

Notices

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **16 (1963)**

Heft 1-4

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NOTICES

TROIS EXPOSITIONS D'ART JAPONAIS

Le 10 février 1963, au Kunsthaus de Zurich, s'est close une exposition remarquable, consacrée au peintre Sengai et organisée par la Société japonaise pour les échanges internationaux (Kokousai Bunka Shinokai). Cette manifestation rappelait tout naturellement – comme elle semblait y faire suite – la «Japanische Tuschkmalerei, Nanga und Haiga», vue au Kunstgewerbemuseum de Zurich du 8 juillet au 12 août 1962. Celle-ci, enfin, engageait à remonter un peu plus haut dans le temps, à la belle exposition «Japanische Zen Malerei», au Kunstmuseum de Berne, qui dura du 3 juin à la fin du mois de juillet 1959.

La Suisse a eu ainsi trois occasions de se familiariser avec une forme relativement peu connue de l'art de l'Extrême-Orient et il a paru indiqué que la revue des *Etudes Asiatiques* en rende compte, non seulement en raison de l'importance des trois expositions ainsi groupées, mais aussi parce que chacune d'elles méritait d'être signalée ou rappelée.

I

En 1959, le Musée des Beaux Arts de Berne put accueillir plus de 70 tableaux bouddhistes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Toutes ces pièces provenaient de collections japonaises, sauf deux, appartenant à M. Kurt Brasch, à Tokyo. Ce dernier, auteur d'un ouvrage sur le Zen, a doté le catalogue de considérations pertinentes sur cette «secte» religieuse, tandis que son frère, M. Heinz Brasch, a signé l'introduction. Dans la préface, M. Hugo Wagner souligne que c'est grâce à M. K. Brasch que l'exposition a été organisée et grâce à son frère, M. H. Brasch, que celle-ci, après Vienne et Cologne, a pu être montrée en Suisse.

L'exposition comprenait huit artistes seulement : nombre assez restreint que n'aurait pas laissé deviner une visite sans catalogue, tant sont variées les manières adoptées, et bien que la moitié des œuvres exposées fussent du seul Hakuin (1685-1768). En effet, on a pu voir les peintures les plus classiques, comme un Takuan (1575-1645) – un seul personnage au bas d'un rouleau de plus d'un mètre de hauteur (n° 1), évoquant par son dépouillement les plus grands peintres chinois, comme le Li T'ai-po de Leang K'ai – jusqu'aux lavis de Sengai (1750-1837), dont M. H. Brasch souligne avec raison la tendance caricaturale et moqueuse (catal. p. 12).

Le grand paysage traditionnel était aussi représenté (n° 8) par *la Pagode et le Temple* d'Isshi (1608-1648), dont l'atmosphère rappelle, encore une fois, non seulement les grands maîtres japonais antérieurs, mais aussi les Chinois, Hia Kouei, Ma Lin, etc. Du même Isshi, on trouvait aussi d'autres thèmes poétiques, comme le *Lotus et la bergeronnette* ou *Bambous et pierre* (nos 6 et 7). Pourtant l'habitué de la «grande peinture asiatique» (aussi «fautif» que l'extrême-oriental qui bornerait son étude de l'Occi-

dent à la Renaissance et s'étonnerait d'un Degas) a-t-il pu éprouver quelque surprise en voyant, du peintre Ungo¹ un rouleau d'assez grandes dimensions, représentant seulement un chasse-mouches, pendu par l'extrémité de son manche et occupant presque toute la hauteur du long rectangle de papier. Ce tableau est l'un de ceux qui appartiennent à M. Kurt Brasch, et le commentateur, dans le catalogue, nous donne la clef, ou plutôt nous fait entrer dans la dimension intérieure et symbolique de l'objet, usuel pour qui médite – et veut chasser les mouches sans les tuer – ce petit balai devenant alors la méditation elle-même, l'état où le « sage » entre peu à peu.

Mentionnons aussi Fugai, un peintre-ermite vivant autour de 1700 et dont l'exposition comprenait notamment un superbe autoportrait, d'une sobriété extrême de lignes et comportant, dans la partie supérieure du tableau, une calligraphie où le peintre explique sa retraite et sa mélancolie, une mélancolie faite toutefois de sentiments dominés (n° 11).

Avec Ekaku Hakuin, nous entrons dans la partie numériquement la plus importante de l'exposition. En parcourant le catalogue², on bute, dès la cinquième planche, sur un Bodhidharma (n° 18) que nous dirions expressionniste, peint exceptionnellement de profil (il l'est généralement de face), l'œil énorme et comme exorbité, l'arcade sourcillière s'avancant en grosse bosse. Véritable surprise pour celui qui a choisi de contempler surtout, dans l'art d'Extrême-Orient, les paysages d'inspiration zen, ou les petites peintures dans le genre de celles qui sont reproduites par les estampes des *Dix Bambous* ou du *Grain de Moutarde*, ou qui figurent dans les albums tant chinois que japonais ...

Il faut reconnaître pourtant qu'en parcourant n'importe quelle histoire de la peinture d'Extrême-Orient, on voit que même l'artiste « au cœur limpide et fin », peignant le roseau de Mallarmé, s'il s'agit de représenter les ermites et les sages retirés dans les déserts et cherchant l'état second par le yoga, ce même peintre leur donnait des têtes presque monstrueuses, tel par exemple Mou K'i, peignant le « saint » de la collection Iwasaki avec une face de lion se terminant par une barbe marquée de quelques traits³, exactement comme le feront plus tard les Hakuin et les Sengai, au Japon.

Et c'est un des mérites de l'exposition de Berne que d'avoir été un peu une révélation pour ceux qui avaient une conception partielle de l'Orient ; car il faut l'avouer : quand on pense que presque toute la peinture de l'Est asiatique est issue d'une philo-

1. Ungo, 1582-1659 ; la peinture mesure 28,9 sur 124 cm ; No 10 du catalogue. Dans *l'Histoire de la peinture chinoise*. II, p. 57, Sirén souligne déjà la « verve presque humoristique » des peintures bouddhiques.

2. Le catalogue, qui contient vingt bonnes reproductions, est épuisé, d'après les renseignements donnés par le Kunstmuseum.

3. O. Sirén, *Peinture chinoise*, tome II, pl. 82. E. Große, *Ostasiatische Tuschmalerei*, pl. 45 et 46 ; W. Cohn, *Chinesische Malerei*, pl. 114. Sirén, *Chinese Painting*, III, pl. 335.

sophie et d'une mystique (zen, en chinois tch'an), l'occidental en prend surtout les résultats poétiques (belles peintures méditatives de montagnes, de rivières et de pavillons sur des collines), tandis qu'il néglige, pour ainsi dire, les *moyens*, les dures étapes de l'initiation, marquées en gros traits sur des visages déformés. Citons encore, à cet égard, le Çakyamouni de Hakuin (n° 23) et ses portraits de deux maîtres Zen (n°s 26 et 28) : personnages habituels de l'iconographie orientale, mais dont souvent les expressions ou les gestes, surtout chez les peintres japonais tardifs, ne manquent pas de paraître parfois insolites et étranges.

Cependant, le même Hakuin peut peindre tout autre chose, telle la bougie sur son chandelier (n° 42), que l'amateur occidental pourrait à la rigueur considérer comme une « nature morte » ; encore pour cela lui faut-il ne pas lire la traduction du texte tracé par le peintre de part et d'autre du porte-chandelle : la lumière n'éclaire que parce qu'on coupe la mèche, comme le cœur est illuminé par une discipline ascétique.

Chronologiquement, l'exposition s'achevait par douze tableaux de Sengai, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir longuement à la fin de cette chronique.

II

L'exposition de l'École des arts et métiers de Zurich, en 1962, était consacrée à la peinture japonaise zen de l'époque Edo, 1615-1867. Dans l'introduction du catalogue, M. H. Brasch y distingue deux tendances, une qui serait objective et celle qui intéresse le plus ici, la tendance subjective⁴. A celle-ci appartient le *Nanga*, appelé aussi peinture des lettrés, ainsi que le *Haiga*, qui a cette particularité que la peinture a pour point de départ le court poème nommé *haikai*.

Rarement exposition plus restreinte aura été en même temps plus concentrée, ne comportant que cet unique genre de peintures, où la description le cède à l'intensité de l'état d'âme. Quelques petites salles, vingt-deux peintres, quarante tableaux⁵,

4. Ce terme a souvent été utilisé dans pareil contexte, notamment par Grosse, *op. cit.*, page 38.

5. En réalité davantage, une des rubriques, un album, comportant 24 compositions. - Le catalogue peut encore être acheté au Musée. Fr. 3.-.

Fig. 1. Torei (Enji) 1721-1792. Le bâton de Maître Tê-shan. Lavis sur papier. 83,4 sur 25,2 cm. Collection Tanaka, Numazu.

Le maître Zen Tê-shan (779-865) considérait le choc comme un élément de sa méthode : il frappait volontiers ses disciples. L'inscription du tableau signifie : Voici Maître Tê-shan ; aie, aie !

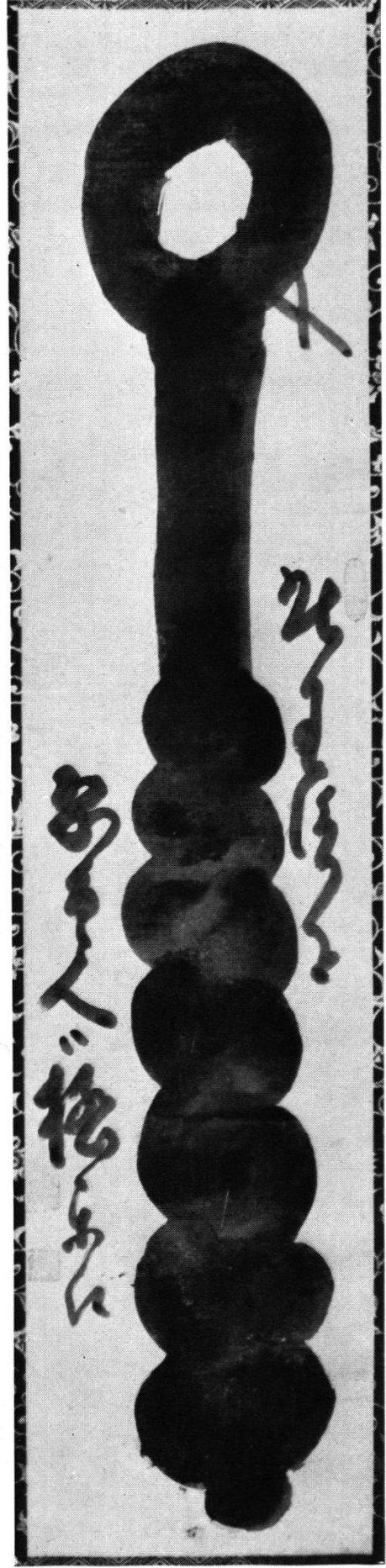
Fig. 2. Hakuin (Ekaku) 1685-1768. Massue de fer. Lavis sur papier. 128,8 sur 29,1 cm. Collection Hosokawa, Tokyo.

La massue est symbole d'un redoublement de force, aussi dans le sens spirituel. L'inscription dit :

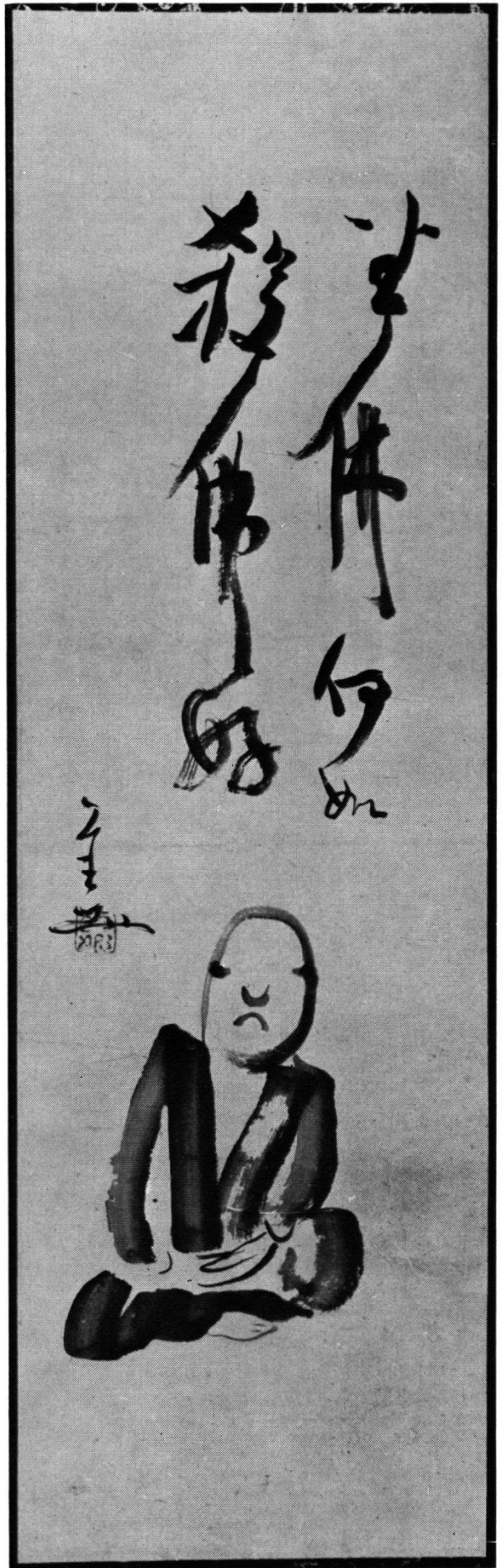
Qui craint cette massue de fer
a le Paradis assuré !



1



2



appartenant tous à un seul collectionneur, M. Heinz Brasch, à Zurich. Ce sont les nombreux thèmes de la tradition – mais en est-il d'autres? – que l'on reconnaissait sur les parois mobiles du Musée, habilement disposées et presque japonaises d'esprit. Des bambous et des orchidées chez Sakaki Hyakusen et dans l'album de Watanabe Kazan, de grands paysages (par Ikeno Taiga, Noro Kaiseki, Okuhara Seiko), parmi lesquels il convient de relever l'extraordinaire marine de Hine Taizan, avec – dans un espace immense – uniquement un arbre au premier plan, et beaucoup plus loin, deux bateaux et des collines à l'horizon (qui correspond à la mi-hauteur du kakémono), le tout se prolongeant par deux colonnes verticales de calligraphie indiquant titre, auteur et date (n° 35).

Signalons au passage le majestueux iris de Takebe Sōchō : son dessin robuste et ses touches larges nous feraient penser un peu à l'école de Kōrin (n° 26), dont les tendances plus décoratives sont rappelées par M. Heinz Brasch dans le catalogue (p. 5). Il s'agit pourtant bien d'une peinture à *haikai* : « même du rocher tu as poussé, tendre iris ! », dit le poème. – Mais ce sont là des réussites, des traits qu'on peut admirer dans tout l'art extrême-oriental, tel encore l'oiseau pépian de Miura Chora (n° 12). Nous voudrions insister davantage sur d'autres pièces de la collection.

Il y avait là (n° 3) une peinture de Hyakusen déjà nommé (1698–1753), représentant une pinède longue et étroite. On pouvait presque y voir aussi un pont, les troncs devenant les piles enfoncées dans l'eau et les feuillages, réduits en taches horizontales de lavis, le tablier. L'auteur du catalogue précise bien qu'il s'agit d'une célèbre lagune, mais il donne en même temps le titre du tableau : *Himmelsbrücke*. Etrange ambiguïté – qui n'est pas pour déplaire aux Occidentaux, puisque ceux-ci cherchent et trouvent peut-être des traces d'abstraction dans le Japon d'autrefois – dont l'exposition de Berne, en 1959, donnait un autre exemple, plus conscient de la part du pein-

Fig. 3. Hakuin. Porte-bougie. Lavis sur papier, 123 sur 28,6 cm. Collection Tanaka. Le poème dit à peu près :

La lumière éclaire par coupure de la mèche :
le cœur illumine en exerçant la doctrine.

Fig. 4. Sengai (Gibon) 1750–1837. Homme en méditation. Lavis sur papier. 89,5 sur 27 cm. Collection Hosokawa. L'inscription signifie :

Si méditer n'est qu'accroupissement,
autant tuer le Bouddha !

Les quatre reproductions illustrant cette notice sont dues au Musée des Beaux Arts de Berne, qui a eu l'amabilité de mettre les clichés à notre disposition et qui voudra bien trouver ici l'expression de notre vive reconnaissance.

Les peintures avaient fait partie de l'exposition *Japanische Zen-Malerei*, audit Musée en 1959, où elles étaient exposées sous les numéros 56, 33, 42 et 62. Les légendes ci-dessus sont adaptées de celles du catalogue.

tre : un Bodhidharma assis, vu de dos, peint à gros traits et qu'on pouvait interpréter enalebasse (n° 59 et planche correspondante).

Revenons en 1962 et à Zurich, où le public aura certainement beaucoup admiré un petit tableau du Samourai Yokoi Yayû (1702-1783 ; n° 5), qui, poète à ses heures, était confucianiste et moralisant. Selon la notice du catalogue, cela devrait le distinguer des peintres «subjectifs» *nanga* et *haiga*. En réalité, le joli lièvre qu'il a campé de trois traits et de quelques taches de lavis plus clair entre une belle calligraphie et une touffe d'herbe, est, à nos yeux du moins, fort apparenté à tous les autres tableaux. Si, pour nous, cette «esquisse» (comme on disait lorsqu'on commença de s'intéresser à l'Extrême-Orient) a surtout le charme du petit animal si bien croqué, le sujet, avant tout doit être une leçon de morale : suivre les conseils donnés, ce que ne fit pas le lièvre qui, en dépit de tout, se roula dans l'herbe qu'on lui avait dit être très humide, mais dans laquelle il alla se tremper ! Il faut admirer surtout la mise en page parfaite, à gauche quelques lignes descendantes d'écriture, au centre le lièvre aux oreilles dressées et à droite quelques herbes qui son toute la prairie.

Du même peintre, un autre «papier» est encore plus dépouillé : sa «lecture», sans catalogue, serait peut-être impossible. Même une fois lu, le poème centré sur la feuille avec une sûreté qui est déjà un chef d'œuvre, ne laisse guère que deviner une allusion très subtile à la recherche des champignons. Quant au sujet, c'est une seule tige de roseau, où l'on a déjà enfilé quelques cryptogames, dont, bien sûr, un connaisseur même ne pourrait dire le nom, tant ils sont «résumés». Il est difficile de peindre moins de chose avec moins de moyens et pourtant un autre tableau de l'exposition offrait, de cette manière, un exemple plus *éloquent*, si on peut employer ce dernier adjectif pour un art qui cultive avant tout la litote : c'est *Enochima* de Sōchō. Quelques taches : une colline boisée ; un trait coudé d'un gris plus léger : une montagne et, dans un équilibre parfait avec ces quelques éléments, les idéogrammes du *haikai*. Bien que ce paysage ne mesure que 33 centimètres sur 44, il est d'une puissance cosmique que beaucoup de grands *kakemonos* n'ont pas (n° 24).

A ce degré – qu'on peut bien qualifier de suprême – la manifestation de l'espace, sur de si petites surfaces, n'a, croyons-nous, pas souvent été accessible au public suisse⁶. Mais l'exposition du Kunstgewerbemuseum devait réserver plus d'une révélation encore, d'un autre ordre, par exemple dans le petit tableau de la nonne Rengetsu (1791-1875 ; n° 34).

6. Mentionnons à cet égard quelques éventails de Wen Tcheng-ming, qu'on a pu voir à la Galerie Bridel, à Lausanne en juin et juillet 1961, sous le titre *Wen Tcheng-ming et son école*, qui est aussi celui du catalogue, établi par M. Jean Pierre Dubosc. Tous les tableaux exposés y sont reproduits avec les cachets, dont certains, précise-t-on, ne figurent pas à l'ouvrage de V. Contag et C. C. Wang : *Maler- und Sammler-Stempel aus der Ming- und Ch'ing-Zeit*. Nous ne parlons pas de la superbe *Chinesische Malerei* exposée au Kunsthaus de Zurich en 1960, dont le catalogue a été analysé dans les *Etudes Asiatiques*, 1962, pp. 68-69.

Il y a déjà assez longtemps qu'on savait que l'Extrême-Orient était beaucoup plus, ou était tout autre chose que la fine porcelaine chantée par Mallarmé. La théière de la nonne-peintre est massive, tracée à gros traits et occupe presque toute la feuille de papier ; le texte qui l'accompagne se trouve non seulement dans les étroits espaces, laissés libres de part et d'autre de l'objet, mais il s'étend sur celui-ci : non pas comme inscrit sur la panse de l'ustensile, mais bien sur le papier lui même, comme en « surimpression ». L'opposition entre les fins caractères et les larges coups de pinceau qui campent solidement la théière est l'élément principal de cet ensemble dont M. Brasch, qui commente longuement cette pièce importante, souligne avec raison l'harmonie. La peinture comporte ainsi deux « plans » (mais pas au sens qu'a ce mot dans l'art occidental) : d'abord celui de la feuille de papier, où se trouve le fin grillage que forment les colonnes de l'inscription, et, « derrière », l'espace où prend place le noble récipient, qui s'accompagne d'un petit bol, chef d'œuvre de délicatesse, de sûreté et d'élégance à la fois.

III

L'exposition de la collection de M. H. Brasch était d'une tenue qui correspondait en tous points au vœu exprimé dans le catalogue des peintures de Wen Tcheng-ming, auquel nous venons de faire allusion en note : afin de faciliter l'accès de l'art oriental, écrivait M. Dubosc, le moment est venu « de présenter au public un nombre restreint d'œuvres, formant des groupes homogènes ». C'était déjà le mérite aussi de l'exposition de Berne, en 1959, comme ce devait l'être de celle qui a eu lieu au Kunsthaus de Zurich au début de 1963 et qui ne comportait que des œuvres de Sengai, peintre qui était déjà représenté à Berne, mais sur lequel nous nous étions réservé de revenir⁷.

A Berne, l'aspect caricatural ou ironique de Sengai – qui dans le fond ne s'oppose pas à la manière de peintres plus traditionnels ou plus anciens – avait pu faire sur le public certains effets de surprise, de nouveauté étrange : celui-ci était par là même d'autant mieux préparé à visiter la dernière exposition de Zurich, qui présenta 70 peintures et dix terres cuites, donc un ensemble considérable, apte à donner une idée de tous les aspects de cette étonnante personnalité.

Dans le catalogue de 1962, M. Heinz Brasch, sans prétendre être exhaustif, avait divisé les œuvres exposées en huit catégories, selon les sentiments exprimés par le *haikai* et la peinture. Quant à nous, en ce qui concerne Sengai, nous y verrions – arbitrairement, bien sûr – deux groupes : celui où l'élément comique est prédominant et, d'autre part, les compositions qui nous semblent plus proches de la tradition, des sentiments mystiques et « sérieux » : nous mettons ce dernier mot entre

7. Le catalogue est encore disponible au Musée de Zurich ; Fr. 5.- (éditions anglaise et française seulement, le tirage en langue allemande étant épuisé). Toutes les œuvres exposées sont reproduites, malheureusement sans l'indication des dimensions.

guillemets, car plus d'une « caricature » de Sengai est d'un contenu philosophique profond.

La tendance caricaturale touche surtout la figure humaine, mais pas uniquement, car il faut y compter une ou deux grenouilles au « sourire » fort ironique ! (n° 54 et 70). Notre premier groupe comprend ainsi une trentaine de peintures et presque toutes les terres cuites. Ce sont des représentations de sages : Lao Tseu sur un bœuf assez poussif, le couple Kanzan et Jittokou (en chinois Han-chan et Che-tö), ces fameux moqueurs et balayeurs de conventions. Sujet où Sengai suit d'ailleurs en l'accentuant une longue tradition, car déjà dans l'ancienne peinture chinoise ou japonaise, ces sages étaient représentés éclatant de rire et échevelés⁸.

Qu'ils soient d'origine divine ou non, les hommes et les femmes de Sengai ont donc rarement figure ... humaine (voir catal. pl. 13). Leurs mains ne sont parfois qu'indiquées par des moignons (n° 52, 57), avec ou sans les simples traits (n° 51) ou les pointes qui sont censées représenter les doigts (n° 43). Une sorte, encore une fois, d'expressionnisme, si l'on veut, auquel on n'était guère habitué, mais qui a peut-être autant à dire aux Occidentaux, selon les tempéraments, que l'« impressionnisme » qui est vénéré dans l'autre tendance de la peinture extrême-orientale.

Nous l'avons dit, pour plus d'un sujet « caricatural », Sengai a des « précédents » ; pour d'autres tableaux qui ne le sont pas, il a aussi des modèles, comme pour ce Ho Tei (en chinois P'ou Tai), dont tous les détails sont traités suivant la tradition iconographique ou picturale, le plus marquant étant le pied, dont P'ou s'agrippe à l'étroite passerelle qu'il traverse ; ce n'est pas – comme il le paraît dans les caricatures – « à la diable » que cela est rendu, mais dans le style le plus pur : il n'est que de voir comment chaque orteil est obtenu, d'un seul coup de pinceau au trait sûr (n° 49).

Sengai a donc des manières différentes, en calligraphie aussi, pour autant que puisse en juger quelqu'un qui ne sait pas la langue. Nous conseillerions, par exemple, aux lecteurs qui possèdent le catalogue de comparer le superbe « Non-agir » de la planche 46 et le poème, pour nous sans beauté graphique, de la page 53. De même, nous trouvons de la délicatesse dans les idéogrammes des planches 25 et 37, et en revanche fort peu dans la longue inscription du tableau catalogué sous le numéro 18.

Il faut ajouter aussi que Sengai a su interpréter à son tour et magistralement les motifs traditionnels : le prunier en fleurs (n° 9), la divinité Kwannon (chinois Kouan Yin, n° 11) ; les bambous (n° 16), au style pur et vigoureux à la fois ; les oiseaux (n° 29) ; le vent dans un arbre (n° 34) ; la stylisation raffinée et sans outrance d'un personnage (le moine errant, n° 37) ; les orchidées (n° 48) ; la montagne (n° 50), les chrysanthèmes (n° 64) ; un coq pris sur le vif (n° 67), enfin le grand paysage « mystique » sur éventail (n° 69).

8. Voir aussi O. Sirén, *Histoire de la peinture chinoise*, vol. I, p. 89, qui souligne l'outrance de certains Arhats peints sous les Cinq Dynasties, cf. note 1.

Pour terminer, signalons quelques petits tableaux qui ne sont pas sans rappeler un peu la belle théière de la nonne Rengetsu, dont il a été question dans notre deuxième partie. Il est vrai qu'on trouvait dans la composition de la religieuse tout le solennel de la cérémonie du thé, tandis que les sujets de Sengai sont plus familiers, bien que donnant lieu à des tableaux d'une grande rigueur. Ici, c'est une cuillère, rien d'autre, et quelques caractères disant : « Soit pour la vie, soit pour la mort, c'est suivant l'ordonnance du médecin » (n° 47); ailleurs, la même cuillère, largement et sûrement tracée, et un pilon avec un texte au-dessus, en courtes lignes : « Quand la louche de la belle-mère est maniée trop énergiquement, les jambes de la bru » (obéissante et malmenée) « deviennent raides comme un pilon » (n° 68).

Très beaux tableaux faits de rien encore : la lune suggérée d'un seul trait dont la boucle n'est pas fermée, large au début et fin pour terminer, comme si l'encre avait fait défaut (n° 42). Deux corbeaux qui s'envolent et dont le seul mouvement occupe la moitié de la composition, l'autre étant constituée d'un texte *zen* très délicatement calligraphié (n° 62). Enfin une calebasse (pour en revenir au thème ambigu du tableau exposé à Berne en 1959), flottant sur l'eau, glissant, échappant à quiconque veut l'attraper, et où le long texte pourrait se résumer par le premier « vers » de Lao Tseu : Le Tao que l'on peut nommer n'est pas le Tao (n° 41). PIERRE JAQUILLARD

THE MILLENNARY CELEBRATIONS OF THE CITY OF BAGHDAD AND OF AL KINDI

Vom 1. bis zum 7. Dezember 1962 fand in Bagdad die Feier des 1200jährigen Bestehens der Stadt und des 1100. Todestages des islamischen Philosophen Kindī statt. Die 'irāqische Regierung hatte eine Reihe ausländischer Diplomaten und Gelehrter dazu eingeladen, darunter auch Schweizer. Reise und Aufenthalt wurden bezahlt, man war in den besten Hotels von Bagdad untergebracht und hatte einen eigenen Wagen mit Chauffeur und Begleiter zur Verfügung. Wer länger als sieben Tage blieb, durfte dieselbe großzügige Gastfreundschaft auch für die zusätzlichen Tage beanspruchen.

Nach einer Kranzniederlegung am Grabe des Unbekannten Soldaten, dem Empfang des Festabzeichens und der Einschreibung der Namen wurden die Gäste in der «Volks-halle» (*qā'at asch-scha'b*) vom damaligen Ministerpräsidenten und Kriegsminister 'Abdalkarīm Qāsim in einer Ansprache begrüßt. Es folgte der Aufmarsch der Vertreter der einzelnen «Delegationen» (*wafd*), die ihre Begrüßungsadressen überreichten. Hieran schlossen sich die wissenschaftlichen Vorträge zum Thema Bagdad und dann diejenigen über den Philosophen Kindī. Diese Reden zogen sich durch die ganze Tagung hin und waren sehr verschiedener Art, einige gelehrt und sachlich, andere verherrlichend, einige standen nur in loser Verbindung mit dem Gegenstand

der Festlichkeiten, andere waren enger damit verbunden. Ihren Inhalt hier anzugeben würde zu weit führen. Manche verdienten, in einer wissenschaftlichen Zeitschrift allgemeiner bekanntgemacht zu werden. Sie wurden entweder arabisch oder englisch oder französisch vorgetragen, konnten aber stets in den entsprechenden Gegensprachen, also bei arabischem Vortrag auf englisch und französisch, simultan mitgehört werden. Nur einige Vertreter oder Angehörige von Ländern des Ostblocks (Rußland, China u. a.) hielten ihre Ansprachen, z. T. in abgekürzter Form, in ihren eigenen Sprachen, ließen dann aber noch Übersetzungen vorlesen. Interessant war festzustellen, in wie hohem Maße das Arabische im Bereich der islamischen Länder seine Geltung als Weltsprache an das Englische abgetreten hat: die offiziellen Vertreter von Afghanistan und Pakistan drückten sich nicht arabisch, sondern englisch aus. Einige Universitäten überreichten Geschenke.

Das Festprogramm enthielt auch Besuche von verschiedenen Sehenswürdigkeiten der Stadt und ihrer Umgebung. Qāsim eröffnete in Gegenwart der ausländischen Delegationen eine kleine Ausstellung, unter anderm auch über den Philosophen Kindī, in der wiederhergestellten, aus dem 13. Jahrhundert stammenden Hochschule Mustanşiriyya und eine neue Mädchensekundarschule in seinem Heimatort Şuwayra. Bei seiner Ankunft im Hubschrauber in Şuwayra wurden ihm zu Ehren auf offenem Platz ein Kamel, ein Rind und mehrere Schafe geschlachtet. Zu den Feierlichkeiten auf freiem Feld waren hohe Zelte aufgestellt, unter denen die Gäste auf Stühlen Platz nahmen. Fähnchenschwingende Schüler bildeten Spalier, Spruchbänder zierten die Durchgänge und Musikkapellen spielten. Im Hintergrund und zuweilen am Straßenrand wachten berittene Polizisten, schwerbewaffnete Soldaten und Panzerwagen über die Sicherheit des Staatsführers und seiner Gäste. Zum Photographieren bot sich reichlich Gelegenheit. Man bekam den Staudamm Hindiyya, die Ölraffinerien, die Ruinen von Babylon, Ktesiphon und Samarra zu sehen. Mit Sondererlaubnis konnte man auch weitere Fahrten unternehmen. Durch die Anwesenheit europäischer Archäologen kam man dabei in den Genuß fachmännischer Führung.

Abend- und Mittagessen wurden zumeist im Rahmen von Empfängen eingenommen, die hohe Persönlichkeiten wie der Erziehungsminister, der Ölminister, der Generalstabschef usw. gaben. Reich mit erlesenen Fleisch- und Reisgerichten, Gemüse- und Früchteplatten gedeckt standen lange Tische in Sälen oder im Freien bereit, bis der oft langwierige offizielle Teil beendet war und man sich mit Teller und Besteck bewaffnet auf die Herrlichkeiten stürzen konnte, um dann womöglich an einem stillen Ort die Beute verzehren zu können. Diese Art der Verköstigung ist im ganzen Vorderen Orient bei großen Einladungen üblich.

Von Abendunterhaltungen sind ein Orchesterkonzert mit orientalischen Symphonien und Lauten- und Flötenvirtuosen und eine Folge von theatralischen Szenen in der «Volkshalle» hervorzuheben. In dieser letzteren Darbietung ergötzten Sänger und Sängerinnen, Deklamationen und Bauchtänze das Publikum, und die äußere Aufma-

chung war nach Vorstellungen von Tausendundeiner Nacht gestaltet. Vor dem Gebäude saßen Burschen, als abbasidische Krieger verkleidet, auf Pferden, und in kostbare bunte Seide gehüllte Diener und Dienerinnen, ebenfalls verkleidete junge Menschen, führten den Gast an seinen Platz. Altarabischer Überlieferung gemäß traten bei vielen Begrüßungen des Staatschefs Dichter auf, die stehend Preislieder auf ihn vortrugen. Das gesprochene Wort der Dichtung nimmt im Orient einen ungleich höheren Rang ein als im Westen.

Die Leitung der Versammlungen und die Organisation der ganzen Veranstaltung lag in den Händen des Vorsitzenden der 'irāqischen Akademie, Dr. Nādschī al-Aṣīl, sowie des Dekans der literarischen Fakultät von Bagdad. Ihre ruhige und sichere Führung und ihre sorgfältige Vorbereitung waren für das gute Gelingen des großen Unternehmens und das Wohlbefinden der Teilnehmer entscheidend. Die Veranstaltung wurde während der Tagung zum «Ersten Kindī-Kongreß» erklärt, dem später weitere folgen sollen.

FRITZ MEIER