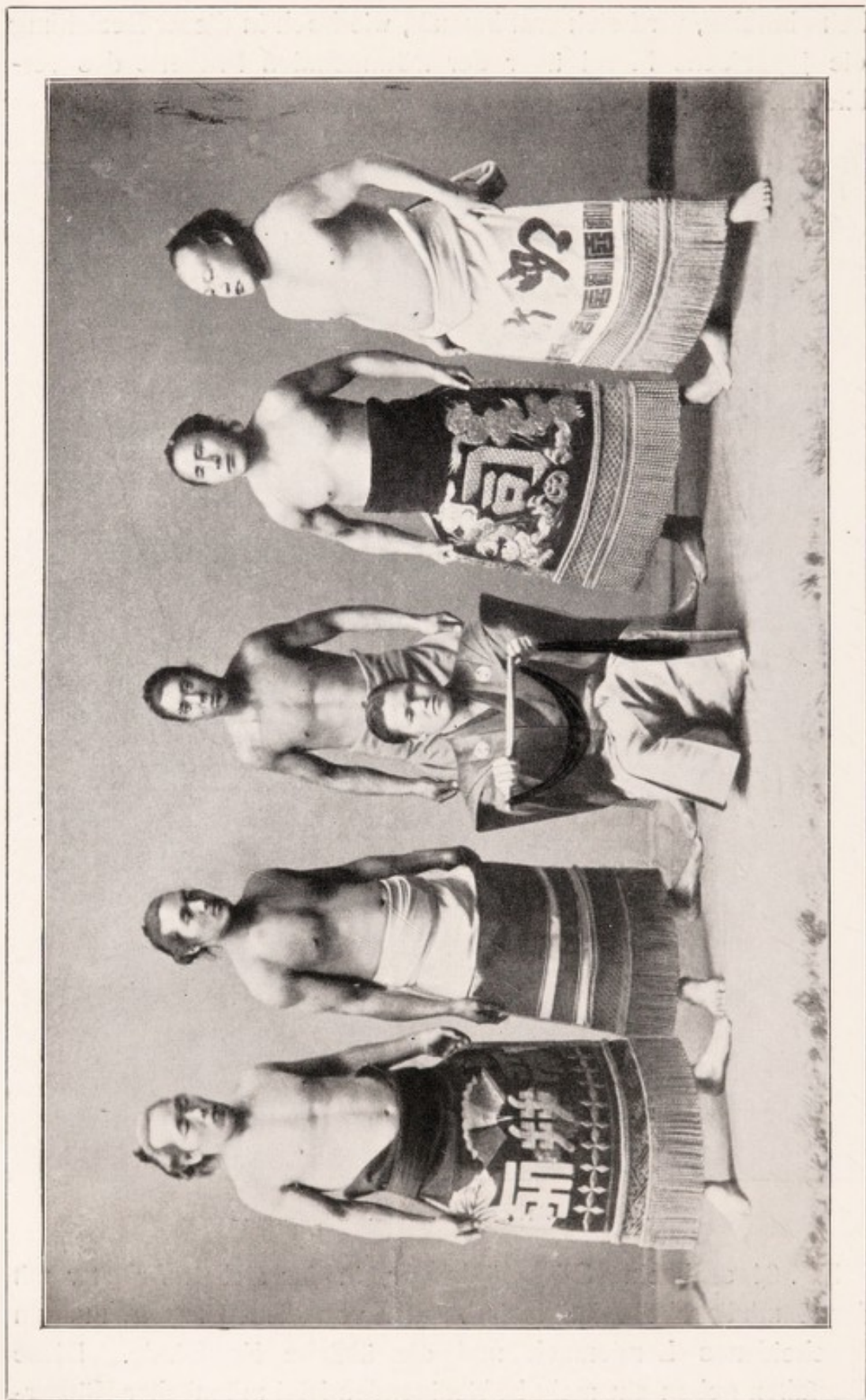


Fig. 82. Japanische Ringer

schönheit; namentlich der zweite und dritte der fast nackten Jünglinge zeigen kräftige, jugendlichschlanke Körperformen. Besonders schön ist auch hier wieder die Bildung von Nacken und Schultern.

Die Arbeiter in den Reisfeldern sind in ähnlicher Weise bekleidet, während die Wassertreter, die mit großer Anstrengung die großen hölzernen Schaufelräder zur Berieselung der Felder stundenlang in Bewegung setzen müssen, außer einem großen Strohhut überhaupt nichts anhaben.

Schließlich seien noch die Ringer erwähnt, welche bei ihrem öffentlichen Auftreten nur einen mit Fransen besetzten Seidengürtel tragen.

Diese volkstümlichen Gestalten sind in Japan allgemein beliebt. Wenn sie vor dem Wettkampf den Zuschauern mit lobenden Worten vorgeführt werden (Fig. 82), freut sich das Auge des kunstsinnigen Europäers an den kräftig und herkulisch gebauten Streitern und fühlt sich durch die in übermäßiger Körperfülle strotzenden Schwerathleten abgestoßen. Der Japaner betrachtet sie nur mit sportlichen Augen, Männlein und Weiblein scheuen sich nicht, dem fesselnden Schauspiel zu folgen und offen ihre Meinung auszusprechen, nicht über die Körper, aber über die Leistungen der Ringer. Denn hier erlaubt die Sitte, daß sie gesehen werden und daß man darüber sprechen darf.

Wenn man den Japaner fragt, ob er das Schauspiel schön findet, antwortet er mit einem begeisterten Ja, fragt man ihn aber, ob dieser oder jener Ringer eine schöne Gestalt habe, dann schüttelt er höflich, aber verständnislos lächelnd mit dem Kopfe.

2. Das Nackte im Hause

Daß jeder Mensch sich innerhalb des Hauses überflüssiger Kleidungsstücke gerne entledigt, ist allgemein bekannt. Beim Japaner, der schon im öffentlichen Leben in dieser Beziehung eine viel weitere Auffassung hat, ist zu erwarten, daß er in der Häuslichkeit sich noch viel weniger Zwang auferlegt.

Im Innern des Landes, wo ich häufig in bescheidenen Herbergen

übernachtete, habe ich mich oft genug von der natürlichen, ungebundenen Zwanglosigkeit im häuslichen Verkehr überzeugen können.

Der Kimono kann außerordentlich leicht abgestreift werden. Man schlüpft aus den weiten Ärmeln, läßt mit einer leichten Schulterbewegung das Gewand bis zum Gürtel sinken und bekommt die Arme frei zu ungehinderter Tätigkeit.



Fig. 85. Mädchen, sich die Haare ordnend

In solcher Weise bereitet sich die Japanerin zur täglichen, umständlichen Beschäftigung mit ihrer Körperpflege vor.

Fig. 85 zeigt ein Mädchen, das die letzte Hand an ihre kunstreiche Frisur legt, Fig. 84 ein anderes, das sich pudert, Fig. 85 ein junges halbwüchsiges Ding, das von seiner Mutter an Hals und Nacken weiß geschminkt wird. Der Halsansatz und die schöne japanische Nackenlinie ist bei allen zu erkennen.

Fig. 86 zeigt vier Geishas beim Ankleiden; die Eine sitzt vor dem Spiegel und hält den Schminktopf in den Händen, eine Andere ist damit beschäftigt, das Gesicht des jüngsten Mädchens zu pudern. Bei allen vier ist die schöne Bildung von Hals,



Fig. 84. Mädchen, sich pudern

Nacken, Schultern und Armen sowie die feine, dem Chōshū-typus entsprechende Gesichtsbildung hervorzuheben.

Nicht nur bei der Toilette, auch bei andern häuslichen Verrichtungen, welche eine volle Tätigkeit der Arme verlangen, wird der Kimono in dieser Weise vom Oberkörper abgestreift.

Bei lebhaften Bewegungen verschieben sich oft auch die unteren

Falten und lassen die Beine in ähnlicher Weise sichtbar werden wie bei der Birmanin den seitlichen Schluß des Tamein. All diese vorübergehenden Entblößungen einzelner Körperteile stören aber die Japanerin in ihrer Unbefangenheit nicht, weil sie weiß, daß ihre Umgebung darauf ebensowenig achtet wie sie selbst.



Fig. 85. Mädchen, das weiß geschminkt wird

Beim Zubettgehen legt die Frau alle Kleider bis auf den untersten, meist roten Kimono ab (Fig. 69). Eigentliche Schlafzimmer gibt es nicht, man streckt sich einfach auf den Matten aus und schiebt den kleinen, gepolsterten Schlafschemel in den Nacken; durch vorgeschobene Wände und Wandschirme wird ein abgeschlos-



Fig. 86. Geisha beim Ankleiden

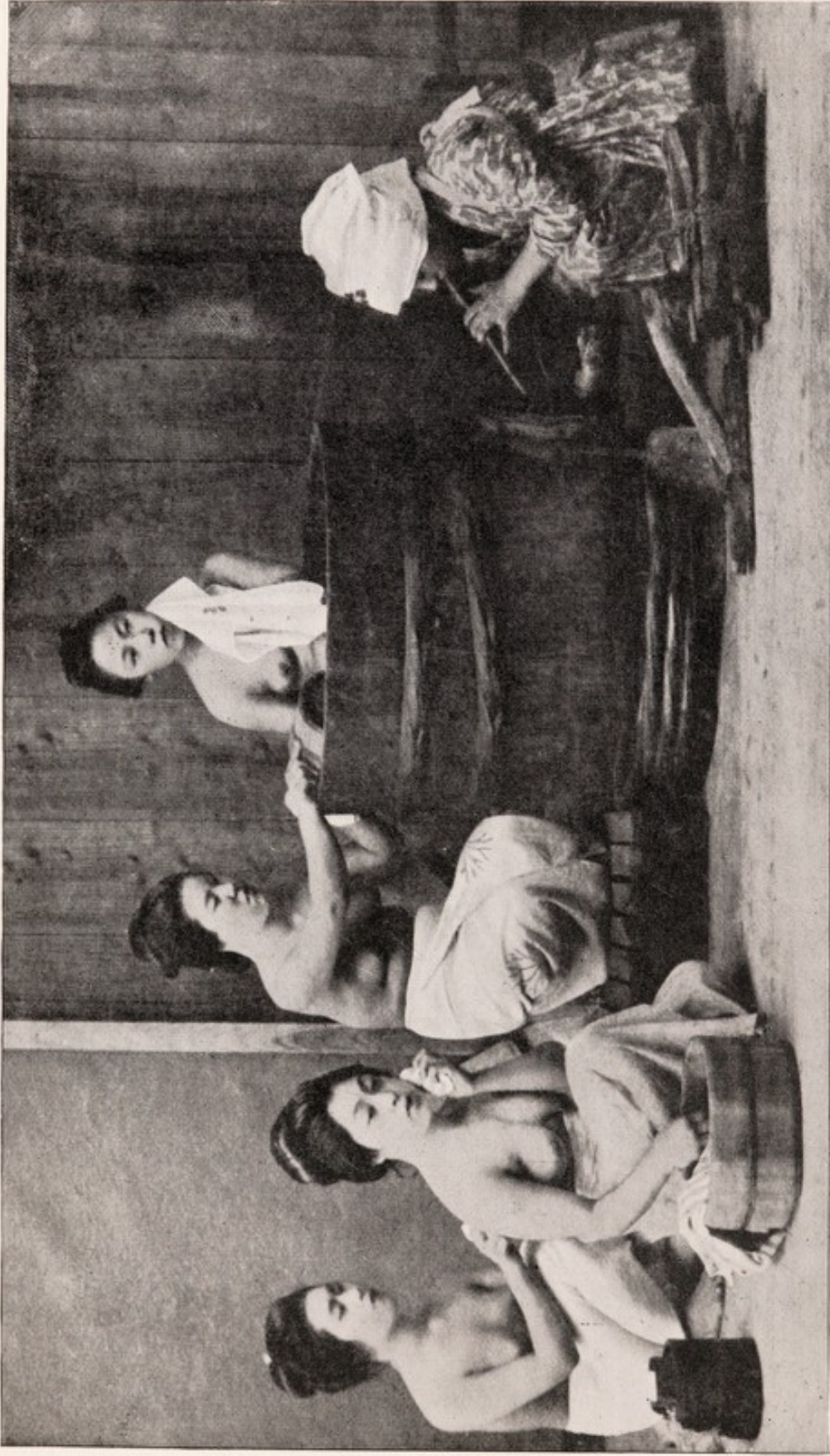


Fig. 87. Öffentliches Badehaus

sener Raum geschaffen; bei größerem Wohlstand werden eine oder mehrere wattierte Decken, die bei Tage aufgerollt in einem Wandschrank aufbewahrt werden, auf dem Boden ausgebreitet.



Fig. 88. Häusliches Bad

Eine vollständige und an jedem Tage sich wiederholende Entkleidung findet bei den Bädern statt, die in den frühen Morgenstunden genommen werden. An die Stelle der früheren Bäder in

vor den Häusern aufgestellten Tonnen sind jetzt viele öffentliche Badehäuser getreten; sehr häufig aber sind noch derartige Tonnen innerhalb der Häuser oder in den kleinen, hinter den Häusern gelegenen Gärten aufgestellt.

Zuerst baden die Männer, und von diesen wieder zuerst die Gäste. Da aber das Wasser die recht erhebliche Temperatur von 45° Celsius hat und sogar häufig noch übersteigt, ist es den Europäern kaum möglich, von dieser Gastfreundschaft Gebrauch zu machen; ich, der ich an kalte Bäder gewöhnt war, mußte regelmäßig danken und konnte mir nicht vorstellen, welches Vergnügen darin liegt, in das heiße Wasser zu steigen, aus dem die nackten Gestalten krebsrot und dampfend wieder zum Vorschein kamen und mir im Vorbeigehen ein freundliches „Sehr gut, sehr gut!“ zuriefen.

Nach den Männern kommen die Frauen und Mädchen an die Reihe. Der japanischen Sitte entsprechend, habe ich nie den Wunsch geäußert, sie dabei zu beobachten; wenn mich aber mein Weg zufällig vorbeiführte, ließen sie sich durch meine Gegenwart nicht im mindesten stören.

In Kobe zeigte mir mein Führer ein öffentliches Badehaus. Als wir eintraten, saß ein nacktes Mädchen auf dem Boden. Sie sah sich eben nach uns um; als wir nach einem leichten Gruß die verschiedenen Einrichtungen betrachteten, fuhr sie ruhig in ihren sorgfältigen Waschungen fort, ganz als ob sie allein sei.

In den öffentlichen Badehäusern (Fig. 87) befinden sich meist ein oder mehrere hölzerne Kübel, die durch einen seitlich angebrachten Schacht mit glühenden Holzkohlen geheizt werden. Wer zuerst kommt, steigt hinein, wer keinen Platz findet, begnügt sich damit, in einen kleineren Kübel heißes Wasser zu schöpfen und sich damit zu waschen oder zu übergießen.

Die häuslichen Badestuben (Fig. 88) sind oft sehr reich ausgestattet und mit kostbarem Holzwerk versehen; aber auch unter den öffentlichen Badehäusern finden sich bessere und schlechtere. Männer und Frauen nehmen ihr Bad in hockender Stellung; oft steigen sie zu wiederholten Malen nach kürzerer oder längerer Pause ins heiße Wasser oder übergießen sich damit.

Wie man sieht, Gelegenheit genug, den nackten Körper zu sehen. Aber nicht nur morgens und beim Bad, auch zu anderen Tageszeiten sah ich im Innern des Landes halbnackte Gestalten beiderlei Geschlechts in den Häusern umhergehen — und — merkwürdig genug, wenn mein Führer sie etwa ansprach oder ich mich durch Zeichen verständlich zu machen suchte, liefen sie nicht weg oder griffen nach einer Verhüllung, sondern gaben unbefangen, so wie sie waren, die gewünschte Auskunft, Männer ebensowohl wie Frauen und Mädchen.

Die sprechendste Beobachtung machte ich im Hause eines kleinen japanischen Beamten, mit dem ich durch meinen Führer bekannt geworden war. Jnu-Suki brachte mir eines Tages eine Einladung zum Essen und teilte mir mit, daß meiner nach Tisch eine besondere Überraschung harre, da der Gastgeber eine sehr hübsche Tochter Namens Kame habe, die mit drei Freundinnen einen in den größeren Städten verbotenen Volkstanz, die Dschonkina, tanzen werde.

Wir hatten auf den Rat des Führers einige Leckerbissen zum Festmahl beigesteuert und für die Tochter des Hauses ein in farbiges Papier gewickeltes Geldgeschenk mitgebracht. Der Hausherr empfing uns mit der ausgesuchtesten Höflichkeit und nicht endenwollenden Verbeugungen, wir nahmen auf flachen Kissen in einem geräumigen Zimmer Platz, dessen schmale, uns gegenüberliegende Seite mit einem Wandschirm verdeckt war, vor dem zwei große Leuchter standen.

Vor dem Hausherrn und jedem seiner Gäste wurde ein Tischchen mit auserlesenen Speisen niedergestellt. Die Damen des Hauses saßen in einer Reihe längs der Wand und sahen zu. Mein Führer saß etwas abseits hinter mir und vermittelte das Gespräch zwischen mir und dem Herrn des Hauses.

Nach dem Essen, das sich ziemlich lang hinzog, traten hinter dem Schirm vier Mädchen hervor, in reiche, seidene Kimonos gehüllt, näherten sich uns ehrfurchtsvoll, knieten nieder und berührten mit der Stirn den Boden.

Der Herr des Hauses bezeichnete eines der Mädchen in goldig-schimmerndem Kimono mit grünlichem schwerseidenem

Obi als seine Tochter Kame. Sie war entschieden die Hübscheste, rein Chōshū, mit hochgeschwungenen dunklen Brauen, sehr feiner gerader Nase und einem kleinen Mund wie ein „Kirschblütenblatt“.

Auf ein Zeichen des Hausherrn erhoben sich die Mädchen und traten bis an den Schirm zurück.

Zum Klang der Shamisen, der japanischen Gitarren, bewegten sie sich in langsamen, abgemessenen Bewegungen, indem sie mit leiser Stimme Dschonkina, Dschonkina dazu sangen.

Die Bewegungen wurden schneller und schneller, der Gesang lauter und lauter, bis er plötzlich abbrach und die Mädchen regungslos stehen blieben. Eine kurze Frage, ein fröhliches Lachen. Eines der Mädchen löst ihren glitzernden Obi und legt ihn vor sich nieder.

Der Tanz stellte eine Art Rätselspiel vor: wer verlor, mußte ein Kleidungsstück ablegen.

In der nächsten Pause legte ein anderes Mädchen seinen Obi ab, dann kam die Reihe an die schöne Tochter des Hauses. Das Spiel wiederholte sich, jetzt rauschte ein schimmernder Kimono in malerischen Falten nieder, jetzt ein zweiter, und wie ein buntschillerndes Meer wogten die seidenen Gewänder, die sich vor den Füßen der Tänzerinnen anhäuften.

Kame war die erste, bei der das grellrote Untergewand zum Vorschein kam, wie es alle Japanerinnen auf dem bloßen Leibe tragen. Sie gewann dadurch, denn in dem roten, jeder Bewegung folgenden dünnen Kleid kam der ganze Zauber ihres schlanken Körpers zu seiner vollen Geltung. Jetzt aber nahm sie sich zusammen, keine Antwort verfehlte sie mehr, und bald standen alle vier im roten Unterkleid neben einander. Der Tanz begann von neuem, die Spannung war aufs höchste gestiegen. Nun kam die Frage. Kame schwieg; sie hatte verloren. Mit einer anmutigen Bewegung streifte sie das letzte Gewand ab und stand nackt vor uns. Das Kleid schwebte wie eine rote Wolke auf die buntschillernden Seidenstoffe herab. Wieder tönte die Musik, wieder drehten sich die schlanken Mädchengestalten, Kame in ihrer Nacktheit dazwischen mit derselben Unbefangenheit wie vorher.

Nach dem nächsten Verse war Kame nicht mehr allein, in der letzten Pause standen alle die vier Mädchen nackt nebeneinander.

Immer noch tanzend nahmen sie einen Kimono nach dem anderen wieder auf, bis sie schließlich, völlig gekleidet, mit kleinen, kurzen Schritten sich uns nahten, wieder knieend mit der Stirn den Boden berührten und schweigend das Zimmer verließen.

Solange der Tanz dauerte, hatte auch nicht einer der Zuschauer ein Wort gesprochen oder die leiseste Bewegung gemacht. Alle blickten gespannt nach den tanzenden Gestalten, wie nach einem Kunstwerk. Als die Mädchen gegangen waren, entspann sich ein lebhaftes Gespräch. Man beurteilte die Haltung der Arme, der Hände, der Finger, die Neigung des Kopfes, man besprach jede einzelne Bewegung des Tanzes und fragte sich ab, ob sie fehlerlos ausgeführt worden sei. Der Gastherr meinte lächelnd, der Tanz der Bewegungen sei darum so schwierig, weil man am nackten Körper auch den kleinsten Fehler bemerken könne, der sich unter Kleidern leichter verbergen lasse. Über die Körperform der Mädchen wurde kein Wort gesprochen. Es galt als selbstverständlich, daß nur ein gut gebautes Mädchen diesen Tanz ausüben durfte.

Ich war schon genug von japanischen Begriffen durchdrungen, um die etwas zu kurzen Beine zu übersehen, was umso leichter war, als bei den fortwährenden Bewegungen und der leicht gebeugten Haltung sich kaum eine Gelegenheit bot, sie mit der ganzen Länge des Oberkörpers zu vergleichen. Ich sah nur das Schöne, und das in einer Form, wie ich es nie vorher gesehen hatte. Auf dem Boden die weichen Farbensmelze der schillernen Seidenstoffe in allen Schattierungen, darüber die matten Töne der schlanken Mädchenkörper, mit tiefschwarzem Haar und tiefschwarzen Augen, als Hintergrund das zitternde Gold des Wandschirms und vor allem die unbefangene Natürlichkeit, mit der die nackten Mädchen sich bewegten; es bot einen vollendet künstlerischen Eindruck.

Das hübscheste Mädchen war Kame und sie hatte wohl auch darum den Mittelpunkt gebildet. Es wäre aber sehr unpassend gewesen, wenn ich dem Vater gesagt hätte, daß ich seine Tochter

schön fände, ich ließ ihm darum durch Jnu-Suki mitteilen, daß meiner Meinung nach Kame am schönsten getanzt habe. Er fühlte sich sehr geschmeichelt und ließ mir bedeuten, das sei das höchste Lob, das seiner Tochter zuteil werden könne.

Ohne Zweifel hatte er und die anderen japanischen Zuschauer ebenso wie ich die körperlichen Schönheiten der Mädchen bemerkt. Für die Japaner aber war das nicht die Hauptsache; für sie handelte es sich lediglich um die vollendete Wiedergabe der vorgeschriebenen Figuren des Tanzes, und ich bin überzeugt, daß sie weit eher einen Mangel in der Körperbildung, als einen Fehler in der Bewegung verziehen hätten. Eine Bemerkung meines Führers bestätigte meine Ansicht, denn er sagte mir, er habe die Dschonkina noch nie so tadellos tanzen gesehen; über die Mädchen verlor er kein Wort.

Neben dieser, ich möchte sagen, klassischen Ausführung der Dschonkina erscheinen die gleichnamigen wirklich unanständigen Schaustellungen in den niederen Kreisen der großen Städte wie häßliche Zerrbilder, und man kann der Regierung nur beipflichten, daß sie dieselben verboten hat. Durch die Berührung mit unsauberen europäischen Elementen ist dort der ganze natürliche Zauber des Schönen abgestreift und an seine Stelle das Gemeine getreten.

Trotz seinem feinen, hoch entwickelten Kunstgefühl hat der Japaner sich dem nackten menschlichen Körper gegenüber den Standpunkt des Naturmenschen bewahrt; die klassische hellenische Auffassung von der Schönheit des Nackten kennt er nicht und versteht sie nicht. Und wie im Leben, so ist es auch in der Kunst.

Darstellung des nackten Körpers in der Kunst

Allgemeines

Die japanische Kunst, die in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr in Europa bekannt wird, hat ebensoviel eifrige Tadler als begeisterte Bewunderer, am meisten bewußte oder unbewußte Nachahmer gefunden.

Die Einen bewundern die seltene Naturtreue der Japaner in der Darstellung der Tiere, der Pflanzen, der Bewegung, ihre unerschöpfliche Phantasie, ihren Formenreichtum, ihr künstlerisches Fühlen, die Anderen tadeln ihre Unkenntnis der Perspektive, der Anatomie, der richtigen Verteilung von Licht und Schatten.

Wenn man aber die japanische Kunst wirklich begreifen will, darf man sie nicht vom europäischen Standpunkt aus, sondern, soweit dies möglich, vom japanischen Standpunkt aus beurteilen. Und wenn man dies tut, wird man gewahr, daß die japanische Kunst nicht nur viele, dem europäischen Auge vorerst gar nicht sichtbare Vorzüge besitzt, sondern in manchem der europäischen Kunst überlegen ist.

Ich brauche nur einen, mir am nächsten liegenden Vorwurf gegen die Japaner herauszugreifen, die Unkenntnis der Anatomie. Ja, wir kennen die Anatomie, das heißt, es bestehen Bücher und Gelegenheiten genug, sich mit den Teilen, aus denen der menschliche Körper zusammengesetzt ist, vertraut zu machen. Aber wie wenige Künstler sind wirklich damit vertraut; und wenn sie es sind, was haben sie damit gewonnen? Ebenso wenig wie die Gliederpuppe kann die Leiche den Künstler in den Stand setzen, das warme, pulsierende Leben naturgetreu wiederzugeben; sie kann ihm nur helfen, es besser zu verstehen, mehr aber auch nicht¹.

1) Straß, Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst.

Durch die Kenntnis der Anatomie allein ist noch niemand ein großer Künstler geworden, wohl aber so mancher ohne sie.

Wo sie es wollen, können auch die Japaner trotz ihrer Unkenntnis der Anatomie die Formen des menschlichen Körpers mit vollkommener Naturtreue wiedergeben.

Die europäischen Autoritäten auf dem Gebiet der japanischen Kunstgeschichte sind der Engländer Anderson¹, der Franzose Gonse², der Amerikaner Fenollosa³ und Brinckmann in Hamburg⁴.

Gonse gehört zu den begeisterten Verehrern japanischer Kunst und sein ganzes Buch ist ein Hymnus auf alles, was Japan geschaffen hat, Fenollosa ist ein Verehrer der älteren Richtung und verurteilt alles Neuere; Anderson und Brinckmann nehmen einen mehr objektiven, sachlichen Standpunkt ein.

Gestützt auf Fenollosa und Gonse gibt Wörmann⁵ eine übersichtliche Darstellung der japanischen Kunstgeschichte, und hebt dabei hervor, wie sich der tiefe japanische Natursinn mit dem feinen Kunstgefühl der Chinesen zu neuen Formen verschmilzt.

Ein trefflich ausgestattetes Buch über die japanischen Netsuke hat Albert Brockhaus herausgegeben⁶.

Er kommt zu dem interessanten Ergebnis, daß die japanische Kunst, ebenso wie die ägyptische, im ganzen einen streng konservativen handwerksmäßigen Charakter behält, der sich von Jahrhundert zu Jahrhundert überträgt, so daß man mit der Bestimmung von historischen Kunstepochen nicht vorsichtig genug sein kann.

Ich habe in der japanischen Darstellung des Nackten weder alle Kunstepochen und Malweisen, noch den Stil jedes einzelnen Künstlers berücksichtigt, ebensowenig als ich im ersten Teil eine systematische Kulturgeschichte zu schreiben beabsichtigte. Bezüglich der Vollständigkeit verweise ich auf die angeführten Werke

1) The pictorial arts of Japan. London 1886.

2) Louis Gonse, L'art japonais. Paris. Quantin. Große Ausgabe von 1885, kleine von 1888.

3) Zitiert bei Gonse und Brinckmann.

4) Kunst und Handwerk in Japan, 1888, leider erst ein Band erschienen.

5) Die Kunst aller Zeiten und Völker, I, 1900.

6) A. Brockhaus, Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst 1905. 2. Aufl.

und beschränke mich hier darauf, ein abgerundetes Bild der Darstellung des Nackten in der japanischen Kunst zu geben.

Wie im Körperbau, überwiegt in der Kunst das mongolische Element, das, von China eingeführt, sich in Japan zu neuen selbständigen Formen entwickelt hat. Ebenso wie in China hat auch in Japan die indische Kunst mit dem Buddhismus einen großen Einfluß erlangt und ihre Formen mit den mongolischen gemischt.

Dieses buddhistische Element ist aber den Japanern, wie ihre ganze Kultur, durch Vermittlung von China und Korea, also bereits stark mongolisiert, zugekommen.

Wie die alte chinesische, ist auch die jüngere japanische Malerei aus der Schrift hervorgegangen¹, und man darf bei der Beurteilung diesen inneren Zusammenhang niemals vergessen. Nicht nur die Vorliebe für Ornamentik, auch die Auffassung, daß eine durch Sitte und Herkommen geheiligte, allgemein verständliche Linie genüge, einen Kunstbegriff in gleicher Weise wie einen Wortbegriff festzulegen, erklärt, daß der Maler in der mongolischen Kunst mit oft sehr einfachen Mitteln viel mehr sagen kann, als man auf den ersten Blick vermutet. Die Körperform wird stark schematisiert, man möchte sagen „stenographisch“ wiedergegeben. Diese Kunstanschauung haben die Japaner von den Chinesen übernommen.

Wie in den Körpermerkmalen und in den Lebensanschauungen der Japaner macht sich der Einfluß des in ihnen aufgelösten Naturvolkes auch in den Werken der Kunst bemerkbar.

Daß die durch den Buddhismus gelehrte Liebe für Tiere und Pflanzen gerade in Japan in Kunst und Leben auf so fruchtbaren Boden gefallen ist und so reiche Früchte getragen hat, ist in natürlicher Weise auf das dem Naturvolk eigene innige Zusammenleben mit den Geschöpfen seiner Umgebung zurückzuführen.

Die enge Anlehnung an die Natur in Verbindung mit einem hochentwickelten Kunstsinn sind die Grundzüge, welche die japanischen Werke kennzeichnen.

Der japanische Charakter äußert sich auch in der Kunst darin,

1) Vgl. Brinckmann l. c. und Wörmann, Geschichte der Kunst.

daß er liebevoll auf die Absicht des Künstlers eingeht, die Schönheiten herausucht, eher lobt als tadelt, und nur das beachtet, was er sehen soll. Der Künstler selbst gibt nur das Wesentliche, überläßt vieles der Phantasie des Beschauers, und kann es ihr überlassen, weil der Kunstsinn in Japan viel allgemeiner und viel feiner entwickelt ist.

Wie die meisten europäischen Künstler in der Kunstfertigkeit, stehen die europäischen Beschauer den japanischen in der Kunstbetrachtung bei weitem nach.

Sehr bezeichnend ist eine Bemerkung von Baelz¹: „Zwei gebildete Japaner bewundern ein Gemälde der Tosaschule; ich frage sie, ob sie an den Gestalten darauf nichts unangenehm berühre; sie sagen nein; ich mache sie darauf aufmerksam, daß die im reinen Profil abgebildeten Frauen nicht die Spur einer Nase haben, und daß die Augen in Frontansicht gezeichnet waren. Jetzt wundern sich die Besucher selbst darüber, daß ihnen das vorher nie aufgefallen war.“

Ich glaube, daß die beiden Japaner das Bild in der richtigen Weise beurteilt haben, nämlich so, wie der Künstler es wollte, der Einzelheiten unterdrückte und selbst Fehler nicht scheute, zugunsten der koloristischen Gesamtwirkung.

Wie aber beurteilen die Japaner die Werke unserer Künstler?

In dem Buche *Kōmō Zatsuwa*, den Erzählungen des roten Haares (womit der Holländer gemeint ist) von Morishima Chūriō aus dem Jahre 1787 finden sich Kopien aus dem im Jahre 1716 in Amsterdam erschienenen großen „Schilderboek“ des Haagschen Malers Gérard de Lairesse². In der japanischen Kopie haben die Umrisszeichnungen einen viel freieren Linienfluß als im Original.

Das japanische Buch hat offenbar nur den Zweck, die europäische Technik dem japanischen Publikum bekannt zu machen.

Mehr in kritischem Sinne gehalten ist *Kyōsai's Gwadan*, Erzählungen über die Malerei.

Kyōsai gibt eine Übersicht der verschiedenen Stile japanischer Malerei, nachdem er vorher die Technik mit der europäischen verglichen hat.

1) Körperformen der Japaner II, S. 27.

2) Vgl. Brinckmann, Kunst und Handwerk, S. 177.

Sehr bezeichnend ist ein Blatt (Fig. 89), das Studien von Händen und Füßen enthält. Kyōsai verteidigt sich gegen den Vorwurf, daß die Japaner nicht naturgetreu zeichnen können, und zeichnet zum Beweis Hände und Füße, wie sie wirklich

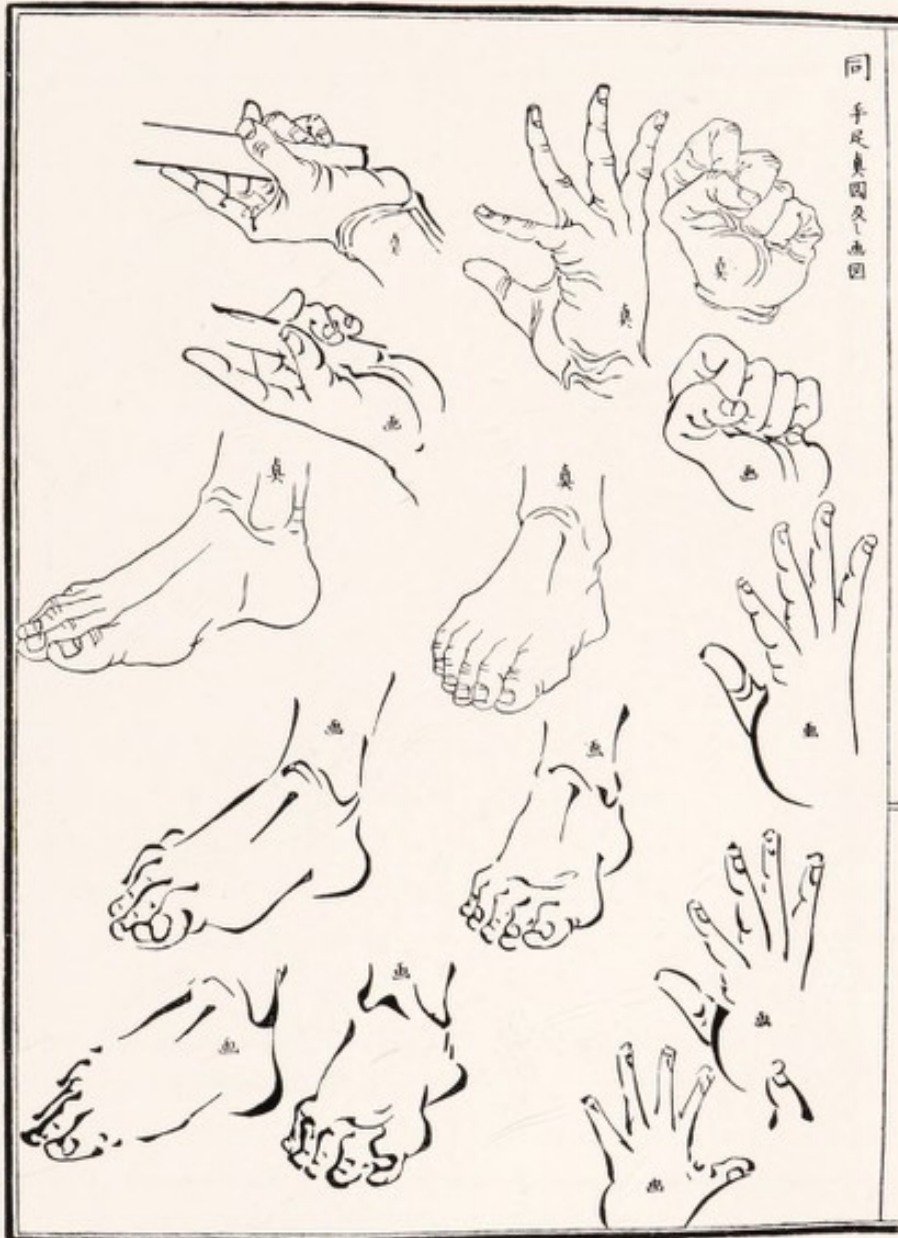


Fig. 89. Kyōsai. Studien von Händen und Füßen

sind, daneben so, wie der Maler sie darstellt. Wie man sieht, handelt es sich um Festhalten des Wesentlichen mit Unterdrückung der Details.

Noch einen Schritt weiter geht Hokusai, der in seiner Riakugwa Hayashinan, Anleitung zur einfachen Malerei, in zahl-

reichen Bildern eine köstliche Parodie liefert auf die nach seiner Auffassung den europäischen Malern unentbehrlichen Hilfslinien. Fig. 90 und 91 geben davon zwei Proben. Fig. 90 stellt ein Mädchen mit großem Strohhut und darüber eine Laterne vor, Fig. 91 den dicken Glücksgott Hotei, das Bild der Zufriedenheit.

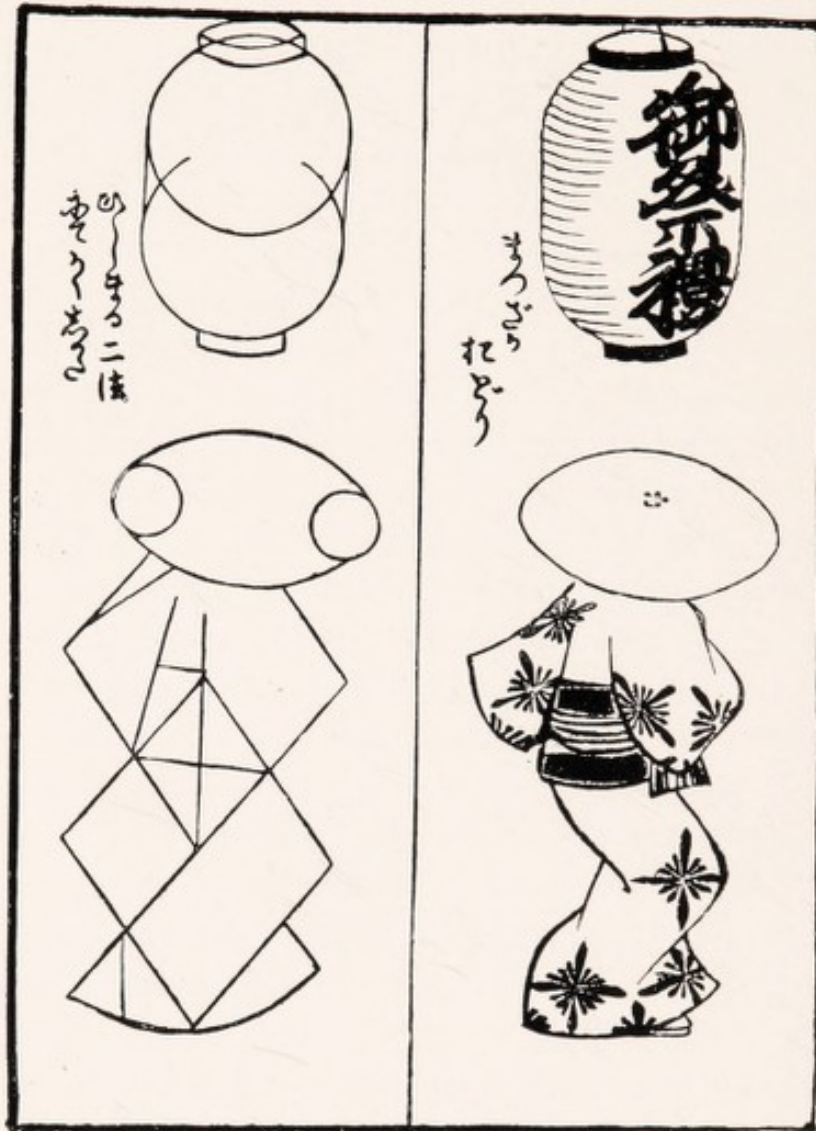


Fig. 90. Hokusai. Mädchen und Laterne

Man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß der gewandte Künstler zuerst die Zeichnung und nachträglich erst die Hilfslinien entworfen hat. Welch feine Beobachtung scheinbar unwesentlicher Dinge aber auch in diesen einfachen Zeichnungen liegt, zeigt sich unter anderem an der brennenden Papierlaterne von Fig. 90; das durchschimmernde Licht ist einfach im Weg-

lassen der Querstreifung nach der Mitte hin angedeutet, die stärkere Dehnung durch die Schwerkraft in einer kaum merkbaren Einbuchtung der Längskontur, die in der Hilfsfigur durch die eingezeichneten Kreise verdeutlicht wird.

Diese Beispiele enthalten außer der lebenswürdigen, bald anerkennenden, bald vergleichenden, bald auch wieder humoristischen Beurteilung europäischer Kunst und deren Schwächen eine Reihe von Hinweisen auf die eigentliche japanische Auffassung.

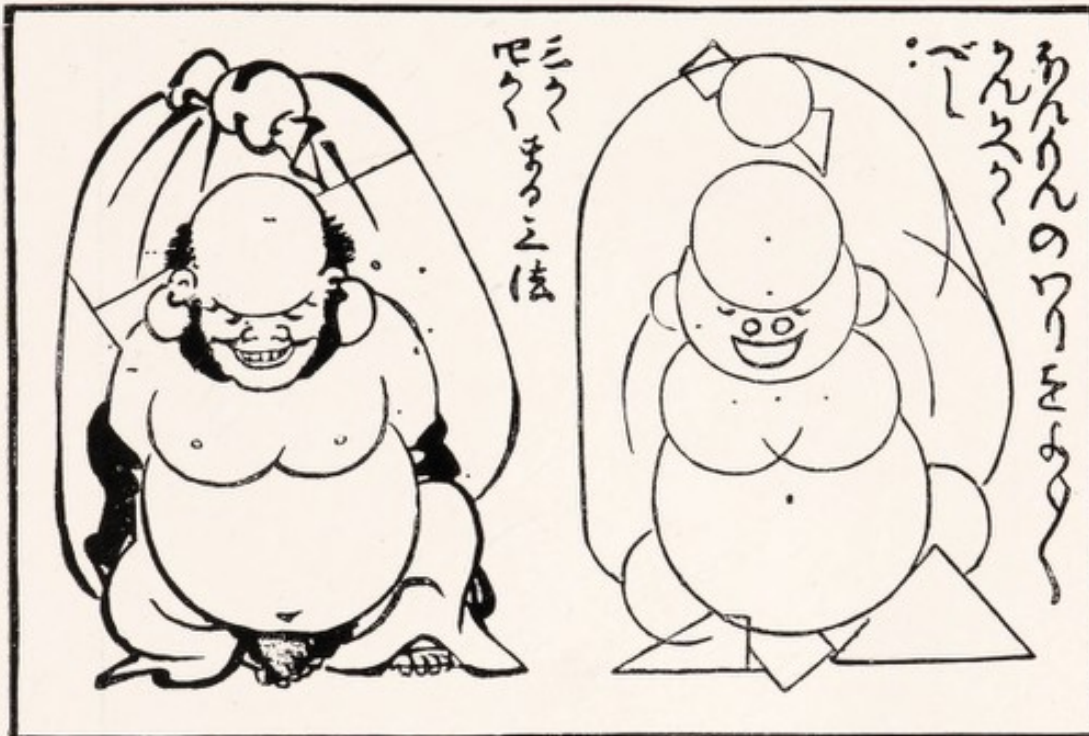


Fig. 91. Hokusai. Der Glücksgott Hotei mit seinem Bündel

Bei Kyōsai besonders ist bezeichnend, daß er mehr sieht, als er darzustellen für nötig findet.

Zwei andere Bilder, seiner Mangwa entnommen, Fig. 92 u. 93, zeigen zwei große Darstellungen von menschlichen Gerippen in der Ansicht von vorn und von hinten, und darumhin kleinere Gerippe in den verschiedenartigsten bewegten Stellungen.

Für ein anatomisches Lehrbuch würde keine einzige dieser Gestalten passen. In der Vorderansicht sieht der Schädel und das Becken aus wie durchlöchert, das rechte Oberarmbein scheint aus zwei Knochen zu bestehen, am linken Ellbogengelenk sind drei Zwischenknochen statt den Gelenkfortsätzen von Elle und

Speiche gezeichnet, und in der Rückansicht sind am Kreuzbein statt der Dornfortsätze nur unregelmäßige Löcher zu sehen.

Trotz aller dieser und unzähliger anderer Fehler ist der Ge-

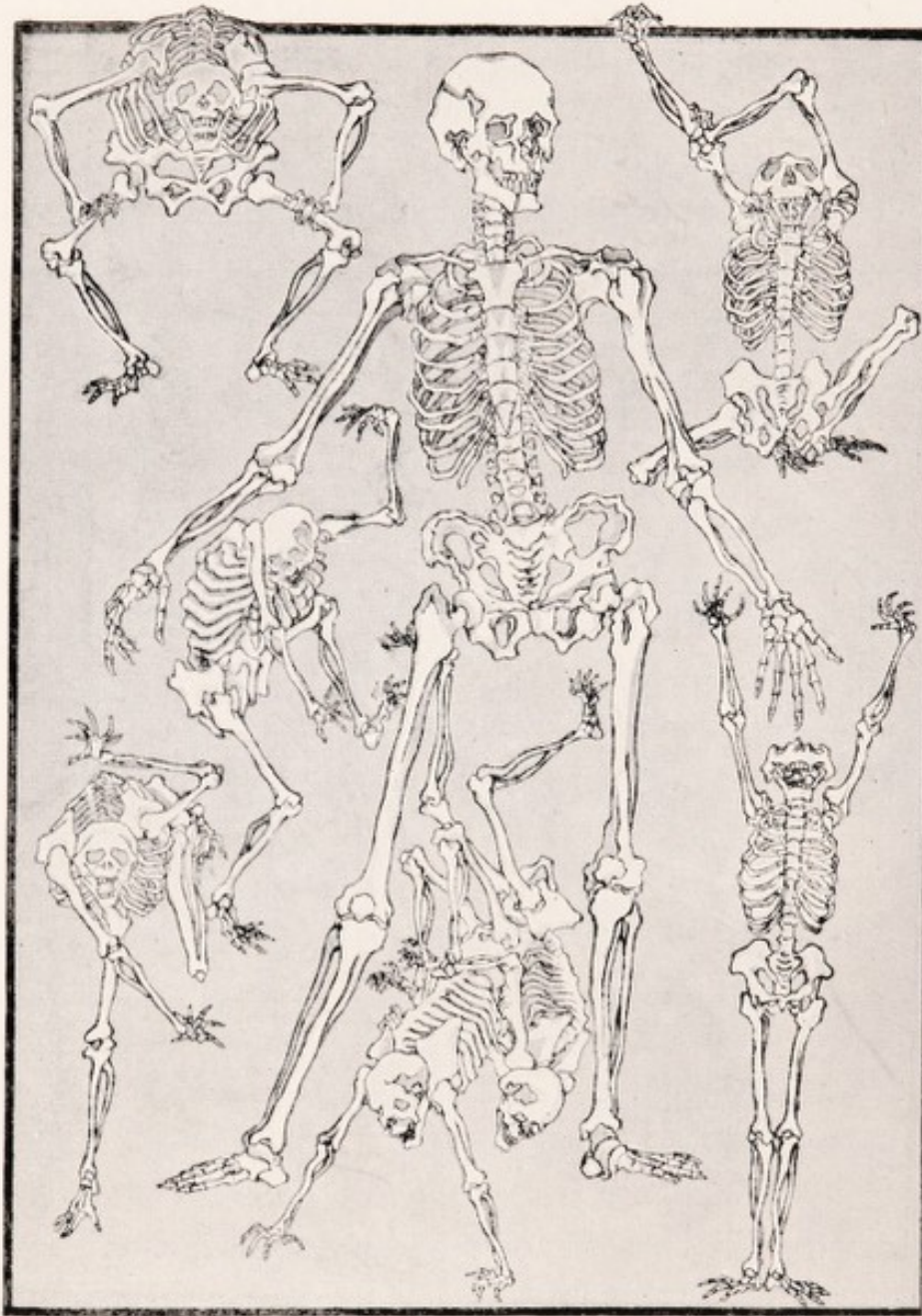


Fig. 92. Kyōsai. Skelette

samteindruck der Gerippe doch ein viel natürlicherer als bei den meisten untadelhaften Darstellungen anatomischer Atlanten.

Das Eckige, Knochige ist mit geringen Mitteln meisterhaft wiedergegeben und springt sofort ins Auge. Wahrscheinlich würde Kyōsai, wenn man ihn auf die Fehler aufmerksam machte,

diese ruhig zugeben und sagen, ja so ist es, aber es muß so gezeichnet werden.

Gleichfalls dem Gwadan entnommen sind zwei Blätter von

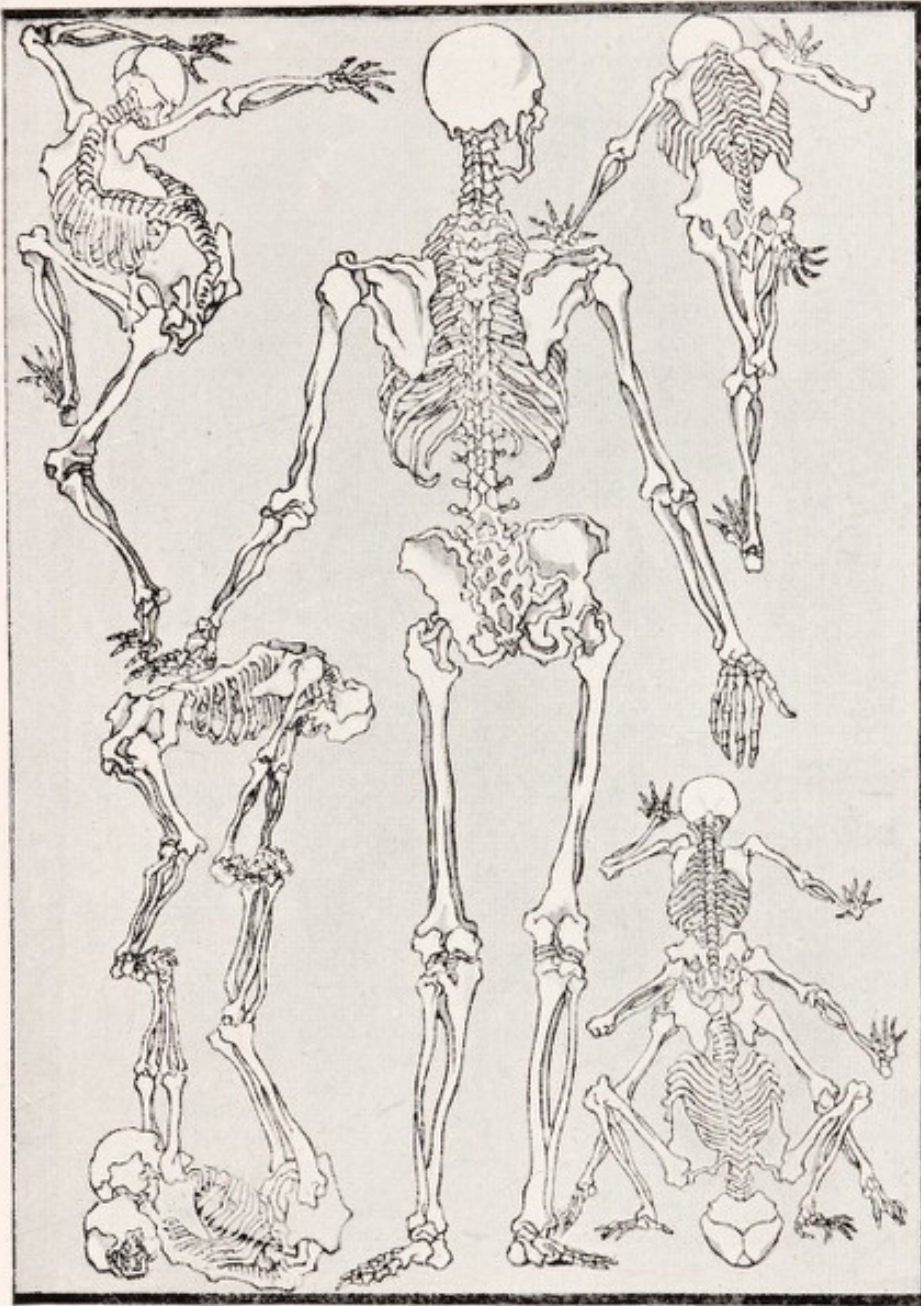


Fig. 95. Kyōsai. Skelette

Gewandfiguren mit eingezeichneten Akten, welche die Malweise des Kawanabe Kyōsai verdeutlichen sollen (Fig. 94 und 95). Hier hat Kyōsai genau dasselbe Verfahren angewendet; auch hier lassen sich eine Masse von Fehlern in den Linien der Körper anführen, welche beweisen, daß es dem Künstler nicht um die

gewissenhafte Wiedergabe anatomischer Einzelheiten zu tun war; dagegen schmiegt sich die in Fig. 94 bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführte Draperie jeder Bewegung des Körpers lebenswahr an. Bei den lebhaft bewegten Gestalten von Fig. 95



Fig. 94. Kyōsai. Akt- und Gewandstudien

sind die flatternden Kimonos mit wenigen Strichen hingeworfen, und sind doch eins mit den Leibern, die sie umgeben.

Trotz anatomischer Fehler und Nachlässigkeiten sitzt ein sprühend bewegtes Leben darin.

Auch bei diesen beiden Bildern ist ebenso wie bei den Ge-

rippen nur das Wesentliche berücksichtigt, zum Teil sogar übertrieben betont.

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, daß die japanischen Künstler den nackten Körper bis selbst auf das Skelett



Fig. 95. Kyōsai. Akt- und Gewandstudien

genau kennen und sehr scharf sehen, daß sie ihn darstellen in genauer Anlehnung an die Natur, jedoch mit oft starker Betonung des Wesentlichen und Unterdrückung der Details.

Dieses Hervorheben des Wichtigsten und Weglassen von Einzelheiten bezieht sich aber nicht nur auf den Körper allein, son-

dern auf die ganze Darstellung, innerhalb derer der Körper eine Stelle einnimmt. Wie die Teile dem Körper, muß sich dieser dem ganzen Bilde unterordnen; wo es sich um eine koloristische Gesamtwirkung handelt, kann selbst die Nase, wie man sah, als unwichtig wegfallen; wo der künstlerische Eindruck durch Linien hervorgerufen werden soll, muß der Hauptwert auf den Umriss der Figur gelegt werden.

Schließlich sei nochmals auf die Verwandtschaft der japanischen Kunstsprache mit der Schriftsprache hingewiesen.

Wenn somit die japanischen Künstler die Darstellung des nackten Körpers nach ihren Grundsätzen völlig in ihrer Macht haben, verwenden sie ihn doch in der Kunst, wie im Leben, nur da, wo er hingehört.

Die Gestalten des Olymp sind ihnen unbekannt: Der Shintoismus kennt gar keine, der Buddhismus in der Form, wie er über China nach Japan gekommen ist, nur wenige und fast nur männliche nackte Gestalten; ebensowenig bietet ihre Geschichte, in der Männer sowie Frauen meist bekleidet sind, viel Gelegenheit dazu, so daß es hauptsächlich Szenen aus dem täglichen Leben sind, in denen der entkleidete Körper eine Rolle spielen kann.

1. Die Malerei

Die japanische Malerei ist aus der Schrift hervorgegangen. Diesen Grundsatz darf man nie aus dem Auge verlieren.

Die Malerei trennt sich dadurch bei den Japanern viel schärfer von der Plastik als in der europäischen Kunst. Sie wirkt nur durch Linie und Farbe und verzichtet auf die plastische Abtönung nach Licht und Schatten. Die Übertragung der körperlichen Welt auf die Fläche gründet sich auf einen viel einfacheren Gedankengang, und darum werden auch an die Perspektive viel geringere Anforderungen gestellt als bei der europäischen Malerei vom 15. Jahrhundert ab.

In der liebevollen Behandlung der Einzelheiten erinnert die japanische Malerei vielfach an die deutsche Gotik, übertrifft sie aber in der feinen Linienführung und der Beherrschung der Farbe. Mit

einem Strich, mit einem Farbfleck kann der japanische Maler viel mehr sagen und wird besser verstanden als sein europäischer Kunstgenosse, weil seine schriftkundigen Beschauer ihm leichter folgen und die hergebrachten Zeichen besser zu deuten wissen.

Dem Entwicklungsgang entsprechend ist die künstlerische Handschrift der Japaner in der Wiedergabe des menschlichen Körpers viel ausgesprochener als beim Europäer.

a) Ideal- und Normalgestalt

Nach einiger Übung ist man leicht imstande, bei Gestalten europäischer Kunst, bekleideten ebenso wie nackten, zu bestimmen, in welcher Zeit, von welchem Künstler sie gemacht sind. Bei den bekleideten Gestalten liegen zahlreiche Hinweise in den Kleidern und Attributen, bei den nackten Menschen fehlen sie, und doch kann man Unterschiede zwischen einer Eva von Dürer, von Michelangelo, von Rubens, van der Werff, von Holbein finden. Außer der Handschrift des Malers beruhen diese Unterschiede auf der jeweils herrschenden Mode, denn bei bekleideten Völkern wird die Darstellung des nackten Körpers von der im Leben am häufigsten bekleidet¹ sichtbaren Gestalt abgeleitet.

Auch bei den Japanern ist diese künstlerische Stilisierung der Körperformen nach der herrschenden Mode vorhanden.

So findet sich bei älteren japanischen Darstellungen von Frauen sehr häufig ein auffallend hoher Stand der Augenbrauen, eine künstliche Übertreibung des Rassenmerkmals. Diese Übertreibung ist im täglichen Leben nicht anders zu erreichen, als daß die natürlichen Brauen abrasiert und künstliche darüber gemalt werden. Sehr wahrscheinlich ist das bis vor kurzem übliche Abrasieren der Augenbrauen bei verheirateten Frauen ein Überrest jener früheren Mode.

Diese Auffassung weiblicher Schönheit stammt aus einer Zeit, wo auch in der Tracht ein stark koreanischer Einfluß sich geltend macht, und hat eine Analogie in der italienischen Mode vom 14. Jahrhundert.

1) Straß, Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst.
Straß, Körperformen der Japaner

Da es sich in der japanischen Kunst niemals um den Selbstzweck der sklavischen Wiedergabe des nackten Körpers handelt, ist der Einfluß der jeweiligen Mode noch stärker ausgeprägt, und dies ist der Grund, daß man — wie Brinckmann, Baelz und andere übereinstimmend hervorheben — die meisten japanischen Darstellungen des Menschen nicht als naturgetreue Wiedergaben, sondern als mehr oder weniger starke Übertreibungen anzusehen hat. Die starke Hervorhebung des Rassencharakters und der Rassenschönheit, das noch längere Gesicht, die noch schiefere Augen, die noch längere Nase, der noch kleinere Mund, als die Wirklichkeit bietet, ist aus dem künstlerischen, den herrschenden Sitten und Gebräuchen sich anpassenden Bedürfnis entsprungen, die sprechenden Merkmale gewissermaßen schriftlich zu beglaubigen und dick zu unterstreichen. Aus demselben Gefühle entspringt die Behandlung des übrigen Körpers. Wie er im Leben zwar gesehen, aber nicht beachtet wird, wird er auch in der Kunst gezeigt, aber nur flüchtig behandelt. Es ist, als ob die Hand des Künstlers sich scheute, länger bei Gegenständen zu verweilen, welche sein Auge, der Sitte gemäß, nur flüchtig streifen darf.

Das liebevolle Eingehen auf alle Teile des Körpers, wie es vor allem die griechische Kunst kennzeichnet, kennt der Japaner im allgemeinen nicht; nur in der plastischen Kleinkunst wird auch der Körper des Menschen, den Ansprüchen der Technik entsprechend, in sorgfältiger Weise behandelt und genau im Anschluß an die Natur gebildet. In der Malerei bleibt er, nach europäischer Auffassung, eine Skizze. Dem Japaner sagt aber diese oft sehr feine Skizze unendlich viel mehr als uns, da sie für ihn außer der gefälligen Form und Farbe auch den Wert des geschriebenen oder gedruckten Wortes hat, ihm einen festumschriebenen Kunstbegriff in der Erinnerung wachruft. Die Japaner haben nicht nur, wie wir, eine Handschrift des Künstlers, sondern auch eine allen verständliche Handschrift der Kunst.

In der Kunst kann man ganz im allgemeinen eine von den Chinesen überkommene, mit dem mongolischen Buddhismus sich verbindende ältere Strömung und eine jüngere, selbständige, an die Natur sich anlehrende und aus ihr schöpfende, mehr

realistische Strömung unterscheiden, die schließlich mit der ersten zu einem gemeinschaftlichen Ganzen verschmilzt.

Zu der ersten Richtung gehören die mongolischen und mongolisch-buddhistischen Idealfiguren, die fast immer bekleidet und nur ganz ausnahmsweise nackt dargestellt werden.



Fig. 96. Idealfigur einer Dame aus Zenken-Kojitsu von Yosai

In der zweiten Richtung sowie der späteren Verschmelzung trifft man die an die Natur sich anlehnenen Normalgestalten, die dem realen Leben entnommen sind.

Zu den Idealgestalten gehören alle Figuren des Malers Yosai, der in seinem berühmten Werke Zenken-Kojitsu die Geschichte seines Landes verherrlicht hat.

Seine Figuren zeigen idealisierte Proportionen. Ob es der mongolisierte Buddhismus allein gewesen ist, der seine Gestalten be-seelte, läßt sich nicht bestimmen; denn da er im 19. Jahrhundert gelebt hat, ist der moderne europäische Einfluß nicht auszuschließen.



Fig. 97. Vornehme Frau, sich entkleidend, aus Zenken-Kojitsu (Yosai)

Bei einer vornehmen Dame, die den Okaidori abstreift (Fig. 96), lassen sich bereits die in den Längenmaßen idealisierten Körperformen erkennen. Noch deutlicher ist dies bei der vornehmen Frau (Fig. 97). Die Frau schiebt in verlegener Haltung die Kleider mit der linken Hand über die Schulter zurück, mit der rechten hält sie das sinkende Gewand über der Körpermitte fest. Die hinter

ihr knieende Dienerin hat das dunkle Haar über den rechten Arm gelegt und ist mit der Linken beim Entkleiden behilflich.
Die Haltung der halbnackten Frau zeigt schüchterne Ver-

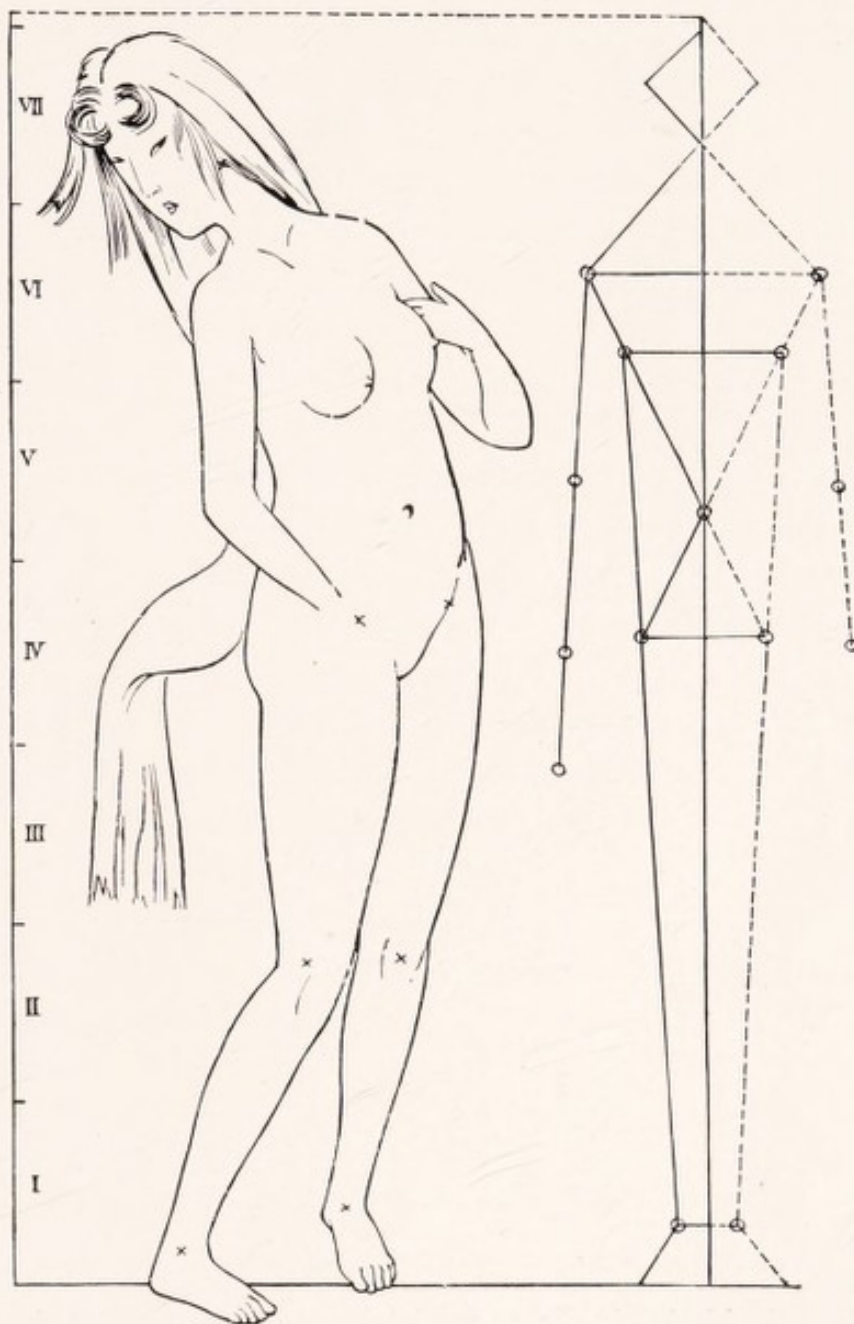


Fig. 98. Proportionen von Fig. 97

legenheit in der Senkung des Kopfes, den dem Körper sich anschmiegenden Ellbogen, der Beugung des Rumpfes, der Einwärtsdrehung der Füße und der leichten Knickung in den Knien. Das Gesicht ist übermäßig lang, die Augen sind zu

Es ergibt sich hieraus eine Idealisierung des Körpers und seiner Proportionen nach mittelländischer Richtung hin, eine Idealisierung des Gesichts durch Übertreibung der mongolischen Rassenmerkmale.

In einem Buch der Makura-Bunko von unbekanntem Meister fand ich eine nackte Darstellung eines Weibes mit beige-schriebenem Text (Fig. 99).

Einer Mitteilung von Shinkishi Hara entnehme ich, daß diese Figur die Kopie eines Bildes aus dem Buch Hiakunin Bijo (das heißt 100 schöne Frauen) von Sukenobu ist und eine nackte Hofdame vorstellt. Hier sind die Verhältnisse der einzelnen Körperteile typisch mongolisch, sogar in starker Übertreibung. Die beigegebenen 32 Zeichen beziehen sich auf die buddhistischen 32 Schönheitsmerkmale, wodurch die Annahme gerechtfertigt ist, daß hier eine Idealgestalt wiedergegeben werden soll. Trotzdem das Bild alt ist, da Sukenobu in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte, sieht man hier doch schon den natürlichen, mongolischen Typus zum Ideal erhoben.

Die 32, oft 48, ja bis zu 600 aufgeführten buddhistischen Schönheitsmerkmale beziehen sich ursprünglich nicht auf den menschlichen Körper überhaupt, noch weniger auf das Weib, sondern auf den Körper des Buddha.

In der japanisierten Umwandlung sind die 32 Schönheiten, von denen die weiße Haut die wichtigste ist, auf das Weib übertragen.

Nach der Übersetzung von Groeneveldt lauten diese in Fig. 99 bezeichneten Merkmale:

Die zweiunddreißig Schönheiten der Frau

(Die Aufzählung entspricht den Strichen auf der Figur in der Reihenfolge von oben nach unten)

links	rechts
1. Der Rand des Haupthaars gleicht der Form des Mondes.	1. Der Scheitel ist wie ein fliegender Vogel.
2. Die Stirn ist ein heller Spiegel.	2. Das Ohr öffnet sich wie das Rad des Blumenkönigs.
3. Die Augenbrauen sind strahlende Mondsicheln.	3. Die Wangen sind rot wie Blumenknospen.
4. Die Augen sind feucht wie der Tau.	4. Der Unterkiefer gleicht dem Kuchen.
5. Die Nase ist ein Blumenkelch am Stengel.	

links

6. Die Lippen sind ein Geschenk-päckchen in rotem Papier.
7. Das Kinn ist wie Jaspis.
8. Der Hals ist gebogen wie der des Kranichs.
9. Der Busen ist flach und schneeweiß.
10. Die Brustwarzen glänzen wie Sterne.
11. Der Ellbogen ist wie ein Hühnchen im Ei.
12. Der Bauch ist flach und blank.
13. Die Schamteile gleichen dem geschlossenen Weißbrot.
14. Die innere Fläche des Schenkels ist glatt, wie mit Baumwolle gefüllt.
15. Das Knie gleicht der Dattel.
16. Die Wade ist wie das Fleisch des Aals.
17. Der Fußrücken ist wie ein Häufchen Schnee.

rechts

5. Der Nacken verliert sich wie ein Juwel in die Linie des Rückens.
6. Das Schulterblatt ist im Kreise von Fleisch umgeben.
7. Der Oberarm ist rund wie der Bauch der Kaulquappe.
8. Das Rückgrat ist zierlich wie beim Tiger.
9. Das Handgelenk ist zart und weich wie beim Säugling.
10. Die Finger gleichen den Staubfäden einer Blume.
11. Die Hüften gleichen der sturm-bewegten Weide.
12. Die Hinterbacken sind sanfte Hügel.
13. Die Beine sind von weißem Fleisch.
14. Das Schienbein gleicht dem des Hirsches.
15. Die Ferse ist wie eine runde rote Pflaume.

Nach Groeneveldt deckt sich diese Aufzählung mit Ausnahme der Zahl 32, in keiner Weise mit den ursprünglichen buddhistischen Schönheiten. Dieselben sind (nach Alabaster, *The wheel of the Law. Buddhism.* Trübner & Co. London, 1871, p. 111 und 313) die folgenden:

1. Sein (Buddhas) Haupt ist gekrönt mit einer knöchernen Erhöhung.
2. Sein lockiges Haar ist tiefschwarz, glänzend wie der Schwanz des Pfaues.
3. Die Stirn ist breit und gewölbt.
4. Zwischen den Augenbrauen hat er einen leichten Flaum, wie silberner Schnee.
5. Seine Augenlider sind wie die des Kuhkalbes.
6. Seine Augen sind dunkel und strahlend.
7. 8. 9. Er hat 2mal 40 Zähne, alle eng beieinander, von tadellosem Weiß.
10. Seine Stimme ist wie die von Brahma.
11. Er hat ein feines Tastgefühl.
12. Seine Zunge ist dünn und lang, so daß er mit der Spitze die Stirn berühren kann.
13. Seine Kinnbacken sind wie die des Löwen.
14. Schultern und Arme gleichmäßig gerundet.
15. Sieben Teile seines Körpers sind flach, die Fußsohlen, die Handflächen, die Schultern und der Rücken.
16. Zwischen den Schultern ist keine Furche.
17. Seine Haut strahlt wie Gold.

18. Seine Arme sind so lang, daß er stehend sein Knie berühren kann. 19. Löwenstirne. 20. Bananenwuchs. 21. Jedes Haar wächst allein; 22. und sein Ende dreht sich von links nach rechts. 23. Die Geschlechtsteile sind verborgen. 24. Drehrunde Schenkel. 25. Glieder wie der König der Gazellen. 26. Zehen und Finger sind lang. 27. Die Nägel sind gleichmäßig entwickelt. 28. Sein Rist ist hoch. 29. Seine Hände und Füße sind weich und fein. 30. Die Linien seiner Zehen und Finger bilden ein feines Netzwerk. 31. Auf den Sohlen trägt er zwei leuchtende Räder mit tausend Strahlen. 32. Seine Füße sind glatt und gut angesetzt.

Des weiteren wird noch hervorgehoben, daß die Knöchel Buddhas höher stehen als bei den Menschen, so daß er sich, ohne die Füße zu versetzen, im Fußgelenk ganz herumdrehen kann; darauf bezieht sich die 32. Schönheit.

Bemerkenswert ist, daß zwar die Brustwarze und der Busen im strengeren Sinne, die Vertiefung zwischen den Brüsten in dem Schönheitskodex Beachtung finden, die Brüste selbst aber nicht.

Auch hierin zeigt sich wieder der Charakter der Rasse. Weder bei irgend einem Naturvolk noch bei den Mongolen wird der weiblichen Brust der Wert beigelegt, den sie bei allen Kulturvölkern mittelländischer Rasse besitzt.

Auffallend ist der außergewöhnliche Tiefstand des Nabels; auch hierin wie in der abnormen Kürze der Beine liegt eine künstlich verstärkte Betonung der Rassenmerkmale.

Ein Bild von Kiyomitsu zeigt eine junge Mutter mit ihrem dreijährigen Knaben im Bade (Fig. 100).

Die Haartracht ist moderner, die Linienführung feiner als bei Sukenobu; die Beine sind gestreckter, haben aber doch die mongolische Unterlänge behalten.

Das Gesicht hat den feinen langgestreckten Chōshūtypus mit hohen Brauen, schmaler Nase und kleinem Mund; die Augenspalten sind typisch mongolisch. Die Schulterlinie hat einen weichen Schwung, am Rumpf ist jede Einzeichnung der Körpermitte vermieden, die Hüften sind schmal, das Gesäß schwach gerundet. Diese Gestalt gibt das gelbe japanische Rassenideal in reiner Form ohne Schematisierung nach der weißen Seite hin.



Fig. 100. Nackte Frau mit Kind von Kiyomitsu. (Samml. H. Vever)

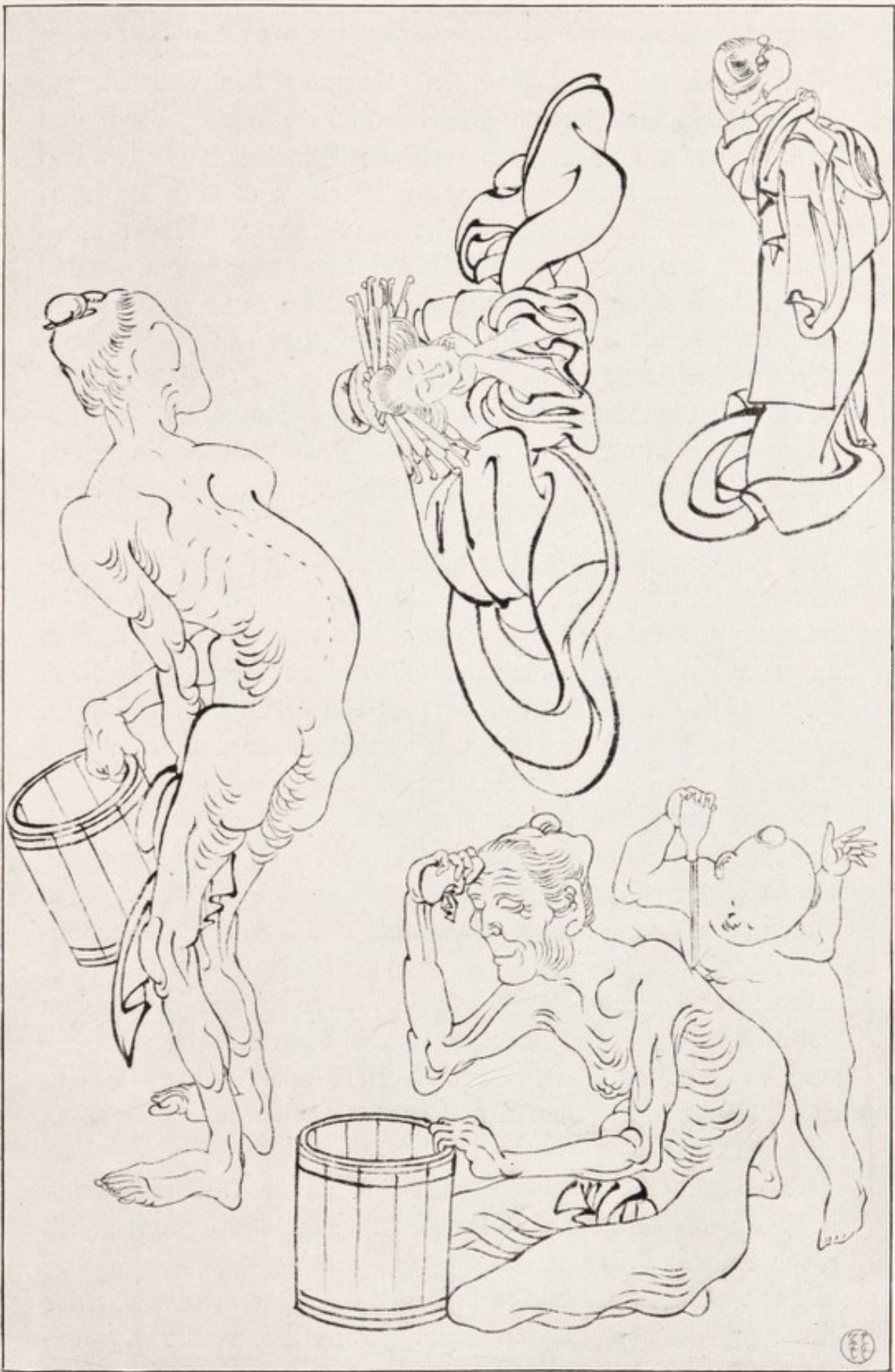


Fig. 101. Altes nacktes Weib. Skizze von Hokusai. (Samml. H. Vever)

Der Nabel steht auffallend tief. Es mag dies vielleicht auf den Umstand zurückzuführen sein, daß die nackte Figur von der bekleideten abgeleitet ist. An der bekleideten Gestalt legt sich der Obi als breite, gleichmäßige Fläche vorn über den Leib; diese gleichmäßige Fläche wird auf die nackte Gestalt übertragen und der Nabel unterhalb derselben angebracht, so daß er ebenso tief nach unten rückt, wie etwa bei den Cranachschen Akten die gleichfalls von der Mode abgeleitete Taille nach oben.

Trotz mancher anatomischer Fehler wirkt die Gestalt künstlerisch durch die Anmut und Naturtreue der Bewegung.

Eine weit stärkere Realistik besitzt das alte badende Weib, das Hokusai hockend und in Rückansicht stehend mit wenigen Meisterstrichen skizziert hat (Fig. 101).

Ich bin kein Kunstgelehrter und darf darum ruhig das vielleicht sehr laienhafte Bekenntnis ablegen, daß für mich Wilhelm Busch ein großer Künstler ist und daß ich in dem sehr verschieden bewerteten Hokusai eine ihm verwandte Seele erblicke. Beider Kraft liegt nicht in der Idealisierung, in der Darstellung des Schönen, sondern in der Betonung des Charakteristischen und in dem packenden Festhalten der Bewegung.

Es mag darin eine bis zur Karikatur gesteigerte Übertreibung liegen, es liegt darin auch eine stark persönlich ausgesprochene künstlerische Handschrift, und diese scheint mir als wesentliches Element der japanischen Zeichenkunst und Malerei in ihrer Gesamtheit von Bedeutung.

So wie es ist, zeigt das alte Weib den realistisch-japanischen Rassencharakter in individuell unverkennbarer Prägung.

Genau nach dem Leben, vielleicht auch mit leichter Überbetonung der Rassenmerkmale, sind die Werke der modernen japanischen Kleinplastik gebildet.

Der Vollständigkeit halber ist hier eine genaue Umrisszeichnung einer solchen Holzplastik mit Bestimmung der Proportionen nach Fritsch beigefügt (Fig. 102).

Ohne weiteres ist aus diesem Bild die richtige Wiedergabe des derben japanischen Satsumatypus herauszulesen, die Normalgestalt, wie das Leben sie bietet.

Es ist der häufigste, wenn auch nicht gerade schönste Typus, den man in Japan in den niederen Volksklassen am stärksten vertreten findet, der lebende Realismus.

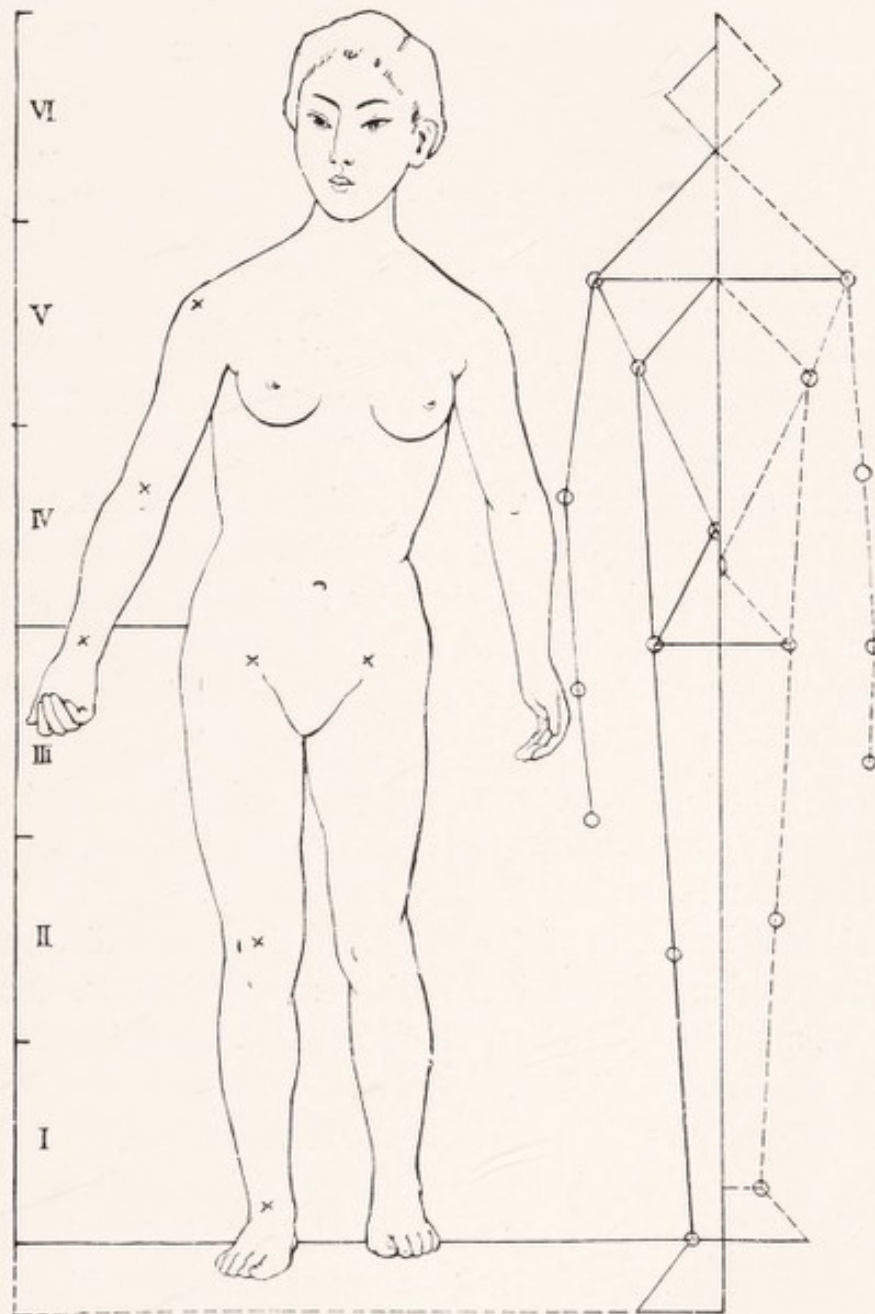


Fig. 102. Moderne Holzplastik. Proportionen

Mit diesen beiden Typen sind die Extreme geschildert, aus denen sich die Gestalten der japanischen Kunstwelt zusammensetzen.

Zahlreiche Mischformen, in denen bald das eine, bald das andere Element stärker zur Geltung kommt, beleben die reich-

haltige Welt der japanischen Kunst und verleihen ihr den eigenartigen, fesselnden Reiz, der alle Werke des Reiches der aufgehenden Sonne verklärt.

b) Mythologische Darstellungen

Der Götterhimmel der Japaner ist keine in erhabener Ruhe über den Menschen thronende Schar von edlen Gestalten voll Kraft und Schönheit, wie bei den Hellenen, sondern eine überaus gemütliche Gesellschaft von lebensfrohen, heiteren Übermenschlichen.

Selbst Emma, der finstere Gott der Hölle, hat mehr Groteskes als Schreckliches an sich, und seine Teufel und die koboldartigen Tengu mit ihren langen Nasen sind weit eher eine Zielscheibe des Witzes als ein Gegenstand der Furcht¹.

Shintoismus, Taoismus und Buddhismus bestehen nebeneinander, haben aber gegenseitig auf Glauben und Gottesdienst so eingewirkt, daß es schwer ist, die reine Form des einen Glaubens von der des andern abzusondern.

Gautama Buddha ist der einzige, dessen Bild nur wenig verändert auf japanischem Boden sich erhalten hat und auch der einzige, der in großem, monumentalem Stil ausgeführt wurde.

Trotz des großen Einflusses seiner Lehre auf Kunst und Leben ist Buddha ein Fremdling in Japan geblieben.

Die eigentlichen, echt nationalen Gottheiten sind die, zum Teil auch aus fremden chinesischen Vorbildern abgeleiteten, aber doch völlig akklimatisierten sieben Glücksgötter mit den Gestalten, die sich an sie anschließen.

Ihre Bilder finden sich in zahlreichen Darstellungen, in allen möglichen Situationen, sie sind so recht eigentlich aus ihrem Himmel herabgestiegen, um mit den Menschen in heiterer Lebenslust Freude und Leid zu teilen. Mit Ausnahme von Hotei, dem Liebling der Kinder, der mit seinem dicken Bauch zu kokettieren liebt, was in Japan als recht unpassend gilt, sind sie meist bekleidet dargestellt. Schön sind sie nicht, wieder mit Ausnahme der Göttin Benten, dem einzigen weiblichen Wesen unter ihnen.

1) Vgl. Netto und Wagner, Japanischer Humor. Brockhaus 1900.

Der Stammbaum der meisten dieser Götter ist dunkel. Verschiedene Gestalten sind zu Einer verschmolzen, andererseits ist wieder einer oder der andere in doppelter Form vertreten. Ebenso wie manche Beigaben wechselt auch das Glück, das sie spenden. Verschiedene unter ihnen schenken Reichtum, Verschiedene langes Leben, Verschiedene Zufriedenheit oder Talent, so daß man, wenn man sehr gewissenhaft zu Werk geht, sich in langen Auseinandersetzungen verlieren muß, bevor man einigermaßen ihren besonderen Wirkungskreis festgestellt hat. Sehr ausführlich und dabei doch übersichtlich ist die Zusammenstellung von Netto und Wagner, die auch durch vortreffliche Abbildungen verdeutlicht wird.

Hier genügt eine kurze Beschreibung ihrer Persönlichkeiten, die sich zunächst sieben stilisierten Rundbildern anschließt.

1. Benten, Göttin der Liebe und Schönheit, musikalisch, wahrscheinlich buddhistischen Ursprungs, wird meist mit der Biwa, der japanischen Laute, dargestellt als schönes, junges Mädchen. Urbild der Geisha (Fig. 103).

2. Fukuroku-ju, Gott des langen Lebens (und Talentes), chinesischen Ursprungs, weißhaariger, bärtiger, kleiner Greis mit übermäßig langem, kahlem Kopf. Seine Tiere sind der Hirsch und die Schildkröte (Fig. 104).

3. Jurōjin, Gott der Weisheit (und des langen Lebens), chinesischen Ursprungs, weißhaariger, großer, würdevoller, bärtiger Greis von schöner Gestalt. Seine Tiere sind der Kranich (und der Damhirsch) (Fig. 105).

4. Hotei, Gott der Zufriedenheit. Dicker, unterseßter Mann mit kahlem Kopf, großen Ohrläppchen und mächtigem dicken Bauch, trägt einen Sack auf dem Rücken und ist der Liebling der Kinder, die ihn häufig begleiten (Fig. 106).

5. Bishamon, Gott der Stärke (und des Reichtums), buddhistischen Ursprungs. Kräftiger, finster blickender Krieger, mit ritterlichem Benehmen, in reicher, kriegerischer Kleidung (Fig. 107).

6. Daikoku, Gott des Reichtums. Wahrscheinlich buddhistischen Ursprungs, jedoch sehr stark japanisiert. Dicker, kräftiger Mann mit sehr großen Ohrläppchen, trägt zwei Säcke mit Schätzen. Sein Lieblingstier ist die Ratte (Fig. 108).



Fig. 105. Benten. Kreisornament

7. Ebisu oder Yebis (Brinckmann), Gott des Handels und der Schifffahrt, vielleicht eingeborener Ainogott oder rein japanisch. Behäbiger Mann mit spitzem Bart und spitzer Mütze; wird mit Angelrute und Fisch dargestellt (Fig. 109).



Fig. 104. Fukuroku. Kreisornament



Fig. 105. Jurojin. Kreisornament

Unter diesen sieben Gestalten sind nur zwei, die sich durch körperliche Vorzüge auszeichnen, die liebliche Göttin Benten und der schöne Greis Jurojin. Allenfalls kann auch Bishamon als Bild der männlichen Kraft gelten, die vier anderen aber, Fukuroku,

Hotei, Daikoku und Ebisu sind alle häßlich, aber gerade diese vier sind die besonderen Lieblinge der Japaner. Alle sieben führen zusammen ein lustiges Leben, Benten läßt sich den Hof machen und erheitert die Anderen mit Musik und Gesang. Bishamon



Fig. 106. Hotei. Kreisornament



Fig. 107. Bishamon. Kreisornament

zeichnet sich aus als starker Trinker, Hotei und Fukuroku sind meist voll lustiger Einfälle, jeder ein Falstaff für sich, der lacht und über den gelacht wird. Daikoku beteiligt sich, wo er kann, an dem lustigen Treiben und ebenso Ebisu.



Fig. 108. Daikoku. Kreisornament



Fig. 109. Ebisu. Kreisornament

In zahllosen Bildern ist das Leben und Treiben dieser liebenswürdigen, gemütlichen Götter verherrlicht, so daß sie einem bald wie liebe Bekannte aus den meisten Büchern entgegenlachen.

Hier nur ein Beispiel aus der bereits mehrfach erwähnten Mangwa von Kyōsai.

Der europäische Einfluß macht sich mehr und mehr geltend. Die



Fig. 110. Die Glücksgötter Hotei und Daikoku.
Mangwa von Kyōsai

sieben Glücksgötter haben davon gehört und möchten nun auch gern mit all den Wundern Bekanntschaft machen, von denen ihr geliebtes Volk so begeistert ist. Sie ziehen Erkundigungen ein und bemerken zu ihrem Schrecken, daß sie noch sehr in der Kultur zurück sind.

Während sie sich ihrem heiteren, lustigen Leben ergaben, zechten, sangen, tanzten und schliefen, ist die neue Kultur in ihrem Lande mit Riesenschritten weitergegangen. Um nicht gänzlich die Fühlung



Fig. 111. Der Glücksgott Fukuroku.
Mangwa von Kyōsai

mit der Außenwelt zu verlieren, meinen Alle, daß etwas geschehen müsse, und Jeder tut das, was er vorläufig für das Nötigste hält.

Bei Hotei (Fig. 110) ist das sehr einfach. So wie bisher mit dem Sack auf dem Rücken von Haus zu Haus ziehen, hier

betteln und dort wieder verschenken, das geht nicht mehr, und besonders der dicke, nackte Bauch paßt in die jetzige Zeitströmung nicht hinein. Er hat sich einen großen faltigen Regen-



Fig. 112. Die Glücksgötter Jurōjin, Bishamon, Ebisu und die Göttin Benten. Mangwa von Kyōsai

mantel angeschafft und einen breitrandigen Filzhut, wie die Handlungsreisenden in Japan ihn tragen. Die Kinder sind alle dabei, ihren Liebling jubelnd in die neue Umhüllung hineinzuz-

wickeln, Hotei selbst aber macht ein Gesicht, als ob es ihm sehr zweifelhaft sei, daß er das lange so aushalten könne.

Daikoku denkt zuerst an seine lieben Ratten und Mäuse; die guten Tierchen sind ihm zu ungebildet; ihnen Unterricht zu erteilen scheint ihm das dringendste Bedürfnis. Zu diesem Zwecke hat er Wandtafeln gekauft für den Anschauungsunterricht, zunächst mit den wichtigsten Gegenständen, Nahrungsmittel und Gefäße, in denen die Menschen sie zu bewahren pflegen; dazu eine Schulbank mit Rückenlehne, nach strengsten schulhygienischen Vorschriften (Fig. 110).

Fukuroku, der eitle, alte Mann, hat erfahren, daß Hotei ein neues Kostüm bestellt hat, und will ihn womöglich übertrumpfen. Da der Zylinder als die eleganteste Kopfbedeckung gilt, will er damit anfangen. Die Sache ist aber nicht so einfach, als er denkt, für seinen Kopf muß das Modell erst gemacht werden, und wenn er den Zylinder auf hat, muß er sehen, wie er ihn allein wieder herunter bekommt (Fig. 111).

Jurōjin und Bishamon haben als galante Leute beschlossen, erst der schönen Benten eine Überraschung zu bereiten. Ein nach neuestem Modell verfertigter Zeltwagen mit Seitenlaternen und allem Zubehör wird erstanden, Jurōjin hat seine Hirsche vorgespannt und gibt das Zeichen zur Abfahrt, während Bishamon ritterlich der reizenden Benten beim Einsteigen behilflich ist, die, beschämt von soviel Güte und Liebenswürdigkeit, nur zögernd den kleinen Fuß auf das Trittbrett zu setzen wagt (Fig. 112).

Auch dem Ebisu sind offenbar zudringliche Händler lästig gefallen, und hoffen, nach den guten Geschäften, die sie bei den Anderen gemacht haben, jetzt auch ihn gründlich hereinzulegen. Er ist der einzige, der kein Heil in den Neuerungen sieht, setzt sich fest entschlossen auf seinen Fisch, benützt die Angel als Peitsche und fährt davon (Fig. 112).

Sehr hübsch ist nun der Gegensatz, der zu diesen drei Bildern durch das folgende geschaffen wird.

Die Götter sind des Schwindels bald überdrüssig geworden, Hotei fühlt sich unbehaglich in seinen Kleidern, Daikokus Mäuse wurden ungeduldig und meinten, sie könnten auch ohne An-

schauungsunterricht ihr Fressen finden, Fukuroku fühlt sich im wahren Sinne des Wortes gedrückt durch seinen neuen Hut, und was die drei anderen betrifft, ist eine Spazierfahrt im Wagen



Fig. 115. Das Bad der sieben Glücksgötter.
Mangwa von Kyōsai

lange nicht so bequem, wie im Glücksschiff, und wenn es länger als eine Stunde dauert, kriegt man steife Beine. Ebisu wird wohl denken: ich hab's ja gleich gesagt, und, um den fremden Kram

recht gründlich von sich abzuschütteln, beschließen sie, auch die letzte Spur der Berührung mit den Erzeugnissen des Auslands dadurch zu verwischen, daß sie nach guter alter japanischer Sitte ein gemeinschaftliches Bad nehmen.

In dieser Situation sind sie auf dem folgenden Blatt (Fig. 115) dargestellt mit der ganzen Kraft und dem ganzen Humor des Kyōsai.

Der fette Daikoku hat sich gleich ganz ins Bad hineingesetzt und reinigt sein dickes Ohrläppchen mit einer solch lebhaften Energie, daß das Wasser überall herausspritzt. Vor ihm kniet Benten in züchtiger Haltung und übergießt sich mit dem heißen, reinigenden Naß. Neben ihr sitzt der magere Jurōjin, der sich ohne Kleider recht unbehaglich fühlt. Ebisu reibt sich schmunzelnd mit Seife ein, und blickt auf den dicken Hotei, der sich von zwei Kindern seinen fetten Rücken bearbeiten läßt. Bishamon trocknet sich bereits ab und wirft bewundernde Blicke auf Benten, die tut, als ob sie es nicht bemerkt. Fukuroku endlich sitzt gemütlich im Vordergrund und schneidet sich die Nägel, um ihn herum sind die Abzeichen der verschiedenen Götter, Hoteis Sack, Jurōjins Reiher, Ebisus Fisch und in einem Sack die Laute der Benten aufgehäuft; der ermüdete Hirsch liegt still in der Ecke.

Es ist dies, so viel mir bekannt, das einzige Bild, in dem alle sieben Glücksgötter nackt dargestellt sind, und zwar bezeichnend genug, in einer Lage, die dem Japaner vollkommen natürlich erscheint, in der auch er nicht anders als nackt sich befinden könnte.

Was die Darstellung der nackten Körper selbst betrifft, ist schon auf die Vorzüge Kyōsai's hingewiesen worden.

Die Bewegung, die Charakteristik, der Ausdruck ist in meisterhafter Weise mit wenigen Strichen hingesezt; alles ist Leben und Bewegung; die Gestalten sind aus dem Leben gegriffen, keine Götter, sondern rein menschlich, so wie der Japaner sie sich vorstellt, und wie er selbst ist.

Neben den sieben Glücksgöttern erfreut sich eine andere Göttin allgemeiner Beliebtheit, die Okame und Usūme genannt wird.

Die Sonnengöttin Amaterasu wollte nicht mehr scheinen und verbarg sich in einer Höhle.

Die Götter versuchten alles mögliche, sie zu versöhnen, aber nichts half. Da kam Usüme, die lustige Geisha, und sang und tanzte vor der Höhle.

Im Tanze entblößte sie bei einer lebhaften Bewegung die geheimsten Teile ihres Körpers und erregte dadurch ein homerisches Gelächter der Götter. Amaterasu wurde neugierig, sah Usüme, lachte mit und schien wieder¹.

Es ist begreiflich, daß Okame nach dieser Begebenheit, der sie ihre Berühmtheit verdankt, in der Kunst nicht immer in einer Weise dargestellt wird, die nach europäischen Begriffen gerade passend genannt werden kann.



Fig. 114. Kopf der Okame

Der Japaner steht auf einem anderen Standpunkte. Für das mit dem nackten Körper vertraute Naturvolk ist eine solche unerwartete Entblößung ebenso komisch, wie etwa bei uns das Wegwehen eines Hutes auf der Straße.

Okame ist die weibliche komische Figur der Japaner.

Sie wird auch sehr häufig bekleidet dargestellt als ein rundes, blühendes, rotwangiges Mädchen vom Satsumatypus, prallem Oval mit Doppelkinn, mit glattanliegendem schwarzem Haar und weiten farbigen Gewändern.

Ihr rundes Gesicht zeigt Fig. 114 nach einer Elfenbeinnetsuke².

Viel häufiger als die anderen Götter wird sie aber mehr oder weniger entkleidet gezeigt (Tafel 1 d.)

Außer Kitsune, dem Fuchs, der häufig in der Gestalt eines jungen Mädchens mit Fuchskopf dargestellt wird, kennt der Japaner die in der ägyptischen und griechischen Mythologie so beliebten Fabelwesen, welche aus Menschen und Tierleibern zusammengesetzt sind, nicht.

Dagegen hat er eine andere, nur ihm eigentümliche Verzerrung menschlicher Körperformen geschaffen, indem er einzelne Teile zu ganz unnatürlicher Länge auszog.

1) Netto und Wagner, Japanischer Humor 1900, S. 28.

2) Aus Brockhaus Netsuke 1905.

Vielleicht hat der hochaufgetürmte Schädel des Fukuroku den ersten Anlaß zu derartigen Phantasiegebilden gegeben.

Da ist die Geisha mit dem in Schlangenwindungen empor-schießenden Hals, da sind die Tengu mit ihren meterlangen Nasen, da ist Tenaga mit seinen riesigen Spinnenarmen und Ashinaga mit den Stelzenbeinen, die über sechsmal so lang sind, wie der übrige Körper¹.

Keine einzige dieser Gestalten flößt Ehrfurcht oder Schreck ein, alle aber wirken in hohem Maße erheiternd.

Der europäische Künstlerwitz pflegt darin zu gipfeln, daß ein großer Kopf auf einen unverhältnismäßig kleinen Körper gesetzt wird.

Der Japaner kennt auch diese Art humoristischer Übertreibung, er geht aber weiter, indem er die Proportionen sämtlicher Körperteile verschiebt und seinen Zwecken dienstbar macht.

Und merkwürdigerweise erhalten auch diese verzerrten Gestalten durch die naturgetreue Wiedergabe der Bewegung eine ebensogroße Lebenswahrscheinlichkeit wie die Kentauren, Faune und Satyrn der Griechen und die Sphinx Ägyptens.

Wie auf Erden, so spielt auch im Himmel der Japaner der nackte Körper nur eine sehr untergeordnete Rolle. Auch die Götter sind meist bekleidet und werden nur ausnahmsweise nackt gezeigt, dann aber immer nur unter Verhältnissen, die auch auf Erden ihre Blöße als natürlich und entschuldbar erscheinen lassen.

c) Darstellungen aus dem täglichen Leben

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst, sagt der deutsche Dichter. Für den Japaner heißt es: Heiter ist das Leben und heiter die Kunst.

Der fröhliche, unbesorgte Lebensgenuß, der lebenswürdige Grundzug japanischen Seelenlebens weht erfrischend aus allen künstlerischen Darstellungen des täglichen Lebens.

Wie das Leben voll Kunst, ist auch die Kunst voll Leben bei ihnen.

Es sind immer abgerundete, dem Leben abgelauschte Bilder, die der Künstler gibt, jede Einzelheit ordnet sich der Gesamt-

1) Abbildungen bei Netto und Wagner, Japanischer Humor S. 158.

wirkung unter; der nackte Körper wird nur um seiner selbst willen dargestellt und bleibt ein Bild der umgebenden Natur.

Auf der Straße, in der Öffentlichkeit ist es im allgemeinen nicht Sitte, den nackten Körper zu zeigen. Die aufgeschürzten Frauengestalten, welche die Kunst darstellt, reihen sich entweder, wie die Arbeiterinnen im Reisfeld, Dienstmädchen am Brunnen und Andere völlig dem Gesamtbild ein, ohne daß in der Darstellung



Fig. 115. Mädchen im Wind. Hokusai Mangwa

die dabei nötige Entblößung des Körpers betont wird. Das ändert sich, wo ein solcher Anblick einen Zug ins Komische bekommt. Ein beliebtes Motiv ist die Riksha, deren Führer, vom Blitz erschreckt, die Deichsel losgelassen hat; der leichte Wagen kippt nach hinten um und die holde Last, von bunten Gewändern umflattert, verbirgt erschreckt das Gesicht, während die nackten Beine mit den kurzen Knöchelstrümpfen in die Luft ragen. Der Künstler läßt sich meist die Gelegenheit nicht entgehen, irgend

einen Zuschauer mit belustigter Miene sich an der peinlichen Lage des verlegenen Mädchens weiden zu lassen.

Gewöhnlich sind [solche Darstellungen größerer Menschengruppen eingefügt, über denen der Gott des Donners oder der Windgott als Hauptperson thront.

Fig. 115 zeigt ein Mädchen im Wind von Hokusai, die sich bemüht, ihre flatternden Gewänder züchtig festzuhalten, während ihr Schirm und die leichten Papierbogen, die sie trägt, wie Schwalben davonfliegen. Den Hauptnachdruck legt der Künstler



Fig. 116. Ritter von der traurigen Gestalt. Hokusai

auf die charakteristische, vorgebeugte Stellung des Körpers, auf die flatternden Gewänder, auf die lebhafte Bewegung.

Gestalten nackter und halbnackter Arbeiter hat Hokusai mit Vorliebe gezeichnet.

Auch hier liegt der Hauptreiz im Ausdruck und der Bewegung. Die Anatomie ist in kurzen großen Strichen markiert, auf Schönheit wird weniger als auf Lebenswahrheit geachtet.

Eine nur mit dem Lendenschurz bekleidete männliche Gestalt von Hokusai, welche das Modell zu einem Don Quichote abgeben könnte (Fig. 116), hat trotz der in ihrer Magerkeit viel

länger erscheinenden Beine die japanischen Normalproportionen. Mit wenigen Strichen ist die Anatomie des ausgemergelten Körpers festgelegt. Als Leitmotiv der bewegten Haltung vermute ich einen Floh: der Mann juckt, kratzt und reibt sich, um die peinlichen Empfindungen, die das Insekt verursacht hat, loszuwerden.

Ein hagerer alter Mann, bei dem nur der Reisbauch rund ist, dehnt und reckt die steifen Glieder, das halb abgewandte Gesicht trägt unverkennbar den Ausdruck des Gähnenden (Fig. 117). Er ist die sprechende Verkörperung der Langeweile, welche durch ihre große Lebenswahrheit kurzweilig auf den Beschauer wirkt.



Fig. 117. Langeweile. Hokusai

Jede Linie spricht von dem feinen anatomischen Gefühl; dadurch und durch seine markige Künstlerhandschrift zeigt sich Hokusai geistesverwandt mit Michelangelo, während Harunobu mit seiner runden, weichen Schrift an Raffael denken läßt.

Ein Greis, der, mit einem Licht in der Hand, frommen Andachtsübungen oder Geisterbeschwörungen obliegt, wird durch ein Geräusch von außen gestört und blickt durch die mit Papier beklebte Schiebewand, die ihn von der Außenwelt scheidet (Fig. 118).

In dieser Figur hat Harunobu das Alter, die dumme Gutmütigkeit und den Schreck mit wenigen Zügen im Gesicht festgelegt, während die rundlichen Formen des nackten Körpers weder das

Alter noch das Geschlecht mit der Genauigkeit wiedergeben, wie die Gestalten von Hokusai. Trotz der mehr schematischen Behandlung ist der mongolische Typus außer im Gesicht auch an den Proportionen des Körpers, der Kürze der Gliedmaßen im Verhältnis zum Rumpf und der Kleinheit der Hände und Füße zu erkennen.

Eine Mutter im herabgesunkenen Kimono, die ihrem Sprößling die ersten Begriffe von Reinlichkeit beibringt (Fig. 119), eignet sich mit ihren runden Formen besser für den weichen Stil Harunobus, der ja gerade durch seine weiblichen Figuren eine besondere Berühmtheit erlangt hat.

Man kann in Hokusai und Harunobu die Vertreter zweier Richtungen in der japanischen Malerei erblicken: einer naturalistischen oder realistischen und einer idealistischen oder klassischen. Sie gehen vielfach ineinander über, stimmen aber darin überein, daß beide den Körper nach japanischem Kanon aufbauen.

Auch die beliebten Figuren der Ringer werden häufig abgebildet. Hokusai gibt im dritten Band seiner Mangwa eine große Auswahl der verschiedenartigsten

Stellungen mit kühner, treffender Wiedergabe der Bewegung.

Die Figuren 120 und 121 sind Beispiele der populären Blätter, auf denen diese Lieblinge japanischer Volksgunst bald einzeln, bald in Gruppen durch bescheidenere Künstler verherrlicht werden. Das Massige der Körperformen ist hier stark übertrieben und nicht immer anatomisch richtig, entspricht jedoch dem Zweck der öffent-



Fig. 118. Gestörte Andacht.
Harunobu

lichen Anpreisung besser, als eine künstlerisch höherstehende Ausführung dies zu tun imstande wäre. In der Gruppe der zwei im Kampf befindlichen Ringer (Fig. 121), denen ihre sachverständigen Kunstgenossen mit Spannung zusehen, ist trotz des unförmlichen



Fig. 119. Kinderwäsche. Harunobu. (Samml. H. Vever)

Fleischgewoges die natürliche lebhaftige Bewegung richtig zum Ausdruck gebracht. Hier hat sich die Art der Darstellung dem Zweck, der Anpreisung, völlig untergeordnet.

Innerhalb des Hauses herrscht die Frau. Hier sieht sie der Künstler, in der traulichen Umgebung ihres eigenen Heims, bald

prächtigt geschmückt und reich gekleidet, bald wieder in den verschiedenen Lebenslagen, in denen sie mit den festlichen Kleidern auch die strenge Zurückhaltung abstreift und sich in ihrer natürlichen Unbefangenheit zeigt, wie sie ist.

Kein Gewand auf der ganzen Welt ist so geeignet wie der Kimono, in der Ungezwungenheit des häuslichen Lebens bald diesen, bald jenen Körperteil sichtbar werden zu lassen.

Vom leicht geknüpften Obi in der Mitte festgehalten, kann er sich oben im Halsausschnitt lösen, kann heruntergleiten, Nacken, Schultern, Brust und Arme freigeben, unter dem Obi können sich die Falten bei der Bewegung seitlich verschieben und die Beine enthüllen.

Wenn der Obi gelöst ist, öffnet sich der Kimono in seiner ganzen vorderen Breite, ein gerades Aufrichten des Körpers genügt, um die leichte Hülle ganz abzuschütteln.

Die zahlreichen Möglichkeiten der Entblößung, welche diese Gewandung bietet, haben sich die japanischen Künstler umso weniger entgehen lassen, als ihre künstlerische Wiedergabe mit der Sitte nicht im Widerspruch stand und im Bild ebensowenig wie im Leben Anstoß erregte.

Hier zeigen sich die großen Darsteller der weiblichen Liebreize: Utamaro, Toyokuni, Nishigawa Sukenobu, Suzuki Harunobu, Kiyomitsu und Andere in ihrer vollen Kraft.

Eine hübsche Darstellung eines jungen Mädchens bei der Toilette, von Harunobu, hat Brinckmann¹ veröffentlicht. Das Mädchen kniet vor einem Spiegel in dem reichgestickten faltigen Kimono; die linke Schulter ist entblößt, die kleinen Hände schicken sich gerade an, das Gewand auch über die rechte Schulter abzustreifen. Ein ähnliches Motiv benutzt er bei einem jungen Mädchen (Fig. 122), die, den weißen, rot gefütterten Kimono lose umgeschlungen, das Zimmer betritt, in dem die Eltern in eifrigem Gespräch zusammensitzen. Zwischen der offenen Schleppe des Kimono kommt der kleine Fuß und ein Stück des Beins zum Vorschein, zwischen den aufgenommenen Falten des oberen Teils zeigt sich die zarte Rundung der Brust ohne jegliche Ab-

1) Kunst und Handwerk I, S. 258.

sichtlichkeit, ganz im Einklang mit der ungezwungenen Stellung und der Nachlässigkeit der Kleidung. Das Gesicht trägt die stark schematisierten Charakterzüge der ätherischen Chōshūschönheit.

Kiyomitsu gibt ein Mädchen in ähnlicher Stellung, das auch



Fig. 120. Ringer. Volkstümliche Darstellung

den Obi abgelegt hat und nur mit der Hand die klaffenden Falten des Kimono zusammenhält (Fig. 125).

Im Gegensatz zu diesem zarten Wesen bildet Hokusai (Fig. 124) eine kräftige Satsumafräulein bei der Toilette ab, die in energischer Weise das Haar strahlt und unbekümmert die verblühenden Formen des nackten Oberkörpers enthüllt hat.

Demselben Darstellungskreise gehören die zwei farbigen Bilder von Toyokuni an, deren eines ein junges Mädchen beim Waschen



Fig. 122. Mädchen im Hauskleid.
Harunobu

der Haut, das andere eines beim Waschen der Haare vorführt (Tafel I und II). Wie Käßchen schmiegen sie ihren schlanken Oberkörper über dem warmen Wasser hin; die natürliche Anmut der Bewegung ist die gleiche wie bei den entsprechenden oben abgebildeten Photographieen nach dem Leben. Aber der Künstler hat alle Einzelheiten weggelassen, die den Eindruck des Wesentlichen beeinträchtigen könnten.

Die leicht geschwungene Rückenlinie von Tafel I allein genügt dem geborenen Japaner, um den ganzen Reiz der Darstellung, die ganze Anmut des Weibes zu erfassen. „Diese Linie“, sagte mir ein hochgebildeter Japaner, „kann man nicht nachzeichnen; wenn ein Punkt daran fehlt, hat sie ihren Wert verloren.“ In der Tat ist der Brennpunkt der Darstellung gerade diese feingeschwungene Rückenlinie und der sich ihr anschmiegende, der mongolischen Überlieferung gemäß schematisierte Kopf.

Auf Tafel II ist die Rückenlinie gewölbt, als Ausdruck der Anstrengung beim Vornüberbiegen des Kopfes, etwa wie bei einem Schilfrohr, das vom Winde zum Wasser niedergebogen wird.

TAFEL I



K. Schuler.
Toyokuni

MADCHEN BEI DER TOILETTE

TAFEL II



Toyokuni

MÄDCHEN BEIM HAARWASCHEN

Die häufigste Veranlassung zur Darstellung nackter Körper bieten die täglichen Bäder. Gerade hier darf der Körper, der Volkssitte gemäß, unverhüllt gezeigt werden, die Motive in Ruhe und Bewegung, die das Auge des Künstlers fesseln, geben fast unbegrenzte Darstellungsmöglichkeiten, und die Japaner haben diese auch viel mehr ausgenutzt als Dürer, Beham, Aldegrever und andere in Deutschland, wo bis zum 16. Jahrhundert die gleiche Sitte geherrscht hat. Aber während dort der nackte Körper durch sorgfältige Ausarbeitung zur Geltung gebracht wird, genügt den Japanern eine einfache Umrißzeichnung, die auf den farbigen Drucken durch einen leichten, rosigen Fleischton erhöht wird. Auch hier liegt der Hauptwert in der Haltung und Bewegung des Körpers und dem mit einfachen Mitteln erzielten Gesichtsausdruck, auch hier findet sich die seltsame Verschmelzung der Naturbeobachtung mit der konventionellen Auffassung, die den Körper wie ein Schriftzeichen dem Gesamtbilde einfügt.

Von dem unerschöpflichen Formenreichtum, den die japanische



Fig. 125. Mädchen im Hauskleid mit Kaße.
Kiyomitsu. (Samml. H. Vever)

Kunst in diesen Badeszenen entfaltet, von den oft zur lebhaftesten Handlung gesteigerten Stellungen, welche die Bilder enthalten, kann hier nur ein kleiner Teil gebracht werden.

Utamaro gibt einen Daimyo im Bade, der von einer alten Dienerin versorgt wird. Es ist wie eine japanische Übersetzung der homerischen Motive vom heimkehrenden Odysseus und der Schaffnerin Eurykleia (Fig. 125). Vortrefflich ist die Bewegung und Haltung der übereinandergeschlagenen Beine mit gespannten Zehen, des stemmenden rechten Arms und der Ausdruck des Wohlbehagens im vorgebeugten Körper. Der Japaner, der von



Fig. 124. Frau, ihr Haar ordnend.
Hokusai Mangwa

der Schrift ausgeht, sieht als wesentlichsten Teil der Darstellung die vom Nacken in weichem Bogen absteigende Rückenlinie, die nach vorn im Oberschenkel ausläuft.

Fig. 126 zeigt drei Mädchen, die, vom Bade erfrischt, miteinander plaudern; die eine kämmt sich das nasse Haar aus der Stirne und hat mit der linken Hand den Kimono zusammengerafft, während das Handtuch über der Schulter hängt; die Zweite hockt mit abgestreiftem Kimono auf dem Boden und fächelt sich den nackten Rücken, dessen feingebauter Übergang zu den Schultern mit wenig treffenden Strichen zum Ausdruck kommt, die Dritte steht, lose vom faltigen Gewand umhüllt, daneben.

Auf einem anderen Bild (Fig. 127) hat eine das Bad beendet und den Kimono lose umgehängt. Eine zweite kauert, das nasse Handtuch auswindend, am Boden, während die einzige ganz nackte



Fig. 125. Badeszene. Utamaro. (Samml. H. Vever)

Gestalt von der Wand und dem Eimer zum größten Teil verborgen wird. Auch dieser kleine Zug ist ganz dem Leben abgelauscht. Wie schon erwähnt, wird sich das Weib in Gesellschaft anderer ihrer Nacktheit weniger bewußt. Das Bedürfnis, sich zu verbergen,



Fig. 126. Badehausszene

erwacht erst, wenn es die anderen in Kleidern sieht; und der Künstler schont auch im Bilde das Zartgefühl der dargestellten Person, indem er sie in Gegenwart der ausgiebiger bekleideten Frauen möglichst verbirgt und in den Hintergrund schiebt. In



Fig. 127. Frauenbad

gleicher Weise würde er, wenn er in Wirklichkeit vor einer solchen Szene stände, von allen drei dem nackten Weib am allerwenigsten seine Aufmerksamkeit zuteil werden lassen.

Neben diesen, von weniger bekannten Künstlern verfertigten



Fig. 128. Frauenbad von Yoshiiku. Erstes Blatt. (Samml. H. Vever)

Farbendrucke zeigen drei Bildergruppen von Yoshiiku, Kiyonaga und Hokusai die überlegene Auffassung der großen Meister.



Fig. 129. Frauenbad von Yoshiiku. Zweites Blatt. (Samml. H. Vever)

Auf drei Blättern in Farbenholzschnitt (Fig. 128, 129, 130) beschreibt Yoshiiku das Leben und Treiben im öffentlichen Bade-



Fig. 150. Frauenbad von Yoshiiku. Drittes Blatt. (Samml. H. Vever)

hause. Er wählt dafür einen Augenblick lebhafter Erregung. Auf dem ersten Blatt sieht eine Gruppe von acht nackten Gestalten.

Zwei Frauen sind in Streit geraten. Die Eine ist ausgeglitten und fällt zu Boden, die Siegerin will der Gefallenen einen Holzeimer nachschleudern. Zwei Andere mischen sich hinein und suchen die Erregte festzuhalten; eine Dritte, eine Vierte eilen herbei, eine Andere flüchtet und bringt ihre Kleinen in Sicherheit. Ein verlassenes Würmchen sitzt hilflos und laut heulend im Badetrog.

Im Hintergrund erscheint der Badeknecht, blickt mit innigem Behagen auf den wilden Kampf und lacht dazu aus vollem Halse.

Das zweite Blatt bringt sieben andere Gestalten nackter Frauen, bald hockend, bald stehend, von vorn und von hinten gesehen, welche sich erschreckt nach dem Schauspiel umblicken. Bei einer bekleideten Gestalt im Vordergrund läßt der offene Kimono den Oberkörper frei, der Unterleib ist vom roten Untergewand bedeckt.

Das dritte Blatt zeigt noch eine in gleicher Weise halbverhüllte Mutter mit ihrem Kind und eine letzte Badende in der Ecke. Der Kassierer und neueintretende gekleidete Besucherinnen verfolgen gespannt den Hergang des Streites und schließen das Bild ab.

Das Badehaus ist der Hintergrund, der dem Künstler Gelegenheit bietet, eine Gruppe nackter Gestalten in allerlei bewegten Stellungen zu zeigen.

Neben der mit den einfachsten Mitteln festgehaltenen Naturwahrheit in der Bewegung und dem Gesichtsausdruck zeichnet sich dieses Dreiblatt durch die feine Komposition aus.

Wie die Worte zum Satz fügen sich die nackten Gestalten zum Bilde, dessen Mittelpunkt die zwei streitenden Frauen abgeben. Dieser Mittelpunkt ist ganz in die linke Ecke gerückt, ihm reihen sich die anderen hellen Gestalten an, die umso spärlicher gesät sind, je weiter sie von ihnen abrücken.

Dem Japaner, der zuerst auf die Linienführung achtet, mag besonders eindrucksvoll sein, daß die Umrißlinien der Rumpfe um die Streitenden herum stärker gebogen sind, daß die Leiber sich nach der rechten Ecke zu immer mehr aufrichten und strecken. Es ist, als ob man einen Stein ins Wasser wirft, um den sich erst kleine runde Kreise bilden, die immer flacher und gerader werden, je weiter sie sich von der Stelle des Einwurfs entfernen.

Die Vermittlung der ganzen Gruppe zum Hintergrund bildet



Fig. 131. Frauenbad von Kiyonaga. Erstes Blatt. (Samml. H. Vever)

nach oben der Badediener. Vorn wird das Bild abgeschlossen durch die drei Kinder, das Eine links unten in der Badewanne,



Fig. 132. Frauenbad von Kiyonaga. Zweites Blatt. (Samml. H. Vever)

das Zweite davor, das von der Mutter weggetragen wird, und das Dritte ganz rechts, das zur Mutter flüchtet.

Vornehm wirken neben dieser geräuschvollen Volkszene die ruhigen, gestreckten Gestalten Kiyonagas.

Auf zwei zusammengehörigen Blättern (Fig. 131 u. 132) gibt er nur drei nackte Gestalten von Frauen und Mädchen und ein nacktes Kind.

Auf dem zweiten Blatt kommt dazu die untere Hälfte eines zum Bad hinabsteigenden Mädchens und als neues Motiv eine stehende Gestalt, bei welcher der offene Kimono die vordere Fläche des Körpers freigibt. Dieses Mädchen schickt sich gerade an, das rote Untergewand unter dem Kimono zu knüpfen. Das Gegenstück bildet die letzte Figur links auf dem ersten Blatt, welche den faltigen Kimono mit der Hand über der Körpermitte zusammenfaßt.

Die Komposition ist nicht so abgeschlossen wie bei Yoshiiku. Es sind eigentlich zwei Bilder, die sich um die drei kauern den nackten Gestalten gruppieren.

Auf dem ersten Blatt bildet das Mädchen in Rückansicht den Mittelpunkt, die vom Dreiviertelprofil von links gesehene leitet zum zweiten Blatt über, und auf diesem ist die in rechteckiges Profil gebrachte mehr in die linke Ecke gerückt, um den Zusammenhang herzustellen.

Die Darstellung gipfelt auch hier in der weichen Linie, welche den Nacken und Rücken umzieht und im Bogen um den Oberschenkel leitet; die drei nackten und die zwischen ihnen kauern de bekleidete Gestalt zeigen sie in vierfacher Umgestaltung.

Der Badeknecht steht hier nicht, wie bei Yoshiiku, im Baderaum, sondern ist, wie in einem ähnlichen Bilde von Dürer, hinter einen Verschlag in der Ecke des ersten Blattes gesetzt, von wo aus er durch ein Schiebefenster mit geheuchelter Gleichgültigkeit die Badeszene betrachtet.

In seiner kleinen Badeszene (Fig. 133) zeigt Hokusai zwei junge Mädchen in der Ansicht von vorn und von hinten, in das Mittelfach des Bildes gerückt. Im Vordergrund einen Knaben und eine schwangere Frau, die durch das um den Unterleib geschlungene Schwangerschaftsband gekennzeichnet ist. Im Hintergrunde stehen Mädchen, die sich ankleiden; der ältere Mann, der die Szene

beaufsichtigt, hat anstandshalber ein Buch mitgebracht. Daß er vorsichtig von Zeit zu Zeit darüber hinschleicht, läßt die gewählte Stellung leicht erraten.

In dem großen Frauenbad (Fig. 134) sind die drei Lebensalter in ausgeprägter Weise vertreten. An den fehlenden Brauen erkennt man, daß alle drei Frauen verheiratet sind. Eine Alte in der Mitte rasiert sich, neben ihr eine junge Frau zeigt durch die bekannte



Fig. 135. Frauenbad von Hokusai

Binde und die Form ihres Leibes, daß sie einem freudigen Ereignis entgegensteht, eine Dritte beschäftigt sich mit ihrem Säugling, während der älteste Sohn sich abmüht, einen Papierfisch, das Zeichen männlicher Nachkommenschaft, aufzublasen.

Selten läßt sich der Künstler die Gelegenheit entgehen, einen Zeugen anzubringen, welcher den Übergang vom Bild zum Beschauer vermittelt, und sich dem Charakter der künstlerischen Handschrift einfügt. Bei Yoshiiku ist es der unverfrorene Knecht,

bei Kiyonaga der bescheidener sich verbergende Diener, bei Hokusai der scheinheilige Aufseher, der das Buch als Feigenblatt für die Augen benutzt.



Fig. 154. Großes Frauenbad von Hokusai

Nach der Technik steht Yoshiiku noch am meisten der Schriftbildung nahe, Kiyonaga vertritt die idealisierende, Hokusai die realistische Richtung.

Alle drei aber haben sich in den Proportionen und den wich-

figsten Kennzeichen des Körpers, den runden, weichen Schultern, dem langen, keine Taille zeigenden Rumpf, dem wenig gewölbten Gesäß, den schwach entwickelten Brüsten, den kurzen Beinen, an die mongolischen Rassenmerkmale gehalten.

In den farbigen Holzdrucken wird nicht nur die Zeichnung, sondern auch die Farbe zart aufgetragen.

Die Haut wird viel weißer dargestellt, als sie wirklich ist. Utamaro und seine Schüler, sowie die Tosa-Schule, gehen in ihren älteren Darstellungen sogar so weit, daß sie alle unbe-



Fig. 135. Schlafende Frau. Toyokuni-Tama Mono Mai

kleideten weiblichen Körperteile rein weiß lassen, und nur die Männergestalten mit einem leicht gelblichen Ton bedecken.

Wie Hokusai, stärker individualisierend, ist der gleichfalls in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts lebende Toyokuni. Er verwertet nackte und halbnackte weibliche Figuren in einer Weise, die sich über den Rahmen des Alltäglichen zur novellistischen Begebenheit erhebt, eine Eigentümlichkeit, die sich auf seinen Schüler Utagawa Kuniyoshi vererbt hat und von diesem weiter ausgebildet ist.

Eine schlafende Frau (Fig. 135), als solche durch das Fehlen der Augenbrauen gekennzeichnet, stammt aus dem Buche Tama Mono Mai, von Toyokuni.

In den Einzelheiten mehr verallgemeinernd als Hokusai und
Straß, Körperformen der Japaner

auch in den Gesichtszügen mehr der Überlieferung folgend, hat er in der reicheren Gliederung der Bewegungen, in der richtigeren Behandlung der Verkürzung und im Festhalten neuer Motive eine eigene Kunstsprache geschaffen.

Von feiner Beobachtung zeugt die Stellung der Arme und Hände seiner schlafenden Frau. Die Entspannung der Finger durch den Schlaf, wobei stets eine leichte Beugstellung vorherrscht, die starke Knickung im linken Handgelenk, das während des Schlafs herabsinkt, sind ganz dem Leben abgelauscht.

Wie man sieht, halten sich alle Künstler streng an die Vorschrift, den nackten Körper nur unter solchen Umständen zu zeigen, unter denen er auch im Leben gezeigt wird und der Sitte gemäß gezeigt werden darf.

Sie benutzen den nackten Körper meist rein dekorativ, suchen damit zuweilen eine künstlerische, öfter eine charakteristische, mit Vorliebe eine komische Wirkung zu erzielen, und bedienen sich dazu der einfachsten Mittel feingezogener Linien und abgetönter Farben.

Sie wissen damit eine erstaunliche Lebenswahrheit zu erreichen, und jeder Künstler versteht es, innerhalb so enger Grenzen seine Eigenart in der Auffassung des gleichen Stoffes in besonderer Weise sprechen zu lassen.

Je mehr Mühe man sich gibt, diese naive Kunstsprache zu verstehen, je mehr man versucht, sich in ihre Gedankenwelt einzuleben, desto bunter und reicher spricht sie sich aus.

Nach europäischem Maßstab kann keine einzige dieser Gestalten Anspruch auf Schönheit erheben, ebensowenig wie ihre lebenden Vorbilder.

Es ist auch weniger die Schönheit der Form als die Anmut der Bewegung, welche gerade den weiblichen Gestalten ihre Anziehungskraft verleiht.

Um diesen Zauber auf sich wirken zu lassen, ihn wirklich schön zu finden, muß man trachten, sein Gefühl ins Japanische zu übersetzen, die Sprache gläubig hinzunehmen, die der Künstler in seine Bilder hineinschreibt. „Jedes Ding hat seine Schönheit, aber nicht jeder sieht sie.“

d) Besondere Begebenheiten

Aus dem täglichen Leben des alternden Europa mit seiner naturfremden Kultur ist der nackte menschliche Körper verschwunden; in der Kunst ist seine Darstellung erlaubt.

Aber die sachverständige Freude an seiner Schönheit, welche zu klassischen Zeiten Gemeingut des Volkes war, ist heute auf kleine Kreise Gebildeter beschränkt, und wenn ein Künstler als höchstes Ziel seiner Kunst die Verherrlichung nackter Schönheit erstrebt, findet er keine gleichgestimmte Menge mehr, die ihn begreift.

Wählt er als Motiv die seltenen Gelegenheiten, wo auch heute noch der Körper entblößt wird, wie beim Bad, beim An- und Auskleiden, so erscheint sein Bild der Masse mit ihrer verschrobenen Moral ebenso unpassend als die Wirklichkeit, wenn dabei Zeugen zugegen sind.

Dies Gefühl mag der Grund sein, weshalb die Künstler seit Jahrhunderten ihre Stoffe der griechischen Mythologie und der biblischen Geschichte entnahmen, um unter diesem Deckmantel die Nacktheit gewissermaßen zu entschuldigen.

Aphrodite in allen Lebenslagen, Diana, die Nymphen und Satyrn, das Urteil des Paris, Leda mit dem Schwan, Io mit der Wolke, Danae mit dem Goldregen, Adam und Eva, die Seelen des jüngsten Gerichts, Lots Töchter, Bathseba und Susanna im Bade, die heilige Agnes, die büßende Magdalena mußten herhalten, um dem nackten Weibe einen anerkannten Stempel aufzudrücken. Dazu kamen noch alle allegorischen Figuren, unter denen die nackte Wahrheit am beliebtesten ist.

Unzählige Male sind in dieser Weise Frauen und Mädchen gemalt worden, welche mit den Gestalten, deren Namen sie tragen, nur die Nacktheit gemein haben.

Der Japaner kennt derartige Kunstgriffe und Zugeständnisse an die öffentliche Meinung nicht. Sein Götterhimmel ist bekleidet; nur Okame, und ganz ausnahmsweise Benten, wird nackt gezeigt, aber auch nur so, wie es der herrschenden Sitte und den Gewohnheiten seines Landes entspricht.

Vor dem europäischen Künstler hat der japanische zwei große

Vorteile: der Erste ist, daß er Vorwürfe für sein Werk im täglichen Leben findet, und sie ihm ungestraft entnehmen kann; der Zweite, daß er einen weiten Zuschauerkreis hat, der seine Kunstsprache versteht und zu würdigen weiß.

Einer der Hauptvorzüge japanischer Malerei, der wohl auch auf deren engen Zusammenhang mit der Schrift zurückgeführt werden kann, ist die abgeschlossene Bildwirkung.

Jede der gegebenen Zeichnungen ist eine kleine Erzählung; besonders deutlich tritt sie in der Kinderwäsche von Harunobu (119), in der Ringergruppe (121), in den Badeszenen von Utamaro (125), Yoshiiku (128—130), Kiyonaga (131, 132) und Hokusai (133, 134) hervor.

Gesteigert wird diese Wirkung, wenn statt eines einzigen Bildes mehrere zusammengestellt werden.

Neben dem *Kakemono*, dem Einzelbild, das aufgerollt an die Wand gehängt wird, kennt der Japaner das *Makimono*, den Bilderstreifen oder Bilderfries, in Buchform das *Oribon*, das Klappbuch, das *Shomotsu*, das geheftete Buch und die verschiedenen Reihen von losen Farbenholzschnitten, in denen verschiedene Bilder unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkt vereinigt werden, oder in einer Bilderfolge die verschiedenen Akte einer längeren Handlung sich abspielen.

In allen diesen Darstellungen sind die handelnden Personen aus dem Leben gegriffen; sie sind und bleiben Menschen. Es sind nicht bestimmte, an Ort und Zeit gebundene, geschichtliche Ereignisse, sondern natürliche Begebenheiten, wie sie sich überall und allezeit unter gleichen Umständen wiederholen können. Das Charakteristische liegt in den Figuren selbst, und nicht in dem historischen Beiwerk.

Unter anderen haben Utamaro, Harunobu und Kiyomitsu das Mädchen- und Frauenleben ihrer Heimat in einer Reihe von köstlichen Farbendruckten verherrlicht.

Sie zeigen die Mädchen einzeln oder in Gruppen, im traulichen Gespräch, im Garten lustwandelnd, mit Kätschen spielend, sich schmückend, beim An- und Auskleiden, im Bade, die Frauen bei der häuslichen Arbeit in Küche und Vorratskammer, mit den



Fig 136. Schmetterlinge jagendes Mädchen. Kiyomitsu. (Samml. H. Vever)



Fig. 137. Mädchen, beim Ankleiden überrascht

Kindern beschäftigt, sie nährend und versorgend in einer Folge von Zeichnungen, deren jede ein Idyll für sich ist,

Dem Mädchenleben Kiyomitsus ist das Bild eines Mädchens im leichten häuslichen Gewand entnommen, das mit einer Katze spielt (Fig. 125). Ein anderes Bild (Fig. 136) zeigt ein junges Mädchen, das in jugendlichem Übermut im Garten die Schmetterlinge mit dem Fächer scheucht. Im Eifer des Spiels ist der lose Kimono von den Schultern herabgeglitten und enthüllt den jungfräulichen Körper, ohne daß sie sich in ihrer lustigen Tätigkeit stören läßt.

Sie denkt keinen Augenblick daran, daß sie in dem abgeschlossenen Garten belauscht werden könne, und der Beschauer wird zum Zeugen eines lieblichen Bewegungsmotivs gemacht, das in unschuldiger Unbefangenheit an ihm vorbeiswebt.

Zur Ballade wird das Idyll, wenn der Lauscher in den Rahmen des Bildes tritt und das Mädchen in — wie man in Europa sagen würde — nicht salonfähigem Zustand überrascht.

In Fig. 137 kleidet sich eine Dame an. Ganz erfüllt vom Eifer ihrer Tätigkeit haben Herrin und Dienerin den Eintritt des jungen Mannes nicht bemerkt, der plötzlich vor dem halbentblößten Mädchen steht.

Eben hat sie ihn mit einer halben Wendung des Gesichts erblickt, ohne ihre Stellung weiter zu verändern; sie erwartet offenbar, daß er sich bescheiden zurückziehen wird; in seiner Haltung prägt sich die Bewunderung über den unerwarteten hübschen Anblick aus, die gemischt ist mit dem zögernden Entschluß, sich geräuschlos wieder zu entfernen.

Toyokuni und seine Schüler sind dafür berühmt, daß sie mit ihren Bildern so viel erzählen können und es verstehen, die einfachste Handlung zu dramatischer Wirkung zu steigern.

In Fig. 138 gibt Toyokuni ein junges Mädchen, das im Bade von einem Manne überrascht wird.

Hier ist das Mädchen allein, ohne Dienerin, und völlig entkleidet, so daß ihre Hilflosigkeit viel stärker zum Ausdruck kommt, als in dem vorigen Bild. Sie hat das Handtuch auf den Schoß gelegt und den Schwammbeutel zwischen die Zähne genommen, um mit beiden Händen die Schiebetür zuzuhalten, als sie das Nahen von Schritten hört. Vergebens: dem stärkeren Arm des

Mannes können ihre schwachen Kräfte keinen Widerstand bieten, und er weidet sich an dem Anblick ihrer keuschen Nacktheit.

Der Japaner wird darin nicht mehr sehen als ein im Bade über-



Fig. 158. Susanna im Bade. Toyokuni

raschtes Mädchen, und in seiner heiteren Lebensauffassung erwarten, daß der Eindringer das Mädchen nicht weiter belästigt, sondern höchstens, wie Prinz Genji, ihr Bild im Herzen mit sich fortträgt.

Der mit hergebrachten Überlieferungen beschwerte Europäer

aber mag bei dieser Szene an Diana, Bathseba oder Susanna in japanischer Übersetzung denken, weil bei diesen die Überraschung im Bade durch Aktäon, David und die beiden Ältesten geschichtlich beglaubigt ist.

Nach Brinckmann lehnen sich viele solcher Bilderserien an die japanische Dichtkunst an, mit Vorliebe an die Uta, die beliebten Vierzeiler japanischer Schnadahüpferln, welche gewiß für den Japaner einen ganz besonderen Reiz haben, dem Außenstehenden, wenn er nicht ein gewiegter Kenner der japanischen Literatur ist, aber unverständlich bleiben.

Ein reiches Feld für die Verwertung nackter weiblicher Gestalten bietet das Leben und Treiben der Awabifischerinnen. Es sind arme Taucherinnen, die Schwämme, Perlmuttermuscheln und die eßbaren Awabimuscheln mit Hilfe von Stemmeisen unter dem Wasser loslösen. Nach altem Herkommen sind es nur Frauen und Mädchen, welche diesen anstrengenden Beruf ausüben.

Die stark zerklüftete Küste, die zahlreichen kleinen, vorgelegerten Inselchen sind die Stätte ihrer Tätigkeit und werden zum Stelldichein zahlreicher Zwischenhändlerinnen, oft auch der Zielpunkt von Ausflüglern, welche in Booten hinfahren, um dieses echt japanische Schauspiel zu beobachten.

Bei der Arbeit haben sie alle Kleider bis auf das kurze rote Lendentuch abgelegt. Wenn sie sich am Strande oder in ihren Booten ausruhen, tragen sie einen leichten Kimono lose umgeworfen, der häufig in sinniger Weise mit Fischen und anderen Bewohnern der Tiefe verziert ist.

Nie sind sie ganz nackt, trotzdem das Lendentuch die rasche Bewegung behindert; der Grund ist wohl der, daß sie damit, wie die malaiischen Fischer mit ihrem Ledergurt, den empfindlichen Unterleib vor den Angriffen der kleinen, scharfzahnigen Fische beschützen.

Da die Awabifischerinnen meist an entlegenen Stellen der Küste arbeiten, muß man schon hinreisen, wenn man sie sehen will, und der Künstler, die diesen Stoff behandeln, gibt es nur wenige.

Es ist merkwürdig, daß viele dieser seltenen Blätter sich aus drei Teilen zusammensetzen. Brinckmann spricht von einem Triptychon, das er gesehen hat.



Fig. 139. Awabifischerinnen

In Fig. 139 taucht eine Fischerin, nach Luft schnappend, aus den Fluten, eine Andere, in einem mit Rochen und anderen Seeungeheuern geschmückten Gewande, nimmt die Beute in Emp-



AWABIFISCHERINNEN

fang, während eine Dritte im Boot sitzt, ihre Haare trocknet und mit Aufmerksamkeit den Fang der Gefährtin betrachtet.

Dicht dahinter liegt ein Boot mit reichgekleideten Menschen, die dem ungewohnten Treiben zusehen.

Auch dies Bild ist das Mittelstück eines Dreiblatts; das linke Blatt enthält den anderen Teil des Awabibootes mit einigen halb-nackten Taucherinnen und Körben, das rechte Seitenblatt bringt die Verlängerung des Hinterbootes mit geschmückten Frauen.

Tafel III gibt ein Einzelbild mit zwei Awabifischerinnen. Die Eine preßt stehend, das Stemmeisen zwischen den Lippen, ihr nasses Gewand aus. Es ist dies ein besonders beliebtes Motiv, welches sich fast auf allen Awabidarstellungen wiederholt. Auch die Zweite, welche, mit halbem Leibe aus dem Wasser auftauchend, frohlockend ihre Beute zeigt, ist eine typische Figur, welche in ähnlicher Form häufig angebracht wird.

Von Tiek aus Hamburg erhielt ich ein Oribon von zwölf Blättern, welche in vier Gruppen von auch je drei Blättern zerfallen, wobei jeweils das Zweite unverkennbar den Mittelpunkt der Handlung bildet.

Das Oribon umfaßt 18 Awabifischerinnen, wovon 14 nur mit Lendentuch, 4 mit umgeworfenem Kimono bekleidet sind, aber auch diese durch das nasse, triefende Haar gekennzeichnet — und 12 unbeteiligte Frauen in mehr oder weniger reicher Kleidung, dazwischen einige spielende und angelnde Kinder.

Die Komposition ist so klar und übersichtlich, daß man schon mit Worten ein deutliches Bild des ganzen Hergangs entwerfen kann.

Erstes Dreiblatt. Leichte Morgenarbeit.

Mittelblatt: Eine Fischerin mit feuchtem Haar und weit offenem Kimono kauert neben einem gefüllten Korb und gibt dem neben ihr stehenden, stämmigen Knaben die Brust. Auf dem linken Seitenblatt zwei Mädchen im Lendentuch, ruhend; eine steckt den Fuß ins Wasser, um den die Fische spielen. Auf dem rechten Seitenblatt ein Mädchen in der beliebten, auf Tafel IV gezeigten Stellung, ihr Tuch auswindend. Daneben eine bekleidete Händlerin, die die Waren prüft.

Zweites Dreiblatt. Lebhaftige Arbeit am Gestade.

Mittelblatt. Bug des Awabischiffes, darin eine fast nackte Taucherin, eine Zweite hält sich, den Leib im Wasser, am Rande fest und hebt eine Muschel hinein. Im Hintergrund eine Landzunge, auf der zwei reichgekleidete Frauen stehen und ein kleines Mädchen mit einer Krabbe spielt. Auf dem linken Seitenblatt ist die Fortsetzung des Bootes mit gefüllten Körben und zwei Taucherinnen, deren Eine stehend die typische Stellung mit dem Ausdrücken des Schurzes wiederholt. Im Hintergrund eine reichgekleidete Dame und ein Kind, das auf die Krabbe zuläuft.

Auf dem rechten Seitenblatt noch drei Zuschauerinnen auf der Landzunge, vorn eine Taucherin unter dem Wasser, die eine Muschel losbricht. Auf diese in die rechte Ecke gerückte Figur sind alle Blicke der Gestalten auf dem Dreiblatt gerichtet.

Drittes Dreiblatt. Schwere Arbeit auf offener See.

Mittelblatt. Am Rande des Awabischiffes hält sich eine Taucherin, die Muschel in der Hand, in der Stellung fest, wie das zweite Mädchen der Tafel IV; im Boot zwei Zuschauerinnen. Auf dem linken Seitenblatt der Vorderteil des Schiffes mit einer Dame, davor ein Mädchen, das in die Tiefe hinabtaucht. Auf dem rechten Seitenblatt der hintere Teil des Schiffes, eine Fischerin im Kimono am Steuer; daneben eine Händlerin und Körbe. Vorn ein Mädchen, das mit der Muschel auftaucht.

Viertes Dreiblatt. Rast.

Mittelblatt. Eine Taucherin im Lendenschurz sitzt neben dem vollen Korb am Steuer, eine Andere im Kimono hinter ihr kämmt sich das Haar.

Linkes Seitenblatt. Ein Mädchen im Lendenschurz mit triefendem Haar zählt die Beute in einen Korb; zwei Händlerinnen schauen ihr zu. Auf dem rechten Seitenbild liegt eine Taucherin nur mit Schurz bekleidet lang ausgestreckt müde am Strand, eine Andere im Kimono nimmt den vollen Korb auf.

Diese Beschreibung soll nur ein Beispiel sein, wie sich eine japanische Bilderfolge ablesen läßt. Mit den Gestalten der zwei hier gebrachten Abbildungen kann man leicht die Worte zu Bildern ausbauen, aber freilich nicht die feineren Einzelheiten der Zeichnung wiedergeben.

Der Oribon als Ganzes zeigt einen harmonischen Aufbau. Zwei bewegte Szenen zwischen zwei ruhigen. Auf den zwei äußeren Blättern sind die Figuren weniger zahlreich, aber in größerem Maßstab ausgeführt, gleich als wollte der Künstler andeuten, daß man sie in der Ruhe besser betrachten kann.

Das Ganze ist die Geschichte eines Tages aus dem Leben der Awabifischerin in schlichter einfacher Sprache und fesselnder Darstellung.

Zu den Eigentümlichkeiten japanischen Volkslebens gehört auch das Yoshiwara, das eine Welt für sich bildet und im Leben des Japaners eine ähnliche Rolle spielt, wie vor Zeiten die Welt der Hetären bei den Hellenen.

Für einen Europäer ist es schwer, sich in die dortigen Zustände hineinzudenken, aber wenn man weiß, daß von den das Yoshiwara bevölkernden Mädchen ein gewisser Bildungsgrad, hauptsächlich die Kenntnis der Musik, des Tanzes, des Schreibens und des Blumenwindens, verlangt wird, demnach eine Erziehung, welche nur den Mädchen besserer Stände zuteil wird, kann man leichter begreifen, daß der Japaner der Kurtisane eine größere Achtung entgegenbringt und sie nicht selten sogar zur Gefährtin seines Lebens erwählt.

In den bildlichen Darstellungen sind die Bewohnerinnen des Yoshiwara gekennzeichnet durch besonders reiche Kleidung und die großen Nadeln von hellgelbem Schildpatt, welche ihre Häupter wie Strahlen umgeben und von alters her die Zeichen ihres Standes bildeten.

Europäische Damen, welche auf kostümierten Bällen echt japanisch aussehen wollen, pflegen gerade durch solche in das Haar gesteckte Nadeln und Pfeiler den japanischen Charakter möglichst zu betonen und ahnen nicht, mit welchem bedenklichem Kopfschütteln dieser Schmuck des Yoshiwara vom Japaner betrachtet wird.

Gleich wie bei den chinesischen Mädchen auf den Blumenschiffen ist die kostbare und möglichst verhüllende Pracht der Kleidung verbunden mit einem feinen, gebildeten Benehmen und den gefälligen, liebenswürdigen Umgangsformen, womit sie ihre Gäste zu fesseln suchen.

Wie im Leben sind auch auf allen älteren Darstellungen diese Mädchen stets in farbige, prächtige, reiche Gewänder gehüllt und unterscheiden sich durch nichts, als durch die Buntheit der Kleidung und den eigentümlichen Kopfschmuck von anderen Frauengestalten.

Die vornehme Frau trägt, wie bei uns, auf der Straße dunkle unauffällige Kleider von gesuchter Einfachheit.

Selbst Hokusai, dem sonst nichts heilig ist, hat sich hier streng an die japanischen Anstandsregeln gehalten und seine Kurtisane der Öffentlichkeit möglichst bekleidet vorgeführt (Fig. 140).

Das innere Leben des Yoshiwara und andere Szenen aus dem Liebesleben werden nur in den Makurabunko, den Kissenbüchern, zur Darstellung gebracht.

Diese Bücher sind, wie die Frühlingstäfelchen der Chinesen, dazu bestimmt, den Neuvermählten zur Belehrung unter das Kissen gelegt zu werden.

Selbst große Meister wie Utamaro, Harunobu und Andere haben sich nicht gescheut, diesen Zweig der Kunst zu pflegen und auch ihre Namen dabei nicht verschwiegen.

Die Behandlung der nackten Gestalten ist die gleiche wie bei den hier gegebenen Beispielen; da sie aber nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind, entspricht es nur dem japanischen Anstandsgefühl, sie dort zu lassen, wohin sie gehören.

Es wurde schon gesagt, daß Toyokuni und seine Schüler in der dramatischen Ausarbeitung einer Handlung ihre besondere Stärke entwickeln.

Ein gutes Beispiel hierfür ist ein 10 m langer Makimono Utawaga Kuniyoshis, in dem er eine Begebenheit schildert, welche ihm reichliche Gelegenheit zur Darstellung nackter Körper in den verschiedenartigsten Stellungen bietet.

Vier edle Damen lustwandeln auf einer Insel, werden von Räufern überfallen, entkleidet, mißhandelt und dann von einem Samurai befreit.

Diese einfache Erzählung bietet Kuniyoshi Gelegenheit zu einem lebhaft bewegten, figurenreichen Gemälde, dem die Bilder Fig. 141 und 142 entnommen sind.

Beim Aufrollen des Makimono erscheint alles friedlich und



Fig. 140. Mädchen aus dem Yoshiwara. Hokusai

heiter; eine weite Aussicht auf das mit lieblichen grünenden Inseln bedeckte Meer öffnet sich vor den Blicken. Man naht dem Gestade, das größer und größer aus dem blauen Wasser emporwächst, sich mit Blumen und blühenden Bäumen bedeckt.

Vier Damen in reichen Gewändern lustwandeln und pflücken Blumen; es sind zwei verheiratete Frauen, wie aus dem Fehlen der Augenbrauen ersichtlich und zwei junge Mädchen; ein Diener folgt mit Erfrischungen und Körben geheimnisvollen Inhalts.

Eines der Mädchen hat sich von den übrigen getrennt. Ein



Fig. 141. Die Räuber von Utagawa-Kuniyoshi

Räuber springt aus dem Gebüsch und faßt sie an. Auf ihr Hilfesgeschrei eilt der Diener herbei, wird aber von den Genossen des Räubers gefaßt, zu Boden geworfen und geknebelt.

Nun bemächtigen sich die Räuber auch der anderen Damen, zwingen alle, mit dem Gesicht nach unten sich niederzulegen und nehmen ihnen ihre fahrende Habe und ihre Kleider ab.

Auf Fig. 141 reißt ein Räuber eine Frau am langen Haar und rechten Arm zur Seite, nachdem er sie ihrer Kleider, die zum Bündel geschnürt daneben liegen, bis auf wenige Reste beraubt hat.

Fig. 142 zeigt die andere Frau mit den beiden jungen Mädchen, alle drei nackt und geknebelt, an einen Baum gebunden.



Fig. 142. Die Räuber von Utagawa-Kuniyoshi

Alle vier werden an verschiedene Plätze der Insel verteilt. Nachdem der Raub in Sicherheit gebracht ist, soll die Mißhandlung der Opfer beginnen. Da erscheint der Samurai und jagt die Räuber in die Flucht.

Mit den einfachsten Mitteln sind die nackten weiblichen Körper charakterisiert.

Die ältere verheiratete Frau hat eine schlaffere Haut, die Brüste haben sich gesenkt, die Falten vom Hals zum Nacken, in den Achseln, unter den Brüsten, an den Leisten treten deutlicher hervor; die Gesichtszüge sind schärfer (Fig. 141).

Die zweite verheiratete Frau, die aufrechtstehend an den Baum gebunden ist, trägt nicht nur in dem um die Mitte geschlungenen Tuch, sondern auch im aufgetriebenen Leib und den dunkler gefärbten Warzenhöfen die deutlichen Zeichen der Schwangerschaft zur Schau.

Die jugendliche Fülle im Körper der Mädchen, die verschiedenen Grade des Welkens bei den Frauen sind am Gesicht wie an jedem einzelnen Teile des Körpers sichtbar gemacht; jede einzelne Gestalt hat ihre besondere Eigenart.

Schön umrissen und sehr fein empfunden ist die vornübergeworfene nackte Gestalt des gefesselten jüngsten Mädchens in Fig. 142.

Aus der knieenden Stellung hat sie sich nach vorn über gebeugt, um schamhaft Brust und Gesicht zu bedecken, weil die auf den Rücken gefesselten Arme es ihr unmöglich machen, in gewohnter Weise mit vorgehaltenen Händen ihre Blöße zu verhüllen.

Das zweite Mädchen wird durch die enger gezogenen Fesseln verhindert, die gleiche Bewegung zu machen, und wendet nur den Kopf mit angsterfüllten Augen zur Seite.

Es ist nur ein unendlich kleiner Bruchteil aus der überreichen Schatzkammer japanischer Kunst, den ich hier zeigen konnte. Es genügt aber, um ein Bild von der japanischen Auffassung des menschlichen Körpers in der Malerei zu geben.

Der Maler hält sich in großen Zügen an das Leben: Er gibt den Körper nur da nackt, wo er auch im Leben nackt gesehen wird, er hält sich an den schematisierten gelben Rassencharakter, die schrägen Augen, den langen Rumpf und die kurzen Beine und idealisiert nach der weißen Seite hin nur in der Farbe der Haut.

Trotz der starken Schematisierung der Körperlinie und zahlreicher anatomischer Fehler zeichnen sich alle Gestalten durch die lebenswahre Wiedergabe der Bewegung, alle Bildergruppen durch die Feinheit der Komposition aus.

Dabei darf man nicht vergessen, daß viele feinere Züge dem Auge des Fremden entgehen, welche für den Japaner, der das Bild nicht nur sehen, sondern auch lesen kann, von besonderem Wert sind.

Technisch mag die europäische Malerei höher stehen, in einem Punkt aber ist ihr die japanische bei weitem überlegen, und das ist in der Wahl der Motive: Darin sind sie der großen Lehrmeisterin Natur sehr viel näher geblieben, und das haben sie der glücklichen Mischung von Natur- und Kulturvolk zu danken. Damit bekommt aber der Japaner noch einen anderen Vorteil über den Europäer, und das ist die unbefangene Kunstbetrachtung. Der Europäer weiß zu viel, denkt mehr in Begriffen als in Bildern, und die Begriffe entfernen ihn von der Natur.

Es gibt ein naturwissenschaftliches Denken, das sich mehr auf Bildern aufbaut, und ein philosophisches Denken, das von Begriffen ausgeht. Naturwissenschaftler, welche gewohnt sind, empirisch vorzugehen und aus den Bildern erst nachträglich Begriffe zu bilden, müssen immer wieder zur Natur zurückkehren, der exakt denkende Philosoph entfernt sich von ihr, je mehr er sich in seine Begriffswelt einspinnt.

In der Kunstbetrachtung zeigt sich dieser Unterschied darin, daß der Naturkundige als Maßstab die Natur benutzt, der Philosoph aber seine Gelehrsamkeit.

Auch hier nimmt der Japaner eine glückliche Mittelstellung ein.

Für die Malerei hat er die aus der Schriftsprache abgeleiteten Begriffe, welche der chinesischen Kulturwelt entstammen; dazu kommt aber die dem Naturvolk eigene, innige Kenntnis und sorgfältige Beobachtung der Natur, welche seine Begriffe läutert und ihn immer wieder zur Natur selbst zurückbringt und sein Gefühl für das natürlich Schöne rein erhält.

Daß dem so ist, wird am deutlichsten, wenn er seine Kunstfertigkeit in einer Richtung betätigen kann, wo die Anlehnung an die schriftlichen Begriffe wegfällt, nämlich in der Plastik.

Hier zeigt sich erst ganz, wie scharf er sieht und wie er in der Malerei seine ganze Kraft nur darum nicht entfaltet hat, weil er deren zur Aussprache seiner Gedanken nicht bedurfte.

2. Die Plastik

Man mag von der südlichen Tropenpracht, man mag von der steinigen Gebirgswelt Westamerikas her in das japanische Inselparadies einfahren, man wird immer den Eindruck bekommen, daß man in ein Reich der Liliputer verschlagen wurde, in dem alles klein und zierlich ist. Klein wie Spielzeug sind die Menschen, klein die Tiere, klein die Häuser, klein die Bäume. Selbst der gewaltige Fujiyama, der feuerspeiende Berg mit dem schneebedeckten Gipfel, der die Gegend beherrscht, erscheint aus der Ferne wie ein schmackhafter, von unten graugrün umwickelter Zuckerhut und nicht wie ein einsam thronender Berggriese.

Die eigentümliche Beschaffenheit ihres Landes ist der Grund, daß die Japaner keine eigene monumentale Baukunst besitzen.

Der stetig von Erdbeben erschütterte Boden verbietet ihnen, steinerne Gebäude aufzutürmen, und darum sind alle ihre Häuser, Paläste und Tempel von Holz und gewinnen an Breite, was sie an Höhe verlieren. Sie verzichten auf die architektonische Massenwirkung und ersetzen sie durch feine Gliederung der Einzelheiten, durch sorgfältige Ausbildung der Ornamente und Farben.

Auch in der Plastik haben sie sich den Aufschwung zu monumentaler Größe auf die Dauer versagen müssen.

a) Monumentale Plastik

Mit dem Buddhismus hat die aus griechischen Überlieferungen abgeleitete buddhistische Kunst ihren Einzug in Japan gehalten und auch dort versucht, ihre Götter durch gewaltige Denkmäler und Tempel zu ehren.

Aber nur wenige Überreste haben die Zeiten überdauert und der Gewalt der Elemente trotzen können. Die kleinen Buddhas, Wishnus und Shiwas haben sich in Japan neben dem Shintōdienst eingenistet und Gautama Buddha ist der einzige, dessen Kolossalbild, von den Japanern Daibutsu, der „große“ Buddha genannt, sich auf japanischem Boden hie und da erhalten hat.

Ein riesiger Buddhatempel soll einst in Kamakura gestanden

haben, ein mächtiger Holzbau, in dem Daibutsu, der große Buddha, thronte. Der Tempel ist verschwunden, durch Erdbeben oder Feuer vernichtet, aber noch immer sitzt der große eherne Buddha dort in erhabener Ruhe, unbeweglich, die Seelenperle auf der Stirn und achtet nicht der Stürme und Regengüsse, denen er jetzt unbeschützt preisgegeben ist.



Fig. 143. Daibutsu von Kamakura

Sein Bild (Fig. 143) hat sich mit einer wunderbaren grünen Patina bedeckt und leuchtet weithin durch die Pinienwälder, die die heilige Stätte umgeben, über die mit Lotosblumen bedeckten Seen, die zu seinen Füßen sich weit in die Ebene hinausziehen. Weit im Umkreis um das erhabene Bild, zum Teil in dem rings aufgeschossenen Wald, sieht man noch die großen flachen

Steinplatten, welche die Säulen des mächtigen Gebäudes getragen haben.

Auch der schwerste Sturm, der ihn fast zu vernichten drohte, ist vor etwa 50 Jahren, ohne Spuren zu hinterlassen, an seinem Haupte vorübergezogen.

Damals fehlte wenig, daß er nach Amerika verkauft worden wäre: des Kupfers wegen; aber er erleuchtete die Häupter seiner Gläubigen und sie weigerten sich, den Handel einzugehen, und heutzutage sind die Japaner auch ohne Buddha erleuchtet genug, um auf dieses gewaltigste ihrer Kunstwerke leichten Kaufes verzichten zu wollen.

Außer einer ganz geringen Erhebung der Augenspalte im äußeren Winkel unterscheidet sich dieser Buddha in nichts von den indischen Bildern, und er hat diesen mongolischen Zug wahrscheinlich unterwegs in China angenommen, sonst hat er ebenfalls dort, wie in Tibet und der Mongolei, bis auf sehr kleine Mongolisierungen seinen ursprünglich indischen Charakter bewahrt¹.

Auch in Nara, dem Brennpunkt des Buddhismus, habe ich eines dieser Kolossalbilder des Buddha gesehen, zwar, wie mir schien, nicht so groß, dafür war es vergoldet und hatte noch ein eigenes Haus.

Fig. 144 zeigt einen der großen, aus Holz geschnitzten Wächter, die zu beiden Seiten des Eingangs aufgestellt sind, und durch ihre leuchtende Farbenpracht schon von weitem die Aufmerksamkeit des Herannahenden auf sich lenken.

Die in diesen Gestalten angewendete Behandlung des nackten Körpers, die knochige Übertreibung der Muskulatur, die starke Akzentuierung der halb mongolischen, halb mittelländischen, verzerrten Gesichtszüge findet sich auch bei Darstellungen von Windgöttern, Teufeln und Tengus in der Malerei und im Holzschnitt. Sie sind zur Grundlage eines neuen, fraßenhaften Typus der menschlichen Gestalt geworden, der sich in dieser Weise außer in Japan nirgends findet.

Zwei ältere Nachbildungen dieser Wächter in glasiertem Ton, die ich aus Japan mitgebracht habe, zeichnen sich durch eine beson-

1) Vgl. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus. Brockhaus 1900.

ders fein durchgeführte Behandlung der Armmuskulatur und eine trotz des kräftigen Körpers sehr kleine Hand und ebensolchen Fuß aus. Die Proportionen entsprechen der japanischen Normalgestalt.

Die zahlreichen kleineren Buddhas, die sich außer in Tempeln



Fig. 144. Tempelwächter aus Nara

auch als Hausgötter zum Privatgebrauch recht häufig in Japan finden, lehnen sich ebenfalls, soweit meine Erfahrung reicht, eng an das indische Vorbild an. Der einzige charakteristische Unterschied, den übrigens auch der Daibutsu von Kamakura zeigt,

liegt in der teilweisen Bekleidung des Oberkörpers, die bei den indischen Buddhas meist fehlt.

Wenn man zwischen Bombay und Yokohama, in Madras, Benares, Singapur oder Hongkong einen Buddha kauft, kann man sicher sein, daß er in Deutschland oder England gemacht ist.

Er ist einer der verbreitetsten Handelsartikel, den die meisten Weltreisenden befriedigt seiner alten Heimat wieder zuführen und ihm vielleicht einen Ehrenplatz zwischen echt Delfter Porzellan anweisen, das, wie er, in Deutschland geboren ist.

Um einen echten Buddha zu bekommen, muß man sehr vorsichtig zu Werk gehen und nach einem gebrauchten Buddha fahnden, d. h. einen, zu dem schon einmal gebetet wurde; denn zum Beten werden nur die wirklich echten benutzt.

Es war eine beinahe strafbare Handlung, durch die ich in den Besitz eines kleinen Bronzebuddhas gelangte.

In der Nähe von Nikko, der heiligen Tempelstadt, sah ich durch die geöffnete Tür, wie ein Bauer vor ihm sein Gebet verrichtete.

Als er damit fertig war, ließ ich ihm durch meinen Führer bedeuten, daß ich den Buddha zu kaufen wünschte.

Er schüttelte entschieden mit dem Kopfe. Ich zeigte ihm auf der flachen Hand einen Silberdollar, einen zweiten, einen dritten, der Bauer blieb ungerührt, erst beim achten konnte er nicht mehr widerstehen.

Er trat in die Hütte, verhüllte seinen Buddha und reichte ihn mir mit der einen Hand, während er mit der anderen hinter dem Rücken das Geld in Empfang nahm: Buddha sollte nicht sehen, daß er für schnödes Geld verkauft worden war. Das war so rührend, daß mich der Kauf reute. Aber mein Führer tröstete mich damit, daß der Bauer von dem Gelde einen viel größeren Gott bekommen werde und daß Jener ihm verzeihen werde, was er an Diesem gesündigt. Schließlich war ich, obgleich ich den Japaner durch die Stachelung seiner Habsucht zu der gottlosen Handlung verführt hatte, doch der am meisten Betrogene, weil ich einen für japanische Verhältnisse ganz unverhältnismäßig hohen Preis bezahlt hatte.

Ja, ich glaube, daß mein Buddha weiß, wie teuer er mir war, denn er hat mich nie anders als mit freundlicher Milde angeblickt.

Im Gesicht trägt er keinen mongolischen Zug und könnte ebensogut aus Java oder Vorderindien stammen.

In den monumentalen Werken Japans herrscht der fremde Einfluß; in seiner eigenen Größe zeigt sich der Japaner erst in der plastischen Kleinkunst.

b) Die Kleinkunst

Hier kommen aus dem reichhaltigen Gebiet japanischer Kleinkunst zwei Richtungen in Betracht: die aus Holz, Elfenbein oder Metall angefertigten *Netsuke*, welche sich über das Kunsthandwerk zum selbständigen Kunstwerk erheben und zuweilen noch eine ornamentale Stilisierung und Anpassung an Gebrauchszwecke erkennen lassen, sowie die farbigen Holzschnitzereien, welche nur die möglichst getreue Wiedergabe der Natur zum Ziel haben.

Die *Netsuke* ist ursprünglich ein durchbohrter Knopf, durch den eine doppelte Schnur gezogen wird, welche die Pfeife, den Tabaksbeutel oder andere Gebrauchsgegenstände festhält. Über ihre künstlerische Ausgestaltung gibt A. Brockhaus in seinem oben erwähnten Werke eine erschöpfende und mit prächtigen Abbildungen geschmückte Beschreibung. In seiner kostbaren Sammlung befindet sich auch das Original von Fig. a auf Tafel IV, das eine nackte Awabifischerin in aufrechter Stellung vorstellt.

Abgesehen von dem zu großen Kopf, der nur 6,3mal in der Körperhöhe aufgeht, sind die Proportionen, entsprechend dem Idealkanon von Kyōsai aus der älteren Zeit, der auch diese Figur angehört, nach europäischem Maßstab normal.

Wie bei Kyōsai sind die schmalen Hüften, die fehlende Taille und die schiefgestellten Augen mongolisch; aber auch an den Beinen zeigt sich trotz der normalen Länge der gelbe Charakter darin, daß die Unterschenkel im Verhältnis zum Oberschenkel stark verkürzt sind. Die anatomischen Einzelheiten sind soweit abgeglättet, als die Kleinheit der Darstellung es verlangt, aber

viel weniger schematisiert, als auf den entsprechenden Zeichnungen. Trotz der Kleinheit sind die Beugungen der Arme im Ellbogen und Handgelenk, die Finger, die Füße anatomisch richtig und lebenswahr. Aus der Tradition beginnt sich der natürliche Körper loszuschälen.

Gleichfalls der Brockhausschen Sammlung entnommen ist eine Elfenbeinfigur der nur mit einem schmalen Lendentuch umgürteten Okame (Taf. IV, Fig. d).

Hier ist sie in kauender Stellung dargestellt, wie sie die Arme reckt und den Mund weit zum Gähnen öffnet, in ähnlicher Weise, wie der Greis von Hokusai, der die Langeweile verkörpert (Fig. 117).

Es ist echt japanischer Humor, der sich in dieser leicht karierten Gestalt ausspricht.

Selbst Okame kann nicht immer lachen und lustig sein; gerade bei ihr aber, der allzeit Fröhlichen, wirkt es doppelt komisch, wenn sie in einem Augenblick überrascht wird, wo auch sie des ewigen Wißemachens müde ist.

In der Wiedergabe des Körpers hat sich der Künstler an die Überlieferung gehalten und diesen weiblichen Fallstaff der Japaner mit schwellenden, derbrunden Formen ausgestattet, wie ihn das Leben im niederen Satsumatypus liefert. Es ist die schon in der Jugend überquellende Fülle, welche auch den Rubensschen Frauengestalten eigen ist.

Von guter Beobachtung zeugt der kleine Zug, daß der feiste Schenkel sie hindert, das rechte Bein so weit unterzuschlagen, wie es bei der Japanerin in der Hockstellung üblich ist.

Die Brüste sind verhältnismäßig klein und von guter Form. Sehr naiv ist die Auffassung des Künstlers, der, ohne sich um Proportionen zu kümmern, das Gesicht und dessen Ausdruck als das Wichtigste in der Darstellung einfach durch stärkere Vergrößerung hervorhebt. Für den Europäer stört das den Gesamteindruck, für den Japaner heißt dies: sieh dir genau das Gesicht an, das ist die Hauptsache.

Die verschiedenen mythologischen Tiere, wie Tanuki, der

TAFEL IV



C. H. Stratz del.

JAPANISCHE ELFENBEIN- UND HOLZFIGUREN

Dachs, Inari¹ oder eigentlich Kitsune, der Fuchs, Kame, die Schildkröte und Saru, der Affe, kommen für unsere Zwecke nicht in Betracht, wohl aber Tako, der Polyp.

Tako, der achtarmige Bewohner des Wassers, steht bei den Japanern in dem Rufe, daß er Badende, und zwar mit Vorliebe badende Frauen, überrascht und sie durch seine unberechenbaren, vielseitigen Umarmungen in Schrecken setzt.

Dies Motiv ist auch in der europäischen Kunst zuweilen benützt worden als eine willkommene Veranlassung zur Darstellung des Nackten. Der Japaner dagegen geht nicht vom Nackten, sondern vom Motiv aus, und bringt das Nackte dabei an, weil es dazugehört.

Tafel IVb und c stellen zwei kleine elfenbeinerne Figuren dar, welche in feinsten Plastik dem nackten weiblichen Körper gerecht werden. In Fig. b ist es eine junge Frau mit rasierten Brauen und mongolischen Augen, die der Polyp umschlingt. Der Unterkörper ist verhüllt, die Formen des Oberleibs sind im schönsten Ebenmaß, mit leicht angedeuteter Taille nach weißem Ideal gebildet.

In Fig. c ist es ein halberwachsenes Mädchen, das Tako im Bade zum Angriff gewählt hat. Das rechte, gestreckte Bein des Mädchens hat er mit seinem mächtigen Fangarm umwunden, während er sie mit drei anderen Fangarmen von hinten her umschlingt. Das Mädchen, in dessen Gesicht Schrecken über den Angriff mit Belustigung über das ungewöhnliche Ereignis streiten, hat mit der rechten Hand die lange Nase Takos umfaßt, während sie mit der linken dessen zudringliche Arme zurückschiebt.

Der Oberkörper des Mädchens ist ein Meisterstück der Kleinplastik; die feine Ausarbeitung von Schulter, Armen und Nacken, die gute Form der Brüste, das leichte Ausweichen des Rumpfes mit Emporziehen der linken Schulter, die kräftig zupackende Bewegung des rechten, die zerrende des linken Armes treten schön heraus und lassen keinen anatomischen Fehler erkennen.

1) Inari ist der Name eines Gottes, dessen Heiligtum in Kioto durch Füchse bewacht wird. Nach dem Inaritempel wird auch wohl der Fuchs zuweilen Inari genannt.

Es sind Formen, wie sie sich in gleicher Vollkommenheit sowohl bei der weißen wie bei der gelben Rasse finden. Daß in diesem Falle auch das Gesicht einen weißen Charakter hat, mag daher kommen, daß in der Erregung des Ringens die Brauen emporgezogen und die Augen weit geöffnet sind, und daß das Gesichtsoval in der Mittelbreite durch das wallende Haar verdeckt wird.

Mongolisch sind an dieser Figur nur die kurzen Beine und, wenn man will, der gelbliche Ton des Elfenbeins, welcher der zarten, natürlichen Hautfarbe der Japanerin entspricht. Der einzige Fehler ist die anatomisch mißglückte Stellung des linken Beines. Der Künstler beabsichtigte, zu zeigen, wie es mit aller Kraft im Hüftgelenk angezogen und gebeugt wird; diese Absicht ist nicht geglückt; denn das Kniegelenk ist zu breit und verschwommen, und die Einlenkung des Oberschenkels in die Hüftbeuge zu weit nach außen geschoben.

Der rechte Oberschenkel der halbverhüllten Frau in gleicher Lage (Tafel IV, b) stellt diese Abwehrstellung in richtiger Form dar.

Ganz vortrefflich ist aber das Spiel des Fußes am rechten, vom Polypen umschlungenen Bein mit den, in der Anstrengung des Sichloswindens, nach innen gekrümmten Zehen wiedergegeben.

Diese vier Netsukes geben ein gutes Bild, wie allmählich die Darstellung des Körpers die Traditionen der Schrift und der Malerei verläßt.

Je mehr der Künstler aus der Fläche in den Raum emporsteigt, desto mehr streift er das kulturelle Schema ab und nähert sich der Natur.

Der Himmel flieht, die Erde hat ihn wieder, und mit der ganzen Kraft, die dem Naturvolk schon zu den Zeiten des alten Höhlenbewohners Perigords eigen war, geschult durch die Technik, die es in der Kultur dazu erworben hat, bildet es jetzt auch die menschliche Gestalt mit der vollen Lebenswahrheit, wie sie ihm im Leben entgegentritt.

Diese neue Richtung in der japanischen Kunst ist eine Errungenschaft des letzten Jahrzehnts, aber ganz selbständig, ganz unabhängig von europäischen Einflüssen entstanden.

Sie wird von bescheidenen, unbekanntem Künstlern mehr handwerksmäßig ausgeübt, aber das Handwerk ist ja der goldene Boden, auf dem die Kunst wächst.

Das Material ist Holz, dessen Bearbeitung gerade in Japan von Grund aus beherrscht wird, und dazu kommt die Bemalung in natürlichen, nicht abgetönten Farben.

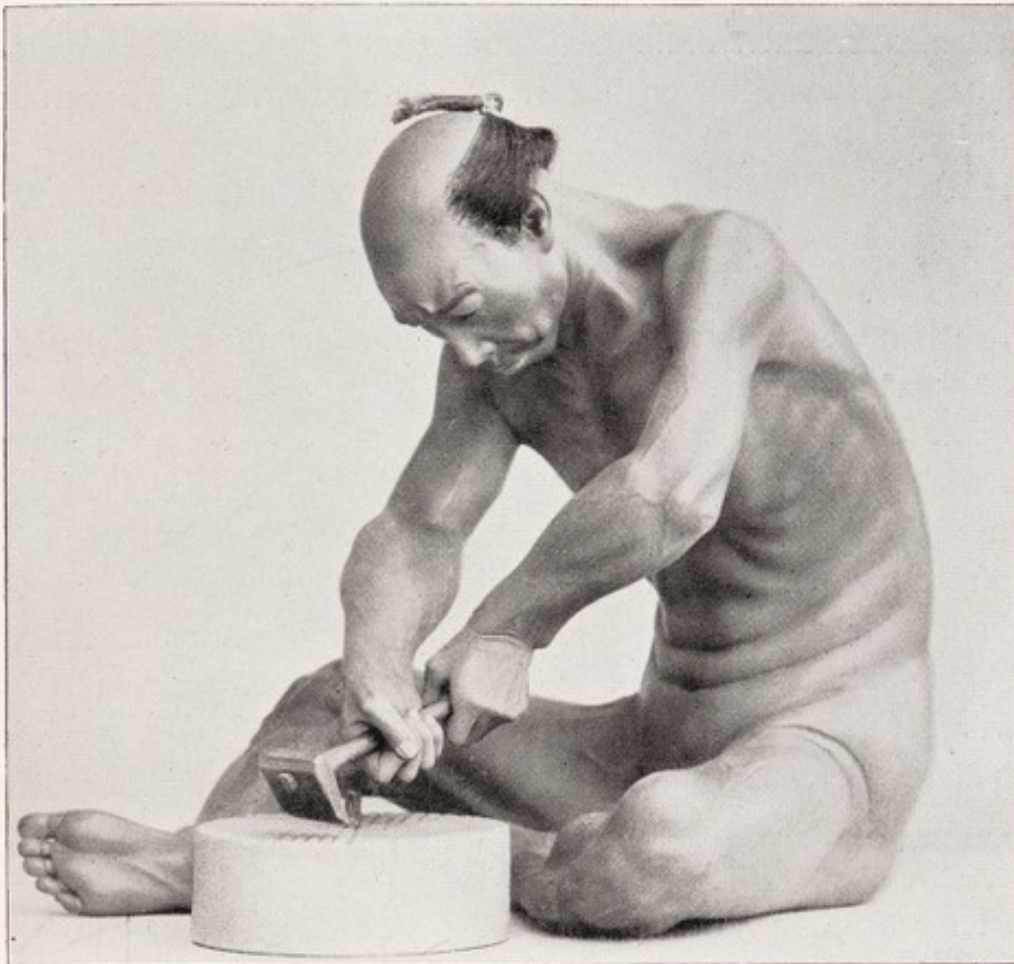


Fig. 145. Mühlsteinarbeiter

In naiver Unbefangenheit hat damit der japanische Künstler ein Problem, die Verbindung der plastischen Form mit der Farbe, gelöst, worüber in Europa trotz vielfacher Versuche noch lange keine Einigkeit erzielt ist.

Es ist zuzugeben, daß eine rein künstlerische Würdigung dieser bemalten Holzfiguren ihre Schwierigkeiten hat, es läßt sich auch nicht leugnen, daß sie in der Technik mancherlei noch nicht überwundene Schwierigkeiten aufweisen, und zum Teil nicht nur

von Holz sind, sondern auch hölzern wirken. Für die Darstellung des menschlichen Körpers aber behalten sie insofern ihren Wert, als sie zeigen, daß der japanische Künstler seinen Mangel an anatomischen Kenntnissen durch die Schärfe seines Blickes ersetzt und der Natur in erstaunlicher Weise gerecht wird.

Da er sich streng an die Natur hält, liegt auch allen seinen Darstellungen der japanische Typus zugrunde, den er ohne Idealisierung, aber auch ohne Schematisierung getreulich nachbildet. Auch mit seinen Motiven hält er sich an das wirkliche Leben und gibt die Nacktheit nur in solcher Gestalt, wie er sie im Leben sieht.

Für den männlichen Körper dienen als Vorwürfe ein Mühlsteinarbeiter (Fig. 145), ein Zimmermann (Fig. 146) und zwei Ringer (Fig. 147, 148).

Die beste Ausführung und die richtigsten anatomischen Verhältnisse zeigt der Mühlsteinarbeiter (Fig. 145).

Die Muskulatur der gestrafften Arme und Schultern, die Beugefalten am Rumpf, die Spannung der Adduktoren am rechten Bein, das den Stein festhält, die Runzelung der Stirn und das Zusammenpressen des Mundes, welcher zeigt, wie das ganze Gesicht an der anstrengenden Arbeit teilnimmt, sind mit anatomischer Schärfe und ohne Fehler wiedergegeben.

Für die feine Beobachtung spricht, daß an diesem durch die Arbeit gestählten Körper die Muskeln der Arme, welche am meisten in Anspruch genommen werden, alle anderen in ihrer Ausbildung übertreffen.

Außer solchen Vorzügen zeichnet sich diese Figur durch die Abrundung des Umrisses und die Macht der eingehaltenen Bewegung aus. Sie erhebt sich dadurch über die individuelle Wiedergabe des Arbeiters zum künstlerischen Symbol der Arbeit, in ähnlicher Form, wie es Meunier in seinen Minenarbeitern gegeben hat.

Weniger abgeschlossen, weniger fehlerfrei in der Anatomie und hölzerner im Gesamtbild ist der Zimmermann (Fig. 146).

Am Rumpf sind die Zacken des Sägemuskels verzeichnet, an der Schulter der Kapuzenmuskel und große Schultermuskel, über dem eine unnatürliche Wulst geschnitten ist, den die Natur nicht kennt.

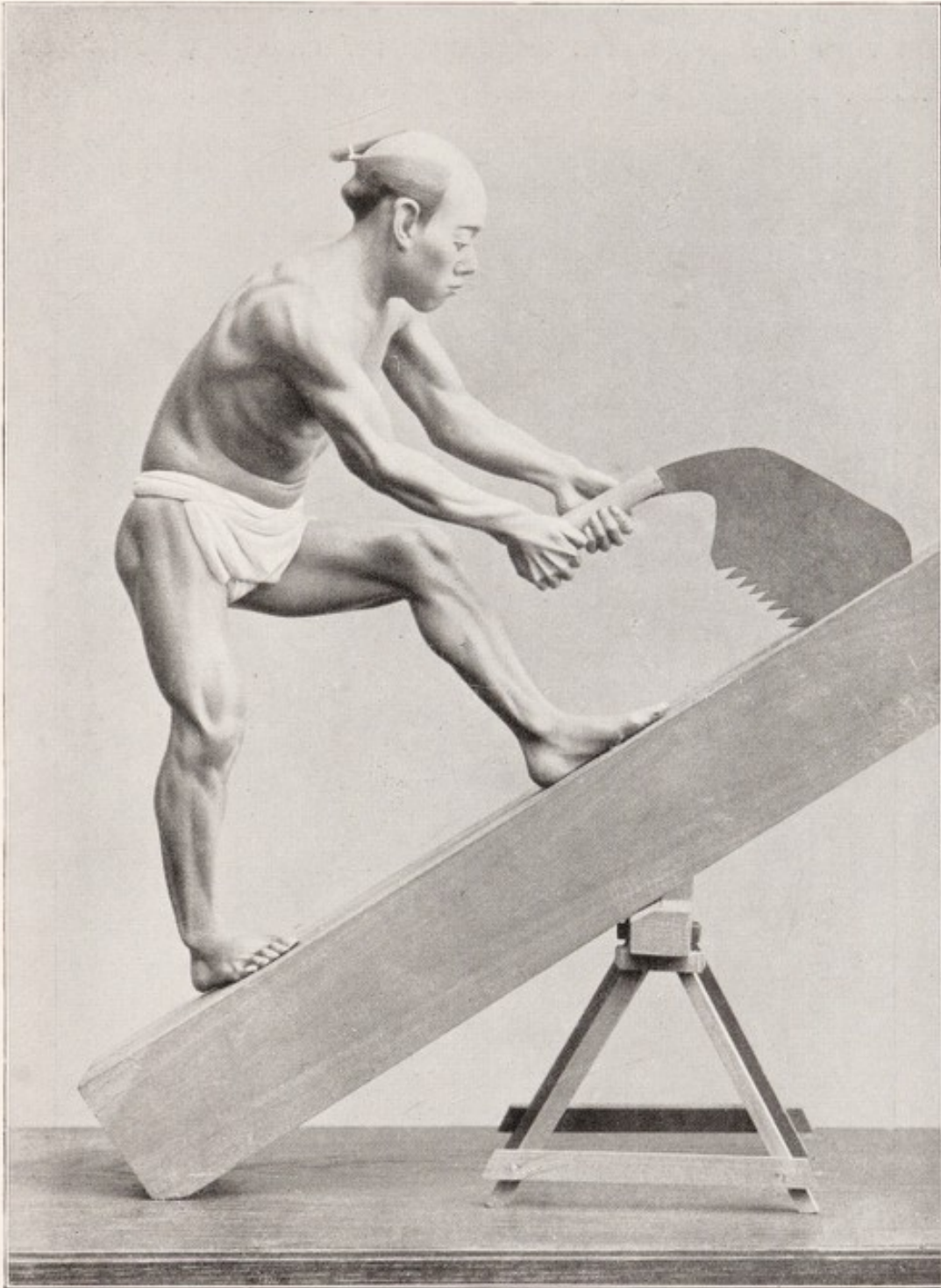


Fig. 146. Zimmermann

Die Vorderarmmuskeln und die Sehnen des Handrückens am rechten Arm sind zu stark betont, dagegen ist die Stellung und Spannung der Beine anatomisch richtig und das Bewegungsmotiv als Ganzes lebendig und wahr.

Die Ringergruppe, welche in zwei Aufnahmen die Gestalten von vorn und von hinten zeigt (Fig. 147 und 148), besteht aus derben, unterseßten Gestalten, welche den gelben Rassencha-



Fig. 147. Ringergruppe

rakter in seiner niedrigsten Form zur Schau tragen. Die Muskulatur ist zwar im allgemeinen richtig — auch hier wieder mit Ausnahme der Sägemuskeln —, aber wie mit absichtlicher Übertreibung herausgearbeitet, um die Kraft der Kämpferden zu unterstreichen.

Bewegung und Haltung sind von großer Lebendigkeit und physiologisch richtig.

Für die gute Beobachtung läßt sich in dieser Gruppe eine noch



Fig. 148. Ringergruppe. Rückansicht

nicht erwähnte Eigentümlichkeit hervorheben. Der fettere Ringer hat eine helle, der sehnige eine dunkle Haut. Dies stimmt mit der Wirklichkeit, denn die Helligkeit der Haut nimmt bei der gelben Rasse mit dem Fettpolster zu und ist auch aus diesem Grunde überhaupt beim weiblichen Geschlecht stets heller als beim männlichen.



Fig. 149. Dienstmädchen. Farbige Holzfigur

Das Weib ist hier in zwei Formen vertreten, dem derben Satsumatypus, dem die einen Eimer tragende Nesan, ein Dienstmädchen (Fig. 149, 150), angehört, und dem Chōshūtypus, wie ihn ein badendes Mädchen (Tafel IV e, Fig. 151 und 152) zur Schau trägt.

Bei der Nesan brauche ich nur auf die Aufnahme zweier Sat-



Fig. 150. Rückansicht von Fig. 149

sumamädchen (Fig. 68) hinzuweisen, um durch den Vergleich die Lebenswahrheit des geschnitzten Bildes zu bestätigen.

In allen Einzelheiten, dem mongolischen Gesichtsschnitt, den guten Schultern, den schmalen Hüften, dem kleinen Gesäß, den kurzen Armen und Beinen, entspricht sie dem derb-mongolischen Typus.

Ihre Proportionen sind in Fig. 102 bestimmt worden. Mit den männlichen Gestalten verglichen, zeigt das Mädchen die weichen, runden Formen, das Zurücktreten der Muskelerhabenheiten, kurz, den weiblichen Geschlechtscharakter in charakteristischem, sehr gut sichtbar gemachtem Gegensatz.

Die Stellung der Beine, welche mit kleinen Schritten das Gleich-



Fig. 151. Badendes Mädchen. Farbige Holzfigur. Profil

gewicht des durch das Tragen der Last verschobenen Rumpfes wieder herstellen, ist richtig aufgefaßt.

Aber schön ist diese Gestalt nicht und auch die Ausführung hat sich nicht ganz vom Grundstoff des Holzes freigemacht.

Das badende Chōshūmädchen ist in der Vorderansicht mit natürlichen Farben auf Tafel IV e, im Profil in Fig. 151 und in Rückansicht in Fig. 152 wiedergegeben.

In Körperform und Stellung bietet dies geschnitzte Bild das Gegenstück zu dem lebenden Mädchen, Fig. 56.

Die Hautfarbe ähnelt den europäischen brünetten Tönen mit einem ganz leichten Stich ins Gelbliche, sie ist ganz gleichmäßig ohne höhere Rötung der Wangen, was nach Baelz auch im Leben viel vorkommt.



Fig. 152. Badendes Mädchen. Farbige Holzfigur. Rückansicht

Die Lippen sind rot, die Brustwarzen von einem schmalen, bräunlichroten Hof umgeben. Das Gesicht trägt den Chōshū-typus, der Rumpf ist gleichmäßig gerundet, die Brüste sind klein, die Hüften schmal, die Beine kurz, alles nach Vorschrift. Anatomisch zeigt diese Gestalt eine gute Durchbildung in weiblicher Form.

Der weiche Umriss gibt in allen drei Ansichten ein gutes Bild

und die kauende Stellung ist natürlich und um so schöner, weil sie den Fehler der zu kurzen Beine verdeckt.

Ich glaube, daß unter diesen Beispielen der Mühlsteinarbeiter als Mann, die Badende als Weib nicht nur anatomisch, sondern auch künstlerisch am bedeutendsten sind, während die anderen Gestalten mancherlei Mängel aufweisen. Trotzdem oder gerade darum sprechen auch sie für die aufgestellte Behauptung, daß die Japaner — und selbst die kleinen, noch im Kunsthandwerk stehenden Künstler — die menschlichen Formen auch ohne Kenntnis der Anatomie mit großer Lebenswahrheit nachbilden können, wenn — sie wollen. Hier haben sie gewollt und vielleicht ist dies nur der erste Schritt auf einem Wege, der zu einer höheren Entwicklung, zu weiteren Ausblicken in der Kunst führen wird.

Wenn einst bei den Japanern nach klassisch-europäischem Vorbild das Bewußtsein von der Schönheit des nackten menschlichen Körpers erwachen wird, sind die Ringer, die badenden Mädchen und die Awabifischerinnen die wichtigsten Motive für sie, den Körper unverhüllt darstellen zu können, ohne sich ihrem heimatlichen Boden und ihren heimatlichen Sitten zu entfremden.

Der Vorhang fällt. Kunst und Leben der Japaner sind in bunten, bewegten Bildern und Worten vorübergezogen. Es ist nur ein kurzer Überblick, aber mit weiten Ausblicken.

Eine wunderbare Inselwelt hebt sich aus dem Lichte der aufgehenden Sonne. Seltsame Menschen bevölkern sie, in Bärenfelle gekleidet, in Haar- und Barttracht den russischen Bauern vergleichbar, in und mit der Natur in sorgloser und liebevoller Gemeinschaft lebend. Dann kommen vom Westen her gelbe Eroberer, in reiche Gewänder gehüllt, ein feines, kunstsinniges Volk, im Waffenhandwerk und in der Schriftsprache gleich erfahren, und ergießen sich über die fruchtbaren Gefilde. Aus dem Streit, der zwischen beiden Völkern entbrennt, erwächst langsam ein friedliches Zusammenleben. Körperlich und geistig tauschen sie ihre Güter aus und bilden ein neues Volk, das neben der uralten Kultur den naiven

Sinn für die Natur bewahrt hat, in seinem Körper die Vorzüge, in seiner Seele die Tugenden beider Rassen vereinigt. Neue Erobererscharen kommen, aber die Macht ihrer eigenen, durch das junge Blut des Naturvolkes erstarkten Sippe zwingt auch sie, sich den Landessitten anzupassen. Lange noch laufen die verschiedenen Strömungen, die weiße Naturanschauung und die gelbe überfeinerte Kultur, nebeneinander her, bis sie mehr und mehr verschmelzen zu einer eigentümlichen, in sich selbst abgeschlossenen Mischung.

Im Körperbau, im Leben und in der Kunst der heutigen Bewohner Nippons können wir die ursprünglichen Elemente noch nachweisen, wie aus den angeführten Beispielen zur Genüge ersichtlich.

Die naive Naturseele zieht sich durch die mongolische Kultur, erfrischend und läuternd, veredelt durch den feinen Kunstsinn, der mit ihr zu dem reizvollen, liebenswürdigen Volksgeist verschmilzt, welcher alle Japaner mehr oder weniger beseelt.

Der Europäer kann viel von ihnen lernen, wenn auch seine Kultur in mancher Beziehung die ihrige weit überholt hat, wenn er tausend Schätze der Wissenschaft und Industrie besitzt, die ihnen noch fremd sind. Wenn er ihnen an Kraft und Körpergröße überlegen ist, haben sie sich nicht wie er der Natur entfremdet und das Zusammenleben mit ihr in viel reinerer Form bewahrt; ihren, das Leben veredelnden und verschönernden Kunstsinn zu einer Höhe entwickelt, zu der er es, trotz reicherer Mittel, seit der klassischen Zeit der alten Hellenen noch nicht wieder gebracht hat.

Der Japaner kann aus meinen Worten die Mahnung herauslesen, sich seine natürliche Moral und sein verfeinertes Kunstverständnis zu bewahren und zu hüten, wenn scheinbar Besseres aus Europa ihn zu verblenden droht; ich kann ihm nur wünschen, daß Daibutsu, wie einst, seine Seele erleuchtet, wenn die Versuchung an ihn herantreten sollte.

Möge diese Arbeit dazu beitragen, den schlummernden Sinn für das Natürliche und Schöne in weiteren Kreisen zu wecken und zu lehren, bei jedem Ding die schöne Seite zu suchen, die Jeder sehen kann, wenn er die Augen seiner Seele öffnet.

Sayonara!

Sachverzeichnis

<p>Abrasieren, Augenbrauen . . . 96. 145</p> <p>Adduktoren 222</p> <p>Aïno 2</p> <p>Aïnoeinschlag 58</p> <p>Aïnotypus 6</p> <p>Akkader 2</p> <p>Anatomie 135</p> <p>Anmut 110</p> <p>Ashinaga 168</p> <p>Asymmetrie 48</p> <p>Augenbrauen 145</p> <p>Augenfalte 38</p> <p>Augenhöhlen 38</p> <p>Ausbrechen der Vorderzähne . . . 5</p> <p>Awabifischerin 201</p> <p>Badehäuser 128. 185</p> <p>Bäder 112. 114. 179</p> <p>Badestuben 128</p> <p>Becken 30. 70</p> <p>Beckeneingang 31</p> <p>Beine 71. 81</p> <p>Benten 158. 164</p> <p>Bildwirkung 196</p> <p>Bishamon 159</p> <p>Breitenmaße 26</p> <p>Brust 77. 81</p> <p>Brustkorb 77</p> <p>Brustmuskel 35</p> <p>Brustwarzen 60</p> <p>Buddha 158. 212. 216</p> <p>Buddhatempel 212</p> <p>Buddhismus 135. 144. 158</p> <p>Chinesenschädel 28</p> <p>Chōshütypus 12. 41. 64</p> <p>Daikoku 160</p> <p>Dauertypus 13</p> <p>Drehbühne 85</p> <p>Dreiblatt 205</p> <p>Dschonkina 129</p> <p>Ebisu 160</p> <p>Elfenbeinerne Figuren 219</p>	<p>Emma 158</p> <p>Entblößung 86</p> <p>Erdbeben 212</p> <p>Farbensinn 100</p> <p>Fersenbein 32</p> <p>Fettpolster 35. 225</p> <p>Frauenbad 191</p> <p>Fujiyama 212</p> <p>Fukurokuju 159. 167</p> <p>Füße 77. 78. 81</p> <p>Gang 35</p> <p>Gautama Buddha 158</p> <p>Geburtsflecke 36</p> <p>Geisha 56. 93. 123</p> <p>Gesamtwachstum 19</p> <p>Gesäß 35. 82</p> <p>Geschlechtsmerkmale 67</p> <p>Gesichtsbehaarung 11</p> <p>Gesichtsbildung 37. 44</p> <p>Gesichtssoval 57</p> <p>Gesichtsschädel 27</p> <p>Gesichtstypus 48</p> <p>Geta 106. 108</p> <p>Gewandstudien 142</p> <p>Gewicht 17</p> <p>Glücksgötter . . . 158. 159. 164. 166</p> <p>Götterhimmel 158</p> <p>Gwadan (Kyōsai) 136. 141</p> <p>Haartracht 102. 105</p> <p>Halsansatz 122</p> <p>Halswirbelsäule 61</p> <p>Haltung 35. 64</p> <p>Hände 77</p> <p>Hängebrüste 77. 78</p> <p>Haori 100. 116</p> <p>Harunobu 172. 173</p> <p>Hauptfehler 80</p> <p>Hauptformen 55</p> <p>Haupthaar 36. 37. 60. 95</p> <p>Hauptvorzüge 80</p> <p>Hausgötter 215</p> <p>Haut 35. 60. 82. 225</p>
---	---

- | | | | |
|-----------------------------|--------------------|---------------------------------|-------------|
| Hautfarbe | 35. 229 | Langschädel | 27 |
| Hockstellung | 33. 34 | Lendengurt | 104 |
| Höhenantrieb | 16 | Lendenwirbelsäule | 70 |
| Höhenmaximum | 13 | Linienführung | 187 |
| Höhenzunahme | 14 | Lippenbildung | 51. 60 |
| Hokusai | 157. 170. 171 | Mage | 102. 103 |
| Holzdrucke | 193 | Makimono | 196 |
| Holzfiguren | 221 | Makurabunko | 206 |
| Holzschnitzereien | 217 | Mangwa | 139. 162 |
| Hotei | 138 | Malerei | 144. 211 |
| Hüftbreite | 26 | Merkmale, mongolische | 45 |
| Hüften | 82 | Mimik | 46 |
| Humor | 218 | Mischungstypen | 3 |
| Idealfiguren | 147 | Mittelgesicht | 38. 40. 53 |
| Inari | 219 | Mon | 101 |
| Iwaibewaren | 5 | Mongolenfalte | 38 |
| Japanergesicht | 57 | Mongolenflecke | 36 |
| Japanerschädel | 28 | Mongolentypus | 6 |
| Japanertypus | 56. 58 | Mongolismus | 40. 42 |
| Jochbein | 28 | Motive, Wahl der | 211. 219 |
| Jochbogen | 38. 50 | Mund | 52. 80 |
| Jurōjin | 159 | Muskeln | 35 |
| Kakemono | 196 | Muskulatur | 222. 224 |
| Kamakura | 212 | Musme | 104 |
| Kame | 219 | Nabel | 156 |
| Kanon | 25. 67. 72 | Nackenlinie | 156 |
| Kiefer | 28 | Nackenmuskeln | 34. 35. 61 |
| Kimono | 100. 102. 124. 175 | Nara | 214 |
| Kitsune | 168 | Nasensattel | 39 |
| Kiyomitsu | 176 | Naturvolk | 85 |
| Kiyonaga | 190 | Netsuke | 134. 217 |
| Kleidung | 99 | Normalgestalt | 65. 66. 147 |
| Kleinkunst | 217 | Normalkurve | 19 |
| Kleinplastik | 219 | Obi | 100. 175 |
| Kofunperiode | 5 | Ohrläppchen | 97 |
| Kōmō Zatsuwa | 136 | Ohrringe | 97 |
| Kopfbinde | 119 | Okai-dori | 106. 148 |
| Kopfhöhe | 23 | Okame | 167. 218 |
| Körperbehaarung | 11. 37 | Olymp | 144 |
| Körperform | 2 | Ornamentik | 135 |
| Körperhöhe | 14 | Orthognathie | 28 |
| Körperpflege | 95 | Orthoskelie | 30 |
| Kosmetik | 93. 97 | Oribon | 196. 203 |
| Kreuz | 70 | Os ainoicum | 28 |
| Kreuzgrübchen | 74 | Oshiroi | 96 |
| Kulturvolk | 85 | Os japonicum | 28 |
| Kunstbetrachtung | 136. 211 | Plastik | 211. 212 |
| Kunstsprache | 144 | Prognathie | 28 |
| Kurzschädel | 27 | Proportionen | 150. 157 |
| | | Pubertätsantrieb | 16 |

- | | | | |
|------------------------------------|--------------|--|------------|
| Rassencharakter | 4 | Taoismus | 158 |
| Rassenelemente | 6 | Tätauierung | 53. 74. 98 |
| Rassengestaltung | 13 | Tenaga | 169 |
| Rassenmerkmale | 46. 94 | Tengu | 169 |
| Rassentypus, japanischer | 5 | Torus frontalis | 28 |
| Rassenvorzug | 61 | Toyokuni | 175. 178 |
| Rätselspiel | 130 | Triptychon | 201 |
| Realistik | 156 | Überaugenwülste | 9. 28 |
| Reifestreckung | 19 | Übereinstimmungen | 81 |
| Reinlichkeit | 95 | Überkreuzung | 15. 16 |
| Riksha | 118. 170 | Überlänge der Arme | 24 |
| Ringer | 74. 121. 173 | Übertreibung | 169 |
| Rumpf | 70. 77 | Unterhautfett | 40 |
| Satsumatypus | 12. 41. 64 | Unterkleider | 100 |
| Saru | 219 | Untерlänge der Beine 19. 69. 70. 74. 109 | |
| Schenkelmuskel | 35. 61 | Unterschenkelknochen | 32 |
| Schienbein | 32 | Unterschiede | 81 |
| Schlafschemel | 124 | Urrasse | 8 |
| Schlafzimmer | 124 | Usüme | 167. 168 |
| Schmalheit der Hüften | 70 | Uta | 201 |
| Schminken | 96 | Utamaro | 180 |
| Schönheiten der Frau | 152 | Volksart | 57 |
| Schrift | 135 | Volkssitte | 179 |
| Schriftsprache | 144. 211 | Volkstypus | 6. 78 |
| Schulterbreite | 26. 27 | Wachstum | 13. 19 |
| Schwangerschaft | 210 | Wachstumsabschluß | 13 |
| Seelenperle | 212 | Wachstumskurve | 16. 18 |
| Shintoismus | 144. 158 | Wächter | 214 |
| Shiwa | 212 | Wadenbein | 32 |
| Shomotsu | 196 | Wadenmuskel | 35 |
| Sonnengöttin | 167 | Wange | 40. 60 |
| Sprache | 4 | Waschen der Haare | 178 |
| Steinzeit, ältere | 5 | Windgötter | 214 |
| Steinzeit, japanische | 5 | Winterkleid | 108 |
| Steinzeit, spätere | 5 | Wirbelsäule | 30 |
| Stirnbein | 28 | Wishnu | 212 |
| Stirnschädel | 27 | Yayoishikikultur | 5 |
| Streckung | 19 | Yebis | 160 |
| Tailenbreite | 26 | Yoshiiku | 190 |
| Tako | 219 | Yoshiwara | 205 |
| Tama-Mono-Mai | 193 | Zähne schwarzfärben | 96 |
| Tamoto | 100 | Zubettgehen | 124 |
| Tanuke | 219 | | |
| Tanz | 130 | | |

Namenverzeichnis

Adachi 27. 36	Lange, von 14
Alabaster 152	Mac Leod 2
Anderson 134	Mac Ritchie 35
Aschberg 14	Martin 14
Baelz 2. 12. 15. 17. 20. 36. 39. 42. 58. 62. 68. 92	Matsumoto 4
Birckner 35. 46	Meyer, A. B. 36
Brinckmann 97. 134. 175. 201	Miwa 13. 15
Brockhaus, Albert 134. 218	Morishima Chūriō 136
Cook 15	Morse 4
Davidsohn 115. 114	Munro 4
Dönitz 3	Netto und Wagner 159
Fenellosa 134	Osawa 30
Fischer 35	Ploß 116
Fritsch, Gustav 21. 36. 58. 156	Ranke 58. 68
Gaupp 48	Raßel 116
Genji-Monogatari 87	Recke 35
Gonse 134	Rudeck 112
Gould 12	Selenka 92
Groeneveldt 4. 151	Shikib Murasaki 87
Grünwedel 214	Shinkichi Hara 151
Hagen 14	Sukenobu 151
Hamada 5	Tizian 71
Hasebe 30. 34. 40	Toldt 37
Hashija 14. 15	Virchow 28
Hokusai 137	Vroolijk 31
Indo 13	Wagner (Netto und Wagner) . . . 159
Jochulsen 8	Wernich 2
Kate, H. ten 2	Wörmann 134
Klaatsch 32	Zayer 31
Koganei 4. 30. 36	
Kyōsai 136	

BERICHTIGUNG

Seite 160 und 163 lies: Fukurokuju, statt Fukuroku.

Seite 205 erster Absatz lies: Das Oribon, statt Der Oribon.

VERLAGSWERKE.

▶▶▶ Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. ◀◀◀

DIE SCHÖNHEIT DES WEIBLICHEN KÖRPERS

Von Prof. Dr. C. H. STRATZ.

Den Müttern, Ärzten und Künstlern gewidmet.

Vierzigste Auflage.

Mit 351 Abbildungen und 7 Tafeln. Lex. 8°. 1925. In Leinwand geb. M. 22.50.



INHALT: Einleitung. — I. Der moderne Schönheitsbegriff. — II. Darstellung weiblicher Schönheit durch die bildende Kunst. — III. Weibliche Schönheit in der Literatur. — IV. Proportionslehre und Kanon. — V. Einfluß der Entwicklung und Vererbung auf den Körper. — VI. Einfluß von Geschlecht und Lebensalter. — VII. Einfluß der Ernährung und Lebensweise auf den Körper. — VIII. Einfluß von Krankheiten auf die Körperform. — IX. Einfluß der Kleider auf die Körperform. — X. Beurteilung des Körpers im allgemeinen nach diesen Gesichtspunkten. — XI. Kopf. — XII. Hals. — XIII. Rumpf, Schulter, Brust, Bauch, Rücken, Hüften und Gesäß. — XIV. Obere Gliedmaßen. — XV. Untere Gliedmaßen. — XVI. Schönheit der Farbe. — XVII. Schönheit der Bewegung. Bewegungen des Rumpfes. Stellungen des ruhenden Körpers. Stellungen des bewegten Körpers. — XVIII. Überblick der gegebenen Zeichen normaler Körperbildung. — XIX. Beurteilung weiblicher Schönheit. — XX. Nutzenanwendung. — Sachverzeichnis. — Namenverzeichnis.

Mit der „**Schönheit des weiblichen Körpers**“ wurde bei dem Erscheinen der ersten Auflage ein völlig neuer Zweig in der Literatur geschaffen, welcher sich die **wissenschaftliche Ergründung des gesunden und schönen Körpers** zur Aufgabe stellt und dazu in weit ausgedehnterem Maße als früher die **Photographie nach dem Leben** benutzt. — Trotzdem inzwischen zahlreiche andere Bücher über den gleichen Gegenstand erschienen sind, trotzdem das Stratzsche Buch durch die steigenden Anforderungen immer mehr zu einem **Prachtwerk** mit unvermeidlicher Preiserhöhung ausgestaltet wurde, hat es sich **bis heute an führender Stelle auf diesem von Stratz selbst erschlossenen Gebiet** behauptet.

Völlig objektiv beweisen dies die steten Neuauflagen, deren Zahl von keinem ähnlichen Werke auch nur annähernd erreicht wird.

Die vorliegende Auflage ist um mehr als dreißig neue Abbildungen, durchweg Photographien nach dem Leben, bereichert und auch textlich erweitert worden.

Das Werk hat in der Presse die wärmste Anerkennung gefunden, wie die nachstehend abgedruckten Besprechungen früherer Auflagen, ausgewählt aus der großen Zahl vorliegender Kritiken, genügend dartun.

Es kann in seinem geschmackvollen Gewande auch zu Geschenken für Künstler, Kunstfreunde, Ärzte und Mütter, für welche Kreise es geschrieben ist, wärmstens empfohlen werden.

Den ungewohnten Erfolg errang sich neben der geschmackvollen bilderreichen Ausstattung vor allem der gesunde Gedanke, der dem Werke zugrunde liegt. Stratz stellt den Satz auf, daß sich Schönheit der menschlichen Gestalt und höchste Gesundheit decken, und zwar Gesundheit vom ersten Moment embryonalen Entwickelns und durch Generationen hindurch. Um zu diesem Schönheitsideal zu gelangen, geht Stratz negativ vor und behandelt vorerst eine Reihe von Fehlern und Mängeln, welche dem menschlichen Körper anzuhaften pflegen. Unrichtige Proportionen, mangelhafte Entwicklung, ungünstige Ernährung, naturwidrige Lebensweise, schlechte Ausprägung des Geschlechtscharakters, Alter, Erblichkeit, Krankheiten aller Art, ungesunde Kleidung usw. werden da ausgemerzt, ehe der Autor zu Positivem schreitet. — Der Bilderschmuck ist, wie erwähnt, ungemein reich. Stratz konnte da aus einem umfassenden Materiale wählen, und er hat überdies geschickt und mit Geschmack gewählt. Das Werk ist namentlich den bildenden Künstlern zu empfehlen, welche daraus großen Nutzen und wertvolle Erkenntnisse schöpfen können. v. Larisch.

Allgemeines Literaturblatt, Wien.

Demnächst erscheint:

Lebensalter und Geschlechter

Von

Prof. Dr. C. H. Stratz.

Mit zahlreichen Abbildungen. Lex. 8^o. 1926. Geheftet und gebunden.

»»» Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. «««

Die Rassenschönheit des Weibes.

Von Prof. Dr. C. H. Stratz.

Achtzehnte und neunzehnte Auflage.

Mit 426 Textabbildungen und 4 Tafeln. Lex. 8°. 1923. In Leinw. geb. M. 23.40.



Mädchen aus Algier.

INHALT: Einleitung. — **Das weibliche Rassenideal.** — **Rassencharakter und Rassenschönheit.** — **Altteste protomorphe Rassengruppe:** 1. Australierinnen; 2. Papua; 3. Melanesierinnen (Neukaledonien, Neue Hebriden, Salomoninseln, Bismarckarchipel, Admiralitätsinseln, Philippinen, Andamanen). — **Afrikanische Rassengruppe:** 1. die Koikoin; 2. Akka

➤➤➤ Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. ◀◀◀

Die Körperpflege der Frau

Physiologische und ästhetische Diätetik
für das weibliche Geschlecht.

Allgemeine Körperpflege · Kindheit · Reife · Heirat · Ehe · Schwangerschaft
Geburt · Wochenbett · Blütenjahre · Wechseljahre · Alter.

Von

Prof. Dr. C. H. STRATZ.

Zwölfte Auflage.

Mit 1 Tafel und 125 Textabbildungen. Lex. 8°. 1923. Fein geb. M. 18.30.



Der Körper des Kindes

und seine Pflege.

Für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler.

Von **Prof. Dr. C. H. STRATZ.**

Zehnte Auflage (12. Tausend).

Mit 281 Textabbildungen und 6 Tafeln. Lex. 8°. 1923. In Leinw. geb. M. 18.30.



Mädchen von 3 Jahren.

INHALT: Einleitung. — **Allgemeiner Teil.** I. Der Liebreiz des Kindes. — II. Die embryonale Entwicklung. — III. Wachstum und Proportionen. — IV. Hemmende Einflüsse. — V. Die normale Entwicklung des Kindes im allgemeinen.

Spezieller Teil. VI. Das neugeborene Kind. — VII. Das Säuglingsalter (0—1 Jahr). — VIII. Das erste Kindesalter (1—7 Jahre). a) Erste Fülle (1—4 Jahre). b) Erste Streckung (5—7 Jahre). — IX. Das zweite Kindesalter (8—15 Jahre). a) Zweite Fülle (8—10 Jahre). b) Zweite Streckung (11—15 Jahre). — X. Die Reifung (15—20 Jahre). — XI. Die Pflege des gesunden Kindes. a) Körperliche Versorgung. 1. Ernährung. 2. Kleidung. 3. Lebensweise. 4. Körperpflege (Reinigung, Bad, Luftbad, Abhärtung). b) Erziehung. 1. Individuelle Erziehung. 2. Sexuelle Erziehung. — Sachverzeichnis. — Namenverzeichnis.

▶▶▶ Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. ◀◀◀

Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung.

Von Prof. Dr. C. H. Stratz.

Fünfte Auflage.

Mit 269 Textabbildungen und einer farbigen Tafel. Lex. 8°. 1922.
In Leinwand geb. M. 22.—



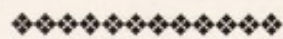
Araberin mit verschleiertem Gesicht.

INHALT: Einleitung. — I. Die Nacktheit. — II. Die Körperverzierung. a) Körperschmuck. b) Kleidung. — III. Einfluß der Rassen der geographischen Lage und der Kultur auf die Körperverzierung. — IV. Der Körperschmuck. a) Bemalung. b) Narbenschmuck und Tätowierung. c) Körperplastik. d) Am Körper befestigte Schmuckstücke. —



Fuß einer Chinesin.

V. Die primitive Kleidung (Hüftschmuck). — VI. Die tropische Kleidung (Rock). — VII. Die arktische Kleidung (Hose, Jacke). — VIII. Die Volkstracht außereuropäischer Kulturvölker. 1. Chinesische Gruppe. 2. Indische Gruppe. 3. Indochinesische Gruppe. 4. Islamitische Gruppe. — IX. Die Volkstrachten europäischer Kulturvölker. 1. Die eigentliche Volkstracht. 2. Die Standestrachten. 3. Die Hose als weibliche Volkstracht. — X. Die moderne europäische Frauenkleidung. 1. Unterkleider. 2. Oberkleider. — XI. Einfluß der Kleidung auf den weiblichen Körper. — XII. Verbesserung der Frauenkleidung.



Urteile der Presse:



Das vorliegende Buch von Stratz bildet mit zwei anderen Werken desselben Verfassers „Die Schönheit des weiblichen Körpers“ und „Weibliche Rassenschönheit“ eine herrliche Trilogie, aufgebaut auf dem Boden der Anthropologie und Ethnologie, der Kulturwissenschaft und Kunst. Die Werke von Stratz haben eine große Gemeinde ernsthaft beflissener Leser gefunden und gehören seit Jahrzehnten zu den berufenen Führern durch das Leben des Weibes. In dem vorliegenden Werke entwickelt Stratz eine Naturgeschichte der Frauenkleidung und des Körperschmuckes von den primitivsten Formen bis zu denen des modernen Europa. Als Hygieniker behandelt er den Einfluß der Kleidung auf den weiblichen Körper mit kritischem Blick und macht Vorschläge zu ihrer Verbesserung. Das Buch, welches in vierter Auflage erscheint, bietet reiche Belehrung und großen Genuß. Die Ausstattung des Buches durch den Verlag ist unvermindert schön, genau wie in den Zeiten unseres Reichthums.

Max Hirsch, Berlin. Archiv für Frauenkunde 1921.

Der Gesichtsausdruck des Menschen.

Von Prof. Dr. med. H. Krukenberg, Elberfeld.

Dritte und vierte, neubearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 310 Textabbildungen meist nach Originalzeichnungen und photographischen Aufnahmen des Verfassers. Lex. 8°. 1923. geb. M. 18.—

➡➡➡ Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. ⚡⚡⚡

Prof. Dr. E. Holländer, Berlin.

Soeben erschienen:

**Anekdoten
aus der medizinischen Weltgeschichte.**

Mit 85 Abbildungen. Lex. 8°. 1925. geheftet und in Leinwand gebunden.

**Wunder, Wundergeburt und
Wundergestalt**

in Einblattdrucken des 15.—18. Jahrhunderts.
Kulturhistorische Studie.

Zweite Auflage.

Mit 202 Textabbildungen. Lex. 8°. 1922. XVI und 373 Seiten.
Kart. M. 23.—; in Leinwand geb. M. 30.—

Die Karikatur und Satire in der Medizin.

Mediko-kunsthistorische Studie.

Zweite Auflage.

Mit 11 farbigen Tafeln und 251 Abbildungen im Text. Hochquart. 1921.
Kart. M. 34.—; fein geb. M. 41.—

Die Medizin in der klassischen Malerei.

Dritte Auflage.

Mit 307 teils farbigen in den Text gedruckten Abbildungen.
Hochquart. 1923. geh. M. 34.—; fein geb. M. 41.—

Plastik und Medizin.

Mit 1 Tafel und 433 Abbildungen im Text. Hochquart. 1912.
geb. M. 41.—

**Duval's
Grundriß der Anatomie für Künstler.**

Deutsche Bearbeitung von **Prof. Dr. Ernst Gaupp.**

Sechste und siebente Auflage. Durchgesehen von **Prof. Dr. Th. Mollisen.**

Mit 113 Textabbildungen. gr. 8°. 1922. geh. M. 7.—; geb. M. 9.60.

**Plastische Anatomie des Menschen
für Künstler und Kunstschüler.**

Von **Prof. L. Heupel-Siegen.**

Mit 199 teils farbigen Zeichnungen auf 85 Tafeln von Paul Mather, Düsseldorf,
und 8 Aktstudien. Lex. 8°. 1913. geb. M. 22.—



Die Frau als Mutter.

Von

Prof. Dr. H. MEYER-RÜEGG.

Schwangerschaft, Geburt und Wochenbett sowie Pflege und Ernährung der Neugeborenen in gemeinverständlicher Darstellung.

Siebente bis zwölfte Auflage.

Mit 53 Abb. 8°. 1920. geh. M. 4.—;
geb. M. 5.50.

Aus dem Inhalt: Erster Teil. **Schwangerschaft, Geburt und Wochenbett.** Erster Abschnitt. I. Die Schwangerschaft. II. Wie hat sich die Frau in der Schwangerschaft zu verhalten? Zweiter Abschnitt. I. Die Geburt. II. Verhalten während der Geburt. Dritter Abschnitt. I. Das Wochenbett. II. Die Wochenpflege. — Zweiter Teil. **Die Pflege und Ernährung des Neugeborenen.** Erster Abschnitt. Die Entwicklung und Pflege des Neugeborenen. Zweiter Abschnitt. Die Ernährung des Neugeborenen. 1. Das Stillen an der Mutterbrust. 2. Ammenernährung. 3. Die künstliche Ernährung. 4. Die gemischte Ernährungsweise. 5. „Ersatzmittel der Milch“ und Beinahrung. — Anhang. Die Ernährungsstörungen. — Sachregister.

Dieses Buch des bekannten Züricher Frauenarztes hat einen mit jeder Auflage steigenden Absatz gefunden.

Die „Deutsche Ärzte-Zeitung“ sagt über die 4. Auflage: Ein ausgezeichnetes Buch!... Es ist mit diesem Buche einem dringenden Bedürfnis abgeholfen worden, und ich werde hinfort jeder jüngeren Frau meiner Klienten raten: „Kaufen Sie sich dieses Buch.“

Die Kleinkinderfürsorge.

Von Dr. Gustav Tugendreich.

Mit Beiträgen von Dr. Hans Guradze, Johanna Mecke und Prof. Lic. Dr. A. Sellmann. Mit 18 Kurven und 45 Tabellen.

Lex. 8°. 1919. geh. M. 6.30.

Das vorliegende Werk schließt sich dem in meinem Verlag erschienenen Handbuch der Mutter- und Säuglingsfürsorge desselben Herrn Verfassers an. Es wird daher in gegenwärtiger Zeit, in welcher die Aufmerksamkeit auf die Kleinkinderfürsorge in besonderem Maße gelenkt wird, viel Beachtung finden.

Mutter und Kind.

Entwicklung, Geburt und natürliche Ernährung des Kindes.

Von Dr. med. Marie Richter.

Zweite Auflage.

Mit 21 Abbildungen und einem Vorwort von Dr. Ludwig Finckh.
VIII und 160 Seiten. 8°. 1925. geh. M. 1.50; steif geh. M. 2.—

Beschäftigungsbuch

für Kranke und Rekonvaleszenten, Schonungsbedürftige jeder Art
sowie für die Hand des Arztes.

Von Anna Wiest.

Zweite Auflage.

Mit 22 Textabbildungen. Mit einer Vorrede von Prof. Dr. E. v. Romberg in München. Lex. 8°. 1925. VIII u. 351 Seiten. geh. M. 5.—; in Leinw. geb. M. 6.80.

Briefe an eine Mutter.

Ratschläge für die Ernährung von Mutter und Kind, sowie die Pflege und Erziehung des Kindes.

Von **Prof. Dr. med. Erich Müller**,

Chefarzt am Großen Friedrichs-Waisenhaus der Stadt Berlin in Rummelsburg.

Zweite und dritte, durchgesehene Auflage. gr. 8°. 1922.

geh. M. 4.—; geb. M. 6.—

Inhaltsangabe: 1. Brief. Einleitung. — 2. Brief. Die Ernährung der zukünftigen Mutter. — 3. Brief. Die Vorbereitungen für die Geburt des Kindes. — 4. Brief. Die Besonderheiten des Neugeborenen. — 5. Brief. Die Pflege und die Erziehung des Kindes im ersten Lebensjahre. — 6. Brief. Die natürliche Ernährung des Kindes. — 7. Brief. Die Lebensweise und Ernährung der Wöchnerin. — 8. Brief. Stillhindernisse und Stillschwierigkeiten. Die Amme. — 9. Brief. Die künstliche Ernährung des Kindes im ersten Lebenshalbjahre. — 10. Brief. Die Entwöhnung und Ernährung des Kindes im zweiten Lebenshalbjahre. — 11. Brief. Die Entwicklung des Kindes im ersten Lebensjahre. — 12. Brief. Kleine Störungen im Verhalten und Gedeihen des jungen Kindes. — 13. Brief. Die Ernährung des Kindes im zweiten Lebensjahre. — 14. Brief. Die Entwicklung des Kindes nach dem ersten Lebensjahre. — 15. Brief. Die Ernährung des älteren Kindes. — 16. Brief. Bemerkungen über Krankheiten und Krankheitsverhütung im Kindesalter. — 17. Brief. Die Pflege und Erziehung des Kindes im Spielalter. — 18. Brief. Die Schulzeit. — 19. Brief. Der Abschluß des Kindesalters. — 20. Brief. Anweisung zur Herstellung von besonderen Milchemischungen und Speisen für Kinder. — 21. Brief. Anweisung zur Herstellung von Packungen und Bädern und für die Ausführung örtlicher Wärmeanwendung und Einreibungen. — 22. Brief. Die private Wohltätigkeit in der Säuglings- und Kleinkinderfürsorge. — Register.

Das Kind seine körperliche und geistige Pflege von der Geburt bis zur Reife. Zweite Auflage.

Unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner herausgegeben von

Prof. Dr. W. Rein, Jena und **Prof. Dr. P. Selter**, Solingen.

Zwei Bände. Mit 186 Abbildungen im Text.

Lex. 8°. 1911. Komplet in 1 Band geh. M. 14.—; in Leinwand geb. M. 18.—

I. Band: **Die Körperpflege und Ernährung des Kindes.**

Mit 152 Textabbildungen. Lex. 8°. 1911. geh. M. 9.—

II. Band: **Die Erziehung des Kindes.**

Neuausgabe. Mit 34 Textabbildungen. Lex. 8°. 1924. geh. M. 5.—; geb. M. 7.—

Die Gesundheitspflege des Kindes.

Für Studierende, Ärzte, Gesundheitsbeamte u. alle Freunde der Volksgesundheit.

Bearbeitet von hervorragenden Fachmännern. Herausgegeben von

Prof. Dr. W. Kruse und **Prof. Dr. Paul Selter**

Geh. Med.-Rat, Dir. des Hygienischen
Instituts der Universität Leipzig

Kinderarzt in Solingen.

Mit 122 Abbildungen. gr. 8°. 1915. geh. M. 30.—

Die Seele des Kindes.

Eine Einführung in die geistige Entwicklung des Kindes für Eltern und Erzieher. Von **Privatdoz. Dr. Erich Klose.**

gr. 8°. 1920. geh. M. 2.10.

Vorträge über Ernährung und Pflege des Kindes im ersten und zweiten Lebensjahre.

Gehalten in einer Säuglingsfürsorgestelle der Stadt Berlin

von **Dr. G. Tugendreich.**

Dritte, erweiterte Auflage.

Mit 7 Textabbildungen, nebst einem Vorwort von Prof. Dr. Finkelstein.

gr. 8°. 1924. VII und 90 Seiten. geh. M. 2.40.

Der Hypnotismus oder die Suggestion und die Psychotherapie.

Ihre psychologische, psychophysiologische und medizinische Bedeutung mit Einschluß der Psychoanalyse, sowie der Telepathiefrage.

Ein Lehrbuch für Studierende sowie für weitere Kreise.

Von Prof. Dr. **August Forel.**

Zwölfte Auflage. Lex. 8°. 1923. geh. M. 8.40; geb. M. 10.20.

Eine experimentelle Studie auf dem Gebiete des Hypnotismus,

nebst Bemerkungen über Suggestion und Suggestionstherapie.

Von Hofrat Prof. Dr. **R. v. Krafft-Ebing.**

Dritte, durchgesehene, verbesserte und vermehrte Auflage.

Lex. 8°. 1893. geh. M. 2.40.

Die hypnotische Heilweise und ihre Technik.

Eine theoretische und praktische Einführung in die Hypno- und Suggestionstherapie nebst einer vergleichenden Darstellung der Freudschen Psychoanalyse.

Von Dr. med. **Max Levy-Suhl.**

Mit 20 praktischen Beispielen. VII und 146 Seiten. gr. 8°. 1922.
geh. M. 3.50; geb. M. 4.70.

Traum, Hypnose und Geheimwissenschaften.

Volkshochschulvorträge.

Von Dr. **Semi Meyer.**

77 Seiten. gr. 8°. 1922. Steif geh. M. 1.70.

Geschichte des Seelenbegriffs und der Seelenlokalisation.

Von Dr. **Béla Révész.**

Lex. 8°. 1917. geh. M. 10.—

**Experimentelle Studien auf dem Gebiete der Gedankenübertragung
und des sogenannten Hellsehens.**

Von Prof. **Charles Richet.**

Autorisierte deutsche Ausgabe von Dr. **Albert Freih. v. Schrenck-Notzing.**

Zweite, unveränderte Auflage.

Mit 91 Abbildungen im Text. gr. 8°. 1921. geh. M. 5.60.

Der Traum.

Einführung in die Traumpsihologie.

Von **Herbert Silberer.**

8°. 1919. geh. M. 2.70; geb. M. 3.60.

Diese Schrift des bekannten Forschers auf diesem Gebiet stellt eine allgemeinverständliche Einführung in die Psychologie des Traumes dar. Bei den Rätseln der Traumwelt dürfte ein kurzgefaßter moderner Wegweiser willkommen sein.

Psychologie der Simulation.

Von Prof. Dr. **Emil Utitz.**

Lex. 8°. 1918. geh. M. 3.20.

Philosophie der Zukunft.

Eine Grundlegung der Kultur.

Von Prof. Dr. **Wilhelm Sauer.**

Mit 2 Tafeln und Figuren. Lex. 8°. 1923. XVI und 428 Seiten.
geh. M. 12.—; in Leinw. geb. M. 15.—

Die soziale Frage im Lichte der Philosophie.

Vorlesungen über Soziologie und ihre Geschichte.

Von Prof. Dr. **Ludwig Stein.**

Dritte und vierte, umgearbeitete Auflage.

Lex. 8°. 1923. 592 Seiten. geh. M. 18.80; in Leinw. geb. M. 21.80.

Gesellschaftslehre.

Hauptprobleme der philosophischen Soziologie.

Von Prof. Dr. **Alfred Vierkanndt.**

Lex. 8°. 1922. VIII und 442 Seiten. geh. M. 13.70; in Leinw. geb. M. 16.70.

Das Weltengeheimnis.

Vorlesungen zur harmonischen Vereinigung von Natur- und
Geisteswissenschaft, Philosophie, Kunst und Religion.

Von Prof. Dr. **Karl Jellinek,**

Professor an der Techn. Hochschule in Danzig.

Dritte und vierte Auflage.

Mit 180 Textabbildungen. Lex. 8°. 1922.

In Pappband geb. M. 16.50; in Leinw. geb. M. 18.20.

Die deutsche Philosophie des 20. Jahrhunderts

in ihren Hauptrichtungen und ihren Grundproblemen.

Von Prof. Dr. **Willy Moog.**

VIII und 280 Seiten. Lex. 8°. 1922. geh. M. 7.30; in Leinw. geb. M. 10.30.

Die Kultur der Gegenwart.

In den Grundzügen dargestellt von

Prof. Dr. **Emil Utitz.**

Lex. 8°. 1921. geh. M. 7.40; in Leinw. geb. M. 10.40.

Kant als Metaphysiker.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Philosophie im 18. Jahrhundert.

Von Prof. Dr. **Max Wundt.**

Lex. 8°. 1924. VIII und 654 Seiten. geh. M. 17.50; in Leinw. geb. M. 20.—

Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.

In den Grundzügen dargestellt von **Max Dessoir**.

Zweite, stark veränderte Auflage.

Mit 16 Abbild. Lex. 8°. 1923. VIII u. 443 Seiten. geh. M. 13.80; in Leinw. geb. M. 16.80.

Prof. Dr. E. Utitz:

Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft.

Zwei Bände.

I. Band. Mit 12 Bildtafeln. Lex. 8°. 1914. geh. M. 13.—; geb. M. 17.—

II. Band. Mit 12 Bildtafeln. Lex. 8°. 1920. geh. M. 17.—; geb. M. 21.—

Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre.

Mit 4 Abbildungen und 2 Tabellen im Text. gr. 8°. 1908. geh. M. 4.—

Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung.

Ein Vortrag. Lex. 8°. 1913. geh. M. 1.40.

Was ist Stil?

Mit 12 Bildertafeln. Lex. 8°. 1911. geh. M. 2.40.

Das Kino in Gegenwart und Zukunft.

Von Prof. Dr. **Konrad Lange**.

Lex. 8°. 1920. geh. M. 15.—

Ästhetik.

Von **Theodor A. Meyer**.

Zweite Auflage.

Mit 28 Textabbildungen. Lex. 8°. 1925. geh. M. 12.—; in Leinw. geb. M. 15.—

Ästhetische Perspektive.

Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk;
als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte.

Von Dr. **E. Sauerbeck**.

Mit 6 Tafeln und 4 Textabbildungen. Lex. 8°. 1911. geh. M. 4.—

Gotik in der Renaissance.

Eine kunsthistorische Studie.

Von Geh. Rat Prof. Dr. **August Schmarsow**.

Mit 16 Abbildungen. Lex. 8°. 1921. Steif geh. M. 3.60.

Durchschnittsbild und Schönheit.

Von Geh. Rat Prof. Dr. **Georg Treu**.

Mit 2 Tafeln. Lex. 8°. 1914. geh. M. 1.20.

Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst.

Von Prof. Dr. **Oskar Wulff**.

Lex. 8°. 1917. geh. M. 5.20.

Vom Jenseits der Seele.

Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung.

Von Prof. Dr. **Max Dessoir**.

Vierte und fünfte Auflage.

Lex. 8°. 1920. geb. M. 9.60.

Aberglaube und Zauberei.

Von den ältesten Zeiten an bis in die Gegenwart.

Von Prof. Dr. **Alfred Lehmann**,

weiland Direktor des psychophysischen Laboratoriums
an der Universität Kopenhagen.

Dritte deutsche Auflage.

Nach der zweiten umgearbeiteten dänischen Auflage übersetzt und nach dem Tode des Verfassers bis in die Neuzeit ergänzt

Von Dr. med. **Petersen I**,

Nervenarzt in Düsseldorf.

Mit 4 Tafeln und 72 Textabbildungen. Lex. 8°. 1925. XVI und 752 Seiten.
geh. M. 28.—; in Leinw. geb. M. 32.—

Die geistige Wirklichkeit

Der Geist im Gefüge der Welt

Von Dr. **Semi Meyer**.

gr. 8°. 1925. III und 260 Seiten. geh. M. 6.60; in Leinw. geb. M. 8.20.

Das Buch richtet sich scharf gegen den Monismus und verteidigt eine selbständige geistige Wirklichkeit.

Philosophisches Lesebuch.

Von Prof. Dr. **Max Dessoir** und Prof. Dr. **Paul Menzer**.

Fünfte und sechste Auflage.

gr. 8°. 1920. geh. M. 7.40; in Pappband geb. M. 9.60.

Moderne Philosophie.

Ein Lesebuch zur Einführung in ihre Standpunkte und Probleme.

Von Prof. Dr. **M. Frischeisen-Köhler**.

Lex. 8°. 1907. geh. M. 9.60.

Weltanschauungsfragen.

Von Prof. Dr. **Paul Menzer**.

gr. 8°. 1918. geh. M. 9.80; in Pappband geb. M. 11.80.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.

Herausgegeben von **Max Dessoir**.

Die Zeitschrift erscheint in Heften von *sechs bis zehn* Druckbogen in gr. Lexikonformat, wovon je *vier* einen Band bilden. Der Preis der Hefte wechselt nach dem Umfang, die Berechnung erfolgt heftweise. Es ist alljährlich die Ausgabe eines Bandes beabsichtigt. — Im Erscheinen begriffen ist der zwanzigste Band.

