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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 18-19 (1965)

Heft: 1-4

Rubrik: Notices

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.07.2025

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

NOTICES

EXPOSITION D'ESTAMPES CHINOISES ANCIENNES ET MODERNES A NEUCHATEL

La Société des Etudes Asiatiques a organisé à Neuchâtel une exposition d'estampes chinoises anciennes et modernes, ainsi que d'estampages, qui a eu lieu dans le grand hall du Collège latin, du 23 janvier au 7 mars 1965, avec l'appui financier des autorités communales ainsi que l'aide de la Bibliothèque de la Ville, du Musée d'Histoire naturelle et de l'Association pour le développement de Neuchâtel (ADEN)*.

C'était la première manifestation asiatique importante ayant lieu à Neuchâtel sous l'égide de la Société, depuis *Les arts appliqués de Chine et du Japon*, que cette ville avait accueillis, en 1941, à l'Hôtel du Peyrou. M. de Tscharner, secrétaire de ce qui était alors les Amis de l'Extrême-Orient, s'était rendu à Neuchâtel pour prendre, de concert avec le soussigné, les contacts nécessaires.

L'exposition dont nous parlons a été inaugurée le samedi 23 janvier, en présence de M. Philippe Mayor, conseiller communal, chef du dicastère des Musées et Bibliothèque, de M. Henri Verdon, chef du dicastère de l'instruction publique, ainsi que de plusieurs autres personnalités: MM. Yang Pai-Sen, secrétaire de l'Ambassade de la République populaire de Chine, à Berne, Daniel Vouga, conservateur du Musée des Beaux-Arts, A. Billeter, directeur de l'ADEN, Paul Richème, président des sociétés locales et membre de la Société sino-suisse, Jan Tschichold, de Bâle, auteur de nombreux ouvrages sur l'estampe chinoise. MM. J. Gabus, A. Quartier et E. Berthoud, directeurs des Musées d'Ethnographie et d'Histoire naturelle, ainsi que de la Bibliothèque de la Ville, absents de Neuchâtel, s'étaient fait excuser ou représenter.

Après des paroles de bienvenue, prononcées par M. Mayor, M. Constantin Regamey remercia les personnes et institutions qui assurèrent leur concours à la manifestation, puis parla de la fondation, du développement et de l'activité de la Société asiatique qu'il préside. Il rappela notamment le rôle joué par Edouard de Tscharner, son prédécesseur, comme il l'a fait dans la notice nécrologique parue aux *Etudes Asiatiques* (vol. XVI, 1963, pp. 1–13).

Ensuite, M. Georges Redard, membre du Comité de la Société et professeur aux Universités de Berne et de Neuchâtel, présenta l'exposition, en décrivant les différentes sortes d'œuvres d'art qui étaient exposées ou allaient l'être successivement. M. Redard souligna en particulier le renouveau de l'estampe dans la Chine de ces dernières décennies, le caractère récent des connaissances que nous avons de la gra-

* Les clichés illustrant cette notice – et les photographies qui leur ont servi de base – ont été offerts à la Revue par la ville de Neuchâtel, qui voudra bien trouver ici l'expression de notre vive reconnaissance.

vure chinoise et l'évolution du goût de l'Occident, qui s'intéresse toujours davantage – en s'éloignant de la chinoiserie – aux formes les plus sévères de l'art extrême-oriental.

I

Si l'exposition de Neuchâtel était conçue en trois temps, elle comporta pour toute sa durée, une vitrine de jades de haute époque, montrés pour la première fois en Suisse: ceux-ci ont fait l'objet, dans la présente revue, d'un essai dédié à E. H. de Tscharner (*Etudes Asiatiques*, vol. XV, 1962, pp. 1–61).

Ces objets, sans rapports directs avec l'estampe, sont cependant, soit par leur forme, soit par leurs ornements, la première manifestation, avec le décor des bronzes archaïques, de l'abstraction chinoise, qui est bien le propre de l'idéographie et de la représentation de la nature réduite au seul lavis. On pouvait y voir un dragon Chang (*loc. cit.*, pl. 6) où l'œil est analogue à l'ancien pictogramme et, sur un anneau de la fin des Tcheou (*loc. cit.*, pl. 2), des spirales toutes semblables au signe de la pluie dans l'écriture ancienne précédant l'invention du pinceau.

Notons en passant que le dragon Chang fut publié, pour la première fois, dans la revue «*Style*» de Lausanne, en septembre 1961, avec un article: *Actualité du jade ancien de Chine*. L'anneau de la fin des Tcheou a été publié par la *Revue d'esthétique* Paris, juillet–décembre 1958, comme illustration de l'article: *Jades «abstraits» de la Chine ancienne*.

Avant de commencer la description des présentations successives, il faut dire en préambule que la solution tripartite avait été choisie pour deux raisons. Tout d'abord, l'organisateur avait un matériel suffisant, pour occuper trois fois les vitrines appartenant au Musée d'Histoire naturelle et à la Bibliothèque de la Ville. Mais surtout la même exposition avait eu lieu en un seul temps à Capri, en automne 1964, grâce à l'initiative et à l'hospitalité du *Centro Ignazio Cerio di Vita e di Studi*, c'est-à-dire qu'on avait fait l'expérience de montrer simultanément l'estampage, la gravure moderne et la gravure ancienne.

Bien que disposant alors de plusieurs locaux, le membre de la Société asiatique, qui d'ailleurs agissait là en son seul nom personnel, avait pu remarquer que les œuvres exposées appartenaient à des genres trop différents pour ne pas se nuire. La discrétion de l'estampe ancienne, en particulier, s'accommode mal des couleurs vives de certaines œuvres contemporaines, tout en prêtant avec celles-ci à des comparaisons vaines le plus souvent; surtout, la gravure du XVIIe siècle ne supporte pas mieux le contraste, souvent violent, du noir et du blanc, dans l'estampage.

Quoique faisant toutes partie de ce qu'on appelle les arts graphiques (encore la chose est-elle discutable en ce qui concerne le frottis, où certains veulent voir l'ancêtre de l'estampe)[1] la gravure du XVIIe siècle, qui reproduit une feuille d'album

1. Ainsi semble-t-il, Marian Densmore, dans son *Essai pour servir à l'étude de la gravure chinoise*, Revue des Arts Asiatiques, Tome XI, mars 1937. (L'auteur souligne pourtant que les

très traditionnelle, précède en réalité de beaucoup plus que de trois siècles l'art d'un Tsi Pai Che. C'est dire, par exemple, que les œuvres éditées par le *Studio des Dix Bambous* sont aussi différentes d'une gravure moderne que peut l'être un cuivre de Durer d'une lithographie de Toulouse-Lautrec. – Il fut donc décidé, d'entente avec les autorités communales de Neuchâtel, qu'il y aurait pour ainsi dire trois expositions l'une après l'autre.

II

La première partie de l'exposition dura du 23 janvier au 4 février: estampes modernes et papier à lettres contemporain. Certes, la gravure se limitait aux œuvres de Tsi Pai Che (1861–1957), cela par suite du choix opéré par l'importateur. On pouvait voir dix-sept rouleaux, suspendus dans des vitrines droites, qui suggéraient un peu l'idée de la «niche» (au Japon *tokonoma*) où les Extrême-Orientaux placent pour un moment la peinture à contempler. Dans le même esprit, chaque vitrine était ornée d'un objet, bronze, ou brûle-parfums en blanc de Chine, prêtés par le Musée ethnographique de Neuchâtel.

Cette première «tranche» comportait en outre deux autres estampes, d'après le même artiste, mais non montées sur soie, ainsi qu'un album dépliant, édité par l'atelier Jung Pao Chai de Pékin et contenant vingt-deux estampes, également d'après Tsi Pai Che. Cette œuvre, portant la date de 1952, avait été prêtée par un collectionneur de Neuchâtel, M. Charly Guyot, professeur à l'Université.

Le Musée ethnographique avait aussi mis à la disposition des organisateurs du matériel instructif et notamment le nécessaire du scribe. «Le poème est une peinture et la peinture, un poème», disent les Chinois, ce qui se comprend, puisque poètes et peintres sont avant tout calligraphes et utilisent les mêmes pinceaux, le même lavis.

Si ce n'est généralement pas le peintre qui exécute la gravure reproduisant son œuvre, on sait que l'artiste sur estampe encre et colore ses blocs d'impression avec les mêmes pinceaux que le calligraphe-peintre, les mêmes pigments[2]. C'est dire l'intérêt qu'il y avait à voir, à côté des estampes, les instruments servant à encrer les bois. Il y avait aussi quelques blocs d'impression, porteurs de caractères semblables

pierres à estampages ne devaient pas, à l'origine servir à la gravure et qu'on n'a jamais vu de pierres à sujet inversé). Voir en revanche *Chinesische Steinabreibungen*, par Jan Tschichold, dans le *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, *16*, 1265–1267, Francfort-sur-le-Main, 1960.

2. Jan Tschichold, *La technique de l'estampe en couleurs, en Chine et au Japon*, Comptoirs de papiers Bucherer Kurrus, Lausanne, 1962. Texte français de A. Grisel et P. Jaquillard, hors commerce.

Le texte original, en allemand, a paru en 1959, aussi hors commerce, par les soins des mêmes Comptoirs, à Bâle, puis en 1965, dans le *Polygraph-Jahrbuch*, Francfort-sur-le-Main, avec deux grandes planches en couleurs, hors texte, reproduisant une estampe, d'après Tsi Pai Che et une, d'Harunobu.

花落家僮未掃
鳥啼山客猶眠

à ceux qui «ornent» presque toutes les peintures d'Extrême-Orient, puis quelques tablettes d'encre, celle-ci ne se vendant pas liquide en Chine, mais en petits blocs, qui sont frottés dans le godet de la pierre spéciale, où se fait le mélange de lavis et d'eau. Le visiteur pouvait donc voir duex pierres à lavis, accompagnant le porte-pinceaux, les pinceaux eux-mêmes, au léger manche de bambou, des godets à eau.

Dans les vitrines plates étaient disposées une cinquantaine de feuilles de papier à lettres, comme le Chinois en utilise encore fréquemment de nos jours. Evitant d'écrire sur une feuille «que la blancheur défend»[3] – le blanc étant la couleur du deuil – il orne le papier de sujets également imprimés à la gravure sur bois : branches en fleurs, fruits, légumes, animaux, personnages ou petits paysages[4]. Etroits rectangles de papier, qui ne doivent pas être considérés comme des œuvres d'art proprement dites, mais bien comme utilitaires avant tout, ce qui ne les empêche nullement d'être fort beaux dans leur discrétion, leur finesse et la force suggestive de ce qui n'est qu'indiqué.

III

Du 6 au 18 février, après un rapide «changement de décor», l'exposition présentait ce qui constituait à coup sûr sa partie la plus importante, du point de vue de l'histoire de l'art : L'estampe et le papier à lettres du XVIIe siècle.

Ainsi, on a pu voir trente-sept feuilles de très bonne qualité (dont deux en deux tirages différents), provenant de la *Collection de peintures du Studio des Dix Bambous*, ainsi que des illustrations du *Traité de peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde* (collections de M. J.-P. Dubosc, Paris, et P. Jaquillard). Rappelons ici, à titre de comparaison, que la grande exposition chinoise de Berlin, en 1929, n'en montrait que vingt-cinq et celle de la Kunsthalle, à Berne, en 1941, en présentait quelques-unes[5].

3. Mallarmé, *Poésies*, Brise marine, vers 7.

4. Les renseignements les plus complets se trouvent chez Jan Tschichold, *Geschichte des chinesischen Brief- und Gedichtpapiers*, Philobiblon, Hambourg, 2,31–56 (1958).

5. *Ausstellung chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, Würfel Verlag, N°s 662, 663 et 1172. – *Asiatische Kunst aus Schweizer Sammlungen*, Kunsthalle, Bern, 1941, N°s 542 à 572, soit 31 feuilles, parmi lesquelles un petit nombre était montré, «à tour de rôle», pour éviter tout jaunissement.

Illustrations :

Fig. I. Deux grisailles de Tsi Pai Che : crabes et langoustines. En bas : vase de bronze à six (Chine, XIXe siècle), prêté par le Musée ethnographique de Neuchâtel.

Fig. II. Estampages. Double inscription, d'après Tcheng Pan-k'iao, XVIIIe siècle. En bas : brûle-parfum, blanc de Chine et bois, orné de trigrammes. Prêt du Musée ethnopraphique de Neuchâtel. – Photos Jean Pierre Baillod, Neuchâtel.

C'est donc peut-être la première fois que le public suisse pouvait voir un aussi grand nombre de bois, appartenant à ces deux recueils fameux – et *isolés*, c'est-à-dire pas entourés ou étouffés par des œuvres d'art plus importantes par leurs dimensions ou leur «présence».

On connaît la difficulté qu'il y a à dater les estampes chinoises, qui ont été réimprimées à plusieurs reprises[6]. Si la première édition des *Dix Bambous* est de 1644 et celle du *Grain de Moutarde*, de 1679 et 1701, les exemplaires *princeps* sont très rares et il est actuellement encore très difficile d'établir à quel tirage appartiennent les feuilles isolées que nous connaissons. Le dernier ouvrage paru dans ce domaine[7] donne un bon état de la question: «L'exposition des trésors de Pékin à Londres, en 1936 et à Paris, en 1937, l'exposition de l'Orangerie montrèrent quelques pièces, mais une présentation importante et raisonnée de l'estampe chinoise n'a encore jamais été faite.»

Ce n'était certes pas la prétention de la manifestation organisée à Neuchâtel. Une telle présentation, qui permettrait, seule, un véritable classement, nécessiterait l'emprunt des exemplaires anciens, rarissimes et disséminés d'Amérique en Chine. Du moins, pour deux feuilles des *Dix Bambous*, le visiteur de Neuchâtel pouvait-il comparer deux tirages différents – et d'ailleurs de très bonne qualité – et constater qu'ainsi que le dit M. Jean Fribourg, «ce qui a plu a été retiré, regravé, copié». Les variations ne sont pas grandes dans la composition, mais un examen attentif permettait de constater un grand nombre de différences dans le *faire*, dans la manière de traiter les détails. On pouvait noter en particulier que si un exemplaire était supérieur dans le traitement des nervures d'une feuille, il pouvait être moins bon dans l'application des couleurs.

Si l'estampe chinoise – peut-être à cause de sa rareté – n'attire pas un public aussi nombreux que l'estampe japonaise, plus linéaire, plus *graphique*, une des causes en est peut-être que dans l'empire du Milieu, la xylographie s'est souvent limitée à la grisaille. Ce genre, cependant, plait aux personnes portées vers l'abstrait, ainsi qu'on a pu le constater, à Neuchâtel, par les réactions provoquées par de très beaux bambous, en noir, blanc et gris, dont il y avait plusieurs spécimens.

Comme dans le premier «temps», la gravure proprement dite s'accompagnait du papier à lettres, par la présentation de trois exemplaires du recueil, également copié à Pékin par l'atelier Jung Pao Chai, et qui est aussi dû au *Studio des Dix Bambous*. Rappelons que cette œuvre importante, publiée à Nankin en 1644, s'était complètement perdue jusqu'au jour où, vers 1930, un seul original fut retrouvé en Chine

6. Voir les deux importants articles de M. Robert Treat Paine Jr., intitulés *The Ten Bamboos Studio*, dans le *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, XLVIII, 1950, et dans les *Archives of the Chinese Art Society of America*, V, New York, 1951.

7. *Arts de la Chine III*, Peinture, calligraphie, estampages et gravures. Cette dernière partie est due à M. Jean Fribourg, de Paris. Ce volume a paru à l'Office du Livre, Fribourg, fin 1964.

dans la collection de M. Wang Tchao Tze. A partir de 1934, un fac-similé de près de 280 planches était exécuté à la gravure sur bois[8]. C'est naturellement ce fac-similé chinois qui fut exposé à Neuchâtel.

Si la *Collection de peintures du Studio des Dix Bambous* – selon un des meilleurs connaisseurs des arts graphiques et de l'estampe chinoise – «est sans contredit le plus beau livre qui ait jamais été imprimé en couleurs»[9], on peut soutenir que le papier à lettres des mêmes éditeurs – qui a, lui, l'avantage de se trouver actuellement dans le commerce – est bien l'un des plus beaux ouvrages qu'on puisse se procurer de nos jours dans le domaine de l'art. Bien que nous n'ayons jamais vu le seul original existant en Chine (mais qui, en Occident, peut se vanter de l'avoir feuilleté?), il semble que les reproductions exécutées aujourd'hui à Pékin soient d'une grande fidélité, conformément à la tradition de la gravure chinoise, qui est de donner une réplique exacte d'une œuvre. En tous cas, on peut dire que les quatre volumes qui réunissent ces feuillets délicats sont de la plus grande perfection.

«Rares sont les livres délicieux et rares les livres de véritable importance. On ne voit donc presque jamais la combinaison de ces valeurs. Cependant, l'improbable n'est pas l'impossible : il peut arriver une fois qu'une œuvre charmante soit le signe d'une époque du monde[10].»

Ces mots de Valéry, qui introduisent un récit d'ailleurs publié à Neuchâtel, s'ils concernent un ouvrage littéraire, s'appliquent par excellence aux recueils d'estampes chinoises, y compris le *Traité du Grain de Moutarde*. Dans un compte-rendu d'*Arts de la Chine III*, le *Journal de Genéve* ne notait-il pas – en renvoyant à notre *Esthétique de la grâce*, parue aux *Etudes Asiatiques* en 1953 – que les volumes du traité, où l'on s'attendrait à ne trouver que des recettes techniques, contiennent des préceptes

8. Jan Tschichold, *Chinesisches Gedichtpapier vom Meister der Zehnbambushalle*, Bâle, Editions Holbein, 1947. Vingt-quatre reproductions.

Du temps où M. Tschichold publiait son *Gedichtpapier*, l'atelier Jung Pao Chai de Pékin n'avait encore reproduit, précise l'auteur, qu'un volume sur quatre de l'œuvre originale de Hou Tcheng-yen : aussi les fac-similés des Editions Holbein n'appartiennent-elles qu'à ce premier volume.

Dans son histoire du papier à lettres, parue à Hambourg en 1958, M. Tschichold mentionne (p. 41) l'édition complète, 4 volumes contenant 289 feuilles ornées. Nous possédons nous-même une édition de 1952 – exposée à Neuchâtel, avec deux exemplaires des années 60 – qui contient 283 feuilles : 62 dans le vol. I ; 77 dans le vol. II (il y a une page blanche entre les animaux du début, au nombre de 9 et les petits paysages encadrés) ; 72 feuilles dans le vol. III et autant dans le dernier.

9. Jan Tschichold, *L'estampe chinoise ancienne en couleurs*, Bâle, Editions Holbein, 1940, p. 6.

10. Paul Valéry, *Orient et Occident*, dans Regards sur le monde actuel, *Œuvres*, Ed. de la Pléiade, II, p. 1028. Il s'agit de la préface du livre *Orient* de Cheng Tcheng, V. Attinger, Neuchâtel et Paris, 1928.

moraux, dont l'Occidental curieux de la Chine, peut tirer grand profit[11]. Encore ne s'agissait-il, dans notre essai que du texte : or celui-ci, uni à la perfection de ses illustrations gravées, joint véritablement et comme le dit Valéry, l'important au délicieux, au charmant, étant bien entendu que ces derniers termes n'impliquent nulle miévrerie ni faiblesse.

Le papier à lettres est orné des mêmes sujets que ceux des feuilles d'album reproduites dans la *Collection de peintures :* branches en fleurs, fruits, pierres forées, arbres, paysages, quelques personnages, objets utiles, meubles, bronzes ou jades. La plupart des motifs tirés de la nature sont traités soit en couleurs, soit en grisaille. Dans ce dernier «genre», mentionnons les bambous et le prunier sous la neige, celle-ci étant obtenue en *réserve* dans une teinte grise qui recouvre toute la page.

Dans l'ensemble de l'ouvrage, les feuilles peut-être les plus remarquables sont celles où le sujet est rehaussé par le léger relief du gaufrage : fleurs de magnolia, prunier, bronzes anciens, dont le décor est ainsi souligné. A cet égard, il faut signaler aussi les feuilles qui ne sont ornées qu'au gaufrage. Le sujet semble alors appartenir à quelque impression «braille» : aucune couleur ni encre, ni en traits, ni en taches, mais le seul relief obtenu, blanc sur blanc, dans l'épaisseur toute relative du papier, par un bloc d'impression, qui n'a été ni encré ni coloré. L'exposition de Neuchâtel montrait un ou deux de ces motifs «aveugles», qu'on pouvait regarder avec un éclairage frisant, ce dernier seul faisant ressortir tous les détails.

Ainsi, dans la deuxième comme dans la première partie de l'exposition, d'assez nombreuses vitrines plates étaient-elles consacrées au papier à lettres. Certes, celui-ci n'est pas destiné à être exposé. Les Chinois l'utilisaient et l'utilisent encore quotidiennement. Quand il a été réuni, c'est dans les recueils faits pour être parcourus comme un livre. Aussi fallait-il au visiteur beaucoup d'attention, pour se pencher sur ces petites feuilles discrètes et silencieuses. C'est parmi elles qu'avaient été placés derechef les objets prêtés par le Musée d'Ethnographie et dont nous avons déjà parlé : ils coupaient la série des papiers à lettres de façon opportune pour le coup d'œil, tout en complétant l'aspect documentaire de la présentation.

De même, pour rompre la suite des vitrines occupées par les petits formats de l'estampe ancienne, l'organisateur de l'exposition avait montré, au centre du Hall, une très belle gravure, montée sur un haut rouleau de soie, et reproduisant un beau lavis de Siu Wei, 1521–1593 : *Voyageur à dos de mulet sous un vieil arbre*[12].

11. Walter Weideli, *Refuge de l'âme : la peinture chinoise*, Supplément littéraire du *Journal de Genève*, 14–15 novembre 1964.

12. L'original se trouve en Chine. Il est mentionné par Osvald Sirén, dans *Chinese Painting*, Londres, 1956–1958, vol. 7, p. 194–195 (et vol. VII, pl. 257). Reproduit par l'atelier Jung Pao Chai.

IV

Du 20 février au 7 mars, les locaux et les vitrines, mis par la ville de Neuchâtel à la disposition de la Société asiatique furent occupés par les gravures populaires du XIXe siècle et par les estampages. Le lecteur de cette revue se rappellera que la gravure populaire avait fait l'objet d'une exposition, au Helmhaus de Zurich, en 1950, organisée par la Société et où se trouvaient aussi des peintures[13].

A Neuchâtel, il y avait une quinzaine de ces xylographies, certes bien différentes des tirages, même tardifs, des *Dix Bambous* ou du *Grain de Moutarde*. Repérages pas toujours rigoureux, amenant des «bavures», qui contribuent d'ailleurs au charme de ce genre d'œuvres, ce charme auquel Proust semble faire allusion – pour l'Occident, du reste – en parlant de ces couleurs qui dépassent les limites prévues par l'artiste : «un peu de rose flottait aux lèvres d'Esther, au-delà du dessin de leur contour» : il s'agit ici d'une tapisserie, alors que cette particularité ne s'y rencontre guère[14].

Ces gravures se signalent surtout par leur violence chromatique, par l'audace avec laquelle les couleurs sont juxtaposées : des rouges et des violets, des verts, des oranges, des bleus vifs. Ces «gardiens des portes», avec toutes leurs armes, carquois et bâtons forment de véritables blocs monumentaux et massifs, mais fortement rythmés par les oppositions de teintes.

Dans ce troisième et dernier temps de l'exposition, le public s'est intéressé davantage peut-être aux estampages. Il en existe d'anciens dans l'un ou l'autre de nos musées ethnographiques, mais cette forme d'art n'a fait en Suisse, sauf erreur, l'objet que d'une seule présentation, à Zurich en 1944, au Kunstgewerbemuseum[15].

A Neuchâtel, les organisateurs avaient pu réunir vingt-cinq pièces, tirées à Pékin actuellement, soit sur des pierres ou stèles anciennes, Han, Wei et T'ang, soit sur des bas-reliefs exécutés au XVIIIe siècle aux fins d'estampage, d'après des compositions de Tcheng Pan-k'iao, 1693–1765.

Dans les premiers, le sujet est généralement en relief sur la pierre et ressort noir sur blanc dans l'estampage. C'est le contraire dans les pierres incisées où le sujet est en creux, donc blanc sur fond noir dans le décalque.

Il faut relever aussi que, pour certaines pièces, dont le «modèle» est très ancien, celui-ci s'est usé ou cassé : il a été alors remplacé par un relief de bois, qui reproduit

13. Voir *Etudes Asiatiques*, 1950, 1–4, pp. 108 à 110 et 117–118 ; pl. III.

14. Proust, *Du côté de chez Swann*, N. R. F., 1919, I. 92. Ed. de la Pléiade, 1954, vol. I, p. 61. Comme souvent dans les allusions de ce genre, Proust fait une «contamination» de deux formes d'art.

15. *Ausstellung chinesischer Steinabklatsche*, à l'occasion de laquelle fut publié un porte-feuilles, 34 pl. De son côté, le Musée Rietberg a publié six reproductions d'estampages : *Festgabe zur Eröffnung des Museums Rietberg*, 24 mai 1952. Reproduit des estampages d'une stèle appartenant au Musée.

exactement les contours de l'original, mais où les surfaces ont quelque chose d'uniforme et de lisse, ce qui n'est pas le cas des reliefs anciens, où se devine la rugosité et jusqu'au grain de la pierre. Le modèle de bois intervient en particulier pour les réductions des reliefs célèbres, représentant les chevaux préférés de l'empereur T'ang, T'ai-tsung, 627–650[16].

En raison du goût, si développé actuellement pour la calligraphie de l'Extrême-Orient, l'exposition comportait en outre deux couples d'inscriptions, de cinq grands caractères chacune, incisés dans la pierre et ressortant en blanc sur fond noir, également d'après Tcheng Pan-k'iao.

Les pièces les plus remarquées furent les chevaux T'ang, non repris sur bois, les petits estampages de pierres Han représentant des chars et un cavalier, un ange musicien de l'époque Wei[17] et deux Lohan, non pas de ceux qui furent incisés au trait pour la reproduction à l'estampage au XVIIIe siècle, mais des reliefs anciens, extraordinairement sensibles sur le papier, en dépit ou à cause de leurs irrégularités dues au temps.

Chaque partie successive de l'exposition s'accompagnait d'un certain nombre d'ouvrages sur la peinture, la calligraphie, la gravure et l'estampage. Les reproductions ainsi présentées avaient d'abord pour but de montrer que si Tsi Pai Che est bien d'aujourd'hui, la tradition comporte aussi des audaces toutes modernes, en particulier chez Tchou Ta, 1625–1705.

Dans la deuxième partie, la documentation iconographique comprenait surtout des feuilles d'album, analogues à celles qui sont exécutées en gravures dans les *Dix Bambous* et le *Grain de Moutarde*. Enfin, dans le dernier «temps», on voyait des reproductions d'estampages anciens, ainsi que les deux publications suisses mentionnées dans notre note n° 15.

Il faut souligner aussi que, dans chaque présentation, un «échantillonnage» permettait au public de voir une petite partie de ce qui allait être exposé par la suite, ou de ce qui avait été exposé précédemment. Ainsi les personnes qui n'étaient pas à même de visiter les trois «phases» de la manifestation, avaient-elles la possibilité d'avoir malgré tout une idée de ce que nous appelons un ensemble, en dépit des différences considérables qui existent entre les formes d'art exposées.

PIERRE JAQUILLARD

16. On pouvait voir à Neuchâtel la réduction du cheval photographié par O. Fischer dans le volume de la *Propyläen Kunstgeschichte* consacré à l'Inde, à la Chine et au Japon. Edition espagnole, Labor, 1933, haut de la pl. 458.

17. E. Burkhardt, *Chinesische Steinabreibungen*, Munich, Hirmer, 1961, pl. 12. Les deux Lohan T'ang se voient pl. 20. Les seize Lohan incisés, qui appartiennent à un art plus théologique et extérieur sont reproduits pl. 24 à 31.

EROTIK UND RELIGION

Seit je erwecken die erotischen Skulpturen indischer Tempel beim westlichen Betrachter einen zwiespältigen Eindruck: was er ästhetisch bejaht, muß er ethisch verneinen. Dieser Gegensatz ist um so paradoxer, als es sich um echt religiöse Kunst handelt. Wohl sind verwandte Phänomene bei anderen Völkern – selbst im christlichen Mittelalter[1] – nachgewiesen worden, doch selten mit solcher Offenheit, nie mit dieser künstlerischen Kraft und sinnlichen Ausgelassenheit. Dies hebt den Widerspruch nur noch stärker hervor, denn gerade das religiöse Leben der Inder ist durch eine tiefe, geistige Verinnerlichung und damit Abkehr von der Sinneswelt, manchmal verbunden mit härtester Askese, gekennzeichnet. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß die übertriebene Vergeistigung in ihr Gegenteil umgeschlagen hat. So empfand schon der islamische Reisende Alberuni (um 1030) die indische Erotik einfach als «monstruös»[2].

Und der Europäer? Die christlichen Missionare hielten diese Darstellungen selbstverständlich für ausgesprochen obszön. Ihnen schloß sich der Puritanismus des viktorianischen Englands an, der im fernen Lande so tiefe Wurzeln gefaßt hat, daß für viele moderne Inder die größten Kunstwerke ihrer großen Vergangenheit zum Abscheu wurden. Allmählich rang sich dennoch eine offenere, verständnisvollere Einstellung durch, teils dank einer gründlicheren Erforschung der indischen Religionen, teils kraft eines tiefen Wandels, der sich im Abendlande selbst, durch Psychoanalyse und ähnliche Strömungen angeregt, vollzogen hat. Man suchte nun hinter den «Liebespaaren» *(mithuna)* einen tiefern religiösen oder gar philosophischen Sinn, eine Tendenz, die sich in den letzten Jahren extrem verschärft hat, was schon aus dem Titel bzw. Untertitel der Werke von Daniélou [1] und Mulk Raj Anand [2] ersichtlich wird. [Zahlen in eckigen Klammern verweisen auf Bibliographie, S. 371.]

Mit dieser widersprüchlichen Interpretation, die neuerdings mehrfach bei gerichtlichen Untersuchungen zum Ausdruck kam, wird das Problem gesetzt: wie kann die indische Erotik, selbst in ihren kühnsten, künstlerischen Gestaltungen, auf religiöse Wurzeln zurückgeführt werden? Die hier zu besprechenden Werke bieten in dieser Hinsicht ein überaus reiches Forschungsmaterial. Es gilt, frei von persönlichen Überzeugungen und Vorurteilen, allein auf geschichtlicher Grundlage, alle jene mannigfaltigen Faktoren herauszuschälen, die zu diesen erstaunlichen Schöpfungen indischer Kunst geführt haben.

1. Zahlreiche Beispiele bei J. J. Meyer, *Trilogie altindischer Mächte und Feste der Vegetation*, Zürich 1937.

2. *Alberuni's India*. English edition by E. C. Sachau, London 1910, I., S. 179: «Many Hindu customs differ from those of our country and of our time to such a degree as to appear to us simply monstrous.»

1. Mythologie. Im berühmten kosmogonischen Hymnus des Ṛgveda tritt *kāma*, die Liebe (Eros), bereits als kosmogonisches Prinzip auf, wenn es heißt: «Über dieses (das Urwasser) kam am Anfang das Liebesverlangen *(kāma)*, das des Geistes erster Samen war» (10, 129, 4). In den Brāhmaṇas kehrt das Motiv des Schöpfergottes Prajāpati, der sich einsam fühlte, in einer Formel immer wieder: «er begehrte *(kam-)*, möchte ich mich vermehren», worauf er die Kreaturen schuf. Manchmal trat neben dieses Prinzip der Begierde das des *tapas*, der inneren Glut, der Askese, so daß wir die später entgegengesetzten Tendenzen, die der Sinnlichkeit und Selbstkasteiung[3], bis in die frühvedische Zeit zurückverfolgen können. Nach dem Schöpfungsmythus von RV 10, 90 war Puruṣa, der Urriese, aus dem die ganze Welt entstand, ein zweigeschlechtliches Wesen, was in jüngern Texten noch deutlicher zum Ausdruck kommt. «Im Anfang hatte das Selbst *(ātman)* die Gestalt einer Person (*puruṣa*) ... Es war so groß wie eine Frau und ein Mann, die sich eng umschlungen halten.» Sie begehrte ein Zweites, worauf das Selbst sich in zwei Teile trennte. «Daraus entstanden Gatte und Gattin» (Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad 1, 4, 1–3; [2], S. 18). Indem sie sich begattet haben, entstanden alle Geschöpfe. Deshalb symbolisieren *liṅga* und *yoni* – das männliche und weibliche Organ – noch heute die Weltschöpfung: die natürliche Zeugung wurde auf den Kosmos projiziert. Die Beziehungen mythologischer Vorstellungen zur Erotik sind in Indien so mannigfaltig, daß ihre Bedeutung auch ohne weitere Beispiele außer Frage steht.

2. Magie. Nicht weniger offensichtlich ist der Zusammenhang zwischen magischem Denken und Sexualität. Es genügt hier an die zahlreichen Hymnen und Zauberformeln des Atharvaveda, die auf die Liebe, die Zeugung und ganz allgemein die Fruchtbarkeit in Haus und Feld abzielen, zu erinnern ([2], S. 13)[4]. Sogar das brahmanische Opfer wird als Symbol eines kosmischen Zeugungsaktes aufgefaßt ([1], S. 42–43). Chāndogya Upaniṣad 5, 8, 1–2 spezifiziert: «Das Weib, fürwahr ..., ist ein Opferfeuer, der Schoß ist sein Brennholz, ... die Scham die Flamme, die Einfügung die Kohlen, das Lustgefühl die Funken» ([1], S. 24). Schon im vedischen Ritual des Mahāvrata fand eine geschlechtliche Vereinigung zwischen einer Dirne und einem Śūdra statt, um dadurch magisch die Fruchtbarkeit von Natur und Volk zu fördern. Dieselbe Bedeutung hat die uns obszön anmutende Begattungszeremonie der Hauptgemahlin des Königs mit dem geopferten Pferde beim Aśvamedha. Am eindrücklichsten hebt den magisch-rituellen Aspekt des Geschlechtsaktes Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad 6 hervor. Deshalb malen noch heute die Hindus bei besondern Festlichkeiten, wie Frühlings- oder Hochzeitsfeiern, erotische Bilder auf den Fußboden und an die Wände des Hauses. Diese Darstellungen haben neben dem positiven, Zeugung und Geburt fördernden, noch einen negativen, apotropäischen Charakter: sie wenden

3. Vgl. die zwei Extreme *(anta)* – Sinnenlust und Selbstkasteiung – im Buddhismus.

4. Vgl. V. Henry, *La magie dans l'Inde antique*, Paris 1904, S. 119ff. Vermehrungszauber durch Paarungsszenen glaubte man bereits in der Kunst der Steinzeit entdecken zu können.

den bösen Blick ab. Die Śilpaśāstras, die altindischen Handbücher der Architektur, lassen darüber keinen Zweifel: ohne Liebespaare wären die Tempel magisch unwirksam, ja gar unheilvoll und würden vom Blitz zerstört. Dieselbe Funktion haben die nackten Figuren mit meist übertrieben großen Geschlechtsteilen bei primitiven Völkern: sie bewachen das Haus, schützen vor dem bösen Blick und wehren die Dämonen ab. Sogar auf christlichen Kathedralen besitzen analoge Statuen, z. B. mit entblößtem Hinterteil, eine apotropäische Funktion. Eine nicht minder geheiligte Aufgabe erfüllten die Hierodulen, die «Dienerinnen Gottes» *(devadāsī)*, als Tempeltänzerinnen.

3. *Mystik*. Die Opfermagie der Brāhmaṇa-Texte findet ihre Überwindung im mystischen Pantheismus der Upaniṣaden, der den Höhepunkt in der von Yājñavalkya geschilderten *unio mystica* findet. «Wie ein von einem geliebten Weib Umschlungener weder Äußeres noch Inneres kennt, so kennt auch das im Körper befindliche Selbst, wenn es vom geistigen Selbst umschlungen wird, weder Äußeres noch Inneres» (Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad 4, 3, 21). Im Śivaismus śaktistischer Prägung steht die geschlechtliche Vereinigung als symbolische Verwirklichung der absoluten Einheit ganz im Vordergrund. Das eigentliche Ziel ist *ānanda*, die Wonne oder Glückseligkeit des reinen Geistes, ein Terminus, der auch Wollust bedeutet. Sogar im streng monistischen und übersinnlichen Vedānta Śaṅkaras ist *ānanda* ein Attribut des an sich unbestimmbaren Absoluten. Das Moment der Fruchtbarkeit spielt dabei, wie Daniélou hervorgehoben hat ([1], S. 53), keine Rolle. Allerdings geht er wohl zu weit mit der Behauptung: «La notion de fécondité est tout à fait étrangère à la valeur sacrée que les Hindous attribuent à l'érotisme, à la sensualité, à l'amour.» Dies trifft bloß auf die Erotik der Yoga-Mystik zu, während im magisch-religiösen Denken gerade die Steigerung der Zeugungskraft und der allgemeinen Fruchtbarkeit überwiegt. Der Yoga darf wohl als die raffinierteste Sublimationstechnik der Menschheit betrachtet werden. Durch ihn werden alle niedern Triebe, ja sogar die im Unbewußten *(adṛṣṭa)* fortwirkenden Kräfte und Einflüsse *(vāsanā, saṃskāra)* vergeistigt und damit überwunden. Dies führt zum Zustand des *samādhi*, der vollkommenen Verinnerlichung und Sammlung, in der die Subjekt-Objekt-Spaltung des Bewußtseins transzendiert wird. Der Tantrismus hinduistischer wie auch buddhistischer Richtung findet im Symbol der *unio mystica* – dem *yab-yum* (Vater-Mutter-Vereinigung) der Tibeter – die Bipolarität der Welt wie auch deren ursprüngliche Einheit wieder. In Geheimkulten, z. B. der *cakrapujā* der Śakti-Verehrer, wurde dieses Einswerden mit dem Urprinzip durch den sakralen Koitus rituell vollzogen. Im Hohenlied des Hinduismus, dem Gītagovinda des Dichters Jayadeva[5], erhielt die indische Mystik ihre sublimste und universalste Ausdrucksform: Die Vereinigung Rādhās mit Kṛṣṇa spiegelt die der Seele mit dem Weltgeist wider.

5. Vgl. F. Rückerts Übersetzung, *Gītagovinda. Das indische Hohelied des bengalischen Dichters Jayadeva*. Insel-Bücherei Nr. 303.

4. *Religion*. Die mythischen, magischen und mystischen Voraussetzungen fanden einen kondensierten Niederschlag in den verschiedenen Schulen und Sekten des Hinduismus. Obwohl es sich dabei um verhältnismäßig späte Religionsformen handelt, so reichen ihre Wurzeln doch in die früheste Vergangenheit Indiens zurück, wie die Verbreitung des Phalluskultes in der Industalkultur eindrücklich vor Augen führt. Wahrscheinlich kamen bereits die vedischen Inder mit den autochthonen Phallusverehrern in Berührung, was vor allem der verächtliche Ausdruck *śiśnadeva*, «jene, die den Penis zum Gotte haben»[6], nahelegt. Erst im Hinduismus wurde die universale Polarität von männlichem und weiblichem Prinzip, symbolisiert durch *liṅga* (Phallus) und *yoni* (Vulva), wiederum zu einer Grundanschauung erhoben. Auffallenderweise ist dabei der Phallus nach oben gerichtet, was mit Daniélou ([1], S. 36) auf einen Sublimationsprozeß, die Vergeistigung der Geschlechtskraft (vgl. den Ausdruck *ūrdhvaretas*) – so besonders im Kuṇḍalinī-Yoga – gedeutet werden darf.

Im Śaktismus wird die vorarische Muttergottheit, also das weibliche, materiell-naturhafte *(prakṛti)* Prinzip in den Vordergrund gerückt, wodurch die Welt der sinnlichen Erscheinungen, der Māyā, in ein neues, positives Verhältnis zum Menschen tritt, was gleichzeitig die überbordende Sinnlichkeit, die sich in der religiösen Kunst widerspiegelt, erklärt. Śiva als männliches Geistesprinzip wird daher in die abstrakte Welt der Metaphysik verwiesen, wo er als leblose, manchmal zweigeschlechtliche Gestalt, auf der Durgā-Kālī ihren wilden, wüsten, wollüstigen Tanz aufführt, den Urgrund alles Seins, das Absolute, verkörpert.

Wie mächtig die Anziehungskraft dieser Neuorientierung war, veranschaulicht am besten der Tantrismus, insbesondere in seiner extremen, linksgerichteten Form. «Links» muß hier als die Seite der Frau angesehen werden, weil das weibliche Prinzip, also das Schöpferische, Emotionale, Sinnliche überwiegt. Daraus entsprangen zahlreiche śivaitische Sekten mit orgiastischen Tendenzen, indem ausgelassene Sinnlichkeit, vor allem geschlechtlicher Natur, zum Heilsweg erkoren wurde: durch Befriedigung der Sinneslust suchte man das Sinnliche zu transzendieren. Zweifellos waren es diese śivaitisch-śaktistischen Sekten – Pāśupata, Kaula, Kāpālika, Gorakṣanāthin, Liṅgāyat usf. –, die für die erotischen Skulpturen mancher Hindu-Tempel direkt verantwortlich waren. Selbst der ursprünglich allem Geschlechtlichen abholde Buddhismus konnte sich dem Einfluß des Tantrismus nicht entziehen. Im Vajrayāna, dessen *yab-yum*-Darstellungen in der tibetischen Kunst sich heute noch größter Beliebtheit erfreuen, fand die Erotik allerdings nur in ihrer mystisch-vergeistigten Form Eingang. Perversionen und Obszönitäten sind uns aus diesem Religionsbereich nicht bekannt[7].

6. An dieser Deutung halten wir im Gegensatz zu neuern Untersuchungen (A. D. Pusalker, *Śiśnadeva in the Ṛgveda and Phallus Worship in the Indus Valley*, Sarūpa-Bhāratī, Hoshiarpur 1954) fest.

7. Vgl. Herbert V. Guenther, *Yuganaddha. The Tantric View of Life*, Benares 1952 und Lama Anagarika Govinda, *Grundlagen tibetanischer Mystik*, Zürich 1956, S. 95ff.

Steht auch die künstlerische Gestaltung der indischen Erotik – Konarak (Sūrya), Bhuvaneśvar, Khajuraho, Ellora usw. – ganz im Zeichen des orgiastisch-«dionysischen» Śivaismus, so sei doch daran erinnert, daß verwandte geistig-religiöse Strömungen dem sonst so maßvollen «apollinischen» Viṣṇuismus keineswegs fremd sind. So hat insbesondere der Rādhā-Kult der Vallabhas nicht selten zu sexuellen Ausschweifungen geführt.

5. *Philosophie.* Die philosophischen Anschauungen der indischen Erotik gründen auf den religiösen Grundlagen, indem die in der empirischen Welt zutage tretende Bipolarität durch die Metaphysik im übersinnlichen Absoluten überwunden wird. Das Sāṃkhya-System gründet auf dem Gegensatz von *puruṣa* (Geist) und *prakṛti* (Natur). Die Erlösung beruht auf der vollständigen Loslösung des männlich-geistigen Prinzips von der weiblichen Prakṛti, die als Ursache allen Übels betrachtet wird, nach dualistischer Anschauung jedoch nicht endgültig vernichtet, sondern bloß «isoliert», getrennt werden kann.

Der rein monistische Vedānta geht noch einen Schritt weiter, indem er das schöpferisch-individuierende Prinzip zur Illusion *(māyā)* erklärt: die Māyā existiert nicht vom absoluten Standpunkt. Daher verwirft dieses System Liebe, Begierde, Leidenschaft als Wurzel der Verblendung, die nur durch den «Weg des Wissens» *(jñānamārga)* überwunden werden kann. In der spätern śivaitischen Philosophie (Trika usf.) wird der Gegensatz Geist–Natur mit Vorliebe durch geschlechtliche Metaphern ausgedrückt, doch gilt es auch hier, ihn zu transzendieren. Die mystische *communio* führt zu einem Zustand der Versenkung, in dem die Differenzierungen und damit die zwei Pole Mann–Weib aufgehoben und in eins verschmolzen werden. In diesem Sinne gehört die Erotik zur Welt der Erscheinungen, der vom metaphysischen Standpunkt die Wirklichkeit abgesprochen wird.

Im Gegensatz zum Śivaiten Śaṅkara erheben Rāmānuja und dessen Schüler als Verehrer Viṣṇus den *bhaktimārga*, den «Weg der Gottesliebe», zum höchsten Mittel der Erlösung. Doch dadurch erhält das erotisch-emotionale Element bloß im Sinne mystischer Vergeistigung eine gewisse Bedeutung, das Geschlechtliche selbst wird als Hindernis für die Kommunion *(bhakti)* mit dem Göttlichen betrachtet. Ganz allgemein gilt in der indischen Philosophie *kāma*, der schöpferische Eros der Mythologie – hier auf die psychologische Ebene übertragen – als Grundursache der Wiedergeburt, damit der Individuation, also des Abfalls vom göttlichen Prinzip, sei es das Absolute *(brahman)* oder der persönliche Gott *(īśvara)*. Darum tut man gut, die Philosophie nicht zur Apologie der hier in Frage stehenden Kunstschöpfungen anzuführen. Diese Rolle spielt sie höchstens im Tantrismus, welcher der geschlechtlichen Polarität eine kosmische Bedeutung beimißt, eine Anschauung, die jedoch mehr zum Bereich der Religion als der philosophischen Spekulation gehört. Anderseits beruht die endgültige Überbrückung dieser grundlegenden Kräftespaltung der Yoga-Methode an, die am besten dem psychologischen Bereich zugeordnet wird.

6. *Psychologie.* Nirgends überrascht die Urwüchsigkeit der Sexualität in den religiösen Kulten und künstlerischen Darstellungen so sehr wie bei dem introvertierten, asketischen Volke der Inder. Wir stehen vor einem psychologischen Rätsel. Schon Buddha hatte versucht, die zwei Extreme der Sinnlichkeit und der Selbstkasteiung durch den goldenen Mittelweg zu vermeiden. Der von ihm gelehrte heilige Weg mutet uns dennoch höchst asketisch an, gehörte doch die vollkommene geschlechtliche Enthaltsamkeit zu den Grundprinzipien der buddhistischen Ordensregeln. Man ist daher berechtigt, an eine religiöse Reaktion zu denken, deren Ziel es war, die Einseitigkeit und Strenge des Mönchtums zu kompensieren. Daß diese Kompensation leicht zur Zügellosigkeit führen konnte, liegt auf der Hand. Dennoch ging es hier keineswegs allein um die Freuden des Diesseits; vielmehr stand dahinter das an sich weltverneinende Ideal der Erlösung, das man bloß mit neuen Mitteln zu verwirklichen suchte. Das Losungswort lautete, daß man das Sinnliche allein durch die Sinnlichkeit überwinden kann. Die größte Gefahr droht dem geistlichen Leben von seiten verdrängter, geschlechtlicher Komplexe. Wohl mit Recht bemerkt Daniélou in diesem Sinne: «La crainte du sexuel est toujours une manifestation d'antispiritualité.» Daher die Bedeutung der Offenheit und Natürlichkeit: «Pour l'être évolué, la sexualité doit être sans déguisements, sans artifices, sans voiles» ([1], S. 78).

Wie sehr es sich schließlich um eine gänzliche Überwindung des Geschlechtlichen handelte, zeigt am deutlichsten der Kuṇḍalinī-Yoga, der eine genaue Kenntnis der biologischen Funktion der geschlechtlichen Energie für die geistigen Möglichkeiten des Menschen voraussetzt, denn das Ziel dieser Übungen war ihre Umwandlung in reine Geisteskraft. Eng damit verbunden war der Gebrauch von alkoholischen Getränken, Fleisch usf. im Tantrismus: Man räumte mit alten Tabus auf, um den Zustand der Erlösung jenseits von Gut und Böse auf direkterem Wege zu erreichen (cf. [2], S. 37f.).

7. *Soziologie.* Letztlich genügt auch die psychologische Betrachtungsweise nicht, die radikale Gegensätzlichkeit von patriarchalisch-matriarchalischer, asketisch-orgiastischer, weltverneinend-diesseitsfreudiger Lebenshaltung in der indischen Religionsgeschichte zu erklären. Der Zwiespalt gründet vielmehr auf dem Zusammenprall von zwei grundverschiedenen Rassen, der arischen und der autochthonen. Die Verehrung von Muttergottheiten und der Phalluskult standen im Industal in hoher Blüte Jahrhunderte vor der arischen Einwanderung. Diese führte eine extrem patriarchalische Sozialordnung mit sich. So war den vedischen Indern die Religion der Ureinwohner, «die den Phallus als Gott betrachteten» *(śiśnadeva)*, ein Greuel. Darum hat man mit großer Wahrscheinlichkeit den Prototyp des hinduistischen Śivas, der unter dem Symbol des Liṅga verehrt wird, in der Industalkultur gefunden.

Zahlreiche andere Faktoren bekräftigen die Hypothese, wonach das orgiastische Element vornehmlich durch die Ureinwohner in die indische Religiosität Eingang gefunden hat. Beim sakralen Koitus der Mahāvrata-Feier nimmt ein Śūdra oder ein

Mann aus Magadha mit einer Dirne teil. Der Beischlaf zwischen Königin und geopfertem Hengst beim Aśvamedha weist typisch südliche Züge auf, die bei den Indogermanen fehlen[8]. Die Institution der Hierodulen, der Devadāsīs und Tempeltänzerinnen, hat ebenfalls einen nicht-arischen Charakter und war deshalb am stärksten im dravidischen Süden vertreten.

Durch den sich immer stärker ausbreitenden Assimilationsprozeß erhielt die Weltanschauung der Primitivstämme ein stetig wachsendes Gewicht. So entwickelte sich der Tantrismus, der vor allem in seiner śaktistischen Form auf ein mutterrechtliches Substrat hinweist. Der Kṛṣṇa-Kult steht in Verbindung mit Hirtenstämmen, während die Rāma-Sage im östlichen, erst spät brahmanisierten Indien entstanden ist. Waren all diese Vorstellungen und Riten dem Brahmanismus auch ursprünglich fremd, so kam es dennoch im hinduistischen Synkretismus zu einer fruchtbaren Einschmelzung: Selbst die Erotik fand auf diese Weise einen Platz im Heilspfad. In manchen tantrischen Praktiken handelt es sich in Wirklichkeit um eine mystische Umdeutung des primitiven, sakralen Koitus.

8. Ethik. Wie vom sozialen so war der Hinduismus auch vom ethischen Standpunkt eine Religion des Ausgleichs und der Hierarchie. Nach den Dharmaśāstras, den Rechts- und Sittenbüchern, wurde der Lebenslauf der obern drei Kasten in vier Stadien aufgeteilt: 1. Studium als *brahmacārin*, wobei das Gelübde der Keuschheit bestand, 2. der Stand eines Hausvaters *(gṛhastha)*, 3. der Stand eines Waldeinsiedlers *(vānaprastha)*. Nur der 4. Stand, der des *saṃnyāsin*, des Yogin, «der alles aufgegeben hat», war nicht an die Einhaltung dieser Reihenfolge gebunden; der Saṃnyāsin war nicht verpflichtet, zu heiraten. Im übrigen galt es als erste und höchste Pflicht, Nachkommenschaft – insbesondere männliche – zu erzeugen. Erst nachdem er die Kinder seiner Kinder gesehen hatte, durfte ein Brahmane als Eremit in den Wald hinausziehen.

Mit diesen Lebensstufen *(āśrama)* hängt die Abstufung der Sittenlehre zusammen. Für einen Hausvater war es von Nutzen, in die Geheimnisse der Liebeskunst eingeweiht zu werden. Deshalb schufen die Inder eine entsprechende Literatur, die der Kāmaśāstras, d.h. der Lehrbücher der Liebe, von denen das Śāstra des Vātsyāyana, das uns hier in der neuen englischen Übersetzung von S. C. Upadhyaya [7] vorliegt, am berühmtesten ist[9]. Die erste vollständige, gewissenhafte Verdeutschung des gleich-

8. Vgl. W. Koppers, *Pferdeopfer und Pferdekult der Indogermanen*. Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik IV, 1936, S. 344ff. Während dieser *cohabitatio* wechselten die herumstehenden Männer und Frauen allerlei anrüchige Zoten: die Aischrologia verstärkt den Fruchtbarkeitszauber.

9. Die Übersetzung ist zuverlässig. Die allgemeine Einleitung berücksichtigt die übrige erotische Literatur, während im Anhang die Lehren der verschiedenen Autoren einander gegenübergestellt werden. Die Bibliographie hingegen ist oberflächlich und ungenau. Eine erste englische Übersetzung aus dem Gujarati erschien 1883 in Benares im Auftrag der «Hindoo

falls wichtigen Ratirahasya von Kokkoka verdanken wir S. Lienhard [8][10]. Nichts wäre dem Verständnis dieser Werke abträglicher, als sie unter die Pornographie zu rechnen. Die lautere Absicht in der Abfassung seines Buches hat Vātsāyana mit aller Ausdrücklichkeit hervorgehoben. «Ich, Vātsyāyana, habe ... nach gehöriger Prüfung der Überlieferung dieses Kāmasūtram entsprechend verfaßt. Zu höchster Enthaltsamkeit und Andacht ist es geschaffen worden für das Treiben der Welt; seine Einrichtung hat nicht die blinde Leidenschaft zum Ziele. Wer den Sinn dieses Lehrbuches kennt, der zähmt seine Leidenschaft, indem er dem Dharma, Artha und Kāma ihre Bestimmung wahrt, die sie in der Welt einnehmen[11].» Die drei Lebensziele der Hindus weisen dieselbe maßvolle Ausgeglichenheit auf wie ihre Lebensstadien. Neben dem Recht *(dharma)* im sittlichen, sozialen und religiösen Sinne besitzt auch das Nützliche *(artha)* und das Angenehme, d.h. die Liebe *(kāma)* mit ihren Hilfswissenschaften wie Musik, Tanz usf., eine vollkommene Daseinsberechtigung. Schließlich ist zu beachten, daß für die Brahmanen die Ethik nie Selbstzweck war: das Absolute liegt jenseits von Gut und Böse. Wer also weiß, wird nicht befleckt von guter oder böser Tat, heißt es schon in den Upaniṣaden (cf. Bṛhadāraṇyaka 4, 4, 22).

9. *Kunst*. Die Funktion der erotischen Skulpturen ist aufs engste mit der Eigenart des Hindu-Tempels und der indischen Kunst schlechthin verbunden. Der Tempel ist

Kama Shastra Society»; 1891 folgte in Paris die französische von E. Lamairesse. Von wissenschaftlichem Wert ist die Verdeutschung des Kāmasūtra mit dem Kommentar des Yaśodhara von R. Schmidt, Leipzig 1897, 5., verbesserte Auflage 1915 (scheinbar unzüchtige Kapitel in lateinischer Übertragung). Eine erste, vollständige deutsche Ausgabe stammt von Ferdinand Leiter und Hans H. Thal: *Das Kāmasūtram des Vātsyāyana*. Mit Geleitwort von Magnus Hirschfeld. Mit einem Anhang: Das Erotische in der indischen Kunst (Liebe im Orient). Lindau, Rudolph, 1959. Drei weitere englische Übersetzungen sind kürzlich gleichzeitig erschienen: 1. *The Kāma Sūtra of Vātsyāyana*. Translated by Sir Richard Burton and F. F. Arbuthnot. Edited with a preface by W. G. Archer. Introduction by K. M. Panikkar. London, Allen & Unwin, 1963. 2. *The Kāma Sūtra of Vātsyāyana* ... Ed. with forew. and notes by John Muirhead-Gould. Introd. by Dom Moraes. London, Panther Books, 1963. 3. *Vātsyāyanas Kāma Sūtra* ... With introd. and illustrations. London, Champion, 1963. Diese bibliographischen Angaben verdanken wir der Freundlichkeit von Herrn Dozent Dr. Claus Vogel.

10. Die Übersetzung enthält neben wertvollen Anmerkungen ein Verzeichnis der Pflanzen und Tiernamen. Mit diesem Texte, im wesentlichen eine Zusammenfassung der Lehren Vātsyāyanas, befaßte sich schon Richard Schmidt, *Beiträge zur indischen Erotik. Das Liebesleben des Sanskritvolkes nach den Quellen dargestellt*. Berlin 1922 (3. Auflage). Kürzlich erschien die englische Übersetzung: *The Koka Shastra, being the Ratirahasya of Kokkoka, and other Medieval Indian Writings on Love*. Translated and with an Introduction by Alex Comfort. Preface by W. G. Archer. London, Allen & Unwin, 1964. Vgl. ferner L. Sternbach, *Gaṇikā-vṛtta-saṃgrahaḥ or Texts on Courtezans in Classical Sanskrit*. Hoshiarpur, Vishveshvaranand Vedic Research Institute, 1953 (Vishveshvaranand Indological Series 4); Kalyāṇamalla, *I. Anaṅgaraṅga. II. Der Duftende Garten*. Lindau, Rudolph, 1959 (Liebe im Orient).

11. *Das Kāmasūtram*, übersetzt von R. Schmidt, S. 479 (3. Auflage).

ein Abbild der kosmischen Ordnung, ein geometrisches Diagramm, ein *yantra*, in dessen heiligem Zentrum, wie in einem Brennpunkt, alle Kräfte zusammentreffen. Dadurch wird er zum magischen Mittelpunkt, zum «Nabel» der Welt. In den Śiva-Tempeln wird dieser durch das Liṅga, das Symbol der schöpferischen, welterhaltenden Kraft, dargestellt. Die innern und besonders äußern Mauern des Tempels sind mit zahllosen Skulpturen, die Mythen, Legenden, Szenen aus dem Alltag usf. darstellen, geschmückt. Unter ihnen nehmen die erotischen Gestalten manchmal einen überwiegenden Platz ein. Dies kann nur bei jenen Erstaunen oder gar Empörung erregen, die nicht bedenken, daß der Hindu-Tempel kein Ort des Gebetes im christlichen oder mohammedanischen Sinne, keine Versammlungshalle der Gläubigen ist, sondern eben ein Abbild des Universums und daher ein Weg, der von der äußern, sinnlichen Welt des Scheins, wo alles bloß Gleichnis ist, zum wahren Innern, dem Quellpunkt aller Kräfte, dem absoluten Geiste führt (cf. [1], S. 13–14).

Aus diesem Grund steht auch dem weltlichen Treiben, insbesondere dem Eros, ein bedeutender Platz auf der Fassade und den Vorhallen zu, um so mehr, als ja die ganze Entfaltung des «Schleiers der Māyā» vom Śiva-Liṅga im heiligen Zentrum ausgeht. Überhaupt scheidet der Hinduismus – im Gegensatz zum Vedismus – nie radikal zwischen profaner und sakraler Sphäre: beide laufen ineinander über, beide bedingen sich gegenseitig. So umfaßt das religiöse System neben dem Dharma auch Artha und Kāma. Nur wer zutiefst die Vergänglichkeit und Eitelkeit des Irdischen erfaßt hat, kann von ihm erlöst werden. In diesem Sinne verfolgt selbst das anrüchigste dieser Kunstwerke, der große Mahādeva-Tempel von Khajuraho, ein soteriologisches Ziel. «Das ganze Kunstwerk offenbart seine yoga-ähnliche Funktion, den Menschen aus der Bindung ans Irdische zu befreien und zur Vereinigung mit dem Göttlichen zu führen.» Woraus sich der Schluß ergibt: «Die Forderung des Vishnudharmottara, daß alle Kunst der Erlösung zu dienen habe, ist erfüllt[12].»

Noch ein zweiter Punkt verdient hier Beachtung. Die Inder haben neben den Mythen und Legenden auch die Vorschriften der Śāstras über Tanz, Musik usf. im Stein gestaltet, so daß z. B. auf einem Tempel die klassischen Tanzposen dargestellt werden. Verständlicherweise wurde auch die reichhaltige Fundgrube der Kāma-Literatur zu diesem Zwecke gründlich ausgebeutet. Dabei mag gerade die Schwierigkeit des «Stoffes», die Akrobatik der *āsanas* beim Geschlechtsakt, die indischen Künstler zu immer kühneren plastischen Formen herausgefordert haben. Ihnen ging es daher weniger um den Inhalt als um die formale «künstlerische Gestaltung», wie ja gleichfalls das heilige Wort der Veden erst durch die «dichterische Formulierung» magische Kraft besaß. Nicht die Sinnlichkeit, sondern die künstlerische Phantasie feiert bei diesen akrobatischen Yoga-Stellungen ihre Orgien.

12. Heimo Rau, *Die Kunst Indiens bis zum Islam*, Stuttgart 1958, S. 37. Vgl. ferner den Anhang «Das Erotische in der indischen Kunst» zur Kāmasūtra-Übersetzung von F. Leiter und Hans H. Thal.

Im übrigen sei hier noch auf die hervorragende Stellung, welche die geschlechtliche Symbolik in der indischen Kunst einnimmt, hingewiesen. Im Vordergrund stehen Liṅga und Yoni, die meist mit unmittelbarer Offenheit dargestellt werden, manchmal aber stark stilisierte oder gar metaphorische Formen annehmen, wie etwa das Liṅga als Elefantenrüssel (als Māyā im Traume Buddha empfing) oder Einhorn und die Yoni als Lotusblume oder Gefäß[13].

10. Parallelen. Die drei weitern vom Verlag Nagel in Genf herausgegebenen, gleichfalls reich illustrierten Bände [3]–[5] vereinigen ein vortreffliches Vergleichsmaterial. Betont tritt darin wiederum die religiöse Grundlage der erotischen Darstellungen hervor. Die elementare Bedeutung des Phalluskultes in Rom, Griechenland und Japan veranschaulicht den Anteil des Geschlechtlichen in den religiösen Vorstellungen so verschiedenartiger Völker. Wer den Ausführungen von Jean Marcadé und Charles Grosbois folgt, wird mit Gewißheit inne, einer Urerfahrung der Menschheit gegenüberzustehen, die von «kühner Unschuld» und nicht von wollüstiger Schamlosigkeit zeugt.

Der griechisch-römische Kult der Sinnlichkeit kreist um die machtvolle Gestalt des Dionysos-Bacchus, den die hellenistischen Reisenden und Schriftsteller spontan dem indischen Śiva gleichsetzten. Daneben nehmen in der griechischen Mythologie die Satyrn und Nymphen eine Stellung ein, die nicht nur in ihrem erotischen Aspekt manches mit den Gandharvas und Apsaras, die sich besonders im volkstümlichen Hinduismus außerordentlicher Beliebtheit erfreuen, gemeinsam haben. Doch nirgends wie bei den Griechen feiert die Liebesleidenschaft Triumphe in der Götterwelt. Indes inspirierte gerade die Erosmythologie Plato zu einigen seiner erhabensten Dialogen. Selbst die Lüsternheit und freche Unanständigkeit der Silene und Satyrn wurde durch das ästhetische Gefühl der Griechen mit dem mystischen Schleier des Geheimnisses der Liebe umwoben. Die sinnliche Schönheit kündet von einem Geist, der die vulgäre Erotik ins Transzendete hebt[14].

Besonders eindrucksvoll schildert Jean Marcadé die Bedeutung der geschlechtlichen Symbolik zur magischen Abwehr des bösen Blickes ([5], S. 20f.). Aus diesem Grunde trifft der Ausdruck «obszön» auf zahlreiche Kunstwerke nicht zu, wenn damit auch nicht geleugnet werden soll, daß echt obszöne Darstellungen, z. B. im Bordell von Pompeij, vertreten sind. Doch sind letztere verhältnismäßig selten. Mit Recht weist W. Zschietzschmann im Nachwort zu Eros Kalos auf den merkwürdigen Umstand hin, daß diese anstößigen künstlerischen Erzeugnisse meist auf Geräten und Gefäßen in Gräbern entdeckt wurden. «Sie erlangten also ihre eigentliche Funktion

13. Vgl. F. D. K. Bosch, *The Golden Germ*, 's-Gravenhage, Mouton & Co., 1960, S. 164f.

14. Mit den Hermaphroditen Griechenlands sind die indischen Darstellungen des zweigeschlechtlichen Śiva *(ardhanārīśvara)* zu vergleichen. Im Gegensatz zu Indien nimmt die Päderastie in der erotischen Kunst Griechenlands einen bedeutenden Platz ein – in Übereinstimmung mit den literarischen Denkmälern! Vgl. aber [1], S. 93.

als Grabbeigabe, das aber heißt: als ein Gegenstand zum Gebrauche der Verstorbenen» ([4], S. 167). Dies hebt wiederum die innige Beziehung von Tod und Fruchtbarkeit in frühzeitlichen Glaubensvorstellungen hervor (cf. [5], S. 49f.).

Wohl ebenso verbreitet wie in Indien ist der Phalluskult in Japan, trotz des Verbots der Regierung im Jahre 1872, um «die prüden Fremden mit ihren Vorurteilen» nicht zu schockieren. Schon auf primitiven Tonstatuetten erscheint die Muttergöttin mit ausgespreizten Beinen und schwellenden Brüsten. Mythen und Legenden künden von der Macht der Zeugungskraft, so daß wir seit ältester Zeit in der Kunst Symbolen der Fruchtbarkeit von Mensch und Natur begegnen. Das vorliegende Werk [3] beschränkt sich indes auf Vorstellungen, die sich seit der gesellschaftlichen Revolution im Japan des 17. Jahrhunderts vollzogen haben. Shunga bedeutet eigentlich «Frühlingsbilder». Bei ihnen treten die Holzschnitte und die Malkunst in den Vordergrund. Schon in Griechenland nahmen die Wandfresken und die Vasenmalereien einen bedeutenden Platz ein, während in Indien die erotischen Darstellungen fast ausschließlich von Bildhauern geschaffen wurden. In Japan werden die Freuden des Fleisches in offener Weise von namhaften, bekannten Künstlern gepriesen, wobei eine gewisse Zurückhaltung vor der Nacktheit auffällt, die keineswegs auf das Schamgefühl, sondern vielmehr auf ästhetische Erwägungen zurückzuführen ist.

Diese Parallelen könnten mit Leichtigkeit erweitert werden, z. B. durch die erotische Kunst und Literatur Chinas, die sogar Indien beeinflußt hat, wenn man aus der tantrischen Bezeichnung *cīnācāra*, «chinesisches Behaben», für anrüchige geschlechtliche Riten Schlüsse ziehen darf[15].

Von allen Gesichtspunkten stellte sich ein enger Zusammenhang von Erotik und Religion heraus. Ganz unverfälscht und offen ist diese Beziehung in den frühzeitlichen, magischen Vorstellungen, handle es sich um apotropäischen Schutz vor dem bösen Blick oder um Förderung der Fruchtbarkeit in Haus und Feld. Später, mit dem Fortschritt der Spekulationen, werden diese Anschauungen immer komplizierter: einerseits sublimieren sie sich ins Mystische, anderseits nehmen sie wilde, groteske Formen an. Wohl liegt der Mystik die Idee der Einheit der Geschlechter im Absoluten zugrunde, doch von diesem Punkt abgesehen, wird man gut tun, nicht die Philosophie zur Erklärung dieser Phänomene zu bemühen. Die indische Philosophie strebt nach der Befreiung von allem Sinnlichen und betrachtet daher Kāma/Eros als fatale Ursache der leidvollen Wiedergeburten. Die tantrischen Praktiken, auf die man sich hier beruft, gehören in Wirklichkeit nicht zum metaphysischen Gedankengut, sondern bilden vielmehr eine raffinierte, zum Teil archaische Umdeutung der Yoga-Methode.

Trotz diesen weitgehenden Übereinstimmungen mit den Erklärungen von A. Daniélou, Mulk Raj Anand und Claus Vogel u. a. wird man das Gefühl nicht los, daß

15. Vgl. R. H. van Gulik, *Sexual Life in Ancient China*, Leiden, E. J. Brill, 1961. Appendix I: *Indian and Chinese Sexual Mysticism*, S. 339–359.

frühere Fehlurteile hier überkompensiert wurden. Man stellt die ausgelassensten erotischen Skulpturen als etwas Göttliches («l'érotisme divinisé») hin oder führt sie auf «philosophische» Grundlagen zurück. Indessen stehen nur allzu viele der prachtvollen Bildreproduktionen in krassem Widerspruch zu diesen schöngeistigen Deutungsversuchen. Wir denken an die orgiastischen Darstellungen des Gruppenkoitus und vor allem an die keineswegs seltenen, wirklich «obszönen» geschlechtlichen Beziehungen, die so ziemlich das ganze Repertoire von Perversionen der Handbücher der Sexologie umfassen – von der Sodomie mit verschiedenartigen Tieren (vgl. die griechischen Satyrn) bis zur männlichen Homosexualität (unseres Wissens in Indien immer mit Asketen oder Mönchen). Was haben diese wüsten, bacchantischen Szenen noch mit Mystik oder Philosophie zu tun? Man beruft sich daher auf die Eigenart der indischen Religiosität bis zur banalen Redensart von den andern Ländern und andern Sitten – doch gerade hierin liegt das Blendwerk des großen Trugschlusses. Die Inder selbst haben, und zwar zu allen Zeiten, die hier als «obszön» bezeichneten Bilder – die besprochenen Bücher bieten davon eine außergewöhnliche Auswahl – vom gesellschaftlichen, ethischen und religiösen Standpunkt streng verurteilt. Man denke nur z. B. an die keusche Zurückhaltung Vātsyāyanas vor allem Perversen, ja selbst der etwas liberalere Kokkoka kann keineswegs als Pornograph bezeichnet werden. Gerade die Kāmaśāstra-Literatur gibt, dem griechischen Hetärenwesen vergleichbar, ein Beispiel höchster sozialer Gesittung im Liebesleben.

Das Hauptargument bietet jedoch die Religion selbst. Sicher haben religiöse Sekten, wie die Kaula-Kāpālikas im Falle des Mahādeva-Tempels von Khajuraho, einen überwiegenden Einfluß auf die schamlos kühnen, künstlerischen Gestaltungen ausgeübt, doch handelt es sich bei all diesen Sekten um extreme Gruppen, deren Anschauungen und Praktiken von allen andern indischen Religionsrichtungen, den orthodoxen Hindus ebensosehr wie von den Buddhisten und Jainas, abgelehnt wurden. Die mittelalterliche indische Literatur enthält eine große Menge von Polemiken, vor allem in Dramen und Prahāsanas, welche die anstößigen Lehren gewisser Anhänger Śivas verspotteten. Leider fehlen immer noch gründliche Untersuchungen über diese sektarischen Bewegungen, die ein grelles Licht auf die orgiastischen Exzesse der Bildhauer werfen. Überhaupt gilt es, den geschichtlichen Hintergrund der entsprechenden Bauwerke näher zu untersuchen. Dabei sei nicht geleugnet, daß die plastische Nachahmung der Schilderungen in der erotischen Literatur, die künstlerische Freude an der Bewältigung schwieriger Positionen, der sinnliche Überschwang als Reaktion gegen die asketische Jenseitsgerichtetheit, das Mäzenat der Wollust fröhnender Fürsten und vor allem die Funktion des Tempels als Abbild der Welt in all ihren Aspekten das Entstehen dieser bis zur animalischen Wildheit sich austobenden Kunst begünstigt haben. Dabei sei auch nicht geleugnet, daß es sich, wenigstens in vielen Fällen, um großartige künstlerische Schöpfungen handelt. Aber der modernen Tendenz, *alle* Formen der Erotik mit dem Glorienschein der Religion

oder Mystik zu verklären, setzen wir uns entschieden entgegen, käme dies doch einer Vergewaltigung der indischen Geistesgeschichte gleich. Vielleicht in keiner Kultur gelangen Extreme so mächtig zur Geltung wie bei den Indern, aber es gilt, den Extremen den Platz zuzuweisen, der ihnen zusteht.

Was im übrigen die hier angezeigten Werke betrifft, handelt es sich um wissenschaftliche, sachliche Übersetzungen zweier grundlegender Texte dieses Fachgebietes und im übrigen um eine gründliche, aufschlußreiche Einführung in dieses heikle Gebiet, wobei die wirklich prunkvollen und von selten erreichter Offenheit zeugenden Bildtafeln ein überwältigendes Anschauungsmaterial liefern[16]. Der Leser und Betrachter wird sich bewußt, etwas Elementarem gegenüberzustehen, ohne das die Kulturgeschichte nie in ihren Wurzeln erfaßt werden kann. Denn was wäre Griechenland ohne Dionysos und Indien ohne Śiva? P. HORSCH

BIBLIOGRAPHIE • EROTIK UND RELIGION

1 ALAIN DANIÉLOU, *L'érotisme divinisé*. Photographies de RAYMOND BURNIER. 115 pages, illustrations, 4°. Paris, Editions Buchet/Chastel, 1962.

2 MULK RAJ ANAND, *Kama Kala. Interprétation philosophique des sculptures érotiques hindoues*. Traduction française par JEAN HERBERT. 45 pages avec illustrations, 69 planches, 4°. Genève/Paris/Hambourg, Les Editions Nagel, 1963.

3 CHARLES GROSBOIS, *Shunga. Frühlingsbilder. Studie über die erotischen Darstellungen in der japanischen Kunst*. Deutsche Bearbeitung von W. SPEISER. 157 S., 155 Abbildungen, 4°. Genf/Paris/München, Nagel Verlag, 1964.

4 JEAN MARCADÉ, *Eros Kalos. Studie über die erotischen Darstellungen in der griechischen Kunst*. Deutsche Bearbeitung und Nachwort von W. ZSCHIETZSCHMANN. 170 S., 164 Abbildungen, 4°. Hamburg/Genf/Paris/New York, Verlag Nagel, 1962.

5 JEAN MARCADÉ, *Roma Amor. Studie über die erotischen Darstellungen in der etruskisch-römischen Kunst*. Deutsche Bearbeitung und Nachwort von W. ZSCHIETZSCHMANN. 131 S., 129 Abbildungen, 4°. Genf/Hamburg/Paris/New York, Verlag Nagel, 1961.

---

16. Unter der neuern Literatur über die indische Erotik seien noch folgende Werke hervorgehoben: Johann Jakob Meyer, *Sexual Life in Ancient India. A Study in the Comparative History of Indian Culture*. London, Routledge & Kegan Paul, 1953 (Reprint); Candra Cakravarti, *Sex Life in Ancient India*. Calcutta, Mukhopadhyay, 1963 (nicht empfehlenswert); Mārg. A Magazine of the Arts. Bombay. Vol. 10, No. 3, June 1957: *Homage to Khajuraho*. Vol. 12, No. 1, December 1958: *Homage to Konarak*; Max Pol Fouchet, *L'art amoureux des Indes*. Lausanne, Editions Clairfontaine, 1957 (auch englisch); Paul Thomas, *Kama Kalpa or the Hindu Ritual of Love*. Bombay, Taraporevala, o. D. Das Werk von Claus Vogel (VI) ist in englischer Übersetzung erschienen: *Temples of amorous pleasures*. Wiesbaden, Reichelt, 1962. Auch für diese bibliographischen Daten sind wir Herrn Dozent Dr. Claus Vogel zu Dank verpflichtet.

6 CLAUS VOGEL, *Temples of amorous pleasure*. 203 S., 78 Tafeln, 4°. Wiesbaden, Reichelt-Verlag, 1962. Ebenfalls deutsch und französisch.

7 *Kama Sutra of Vatsyayana*. Complete Translation from the Original Sanskrit by S. C. UPADHYAYA. Foreword by MOTI CHANDRA. 272 pp., 16 Line Drawings and 96 Half-tone Illustrations, 4°. Bombay, Taraporevala Sons & Co., 1961, reprinted 1963.

8 KOKKOKA, *Ratirahasya. Geheimnisse der Liebeskunst*. Aus dem Sanskrit übertragen von SIEGFRIED LIENHARD. 190 S., 8°. Schmiden bei Stuttgart, Franz Decker Verlag Nachf., 1960.