

P.P.  
3000 Bern 21

Adressänderungen und Rücksendungen an: SGMOIK, Postfach 8301, 3001 Bern

Über die SGMOIK / Sur la SSMOCI

Die SGMOIK will dazu beitragen, das Verständnis für die Kulturen und Gesellschaften Westasiens und Nordafrikas in unserem Lande zu fördern. Sie tut dies, indem sie den Dialog mit den mittelöstlichen und islamischen Nachbarkulturen pflegt und wissenschaftliches, publizistisches sowie künstlerisches Schaffen unterstützt.

Die SGMOIK versteht sich als Forum für alle, die mit der Region Westasien/Nordafrika in irgendeiner Weise beruflich zu tun haben. Die Vermittlung zwischen der universitären wissenschaftlichen Forschung, den Medien, der Politik und der interessierten Öffentlichkeit ist ihr ein wichtiges Anliegen.

La SSMOCI a notamment pour but de favoriser, en Suisse, la connaissance des sociétés et civilisations du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Elle poursuit, dans ce but, un dialogue avec les cultures de divers pays du Proche-Orient et du monde islamique et soutient des activités scientifiques, journalistiques et artistiques.

La SSMOCI se veut un lieu de rencontre et d'échanges pour tous ceux que le travail professionnel amène à travailler sur la zone Moyen-Orient/Afrique du Nord. Elle considère qu'elle a pour principale tâche de servir d'intermédiaire entre la recherche scientifique universitaire, les medias, la politique et un public intéressés.

SGMOIK

SSMOCI

Beitrittserklärung – Demande d'adhésion

Ich möchte/wir möchten der Schweizerischen Gesellschaft Mittlerer Osten und Islamische Kulturen (SGMOIK) beitreten als:  
Je souhaite/nous souhaitons adhérer à la Société Suisse Moyen Orient et Civilisation Islamique (SSMOCI) en qualité de:

- Einzelmitglied/membre individuel (Fr. 60.–) Name/Nom \_\_\_\_\_  
 Ehepaar/Couple (Fr. 80.–) Vorname/Prenom \_\_\_\_\_  
 StudentIn/Étudiant(e) (Fr. 30.–) Adresse \_\_\_\_\_  
Universität: \_\_\_\_\_

Tel. Privat/Privé \_\_\_\_\_

Sprache/Langue:  Deutsch  Français Tel. Geschäft/Bureau \_\_\_\_\_

Einladung(en) zu regionalen Treffen in / Invitation(s) pour les rencontres régionales à:

- Basel  Bern  Genève/Lausanne  Zürich

Beruf oder Tätigkeit, die mit dem Vereinszweck im Zusammenhang steht / Quelle est votre activité relative au but de la société?

Einsenden an / Renvoyer à: SGMOIK, Postfach 8301, 3001 Bern Datum / Date \_\_\_\_\_

SGMOIK

SSMOCI

bulletin

Schweizerische Gesellschaft Mittlerer Osten und Islamische Kulturen  
Société Suisse Moyen Orient et Civilisation Islamique  
Società Svizzera Medio Oriente e Civiltà Islamica



Kalligraphie  
in der islamischen Welt  
Calligraphie  
dans le monde musulman

Nr. 4, Mai 1997 – No. 4, Mai 1997

**Impressum**

Das SGMOIK-Bulletin erscheint zweimal jährlich (Herbst und Frühjahr). Der Vorstand der Gesellschaft ist verantwortlich für die Herausgabe. Das Bulletin wird allen Mitgliedern der SGMOIK zugestellt. Institutionen können die Publikation zum Preis von Fr. 20.— pro Jahr abonnieren.

Die SGMOIK dankt der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften für die finanzielle Unterstützung des Drucks dieses Bulletins.

Redaktion: Moncef Djaziri, Hartmut Fähndrich, Sybille Oetliker  
Layout: Marc Renfer

Druck: Schaub Druck AG, Bern

Abdruck von Beiträgen nur nach Absprache mit der Redaktion.

Das nächste Bulletin erscheint im Oktober 1997; Redaktionsschluss: Ende August 1997.

Adresse: SGMOIK, Bulletin, Postfach 8301, 3001 Bern



Le bulletin de la SSMOCI paraît deux fois par an (automne et printemps). Le comité de la société est responsable de sa parution. Tous les membres de la SSMOCI reçoivent le bulletin automatiquement. Les institutions intéressées peuvent s'abonner au prix de 20.— francs par an.

La SSMOCI remercie l'Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales pour son soutien financier à l'impression de ce bulletin.

Comité de rédaction: Moncef Djaziri, Hartmut Fähndrich, Sybille Oetliker

Layout: Marc Renfer  
Impression: Schaub Druck AG, Berne

Reproduction d'articles seulement après autorisation de la rédaction.

Le prochain bulletin paraîtra en octobre 1997; date limite pour les contributions: fin août 1997.

Adresse: SSMOCI, Bulletin, Case Postale 8301, 3001 Bern

**Inhalt – Sommaire**

Editorial.....3

*Silvia Naef*  
La calligraphie, forme d'expression majeur de l'art musulman.....4

*Urs Gösken*  
Tradition und Innovation in der modernen iranischen Kalligraphie.....11

*Tanja Duncker*  
Sind die Zaza Kurden?.....17

Agenda.....20

Institutions  
*Edeltraut von der Schmitt,*  
*Marianne Gavillet Matar*  
Collection Robert Rahn.....21

Buchbesprechungen/Comptes Rendus.....23

Portrait  
al-Ḥaṭṭāṭ as-Suwīrī.....25

Colloque internationale  
L'islam et le changement sociale.....26

Seite 3:

«Lob sei Gott dem Herrn der Welten» in tawqī'-Schrift.  
(Kalligraphie von Marc Renfer)

**Editorial**

Es ist schon erstaunlich festzustellen, wieviele Spezialisten man plötzlich zu einem Thema aus dem Bereich islamischer Kulturen ausfindig machen kann, auch zu einem eher ungewöhnlichen wie der Kalligraphie.

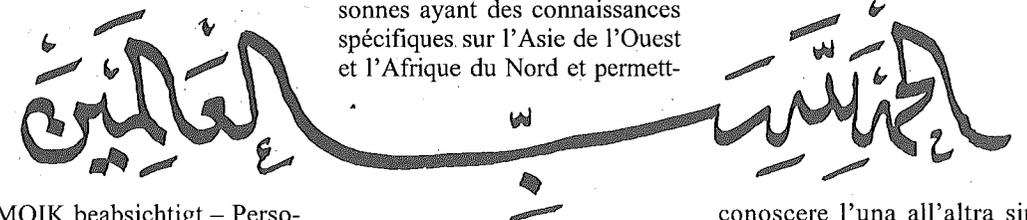
Wir sind froh darüber, ist es doch genau das, was die

Il est vraiment surprenant de constater combien de spécialistes on peut soudainement découvrir pour un domaine de la culture islamique aussi peu fréquenté que celui de la calligraphie.

Nous ne pouvons que nous en réjouir, car c'est justement en cela que tient la raison d'être de la SSMOCI: réunir des personnes ayant des connaissances spécifiques sur l'Asie de l'Ouest et l'Afrique du Nord et permett-

E' davvero sorprendente constatare quanti specialisti si possono improvvisamente trovare per un tema che rientra nell'ambito della cultura islamica così poco frequentato come quello della calligrafia.

La cosa non può che rallegrarci: la SSMOCI si propone infatti proprio di riunire e far



SGMOIK beabsichtigt – Personen mit besonderen Kenntnissen über jenes Westasien und Nordafrika zusammenzubringen, miteinander bekannt zu machen und dieses Potential «anzuzapfen».

Um Kalligraphie also geht es, sichtbar überall und allen Reisenden wohlbekannt, doch allzu oft verschlossen, da die kulturellen Schlüssel fehlen, in jenen Raum «islamischer Ästhetik» einzutreten. Die beiden Artikel und das Portrait bieten, so hoffen wir, solche Schlüssel.

Wir freuen uns besonders, dass der junge Berner Kalligraph Marc Renfer dieses Bulletin mit einigen seiner Werke illustriert hat.\*

re qu'elles se connaissent pour en exploiter le potentiel.

La calligraphie n'échappe pas à cette règle. Quoiqu'il s'agisse d'un domaine connu, visible aux yeux de tous les voyageurs, elle reste néanmoins fermée à ceux qui ne possèdent pas les clefs qui permettent de comprendre l'«esthétique islamique». Offrir quelques-unes de ces clefs est justement le but des deux articles et du portrait présentés ci-après.

Nous nous réjouissons tout particulièrement que le jeune calligraphe bernois Marc Renfer ait bien voulu illustrer ce bulletin avec certains de ses oeuvres.\*

conoscere l'una all'altra simili competenze sull'Asia Occidentale e l'Africa del Nord, per mettere in valore un potenziale altrimenti poco sfruttato.

La calligrafia, malgrado la sua visibilità, e il fatto che sia nota a qualsiasi viaggiatore, rimane pur sempre un universo chiuso, indecifrabile a chi non posseda le chiavi necessarie per comprendere l'«estetica islamica». I due articoli e il ritratto che qui vengono presentati si propongono, per l'appunto, di offrire alcune di queste chiavi.

Ci ralleghiamo, in particolare, del contributo del giovane calligrafo bernese Marc Renfer, che ha illustrato questo bollettino con alcune delle sue opere.\*

Hartmut Fähndrich  
Für die Redaktion

Hartmut Fähndrich  
Pour la rédaction

Hartmut Fähndrich  
Per la redazione

Silvia Naef

## La Calligraphie, forme d'expression majeure de l'art musulman

*Silvia Naef est chargée de cours à l'unité d'arabe et d'islamologie de l'université de Genève. Elle a écrit sa thèse de doctorat sur l'art moderne dans le monde islamique. En moment elle travaille dans un projet d'habilitation sur le chiisme dans le monde arabe.*

On a souvent considéré qu'il ne restait à l'islam, après avoir interdit l'«image», d'autre moyen d'expression artistique que la calligraphie, forme abstraite par excellence. Or, s'il est vrai que les juristes musulmans étaient très hostiles à l'égard du «figuratif» (ou, plus précisément, de la représentation d'êtres animés), la condamnation religieuse n'est jamais parvenue à faire disparaître l'image; sa seule conséquence a été de la reléguer dans le domaine profane. La religion musulmane a donc renoncé à se servir de l'image pour illustrer ses croyances et ses dogmes; et, par conséquence, celle-ci n'a jamais été sacralisée en terre d'islam<sup>1</sup>.

Cependant, il serait faux d'affirmer que le rôle essentiel que joue la calligraphie dans l'art de l'Islam ne prend origine que dans l'interdit, la négation. Ou, pour le dire avec les mots du calligraphe irakien Mohammed Saïd Saggar : «L'idée [...] qui consiste à faire de la calligraphie un substitut des arts figuratifs, [fait] partie de ces idées reçues, aussi fausses que répandues<sup>2</sup>». Le développement de la calligraphie vers un art proprement dit est dû tout d'abord à l'importance que revêt la parole, et donc l'écriture, dans la culture arabe, et cela dès l'époque antéislamique. L'islam a perpétué et même accentué cette tradition. Le Coran qui, pour les musulmans, est la parole divine au style inimitable, joue un rôle central, religieux aussi bien que culturel. La langue arabe, langue de la révélation, ainsi que les sciences et les arts liés à elle, auront un statut spécial.

De la langue parlée à la langue écrite le pas n'est pas long : ainsi, les versets 4 et 5 de la

sourate 96 qui disent : «[Dieu] enseigna par le calame / à l'homme ce qu'il ne connaissait pas» ont été traditionnellement compris comme indiquant que Dieu lui-même aurait appris l'écriture aux hommes. Elle serait donc, comme la langue du Coran, d'origine divine.

De plus, l'écriture arabe devient très tôt le symbole même de la civilisation islamique. A la place des symboles iconiques (image du souverain, symboles visuels tels que la croix, l'agneau, etc.) que les autres civilisations utilisaient pour se caractériser, l'Islam adopta l'écriture. Comme le note en effet Oleg Grabar, l'Arabie antéislamique ne disposait pas de symboles visuels qui auraient pu, une fois islamisés, représenter la nouvelle civilisation<sup>3</sup>: l'écriture était ainsi le seul trait original dont les Arabes disposaient. Ainsi, les premières monnaies créées par un Etat musulman, celles que le calife omeyyade 'Abd al-Malik fait frapper en l'année 77 de l'hégire (696/97 de l'ère chrétienne), ne sont ornées que d'inscriptions; elles remplacent les monnaies d'inspiration byzantine ou sassanide, à motifs figuratifs, utilisées jusque là. Désormais, sur les monnaies des dynasties et Etats islamiques ne figureront que des inscriptions, sauf dans le cas de nouvelles

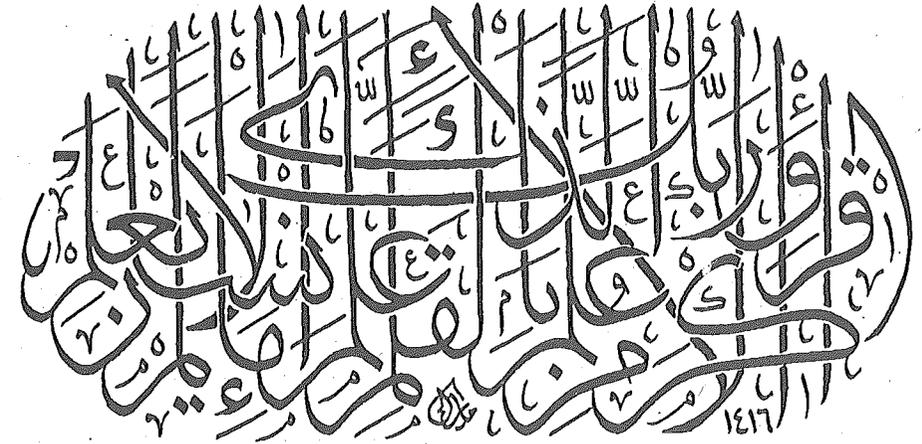
<sup>1</sup> Sur la problématique de l'image dans le monde arabe, cf. *L'image dans le monde arabe*, sous la direction de G. Beaugé et J.-F. Clément, Paris, 1995.

<sup>2</sup> Mohammed Saïd Saggar, Introduction à l'étude de l'évolution de la calligraphie arabe, dans: *L'image dans le monde arabe*, p. 101.

<sup>3</sup> Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, Paris, 1987, pp. 132-134.

«Lis! car ton Seigneur est le très généreux / Qui enseigne par le calame / enseigna à l'homme ce qu'il ne connaissait pas» (Coran 96/3-5)

(Calligraphie en écriture Thuluth Jalî de Marc Renfer)



dynasties non encore converties à l'islam comme celle des premiers Seldjoukides.

### L'évolution de l'écriture arabe

Regardant l'écriture arabe primitive on pourrait se demander comment cette écriture peu élaborée en est venue à former un élément décoratif et esthétique en soi. En se penchant sur la question, on découvre que sa «décorativité» est née entre autres de facteurs pratiques, liés aux exigences de lisibilité posées par une nouvelle communauté qui ne pouvait se permettre des disputes théologiques résultant de problèmes de lecture.

Conformément aux usages anciens de l'Arabie, le Coran est tout d'abord appris par cœur ou noté par morceaux sur différents matériaux. Avec l'élargissement de la zone d'influence de la nouvelle religion à des régions très vastes dès les premiers califes, la connaissance de la révélation ne peut plus être perpétuée de manière si aléatoire. Sous le troisième calife, 'Uthmân (644-656), une version définitive du texte coranique est établie.

Cependant, les problèmes de lecture ne sont pas pour autant résolus. L'écriture arabe ne connaissait pas, à l'époque, les points diacritiques. Le même signe servait ainsi à indiquer plusieurs lettres. Le signe *ا* par exemple, peut être lu *bâ*, *tâ*, *thâ* ou même *nûn* et *yâ*, selon la position. En outre, l'écriture arabe est consonantique; elle n'indique que les voyelles longues, les voyelles brèves devant être déduites grace

aux connaissances grammaticales et lexicales. Mais un même groupe de consonnes peut être lu, dans certains cas, de façon différente si le contexte n'est pas assez clair. Ainsi, le mot composé des trois consonnes *k - t - b* peut être lu aussi bien *kataba* (il a écrit) que *kutiba* (il a été écrit) ou *kutub* (livres), laissant la voie ouverte à de multiples interprétations.

C'est pour remédier à ce problème en ce qui concerne le texte coranique d'abord, que points diacritiques et voyelles brèves font leur apparition. La tradition arabe attribuée à Abû al-Aswad al-Du'âlî (m. 688) le mérite d'avoir introduit des points colorés (rouges, en général) pour marquer les voyelles brèves, et au gouverneur de l'Irak Hadjdjâdj Ibn Yûsuf al-Thaqâfi (661-714) celui d'avoir ajouté aux lettres des points diacritiques qui permettent de les distinguer.

L'utilisation d'une couleur différente pour indiquer les voyelles ne se maintiendra pas, sauf au Maghreb. Mais il fournit une première possibilité d'emploi *décoratif* de l'écriture: l'alternance de couleurs donne à de très anciens corans écrits en coufique un caractère déjà très raffiné.

Il est probable qu'à côté de styles carrés, dérivés directement de l'écriture épigraphique, une écriture plus arrondie ait existé dès le début. Cependant, c'est la technique de production du papier que les Arabes apprennent des Chinois et qu'ils commencent à utiliser dès le 8e siècle, contribuant de manière incisive à l'amélioration de l'écriture et à l'éclosion d'un art calligraphique proprement dit. Le papier, un matériau

souple, permet plus de liberté dans le façonnement des lettres et, facteur d'une non moindre importance, la production de livres devient moins coûteuse, et donc plus abondante. Des styles plus arrondis et élégants, comme le naskh et ses dérivés : le thulth, le riḥānī, le ta'liq et le nasta'liq (les deux derniers sont utilisés surtout en Perse) pourront alors se développer.

**L'apparition de l'art de la calligraphie**

L'amélioration des techniques fera évoluer l'écriture arabe en deux directions différentes.

D'une part, les styles d'écriture deviendront toujours plus élégants mais aussi plus lisibles par rapport au coufique initial. D'autre part, des styles fantaisistes toujours plus nombreux et toujours plus éloignés du message écrit seront inventés et pratiqués. Toutefois, les deux domaines ne sont pas vraiment séparables; car, s'il est vrai que l'on peut distinguer une écriture qui se veut lisible, donc porteuse d'un message, d'une autre qui ne l'est plus, les pages écrites étaient souvent considérées comme des œuvres d'art.

On attribue généralement à Ibn Muqla (886-946), calligraphe et vizir abbasside, le mérite d'avoir systématisé la calligraphie arabe. En ayant recours aux lois de la géométrie, Ibn Muqla fixe, à partir de l'écriture appelée naskh (écriture arrondie), les dimensions de chaque lettre en prenant le point tracé avec la pointe du calame comme unité de base. Selon le style choisi, le nombre de points composant une lettre variera, mais sera fixe pour chaque type d'écriture<sup>4</sup>.

Ibn Muqla était aussi réputé pour la pureté de son trait calligraphique. Deux autres calligraphes partagent avec lui la gloire d'avoir amélioré la calligraphie : Abū al-Ḥasan Ibn Hilāl al-Kātib al-Baghdādī, plus connu sous le nom d'Ibn

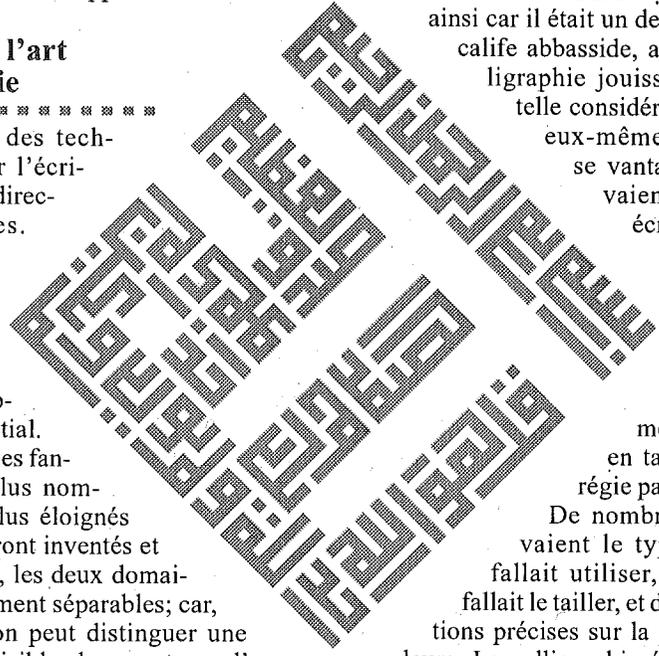
al-Bawwāb (m. 1002) et Djamāl al-Dīn Yāqūt al-Musta'simī (1203/4-1298).

Comme les peintres de la Renaissance, les calligraphes les plus doués pratiquaient leur art à la cour : Ibn Muqla était lui-même vizir sous le calife al-Muqtadir (908-932), Ibn al-Bawwāb était le fils d'un concierge (*bawwāb*) de la cour abbasside et al-Musta'simī était surnommé ainsi car il était un des esclaves du dernier calife abbasside, al-Musta'sim. La calligraphie jouissait d'ailleurs d'une telle considération que les princes eux-mêmes s'y exerçaient et se vantaient lorsqu'ils pouvaient exhiber une belle écriture.

Contrairement à la miniature, la calligraphie était considérée comme un art, le plus important même des arts visuels; en tant que tel, elle était régie par des règles précises.

De nombreux manuels décrivaient le type de calame qu'il fallait utiliser, la manière dont il fallait le tailler, et donnaient des instructions précises sur la préparation des couleurs. La calligraphie était tellement prisée qu'un véritable «marché de l'art» s'était formé; les collectionneurs étaient prêts à déboursier des sommes importantes pour posséder quelques lignes écrites par un calligraphe de renom. Les travaux des calligraphes étaient vendus au plus offrant; on rapporte même que les calligraphies de certains calligraphes très connus comme Ibn al-Bawwāb se seraient vendues plus cher après leur disparition<sup>5</sup>, exactement comme cela se produit aujourd'hui en Occident pour les œuvres de nombreux peintres du passé.

*Sourate «al-Ikhlās» en Koufī géométrique. Les mots forment, en grand, le nom Allah. (Calligraphie de Marc Renfer)*



*Sourate «al-Fātiha» en écriture Nasta'liq sur un fond richement illuminé par des motifs floraux et géométriques. (Calligraphie de Marc Renfer)*

<sup>4</sup> Cf. à ce sujet Hassan Massoudy, *Calligraphie arabe vivante*, Paris, 1981, ainsi qu'Alexandra Raeuber, *Islamische Schönschrift*, Museum Rietberg, Zurich, 1979.

<sup>5</sup> Adolf Grohmann, *Arabische Paläographie*, 1re partie, Vienne, 1967, pp. 20a et 20b.

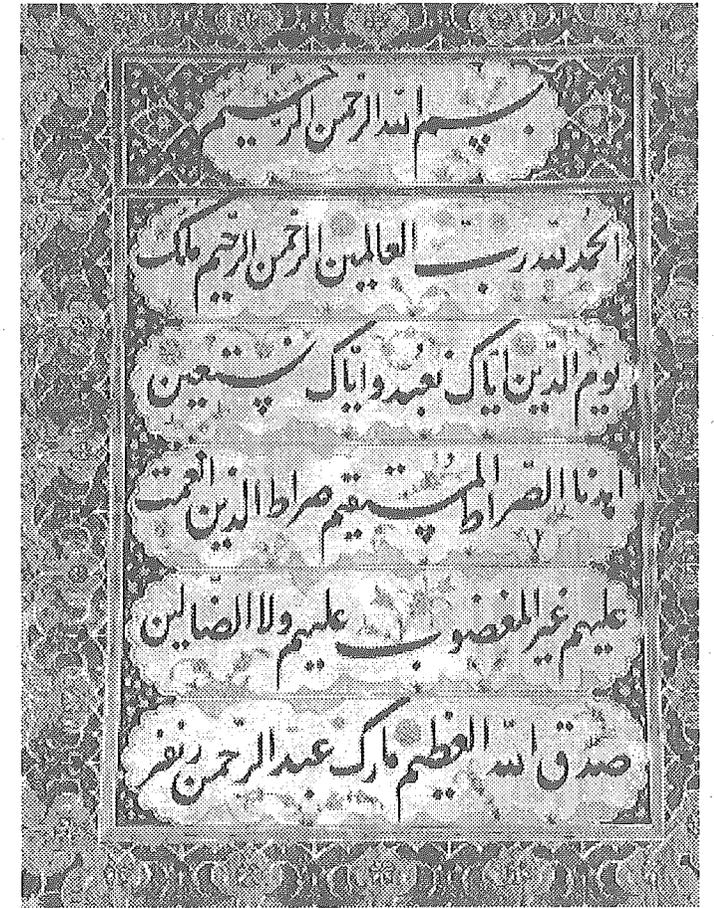
*Sourate «al-Fātiha» en écriture Nasta'liq sur un fond richement illuminé par des motifs floraux et géométriques. (Calligraphie de Marc Renfer)*

**Evolution de l'art de la calligraphie**

L'écriture décorative s'éloignera parfois énormément de l'écrit. Les lettres se transformeront en symboles, en signes géométriques, voire en figures. L'écriture la plus utilisée dans la décoration est le *coufique*, le style le plus ancien. Dépourvu, au début, de points diacritiques et de voyelles, il laisse une grande liberté créative. Son caractère géométrique donnera lieu à des compositions «abstraites» où le mot perd complètement sa structure d'origine pour devenir élément formel pur, ligne pliée et repliée sur elle-même.

Comme écriture, le coufique restera en usage jusque vers la fin du 12e siècle, non sans avoir subi des transformations et des adaptations. C'est le cas du *coufique oriental* (car pratiqué exclusivement dans la partie orientale du monde musulman) : les barres verticales s'allongent et s'affinent, tout le trait semble s'amincir; on y ajoute les points diacritiques et les voyelles, en général en utilisant une couleur différente. Le *coufique fleuri* ou *qarmate* en dérivera : les lettres se terminent en fleurs, en plantes. Souvent illisible, son caractère décoratif sera reconnu et repris dans la peinture européenne du Moyen-Age et, dans notre siècle, l'Art Nouveau y aura recours.

Le coufique primitif survivra au Maghreb, où il donne naissance à l'écriture appelée *maghribī*, maghrébine, seule écriture propre à l'Occident musulman. Contrairement aux écritures utilisées en Orient, le *maghribī* ne se base pas sur la lettre et sur le système de points développé par Ibn Muqla, mais sur le mot tout entier, ce qui le rend, dans une certaine mesure, moins flexible.



Plus tardif, le *dīwānī*, créé pour rédiger les actes officiels de l'Empire ottoman, devait être complexe afin d'éviter qu'il puisse être imité trop facilement. De même la *tughrā'*, le monogramme du sultan, devait être à l'abri de toute possibilité de falsification. Sa forme imbriquée et parfois un peu «baroque» sera souvent reprise par les calligraphes.

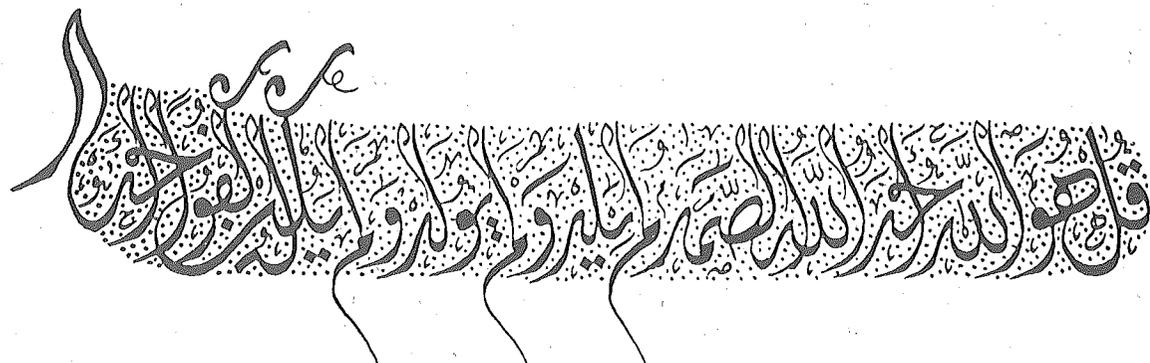
Des styles plus «précieux», uniquement décoratifs, verront aussi le jour, comme le *muṭhannā* (dédoublé), composé de deux parties qui se reflètent comme dans un miroir; utilisé d'abord pour les écritures, il le sera par la suite pour créer des images. On ira même jusqu'à utiliser les noms de personnages aussi vénérés que Muḥammad, 'Alī (son cousin et gendre et premier imam des chiites), Ḥasan et Ḥusayn (les deux fils de ce dernier, et respectivement deuxième et troisième imam) pour esquisser un vi-

sage humain. Ainsi, le mot, la phrase calligraphiée se transforment en trait et servent de prétexte pour dessiner des formes animales ou humaines. La plupart du temps, il s'agit de symboles de personnages vénérés (le lion, symbole d'Ali par exemple)<sup>6</sup>. Double détournement des spécificités de l'écriture : l'abstrait par excellence devient figuratif, et ce symbole figuratif ne se lit pas par les mots qui le forment, mais par l'icône, le signe peint que chacun connaît. Ce phénomène se renforce au 19ème siècle, lorsque les phrases calligraphiées ne servent souvent plus qu'à dissimuler des compositions figuratives déjà presque dominantes.

**Place de la calligraphie dans l'art musulman**

Contrairement à la miniature, la calligraphie ne restera pas reléguée dans des livres accessibles uniquement à leurs propriétaires. Elle servira à décorer les lieux publics et contribuera par là à former le goût esthétique.

Depuis les murs des mosquées, elle deviendra le symbole même de la religion musulmane. En Europe, la religion illustre ses dogmes et les rendait accessibles aux analphabètes par les peintures figuratives, les bas-reliefs et les statues qui représentaient les scènes bibliques ou la vie des saints. L'islam par contre évitait la représentation de la vie animée, de crainte que cela n'entraîne un retour à l'idolâtrie. Déjà les premiers édifices édifiés pour le culte musulman, le Dôme du Rocher à Jérusalem (691) et la Mosquée des Omeyyades à Damas (706-714/15) sont décorés par des figures non animales. Le décor végétal, réaliste ou stylisé, encadrera souvent,



Sourate «al-Iklâs» en écriture Diwânî Jalî. (Calligraphie de Marc Renfer)

dans les mosquées, des calligraphies de versets du Coran, de la *basmala*<sup>7</sup> ou des formules consacrées comme *Allâhu akbar* («Dieu est le plus grand»). Par leur omniprésence, ces formules, ces phrases, sont reconnues même par ceux qui ne savent pas lire. L'écriture remplit ainsi la fonction de l'image peinte, non seulement en tant que message déchiffrable et compréhensible, mais plutôt en tant que *symbole* du message révélé. C'est la beauté du signe écrit, reflétant la beauté du mot divin tel que révélé à Muḥammad, qui doit produire un effet sur le fidèle, lui inculquer le respect de Dieu.

En effet, la calligraphie ne sera jamais vraiment indépendante du sacré. Etant l'écriture même du Coran, du texte révélé, elle deviendra presque part de cette même révélation : «Cette violente soumission au texte va conditionner tout le statut de l'écriture comme corps, comme intersigne divin<sup>8</sup>.» La calligraphie devient en quelque sorte la «peinture» de l'Islam. Abstraite bien sûr, mais incarnant la religion en tant que symbole de la parole coranique.

Bien mieux que l'art figuratif, la calligraphie satisfaisait les exigences de la religion musulmane. Plus qu'un simple moyen décoratif, elle était une forme d'expression artistique véritable et complète. Une forme d'expression qui non seulement ne se heurtait pas aux interdits posés par la religion officielle, mais pouvait en plus se

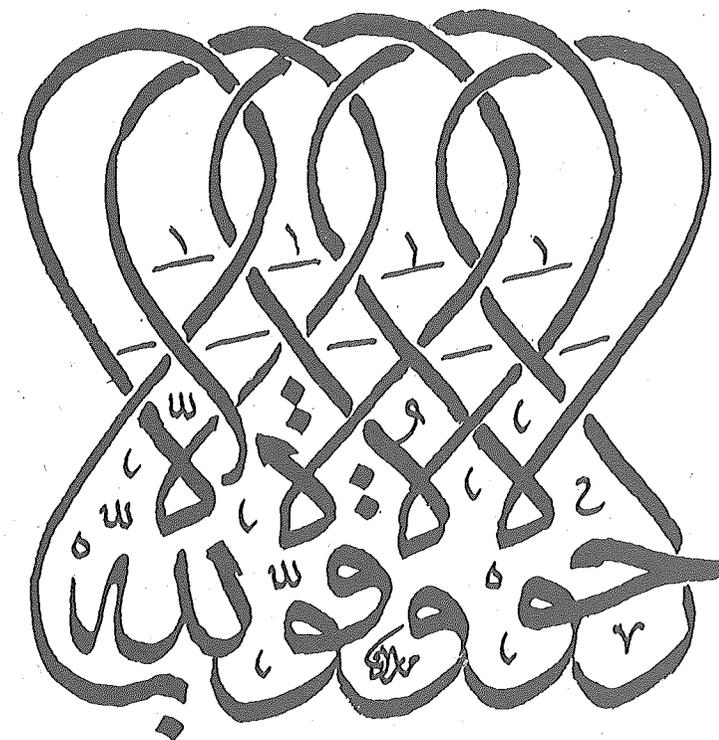
\*\*\*

<sup>6</sup>Sur ce phénomène, cf. notamment Malik Aksel, *Türklerde dini resimler, Yazı-Resim*, Istanbul, 1967.

<sup>7</sup>On appelle ainsi la formule «*bi-smi llâh al-rahmân al-rahîm*», «Au nom de Dieu le Clément le Miséricordieux».

<sup>8</sup>Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom propre*, Paris 1986, p. 18.

La phrase «Lâ hawla wa-lâ quwata illâ bi-llâh» en écriture Thuluth Jalî avec les lettres lām et alif qui sont reliées en clayonnage. (Calligraphie de Marc Renfer)



prévaloir de son origine divine. Par la calligraphie, la langue écrite parvient presque à atteindre la beauté de la langue parlée, coranique notamment.

En outre, la calligraphie correspondait au goût pour l'ésotérisme et la mystique qui se répand à partir de l'époque abbasside, peut-être sous l'influence de sectes ésotériques chiites comme les Ismaéliens. En effet, l'utilisation de l'écriture à la place de l'image, trop évidente, permettait de découvrir plus facilement des sens allégoriques. «La pratique de l'écriture arabe était dès lors un art aussi bien qu'une science réservée à des initiés<sup>9</sup>. Il y eut même une secte, celle de la *hurûfiyya* (de *hurûf*, «lettres»), qui attribuait à chaque lettre de l'alphabet une valeur spécifique. Ses adeptes prétendaient pouvoir lire des significations ésotériques dans la combinaison de certaines lettres. Par ailleurs, la poésie arabe a souvent utilisé certaines lettres comme «images poétiques», la plus connue étant la combinaison *lâm-alif*, qui revient souvent dans la langue arabe, employée pour exprimer l'idée de deux corps enlacés. Les lettres remplacent là une image et deviennent bien plus que de simples conventions graphiques, elle se transforment en véritable élément visuel.

**L'art de la calligraphie existe-t-il encore ?**

Contrairement aux arts figuratifs, la calligraphie représente une constante dans la culture des pays musulmans. Tous les peuples et toutes les

\*\*\*

<sup>9</sup>Janine Sourdel-Thomine, Khatî, *Encyclopédie de l'Islam*, 2e éd., tome IV, p. 1146.

<sup>10</sup> Sur ce thème, cf. aussi Alexandra Raeyber, op.cit., pp. 63-68.

époques l'ont pratiquée et lui ont conféré leur empreinte particulière. Toujours et partout, elle a été considérée comme un élément essentiel. Cependant, la calligraphie était liée à un mode de vie, à une production artisanale; comme toutes les formes de l'art islamique, elle était toujours art appliqué. Or, avec l'influence grandissante de la culture occidentale sur l'Orient, la calligraphie va céder la place à l'art au sens occidental du terme. Aujourd'hui, la calligraphie classique ne survit que comme décoration de produits d'artisanat, achetés essentiellement par les touristes occidentaux. Ainsi, les centres d'artisanat s'adaptent aux goûts et aux exigences des touristes; des recherches ont été menées en Egypte notamment pour savoir quels types d'écriture correspondaient le mieux à leur sens esthétique. Des phrases standard sont désormais gravées sur tous les types d'objets, alors que traditionnellement style d'écriture et énoncé étaient adaptés au support, à l'usage que l'on faisait de l'objet, voire au destinataire<sup>10</sup>.

On peut dire ainsi que la calligraphie traditionnelle, pratiquée en tant qu'art majeur ou liée à un artisanat de valeur, a presque disparu. Tou-



«Si l'oiseau du sommeil venait à prendre ma pupille pour nid, Il s'en éloignerait, apeuré, Croyant filet de pièges, ces cils.» Abu Amar Ibn al-Hamâra. (Calligraphie en écriture Diwâni par Marc Renfer)

siècle. En effet, depuis les années soixante-dix, on assiste à la redécouverte de la valeur plastique de l'alphabet arabe, redécouverte qui s'exprime à travers le courant artistique appelé hurûfiyya. Par ailleurs, des artistes arabes (vivant souvent en Occident) comme Hassan Massoudy ou Mohammed Saïd Saggar ont fait revivre l'art calligraphique proprement dit. Force est cependant de constater que même ceux qui se nomment aujourd'hui calligraphes ont adopté la distinction typiquement occidentale entre art

et artisanat: ce qu'ils pratiquent relève de la première catégorie, car la production d'objets courants nécessaire à la pratique traditionnelle de la calligraphie a disparu depuis longtemps. Ainsi, si la calligraphie survit comme technique, elle n'a pu garder la fonction qu'elle avait dans la société musulmane traditionnelle. ♦

et artisanat: ce qu'ils pratiquent relève de la première catégorie, car la production d'objets courants nécessaire à la pratique traditionnelle de la calligraphie a disparu depuis longtemps. Ainsi, si la calligraphie survit comme technique, elle n'a pu garder la fonction qu'elle avait dans la société musulmane traditionnelle. ♦

Notes de Lecture

Al-Sa'îd, Shâkir Hasan Al-uşûl al-ḥaḍâriyya wa-l-djamâliyya li-l-khaṭṭ al-'arabî. Bagdad, 1988.

Calligraphie islamique, Textes sacrés et profanes / Islamic Calligraphy, Sacred and Secular Writing. Catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988 (Musée Rietberg, Zurich, 1989).

Abdelkébir Khatibi, Mohammad Sijelmassi L'art calligraphique de l'islam. Paris, 1980.

en allmend sous le titre: Die Kunst der islamischen Kalligraphie. Köln, 1995.

Hassan Massoudy Calligraphie arabe vivante. Paris, 1981.

Sylvia Naef L'art de l'écriture arabe, Passé et présent. Genève, 1992.

Alexandra Raeuber Islamische Schönschrift. Catalogue d'exposition, Musée Rietberg, Zurich, 1979.

Annemarie Schimmel Calligraphy and Islamic Culture. New York/Londres, 1984.

Urs Gösken

Tradition und Innovation in der modernen iranischen Kalligraphie

Urs Gösken studierte in Zürich Islamwissenschaften, Latein und Griechisch. Heute übersetzt er arabische und persische Literatur ins Deutsche und wirkt als Dolmetscher und Reiseleiter. Während seiner zahlreichen Aufenthalte in Iran lernte er viele Kalligraphen und andere Künstler kennen.

Entstehung und Entwicklung der Kalligraphie im islamischen Kulturraum ist in wissenschaftlichen Untersuchungen immer wieder in innerem Zusammenhang mit Wesensmerkmalen des Islam und der Kultur des Islam dargestellt worden. die Kunst der Kalligraphie (griechisch kalligraphia = deutsch Schön-schrift) besteht zum einen in der ästhetischen Ausführung von Schrift und ihren Elementen, den Buchstaben. Mehr noch liegt ihre Kunst aber darin, die äusserlich sichtbare Form von schriftlichen Aussagen und Texten auf eine Art und Weise zu gestalten, dass dadurch auch die Wahrnehmung des Inhalts beeinflusst wird. Der Ansatzpunkt der künstlerischen Gestaltung beim kalligraphischen Kunstschaffen ist also die Form der Schrift. Die Wirkung des kalligraphischen Kunstwerks liegt aber in der Wirkung des Inhalts des Geschriebenen. Damit erscheint die Kalligraphie als eine Kunst, welche die Trennung zwischen Form und Inhalt überwindet, bzw. die Hinfälligkeit der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt nahelegt. Dass eine Kunst mit solchen Wesensmerkmalen in der Kultur des Islam hohe Geltung hat, steht in innerem Zusammenhang mit Wesensmerkmalen des Islam und der Kultur des Islam.

Was den Islam und damit auch die Kultur des Islam konstituiert, ist ein Text, nämlich der Koran, der im Islam als die vollständige und endgültige Offenbarung des einen Gottes gilt. Im Falle einer Kultur, welche wie die des Islam auf einem autoritativen Text beruht und sich auf ihn beruft, liegt es nahe, dass auch ihre kulturellen

Hervorbringungen in irgendeiner Weise mit diesem Text zu tun haben. Im Bereich der Kunst kann dies die ästhetische Wiedergabe dieses Textes bedeuten. Ein Text kann grundsätzlich auf zwei Arten wiedergegeben werden: durch mündlichen Vortrag oder schriftliche Niederlegung. Es überrascht nicht, dass im Islam beide Arten ästhetische Ausgestaltung erfahren haben – der mündliche Vortrag des Korantextes

in der Technik des tağwîd, der Rezitation des Koran gemäss festgelegten Aussprache- und Intonationsregeln, und seine schriftliche Niederlegung in der Kunst des ḥaṭṭ, der Kalligraphie eben: Im islamischen Kulturraum insgesamt nämlich ist der Koran, als Ganzes oder in Ausschnitten, immer schon der meistkalligraphierte Text gewesen, und ist es bis heute geblieben. Somit ist also die Bedeutung, die der Text des Koran, für den Islam hat, auch einer der Gründe für die Bedeutung, die Kalligraphie im künstlerischen Schaffen der Kultur des Islam hat.

Der arabische Koran

Durch den Text des Koran manifestiert sich für den Islam der transzendente Gott in der Zeit. In der Tat liesse sich Islam ansatzweise geradezu definieren als der Glaube, dass der Koran von Gott ist. Ueber die Art der Beziehung des Koran zu Gott besteht unter der Gemeinschaft der Muslime keine Einstimmigkeit. Im Glauben der meisten Muslime in den meisten Epochen der Geschichte des Islam ist der Koran jedoch unerschaffenes Gotteswort. Aus dem Blickwinkel sol-

cher Auffassungen erweist sich Unterscheidung zwischen Form und Inhalt eines Textes für die Betrachtung des Koran als hinfällig.

Dadurch erhalten nun aber auch die Elemente, mit denen der Koran geschrieben ist, die Buchstaben des arabischen Alphabets, selber Bedeutung: So verwundert es nicht, dass im Islam, besonders in der Mystik, seit je verschiedene Arten von Buchstabensymbolik verbreitet waren, welche in der Form oder dem Zahlwert der einzelnen Buchstaben esoterischen, ja magischen Sinn sahen. Dadurch, dass im Islam die einzelnen Buchstaben selbst mit Bedeutung befrachtet sind, erhält in der Kalligraphie die ästhetische Ausführung der Buchstaben, d.h. Kalligraphie im primären Sinn des Wortes, ihren Wert und ihre Bedeutung.

### Schriften und Texte

Mit der Ausbreitung des Islam ging die Ausbreitung der arabischen Schrift einher, auch in Gebiete wie Iran, deren Bewohner nicht arabischer Muttersprache waren. Der autoritative Text im Islam, der Koran, ist – eine weitere Folge der Hinfalligkeit der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt – seinem Wesen nach unübersetzbar, und so erfordert Islamisierung, indem sie Kenntnis des Koran voraussetzt, auch ein gewisses Mass an Beherrschung der arabischen Sprache und Schrift. Deshalb brachte die Islamisierung oft mit sich, dass Völker nicht-arabischer Muttersprache wie die Perser dazu übergingen, auch ihre Muttersprache mittels arabischer Schrift niederzuschreiben.

Die arabische Schrift lässt sich in verschiedene Typen einteilen, die sich im Laufe der Geschichte – teilweise einer aus dem andern – entwickelt haben. Auf diese Schrifttypen soll hier nicht im einzelnen eingegangen werden, interessant zu bemerken ist jedoch, dass es darunter wohl einige gibt, die im Laufe der Zeit nur noch in der Kalligraphie Verwendung fanden, hingegen offenbar keine einzige, die ausschliesslich für den kalligraphischen Gebrauch entwickelt worden wäre. Vielmehr scheinen sie oft von Beamten islamischer Herrscher für die Verwendung im Staatsdienst geschaffen worden zu sein, die damit die Absicht verbanden, für den offiziellen Schriftgebrauch eine Standardschrift einzuführen. Nun ist aber auch Staat im Islam nur als ein

weiterer seiner Aspekte zu betrachten, denn wie für den Islam überhaupt, so ist auch für den islamischen Staat der Koran konstitutiv, da der letztendliche Bezugspunkt für Loyalität im islamischen Staat Gott allein ist, Regierung nach islamischem Ideal nichts als Stellvertreterschaft seines letzten Propheten Muhammad. Daher ist es nicht überraschend, dass die Schriftarten, mit denen etwa der konstitutive Text des Islam, der Koran, kalligraphiert wird, von Beamten des islamischen Staates entwickelt wurden, stehen doch sowohl islamischer Staat als auch islamische Kalligraphie in innerem Zusammenhang mit Wesensmerkmalen des Islam selbst.

Unter all den Schrifttypen, die in der islamischen Kalligraphie verwendet werden, gibt es zwei, die, von einigen Ausnahmen abgesehen, nur in der persischen Kalligraphie verwendet werden. Diese beiden sind *nasta'liq*, ein Schrifttyp, der seine auch heute bestehende Ausprägung um 1400 erhalten zu haben scheint, sowie *šika-steh*, vollends entwickelt um 1600.

Es wäre aber verfehlt, die Besonderheit der persischen Kalligraphie allein in der Entwicklung zweier exklusiver Schrifttypen zu sehen; diese hängt vielmehr mit der besonderen Art und Weise zusammen, wie sich in der Geschichte die islamische Religion im Empfinden der Angehörigen der persisch-islamischen Kultur – die in früheren Epochen weit über das Staatsgebiet des heutigen Iran zeitenweise bis Anatolien, Innerasien und Nordindien ausstrahlte – verinnerlichte. Wohl mehr als im übrigen islamischen Kulturraum geschah dies im persisch-islamischen nämlich durch mystische, bzw. mystisch interpretierte, Dichtung, und die Hauptwerke der bedeutendsten klassischen persischen Dichter wie *Ġalāl al-Dīn Rūmī*, *Sa'dī*, *Hāfis*, ja sogar *Umar Ḥayyām* werden von den Angehörigen dieses Kulturraums bis heute in mystischem Sinne gedeutet und rezipiert. Es geht hier nicht darum, die Berechtigung dieser Auffassung zu erörtern, jedenfalls bringt eine solche es mit sich, dass jene Dichterwerke für die Angehörigen des besagten Kulturraumes selbst wieder als autoritative Texte neben den des Koran treten und eine religiöse Geltung haben, die nur jener des Koran nachsteht – und damit gehören sie wie der Koran im persisch-islamischen Kulturraum zu den Texten, die auch für die Kalligraphie am wichtigsten sind.

«Ist etwa die Brise deines Bartflaums am Morgen in die Wiese geweht, Dass die Rose von deinem Duft gleich dem Morgen das Kleid auf ihrem Leib zerriss? ...»

*Dies der Text der Gedichtzeile, die Ġalīl Rasūlī in nasta'liq mit čalīpā-Technik auf tadhīb-verziertem Grund im Zentrum dieser Komposition zur Geltung gebracht hat. Das Zentrum, das den unmittelbaren Rahmen der Gedichtzeile bildet, ist selbst wieder auf einen Hintergrund in Form eines siyāh-mašq gebettet, der Wörter und Schriftzüge der Gedichtzeile enthält – ausgeführt auf einem alten Dokument und abermals von tadhīb ein-gefasst. Alle Elemente der Komposition sind jedes für sich traditionell, die Komposition selbst modern und innovativ.*

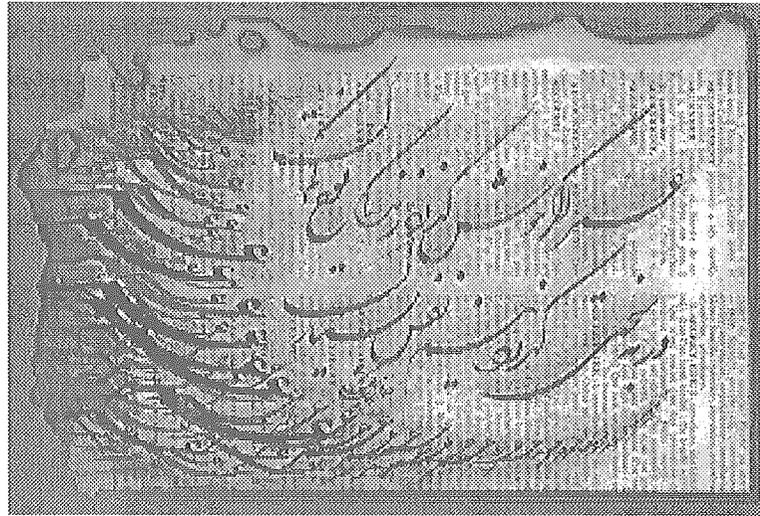


### «Renaissance» der Kalligraphie

Die Anwendungsbereiche und Techniken der Kalligraphie sind mannigfaltig, und es würde hier zu weit führen, sie alle zu behandeln. Neben der Gestaltung von Einzelblättern, auf denen mit verschiedenen Techniken Ausschnitte aus Koran und religiösen Dichterverken, autoritativen, religiös bedenkenswerten Texten eben, kalligraphiert sind, sowie Entwürfen von Inschriften für öffentliche Gebäude – oft Sakralbauten wie Moscheen und Schreine – vereinigte sich bis zum Aufkommen des Buchdrucks im islamischen Kulturraum im Laufe des 19. Jahrhunderts die Kunst der Kalligraphie mit dem Handwerk des Kopisten, des Abschreibers von Büchern, wo es um die kalligraphische Gestaltung von Textausgaben ging. In neuester Zeit nehmen Computerprogramme mit kalligraphisch gestalteten Schriftsätzen dem Kalligraphen diese Aufgabe weitgehend aus der Hand, doch in der Tat ist dies der einzige Anwendungsbereich, welcher der Kalligraphie verlorengegan-

gen ist. «Als der Buchdruck eingeführt wurde», so bemerkt *Mahdī Atriyān*, Kalligraph und Lehrer an der Kalligraphenschule Isfahan, «befürchteten alle, nun sei für den Beruf des Kalligraphen das Ende gekommen, denn viele Kalligraphen lebten vom kalligraphischen Abschreiben von Büchern – Kalligraphie hatte bis dahin eine durchaus praktische Funktion. Aber, wie wir heute sehen, genau das Gegenteil geschah: Gerade indem die Kalligraphie nämlich dieser ihrer offensichtlich praktischen, handwerklichen Funktion beraubt wurde, konnte sie sich auf ihre rein künstlerischen Anwendungsgebiete konzentrieren, und dies hat ihrer künstlerischen Entwicklung enormen Aufschwung verliehen.»

Tatsächlich werden in der persischen Kalligraphie von heute, wie denn auch den heutigen



«Wenn die Lebenszeit angenehm vergeht, ist das Leben Noahs zuwenig, Wenn sie in Beschwerlichkeit vergeht, ist auch ein halber Atemzug zuviel ...»

Kalligraphie von *Gulām-Resā Wakīlī* in *šikasteh*, auf eine vergilbte Seite aus einem alten Buch geschrieben. Das Wort für «Lebenszeit», Thema der Aussage der kalligraphierten Gedichtzeile, findet sich unterhalb derselben und rechts von ihr wie in einem *siyāh-mašq* in Wiederholungen kalligraphiert, und zwar so, dass das Wort von ferne auf den Betrachter zugeweht zu werden scheint, bevor es in dem angebrannten Rand der Komposition zerrinnt, dies alles Hinweis auf die Vergänglichkeit der Lebenszeit: Inhalt und kalligraphische Gestaltung des Gedichts verschmelzen hier zu einer assoziativen Einheit.

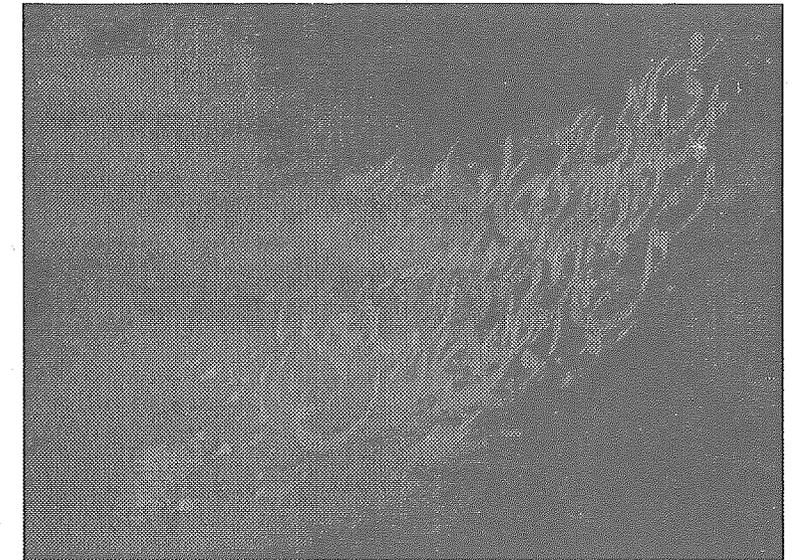
Kalligraphen die alten Meister aus der Zeit der Safawiden und Kadscharen als Vorbilder gelten, all die traditionellen Stile und Techniken weitergepflegt: so das *čalīpā*, das sich vorzüglich für die kalligraphische Darstellung von Vierzeilern eignet, indem die Schriftzeile in einem 45°-Winkel von rechts nach links ansteigt, weiter das *taḏhib*, wörtlich «Vergoldung», bei welchem sich die Schrift in wolkenförmigen Aussparungen innerhalb eines Feldes aus Goldfarbe befindet, und schliesslich das *siyāh-mašq*, etwa «Vorübung»: Wie ein Musiker, bevor er das ganze Stück spielt, oft erst einzelne Passagen und Fingerstellungen daraus einübt, so gewöhnt der Kalligraph, bevor er sich an die Gestaltung eines Textes macht, im *siyāh-mašq* seine Hand zunächst an einzelne Buchstaben und Schriftzüge. Manches *siyāh-mašq* gerät aber so ästhetisch, dass es selbst als kalligraphisches Kunstwerk gilt, und tatsächlich sind viele *siyāh-mašqs* von Kalligraphen bewusst als eigenständiges Kunstwerk und nicht mehr als Vorübung geschaffen worden. Damit hat sich si-

*yāh-mašq* zu einer eigenen kalligraphischen Kategorie herausgebildet – von seiner Anlage her wie geschaffen als Anknüpfungspunkt für moderne Grafik. Andererseits kann das *siyāh-mašq* als «ästhetische Ausführung von Buchstaben» angesehen werden, und unter diesem Blickpunkt ist seine Entstehung Ausdruck der in ihren Hintergründen schon besprochenen Bedeutung, die in der islamischen Kultur allein schon diese «Kalligraphie im primären Sinn» hat.

### Einfluss moderner Kunst

Das die moderne persische Kalligraphie trotz ihrer Verwurzelung in der Tradition alles andere als stagniert, hängt nicht nur mit der Traditionsverbundenheit der Kultur in Iran selbst zusammen, sondern vor allem

damit, dass sie sich in moderne Kunstströmungen wie abstrakte Malerei, Graphik und Design einbringen, bzw. das künstlerische Potential dieser neuentstandenen Kunstformen für sich selbst fruchtbar machen konnte. Das zeigt sich allein schon an den von modernen Kalligraphen verwendeten Techniken und Werkzeugen: So arbeitet *Gulām-Resā Wakīlī*, ebenfalls Kalligraphielehrer an der Kalligraphenschule Isfahan, mit dem traditionellen *qalam*, dem Schreibrohr mit besonders zugeschnittener Spitze, und der Tinte auf Russbasis, verschmählt aber auch den Gebrauch von Pinsel, Wasser- oder Oelfarbe, sowie Airbrush-Technik nicht. «Tatsächlich», meint er, «gleichem viele meiner Arbeiten graphischen Kompositionen, überhaupt hat die Kalligraphie sich heute teilweise stark der Graphik angenähert. Das heisst aber nicht, dass ich den traditionellen Techniken und Stilen der Kalligraphie abgeneigt wäre, ganz im Gegenteil: Nur wer sie beherrscht, beherrscht die Regeln der Kalligraphie. Die Regeln beherrschen, bedeutet jedoch



Die kalligraphierten Formen (*nasta'aliq*) in diesem Werk des iranischen Malers und Gestalters *Akbar Miḥak* geben keine Textaussage wieder, und doch sind sie für das Werk notwendig, denn sie sind dasjenige Element darin, welches das Werk die Assoziations- und Vorstellungskraft des Betrachters sich mit dem Bild auseinandersetzen lässt: göttliche Botschaft, vom Himmel herabgesandt (ähnlich dem Koran) ...?

nicht, dass man sich sklavisch daran halten muss – aber nur wer die Regeln beherrscht, kann sie auch übertreten.»

Dass die Kalligraphie ihrem Wesen nach traditionell eine nicht-gegenständliche Kunst ist, erleichterte, ja förderte geradezu ihre Symbiose mit nicht-gegenständlicher Malerei und Design; die im modernen Kunstschaffen so bedeutend sind. Ein Ueberblick über die derzeitige iranische Kunstszene zeigt, dass es heute einerseits kaum Kalligraphen gibt, die ausschliesslich im traditionellen Stil arbeiten, und andererseits kaum Maler, die sich nicht in irgendeiner Weise mit Kalligraphie auseinandersetzen. Tatsächlich sind im modernen Kunstschaffen

Irans die Grenzen zwischen Kalligraphie und Malerei – sowie Zeichnen, Graphik und Design – fließend geworden. Dies erweist schon eine Durchsicht von *Wakīlīs* Gesamtwerk. Ein weiterer, äusserst origineller Künstler, dessen Schaffen, von der Kalligraphie kommend, in diesem Grenzbereich anzusiedeln ist, ist *Galīl Rasūlī*. Nicht von ungefähr bezeichnet er selbst viele seiner Werke als *naqqāši-haft*, «Malerei-Kalligraphie», und seine Schöpfungen verwirklichen brillant, was er als Intention und Gehalt seiner und als Potential aller Kalligraphie betrachtet: «(...) Hierbei», so schreibt er, eine Kollektion aus seinem Schaffen vorstellend, «hat dieser von der Liebe zur Kunst der Kalligraphie Verstörte im Sinn, die Schwingen derer, die zu ihr in Leidenschaft entbrannt sind, in ihrem Suchen auf dem Flug hin zu einem neuen Morgen zu leiten. Dieser Flug erfordert die Bewahrung der traditionellen, ursprünglichen Regeln der Kalligraphie und eine neuerliche Betrachtung darüber, wie jene ausgereiften Standards sich in unserem Schaffen zeigen sollen. Die ursprünglichen Regeln der Kalligraphie sind in der Lage, unter neuen Blickwinkeln in Erscheinung zu treten.

(...)» Gewissermassen aus der Gegenrichtung, nämlich von der Malerei her kommend, ist *Akbar Miḥak* in diesen Grenzbereich gelangt. Vor allem in den neueren Werken des Isfahaner Künstlers, der seine Ausbildung in Italien erhalten hat, wo er mehr als zwanzig Jahre lebte, finden sich alle Arten von kalligraphisch ausgeführten Schriftzügen, Buchstabenabfolgen, Wort- und Satzketten. Dennoch: Auf die Frage, ob er sich als Maler oder als Kalligraph verstehe, antwortet *Miḥak* eindeutig: «Ich bin Maler, und was ich schaffe, ist Malerei. Zwar ist in meinen Werken manch Kalligraphisches zu sehen, aber ich verwende Techniken und Erscheinungen aus der Kalligraphie in meiner Malerei als ein Form- und Stilelement.»

Bei all dieser Diversifikation der modernen Kalligraphie in Iran ist ihr Bezug zu ihren Grundlagen im Islam nicht verschwunden. Nicht nur setzt sie sich auch heute vorwiegend mit den Aussagen des Koran sowie der klassischen, mystisch interpretierten persischen Dichtung auseinander – wenn etwa der Kalligraph *Muḥīn al-Kuttāb* («Helfer der Schreiber», dies sein Künstlername) sagt: «Bevor ich ans Werk gehe, ver-

richte ich die Waschungen wie fürs Gebet». Hier wird deutlich, wie tief der Ursprung der Kalligraphie an sich islamisch geprägt sein muss, wenn der Akt des kalligraphischen Schaffens selbst von dem, der ihn ausübt, als etwas Religiöses verstanden wird. Auch das Wesen der Kalligraphie als Kunst wird von heutigen iranischen Kalligraphen offenbar klar erkannt; so erläutert Wakilī sein Verständnis von dem, was Kalligraphie sei, in einem Gespräch mit folgendem Beispiel: «Wenn ich Ihnen ein Gedicht – sagen wir eines von Hāfīs – mit völlig tonloser Stimme nur einfach herunterleierte, so würde das

für Sie hässlich klingen und damit der Inhalt des Gedichts seine Wirkung auf Sie verfehlen. Wenn ich Ihnen hingegen dasselbe Gedicht mit seelenvoller, einfühlsamer Stimme vortrage, so klingt das für Ihre Ohren schön, und damit wird der Inhalt des Gedichts viel eher durch Ihre Ohren in Ihr Herz dringen und dort etwas bewegen können. Aehnlich verhält es sich mit der Kalligraphie, nur dass diese nicht über die Ohren, sondern über die Augen wirkt: Durch die kalligraphische Gestaltung des Gedichtes strebe ich danach, dessen Inhalt und Tiefe voll zur Geltung zu bringen.»\*

**Quellen- und weiterführende Literatur:**

*Habīb Allāh Fazā'īlī*  
Atlas-i ḥaṭṭ.  
Isfahan, 1971.

*ʿAbd al-Muḥammad Irānī*  
Paydāyīs-i ḥaṭṭ  
wa-ḥaṭṭātān.  
Teheran, (ohne Jahr).

*Ḡalīl Rasūlī*  
Ḡān-i ḡānān.  
Teheran, 1992 (2. Auflage).

*Ḡalīl Rasūlī*  
Ḡahār faṣl.  
Teheran, 1992.

*Annemarie Schimmel*  
Mystische Dimensionen  
des Islam.  
(aus: *Anhang, Exkurs 1:  
Buchstabensymbolismus in  
der Sufi-Literatur*)  
Köln, 1985.

*Nāḡī Zayn al-Dīn*  
Muṣawwir al-ḥaṭṭ  
al-ʿarabī.  
Bagdad, 1968.

*Zeitschrift:*  
Aramco World,  
Vol. 43, No. 1.  
Escondido, California  
(USA), Januar/Februar  
1992 (p. 10-17).

An der Gerechtigkeitsgasse 77 in der Berner Altstadt wurde kürzlich die

**Boutique Gauhar Shad Tee-Stube**

eröffnet. Angeboten werden Textilien, Schmuck, Kunsthandwerk und Teppiche vor allem aus Afghanistan und Pakistan. Im schön gestaltete Kellerraum werden auch verschiedene orientalische Teespezialitäten serviert.

**Öffnungszeiten:**

Di – Fri 13.30 – 18.30, Do Abendverkauf, Sa 10.00 – 16.00

Telefon: 031-312'53'11

Tanja Dunker

**Sind die Zaza Kurden?  
Ein Beispiel für die Beziehung von  
Linguistik und Nationalismus**

*Tanja Dunker studierte Islamwissenschaft, neuere Geschichte und deutsche Literatur in Basel. Von 1990 bis 1994 war sie Assistentin am Institut für Islamwissenschaft in Bern. Während dieser Zeit lernte sie autodidaktisch Kurdisch. Im Sommer 1992 verbesserte sie ihre Sprachkenntnisse bei einem Aufenthalt in Diyarbekr. Seit Herbst 1994 studiert sie Kurdologie in Paris.*

Wer Wert darauf legt, mit einem kurdischen Nationalisten Streit anzufangen, der braucht nur zu erwähnen, dass das Zazaki eine eigenständige Sprache und kein kurdischer Dialekt sei. Denn ob das Zazaki ein kurdischer Dialekt ist oder nicht, ist nicht nur eine linguistische Frage, sondern auch eine politische, da der türkische Staat mit dem Argument, das Zazaki sei kein kurdischer Dialekt, die Zazakisprecher von den übrigen Kurden trennen will. Unterdessen gibt es auch Zaza, die sich gegen die kurmancischsprachigen Kurden absetzen und teilweise sogar ein eigenes Zazakistan verlangen, wofür sie dann von den Kurmanc schnell zu Verrätern erklärt werden. Im Folgenden will ich die linguistische Einordnung des Kurdischen und des Zazaki darstellen und zeigen, wie einige kurdische Autoren mit diesem Problem umgehen.

Das Kurdische gehört zur Gruppe der nordwestiranischen Sprachen, und darin zu einer Untergruppe, zu der auch andere Sprachen in Zentraliran gehören. Es unterteilt sich in die beiden als Schriftsprache benutzten Dialekte Kurmanci und Sorani und weitere, teilweise noch

wenig erforschte Dialekte wie das Mukri, Kermanschahi u.a. Das Kurmanci wird von den Kurden in Syrien, in den nördlichen Regionen des Nordirak und Westirans, sowie dem grössten Teil der Kurden in der Türkei, das Sorani dagegen von den Kurden weiter im Süden gesprochen. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Dialekte des Kurdischen sind nicht einheitlich, so ist manchmal von Nord- und Südkurmanci die Rede, manchmal von Bahdinani und Sorani etc.

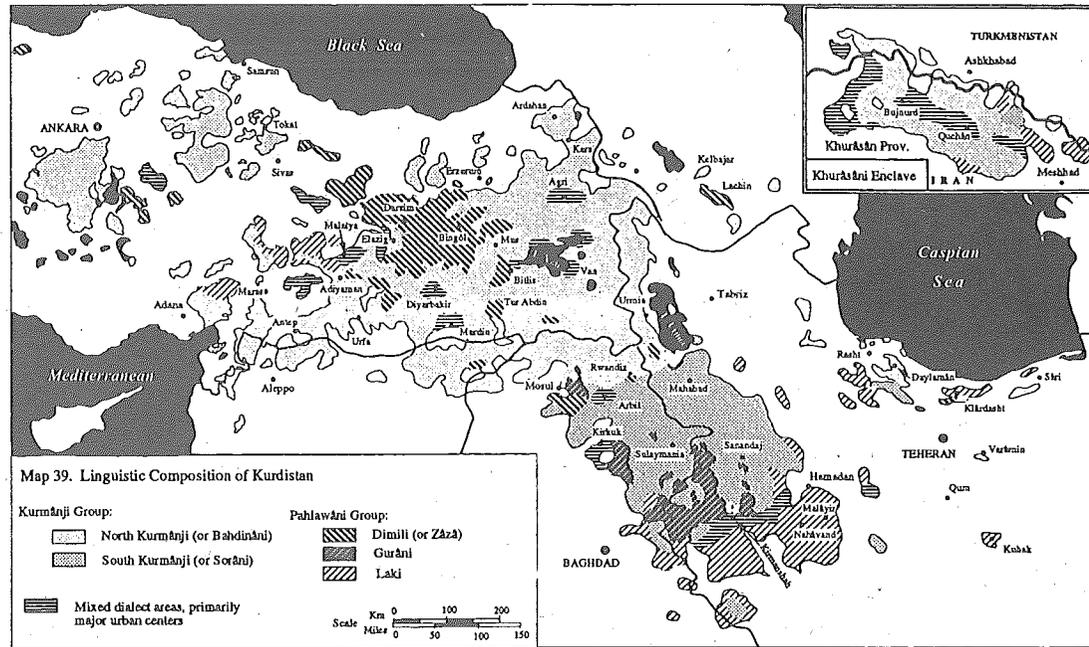
Das Zazaki oder Zaza, auch als Dimili<sup>1</sup> bezeichnet, gehört ebenfalls

zu den nordwestiranischen Sprachen, darin aber zu einer anderen Untergruppe, zu der auch das Balutschi und das Gorani gehören. Das Zazaki wird in verschiedenen Regionen von Türkisch-Kurdistan gesprochen, und wird erst seit einigen Jahren geschrieben. Das Gorani im südlichen Kurdistan war früher über ein grösseres Gebiet verbreitet und wurde später vom Kurmanci bzw. Sorani verdrängt. Gorani, genauer sein Dialekt Hewramani (oder Hewrami) war lange Zeit die Literatursprache der Kurden im Süden.

Aufgrund der linguistischen Einteilung dieser Sprachen ist es falsch, das Zazaki und das Gorani als kurdische Dialekte zu bezeichnen, da sie nicht aus dem Kurdischen entstanden sind. Vermutlich gab es beide Sprachen im Gebiet des heutigen Kurdistan schon vor der Einwanderung von kurdisch-sprachigen Gruppen. Damit lässt sich möglicherweise erklären, warum in manchen Regionen «Goran» die Bezeichnung für die stammeslose Unterschicht war im Gegensatz zur Bezeichnung «Kurden» für die Nomaden.<sup>2</sup> Ge-

<sup>1</sup> Die Bezeichnung «Zaza» wird als Spitzname erklärt, der wegen der Häufigkeit des Lautes z in dieser Sprache gegeben worden sei. «Dim(i)li» geht auf den Namen der Region Dailam im Südwesten des Kaspischen Meers zurück, von wo die Zaza vermutlich in vorchristlicher Zeit einwanderten. Vgl. dazu David N. MacKenzie «The role of the Kurdish language in ethnicity» in: «Ethnic Groups in the Republic of Turkey», S. 542.

<sup>2</sup> Vgl. dazu das Kapitel «Die ḡuran und die Gūran» in: van Bruinessen, «Agha, Scheich und Staat», S. 139ff.



wisse Unterschiede des Sorani zum Kurmanci sind auf den Einfluss des Gorani zurückzuführen.<sup>3</sup> Was die Möglichkeit der Verständigung zwischen den Sprechern der verschiedenen Dialekte bzw. Sprachen angeht, so lässt sich der Unterschied zwischen dem Sorani und dem Kurmanci etwa mit dem zwischen dem Schweizerdeutschen und dem Schriftdeutschen vergleichen. Dagegen sind das Zazaki und das Gorani vom Kurmanci etwa so «entfernt», wie das Holländische vom Deutschen.

Manche kurdische Autoren gehen auf das Problem der linguistischen Einordnung überhaupt nicht ein und reden einfach von Dialekten, so Zuhdi Al-Dahoodi aus dem Irak: «Die kurdische Sprache [...] teilt sich in zwei grosse Hauptdialekte, in Nord- und Südkirmandschi. Daneben existieren noch einige lokal begrenzte Dialekte und eine Vielzahl von Mundarten, die manchmal nicht über ein bestimmtes Stammesgebiet hinausreichen.»<sup>4</sup> Dieser Autor ist auch der Meinung, mit der Zeit könnte «Südkirmandschi die einheitliche Sprache eines einheitlichen Kurdistan sein – dies ist zumindest ein linguistischer Hoffnungsschimmer am Himmel der politisch zerstückelten Nation»<sup>5</sup>, eine Idee, die sich angesichts der Wiederbelebung des Kurmanci in der Türkei kaum verwirklichen wird. Al-Dahoodi

übernimmt hier offensichtlich das gängige Modell, dass eine Nation auch eine Sprache haben müsse. Es ist klar, dass bei solchen Ideen ein 'Dialekt' wie das Zazaki keine Rolle spielen darf.

Ähnlich erklärt Zaradachet Hajo das Zazaki und das Gorani zu Nebendialekten des Kurdischen neben den Hauptdialekten Kurmandschi und Sorani.<sup>6</sup> Es bleibt aber unklar, was der Unterschied zwischen einem Haupt- und einem Nebendialekt sein soll. Da es ihm um die Frage einer kurdischen Hochsprache geht, wäre es von Nachteil, das Zazaki und das Gorani als eigenständige Sprachen zu bezeichnen.

Im Verzeichnis der kurdischen Handschriften in Deutschland gibt Kemal Fuad im Kapitel «Kurdische Haupt- und Unterdialekte und ihre Literatur- und Schriftsprachen» eine kurze Einführung. Der Abschnitt über das Gorani beginnt: «Obwohl Hawrami von den meisten europäi-

\*\*\*

<sup>3</sup> Vgl. dazu MacKenzie, S. 541f.

<sup>4</sup> Zuhdi Al-Dahoodi, «Die Kurden, Geschichte, Kultur und Überlebenskampf», S. 148.

<sup>5</sup> Ebd., S. 149.

<sup>6</sup> Zaradachet Hajo, «Die kurdische Sprache und ihre Dialekte. Ein Beitrag zur Standardisierung des Kurdischen», in: «Kurdiologie, Studien zu Sprache, Geschichte, Gesellschaft und Politik Kurdistans und der Kurdeninnen und Kurden»

sehen Sprachwissenschaftlern als eine iranische nicht-kurdische Mundart betrachtet wird, war es bis Anfang des 19. Jahrhunderts die Literatursprache der kurdischen Bevölkerung im Gebiet des unteren Zab bis Kermanschah.»<sup>7</sup> Weiter unten stellt er dann fest, dass das Gorani am nächsten mit dem Zazaki verwandt ist. Im folgenden Abschnitt heisst es: «Goran und Zaza werden von den kurdischen Geschichtsschreibern als Kurden angesehen und ihre Sprachen werden von den kurdischen Literaturhistorikern und Sprachwissenschaftlern als kurdisch bezeichnet. Sie bezeichnen sich ebenfalls als 'Kurden' und sprechen als zweite Muttersprache eine benachbarte kurdische Mundart. Ausserdem leben sie mitten im kurdischen Kulturgebiet.»<sup>8</sup> Fuad geht also nicht weiter auf das linguistische Problem ein, sondern argumentiert mit der ethnischen Zugehörigkeit. Dabei vermischt er die wissenschaftliche Einteilung von Sprachen mit der immer auch subjektiv beeinflussten Grenzziehung zwischen Ethnien.

Yayla Mönch-Bucak, deren Muttersprache Zazaki ist, argumentiert wie Fuad mit der ethnischen Zugehörigkeit. Sie stellt fest, dass die morphologischen und lexikalischen Unterschiede zwischen Zazaki und Kurmandschi grösser sind als die zwischen Kurmandschi und Sorani, doch fährt sie weiter: «Letzlich handelt es sich um eine begriffliche Wertung von graduellen Übergängen vom Dialekt zur eigenständigen Sprache, die nicht von allzu grosser praktischer Bedeutung ist: Diejenigen, die Zazaki sprechen, sagen von sich selbst, sie seien Kurden. [...] Der-sim, das sprachliche Zentrum des Zazaki, ist zugleich das Zentrum des letzten grossen 'kurdischen' Aufstands in der Türkei. Die daran Beteiligten gehen ausnahmslos davon aus, dass sie

\*\*\*

<sup>7</sup> Kemal Fuad, «Kurdische Handschriften», S. XXI.

<sup>8</sup> Ebd., S. XXII

<sup>9</sup> Yayla Mönch-Bucak, «Die kurdische Sprache», in: Kurden, Alltag und Widerstand, S. 109. Einmal abgesehen davon, dass die meisten ihrer Landsleute kaum ihre eigene Sprache lesen können, müsste ein Kurmanc schon ein beträchtliches Sprachgefühl haben, um einen Text in Zazaki lesen und verstehen zu können. Dagegen sind die Zaza als Minderheit gegenüber den Kurmanc eher gezwungen, deren Sprache zu lernen.

<sup>10</sup> Mehrdad Izady, «The Kurds», S. 169f.

<sup>11</sup> Ebd., S. 171f.

<sup>12</sup> Erich Feigl: Die Kurden, S. 74ff.

an dem Aufstand 'als Kurden' teilgenommen haben [...]»<sup>9</sup>

Eine besonders elegante Lösung des Problems (er)findet Mehrdad Izady in seinem Handbuch «The Kurds». Er benennt kurzerhand den gemeinsamen Ursprung des Kurdischen (von ihm als Kurmanci bezeichnet, das dann weiter in Nord- und Südkurmanci bzw. Bahdinani und Sorani unterschieden wird) und des Zaza und Gorani (von ihm als Pahlawâni bezeichnet) als «Proto-Kurdish»<sup>10</sup> (womit auch das Balutschi und einige andere iranische Sprache plötzlich proto-kurdischer Abstammung sind) und kritisiert dann «Some linguists in the past have tended to label Kurmânji (North and South branches) the 'real Kurdish', thus declaring the Pahlawâni branch non-Kurdish. If by non-Kurdish is meant non-Kurmânji, then such assertions are true. However, this is quite ironic in that, as noted above, it is the Gurâni who always call their language Kurdi, or 'Kurdish', while the vast majority of the Kurmânj (the supposedly 'real' Kurds), never do. But the assertion that the speakers of Pahlawâni are not ethnic Kurds is born only of a lack of proper knowledge of the history and society of the Kurds. The Gurâns and the Dimila are the oldest identifiable branches of the Kurdish nation — much older in fact than the Kurmânj. They have been called, and have been calling themselves, Kurds since before the advent of Islam in the 7th century [...]. However their language may be classified for linguistic purposes, the people remain Kurdish.»<sup>11</sup>

Die Argumente dieses Autors zeigen besonders deutlich, dass es letztlich nicht um ein linguistisches Problem geht, sondern um die 'Konstruktion' einer Nation. Nation wird als etwas Gegebenes vorausgesetzt und zudem wird davon ausgegangen, dass eine Nation auch eine Sprache haben müsse, was allerdings nicht einmal für die 'grande nation' Frankreich zutrifft.

Nun ist es angesichts der schwierigen Lage der Kurden begreiflich, dass diese Autoren so argumentieren, zudem wehren sie sich damit auch gegen die Nationalismen der Türken, Araber und Perser, die ähnliche Methoden benutzen. Doch können auch europäische Autoren höchst seltsame Ideen zur kurdischen Sprache produzieren. Erich Feigl's Buch über die Kurden enthält ein Kapitel mit dem Titel «'Kurdisch' – ein Spielball von Politik und Linguistik»<sup>12</sup>. Für

Feigl, dessen Buch sich teilweise so liest, als würde er vom türkischen Geheimdienst bezahlt, standen und stehen die Linguisten und Kurdologen offenbar im Dienste der westlichen Grossmächte, die das Osmanische Reich bzw. die Türkei zerstören wollen. Zur kurdischen Sprache behauptet er: «Die Türken fanden sehr bald heraus, dass das, was die Kurden redeten [ ] auch nicht viel anders klang als ihre eigene Sprache, dass sie sich mit ihren 'Kurden' sehr leicht verständigen konnten und dass sie selbstredend ihre Landsleute als 'zugehörig' empfanden.»<sup>13</sup> In einem weiteren Abschnitt heisst es dann: «Türkische Sprachwissenschaftler halten in einer bemerkenswert stabilen, durchaus nicht fanatischen oder engstirnigen Doktrin daran fest, dass die Kurdensprachen Abkömmlinge der Türkisprachen seien.»<sup>14</sup> Wie man sieht haben nicht nur die Kurden Probleme mit der kurdischen Sprache... ❖

### Bibliographie

Peter Alford Andrews (Hg.), **Ethnic Groups in the Republic of Turkey**. Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Reihe B, Nr. 60, Wiesbaden, 1989.

Zuhdi Al-Dahoodi, **Die Kurden, Geschichte Kultur und Überlebenskampf**. Frankfurt, 1987.

Martin van Bruinessen, **Agha, Scheich und Staat, Politik und Gesellschaft Kurdistans**. Berlin, 1989.

Erich Feigl, **Die Kurden. Geschichte und Schicksal eines Volkes**. München, 1995.

Merhad R. Izady, **The Kurds: a concise handbook**. Washington/Philadelphia/London, 1992.

Kurdistan-AG ASIA-FU und Kurdologie-AG der Uni Hamburg (Hg.), **Kurdologie. Studien zu Sprache, Geschichte, Gesellschaft und Politik Kurdistans und der Kurdinnen und Kurden**. Berlin, 1994.

Yayla Mönch-Bucak (Hg.), **Kurden, Alltag und Widerstand**. Bremen, 1992.

<sup>13</sup> Ebd., S. 75

<sup>14</sup> Ebd., S. 82

### Agenda

Am **Samstag, 7. Juni 1997**, von 14.00 - 16.30 Uhr, veranstaltet die «Gemeinschaft «Christen und Muslime in der Schweiz» in der Helferei Grossmünster, an der Kirchgasse 13 in Zürich, eine **Konferenz** zum Thema «**Eine Familie – zwei Religionen**». Nach zwei Referaten von Andrea Knecht und Rania Bahnan-Bürki findet ein Podiumsgespräch statt.

Am **Freitag, 13. Juni 1997**, um 15.00 Uhr, tritt an der Universität Bern (Auditorium 31) die **Jahresversammlung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften** zusammen. Im Anschluss an die Geschäftssitzung und die Übergabe des 2. Jubiläumspreises der SAGW findet um 17.00 Uhr eine Podiumsdiskussion zum Thema «**Verpflichtung zur Öffentlichkeit? – Vom Umgang mit Forschungsdaten und -ergebnissen**» statt. Die Diskussion wird von Frau Dr. Rosmarie Waldner (Tages-Anzeiger) geleitet. Prof. Dr. Thomas Cottier (Mitglied des Nationalen Forschungsrates), Prof. Dr. Kurt Nuspliger (Staatsschreiber des Kantons Bern), Dr. Stefan Hochuli (Kantonsarchäologe Kanton Zug), Prof. Dr. Walter Perrig (Mitglied des Nationalen Forschungsrates) und Prof. Dr. Eugen Horber (Stiftungsrat SIDOS) äussern sich zum Thema.

Am **Dienstag, 17. Juni**, um 19.30, hält Andreas Kaplony an der Universität Bern im Hörsaal 42 einen Vortrag über Jerusalem mit dem Titel «**Anschauen-Wegschauen, Ausstellen-Zerstören**». Der Vortrag wird organisiert von der SGMOIK und dem Institut für Islamwissenschaft in Bern.

### Institutions

## La Collection Robert Rahn Bibliothèque publique et universitaire de Genève

La bibliothèque publique et universitaire de Genève (BPU) possède un riche fonds de livres arabes. Une partie importante de ce fonds provient de la bibliothèque personnelle de l'orientaliste Robert Rahn. Les ouvrages non reliés de cette bibliothèque – peut-être les plus intéressants pour les chercheurs – ont été récemment inventoriés, mais pas encore catalogués.

#### Robert Rahn (1899–1974)

Jeune docteur en sciences économiques zurichoises, Robert Rahn s'installe au Caire en 1927. D'abord professeur d'allemand à l'Université du Caire, puis conseiller pour les questions arabes et culturelles à l'ambassade de Suisse, il passe toute sa vie active dans cette ville, qu'il quitte en 1966 pour rentrer en Suisse.

Son intérêt profond pour la philosophie grecque l'avait déjà fait découvrir Avicenne et la pensée philosophique arabe. Au Caire, il se plonge dans l'apprentissage de l'arabe, fréquente les intellectuels, les écrivains et leurs cercles. Il discute, découvre, lit, apprend et collectionne des livres.

Homme d'une grande culture, il s'intéresse à tout: à la philosophie bien sûr, mais aussi à la littérature classique et contemporaine, à la musique, à l'islam, à la religiosité populaire, à l'agriculture, au théâtre... Toujours au courant des nouvelles parutions qu'il ne manque jamais d'acquérir, il se constitue une riche bibliothèque personnelle, véritable reflet de la vie intellectuelle de l'Égypte des années 1927 à 1966.

Grâce aux liens d'amitié qu'il établit avec les bouquinistes et les antiquaires de la rue qui mène à la Bibliothèque nationale, il se procure aussi des éditions plus anciennes: on trouve dans sa bibliothèque de nombreux textes imprimés à Bulaq (al-Matba'a al-amiriyya, p.e.) pendant les dernières décennies du 19<sup>ème</sup> siècle. D'autres proviennent de l'Imprimerie catholique de Beyrouth et quelques-uns de Constantinople et de Haidarabad.

Robert Rahn avait le projet de rédiger une histoire de la littérature moderne arabe, comme nous l'a écrit récemment Mme Anne Rahn. S'il n'a pu le mener à bien, il en a laissé des traces sous forme d'annotations et de remarques dans les ouvrages qu'il a lus et dans son exemplaire de GAL (Geschichte der arabischen Literatur, de Carl Brockelmann).

#### La bibliothèque Rahn à la BPU

En 1974, la BPU acquiert les papiers et la bibliothèque de Robert Rahn auprès de sa veuve, Mme Anne Rahn, afin de compléter le fonds de M. Van Berchem, déjà en possession de la BPU, d'un point de vue systématique et chronologique.

Plusieurs tris ont été effectués sur les imprimés. On a tout d'abord intégré les ouvrages en langues européennes dans les fonds de la BPU. Ensuite M. Chaix, ancien directeur de la BPU, a trié les ouvrages arabes en deux catégories: les livres reliés et les brochures. Puis les livres reliés ont été triés d'après le mode d'édition: une première catégorie d'ouvrages, les livres édités «à la moderne», ont été catalogués par Mme Brigitte Vetsch et M. Anouar Louca dans l'ancien catalogue sur fiches de la BPU. Une seconde catégorie comprend des livres édités «à l'ancienne» et dont la présentation s'apparente à celle des manuscrits, avec plusieurs ouvrages dans un volume, des commentaires et des gloses imprimées dans les marges, ainsi que des recueils factices, reliés par M. Rahn. Ils ont été catalogués par Edeltraud von der Schmitt dans le Réseau romand (RERO). Ces deux catégories d'ouvrages reliés ont reçu des cotes spéciales qui permettent de les reconnaître. Ils ont été recensés dans des répertoires imprimés, consultables à la BPU. Par ailleurs les papiers de M. Rahn, en tout 16 cartons contenant principalement des notes manuscrites et des coupures de presse, constituent une mine, encore inexplorée, pour de futures recherches.

Quant au dernier lot de «brochures», qui comprend toute sorte d'ouvrages – petites brochures, livres anciens ou modernes non reliés, ouvrages reliés mais faisant partie d'un ensemble incomplet, «varia» contenant des brochures diverses reliées en un seul volume par R. Rahn – il n'a pas encore été catalogué. Récemment, Marguerite Gavillet Matar a procédé à un premier inventaire global de ces quelque 700 ouvrages. Le temps a manqué pour réaliser un travail exhaustif et précis. Nous espérons cependant que cet inventaire permettra aux chercheurs de se faire une idée de la composition de ce lot d'ouvrages et d'y avoir plus facilement accès en attendant le catalogage. Les ouvrages ont été répartis globalement par ordre chronologique (littérature classique, post-classique, etc.) et par genre (littérature populaire, études modernes etc.) dans 141 cartons de rangement numérotés, qui ont été entreposés dans les compactus de la BPU. Un billet a été joint à chaque ouvrage, mentionnant son auteur et son titre.

Une liste non exhaustive «Liste des livres arabes non catalogués de la collection R. Rahn se trouvant à la bibliothèque publique et universitaire de Genève» répertorie la plus grande partie de ces ouvrages en indiquant le nom de l'auteur, le titre et le numéro du carton dans lequel ils se trouvent. Par manque de temps, certaines catégories d'ouvrages ont été désignées globalement (par exemple: «paroles de chansons», mawwal). Dans la catégorie «littérature moderne», seuls les noms des auteurs ont pu être relevés, sans les titres. Cette liste a été envoyée pour information aux départements d'arabe des universités suisses. Elle est également consultable à la BPU.

Selon M. Philippe Monnier, conservateur à la BPU, ces ouvrages ne peuvent être catalogués à l'heure actuelle par manque de moyens financiers, de personnel qualifié et de moyens informatiques. Le catalogage pourrait se faire directement en arabe, dans le système VTLS récemment installé à la BPU et auquel des programmes avec caractères non latins pourraient être intégrés. Aucune date n'est encore retenue pour la réalisation de ce travail. En attendant, les chercheurs intéressés peuvent s'adresser à la BPU pour consulter l'un ou l'autre de ces ouvrages dans la salle des manuscrits (Salle Sénebier). Des photocopies peuvent être commandées sur place.

Ce dernier lot d'ouvrages non catalogués est très hétérogène. Il couvre toutes les époques, de la littérature classique aux études modernes du milieu du 20ème siècle. On y trouve des anciennes revues, des recueils de prières, des manuels scolaires, des programmes de cours, et même un guide des cabarets du Caire! Les genres les mieux représentés sont la littérature moderne (25 cartons) et les études et, essais modernes (36 cartons). Les livres les plus intéressants, parce que difficiles à trouver, sont probablement ceux rangés dans les catégories: mystique, confréries, ouvrages religieux prémodernes; ouvrages sur la magie et les arts divinatoires; biographies ou récits traditionnels concernant des saints personnages de l'islam; littérature populaire; textes chrétiens. Mais il se pourrait que plusieurs ouvrages modernes (fictions et études) soient également introuvables de nos jours.

Nous espérons donc que cette dernière partie de la collection Robert Rahn, unique et originale, sera bientôt accessible au public.✽

Marguerite Gavillet Matar  
Edeltraud von der Schmitt

Références:

**Biographisches Lexikon verstorbener Schweizer.**

Anouar Louca, **Le patrimoine scientifique des orientalistes Etienne Combe et Robert Rahn réuni à Genève.** dans: Musées de Genève No 180 /novembre-décembre 1977, pp. 7-11.

Bernadette Wigert, **Tri et catalogue d'une partie de la collection Robert Rahn à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève.** Travail présenté à l'Ecole de bibliothécaires de Genève, Genève 1979.

**Catalogue sur fichier BPU.**

B. Vetsch, A. Louca, **Bibliothèque Robert Rahn.** Livres arabes (Série 1). Cat. 1981.

E. von der Schmitt, **Bibliothèque Robert Rahn.** Livres arabes (Série 2). Cat. 1993.

Buchbesprechungen  
Comptes Rendus

Steffen Strohmenger  
**Kairo: Gespräche über Liebe.** Eine ethnographische Collage in zwölf Szenen. Peter Hammer Verlag, Wuppertal. 272 Seiten, Fr. 38. .

Was haben Ägypterinnen und Ägypter über die Liebe zu sagen? Einen jungen deutschen Ethnologen liess diese Frage nicht mehr los, als er einmal bemerkt hatte, wie sehr beispielsweise die Liebeslieder der Sängerin Umm Kulthûm auch zwanzig Jahre nach ihrem Tod in aller Munde sind. Methodisch gründlich vorbereitet, führte er mit 12 Frauen und 10 Männern aus Kairo auf arabisch, deutsch und englisch Interviews von ein bis drei Stunden Dauer. Die Antworten hat er ab Tonband aufgeschrieben, nach Themen geordnet, zu «Gesprächscollagen» neu zusammengesetzt und szenenweise kommentiert.

Als Leser des daraus entstandenen Buches wohnen wir also einem künstlich inszenierten

Gespräch am runden Tisch bei, in dem von allem die Rede ist, was mit Liebe zu tun hat: Wege und Örtchen des Kennenlernens, Zärtlichkeiten, Heirat, ehelicher Liebe und Eifersucht, Ehebruch und seine für Mann und Frau so verschiedenen Konsequenzen. Für westliche Menschen ist vielleicht am eindrücklichsten zu sehen, wie sehr in Ägypten ein Paar von der Gesellschaft abhängig ist bzw. von den Werten, die diese hochhält und gegebenenfalls durchsetzt.

Auch wenn notgedrungen manche Aussagen nicht zum Nennwert zu nehmen sind, so gibt das Buch doch eine Vielzahl anregender Einblicke in den Umgang eines Volkes mit der wichtigsten Sache der Welt.✽

Andreas Tunger-Zanetti

Zum Thema:

Erstaunlich sei es, schreiben wir in unserem Editorial, wie viele Spezialisten allein in der Schweiz am Thema Kalligraphie interessiert sind. Bei unseren Recherchen wurden wir auf ein weiteres Projekt aufmerksam: Paul Ammann, Roger Canali und Thomas Widmer arbeiten derzeit an einem **Buch über zeitgenössische Kalligraphen in der islamischen Welt.** Porträtiert werden Kalligraphen u.a. aus Marokko, Iran, Sudan und der Türkei. Das Buch ist als Fotoband konzipiert und soll im Frühling 1998 erscheinen.

Birgit Schäßler  
**Aufstände im Drusenbergländ.** Ethnizität und Integration einer ländlichen Gesellschaft Syriens vom Osmanischen Reich bis zur staatlichen Unabhängigkeit 1850-1949.

Justus Perthes Verlag, Gotha, 1996, 347 S.

Drusen – das ist bei uns ein etwas magisches Wort, woran nicht zuletzt die Drusen selbst schuld sind, die sich aus vielerlei Gründen in ihrem Siedlungsgebiet, dem Dschebel Drus, lange Zeit recht abgeschlossen hielten. Die Diskussion darüber, wer sie eigentlich sind, wird von B. Schäßler zu Beginn ausführlich vorgestellt. Dann geht es ihr, in dieser ungeheuer informativen und gründlichen Arbeit (deren Ausgangspunkt eine Dissertation ist) darum, «der Geschichte dieser ländlichen Gegend und ihrer Bewohner, die nicht nur über eine esoterische Religion, sondern auch über ausgeprägte tribale Strukturen verfügten, auf ihrem Weg von einer fast autonomen frontier-society im Osmanischen Reich über einen eigenen «Staat» unter französischem Mandat bis zu einer Provinz der Republik Syrien nachzuspüren». Dieser Vorgang erforderte oder zog nach sich sowohl eine Umwandlung der gesellschaftlichen Strukturen als auch eine Neugestaltung der Perspektive auf die eigene Zugehörigkeit.✽

Hartmut Fähndrich

*Pierre et Micheline Centlivres-Demont*  
**Imagerie populaire en Islam.**  
 Georg Editeur, Genf 1997.

Wer ein Lebewesen darstellt, so soll der Prophet Muhammad gewarnt haben, wird am jüngsten Gericht aufgefordert werden, ihm den Odem des Lebens einzuhauchen – und wehe, er ist dazu nicht imstande.

Mit diesem Ausspruch wird die verbreitete muslimische Hemmung begründet, Menschen und Tiere in Malerei und Skulptur oder gar Fotografie darzustellen. Denn im Koran ist nichts zu finden, was ein allgemeines Verbot der Darstellung lebender Wesen rechtfertigte. Doch trotz der klaren Verbannung darstellender Kunst aus den Moscheen, gibt es doch Bereiche im Leben der Muslime, in denen diese Form floriert. Da ist einerseits die bekannte Miniaturenmalerei. Da ist andererseits aber auch die bildliche Darstellung religiöser Inhalte, auf Postern, die Stuben, Büros oder Werkstätten zieren. Ihre Funktion ist die dauernde Vergegenwärtigung von Elementen aus der Religion und ihrer Geschichte.

Gott und Muhammad werden nicht bildlich dargestellt; sie sind nur durch den arabischen Schriftzug ihres Namen präsent, der jedoch von Pflanzen, Tieren, Gebäuden, Gegenständen mit symbolischem Wert oder anderen Schriftzügen umrahmt sein kann. Gestalten und Ereignisse aus der Geschichte und der Legende des Islam werden aber ohne Vorbehalte und mit der nötigen didaktischen Klarheit dargestellt. \*

Hartmut Fähndrich

*Ulrich Schoen*  
**Bi-Identität.**  
 Zweisprachigkeit, Bi-Religiösität, doppelte Staatsbürgerschaft. Walter, Zürich und Düsseldorf, 1996, 264 S.

Doppelte Lottchen seien wir alle, meint Ulrich Schoen zu Beginn seiner Ausführungen über «Brückenmenschen» im Alltag. Das ist das eigentliche Thema: zunächst zu zeigen, dass wir im Grunde ja alle irgendwo mehrfache Identitäten haben, ganz wie Erich Kästners berühmtes Kinderbuch-Lottchen-Luischen, das schliesslich nicht mehr weiss, welches von beiden sie nun eigentlich ist. Nur sind im allgemeinen die verschiedenen Identitätsbereiche näher beieinander, darum weniger spür- und sichtbar.

Schoen, lange Zeit tätig am Weltkirchenrat in Genf und auch sehr gut mit der islamischen Welt vertraut, interessiert sich für jene Menschen, die auf/als Brücken leben, die auf zwei oder mitunter auf keinem Stuhl sitzen. Sein Buch ist nicht eine «wissenschaftliche» Analyse des Problems, sondern eine Schilderung einzelner Themenbereiche (Sprache, Religion, Staatsbürgerschaft) anhand von unzähligen Beispielen aus schriftlichen und mündlichen Berichten und aus persönlicher Erfahrung. Das Ziel müsste sein, so der Autor, aus diesem Bi-Potential eine weltoffene Persönlichkeit zu entwickeln. \*

Hartmut Fähndrich

*Victor Kocher*  
**Der Neue Nahe Osten.**  
 Die arabische Welt im Friedensprozess. NZZ-Verlag, Zürich 1996

Das Schicksal des palästinensischen Volks stimmt düster, wenn wir bedenken, wie lange es nun schon um sein Existenzrecht kämpft. Victor Kocher, langjähriger Nahostkorrespondent der NZZ weist sich mit diesem Buch als Kenner des palästinensisch-israelischen Konflikts aus, den er bewusst aus der Sicht der arabischen Welt darstellt. Eine übersichtliche Darstellung der Fakten nebst einem umfassenden Anhang, in dem sogar die neuesten Osloer Verträge vorkommen, sowie geographischer Karten, zeichnen dieses Buch besonders aus. Eingestreute Presseberichte aus israelischer wie aus palästinensischer Sicht sowie kurze Lebensberichte von Palästinensern lockern die dichte Darstellung auf. Kocher besticht durch die luzide Lageanalyse eines Konflikts, den politische Extremisten auf beiden Seiten so unberechenbar machen. \*

Farsin Banki

**Soeben erschienen:**

\*\*\*\*\*  
*Andreas Kaplony*  
**Konstantinopel und Damaskus.**  
 Gesandtschaften und Verträge zwischen Kaisern und Kalifen 639-750. Untersuchungen zum Gewohnheitsvölkerrecht und zur interkulturellen Diplomatie. Islamkundliche Untersuchungen, Band 208, Berlin 1996.

Portrait  
 \*\*\*\*\*

al-Ḥaṭṭāṭ as-Suwisrī

Marc Renfer: Arabischer Kalligraph aus Bern

Woher seine Faszination für die islamische Kalligraphie kommt, weiss Marc Renfer auch nicht genau. Sicher ist: Schon als Kind war er begeistert von den «Alten Ägyptern» und verschlang alle Literatur, die ihm zu dem Thema zugänglich war. Und als er nach seiner Konfirmation zusammen mit seinem Vater eine Reise an den Nil unternahm, war auch sein Interesse für die zeitgenössische ägyptische Kultur geweckt. Noch als Gymnasiast besuchte er fortan an der Volkshochschule in Bern Kurse in Arabisch und bemühte sich stets, nicht allein Vokabeln und Grammatik zu verstehen, sondern die Worte «schön» zu schreiben. Daneben begann er im Selbststudium, sich im Lesen und Zeichnen von Hieroglyphen zu üben.

Nur kurz dachte er nach der Matur daran, ein Studium der Architektur zu beginnen. Seine eigentliche Liebe gilt dem Orient. Seit drei Jahren studiert Marc Renfer nun schon in Bern und Freiburg Islamwissenschaft und Ägyptologie.

Mit dem Interesse für die arabische Sprache wuchs auch das Interesse an der Kalligraphie. Der Reiz der Kalligraphie, sagt Renfer, liege in der Balance zwischen der künstlerisch freien Gestaltung eines Textes und der steten Annäherung an die strengen Regeln der verschiedenen Schriftstile: «Die Kunst der arabischen Kalligraphie besteht im Schaffen eines Gesamtwerkes, das Inhalt und Form optimal verbindet». Er illustrierte vor zwei Jahren ein Du-Heft, das dem Islam gewidmet war. Für ara-

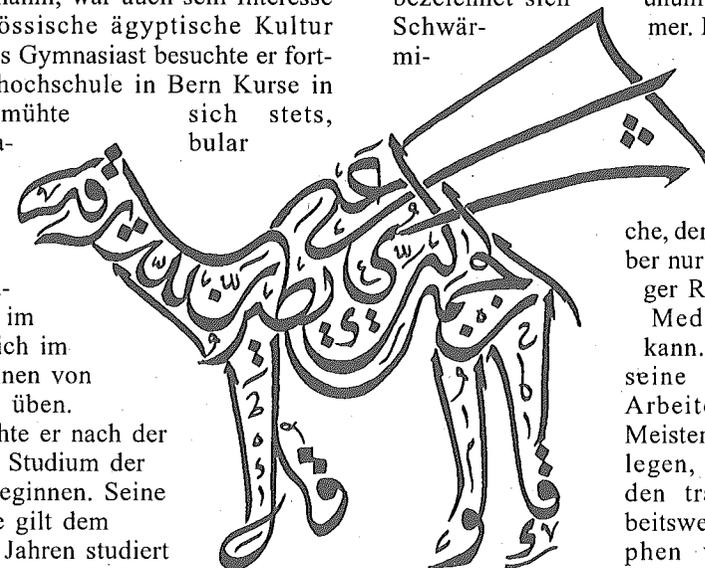
bische Freunde gestaltet er Hochzeitskarten, malt Kalligraphien für eine Moschee in Bern und bietet an der Universität Bern für Mitstudierende einen Einführungskurs in die arabische Schönschrift an.

Das Hobby ist auch Berufung. Marc Renfer ist kürzlich zum Islam übergetreten und bezeichnet sich unumwunden als Orientalist. Er versteht die islamische Kalligraphie auch als Ausdruck der «Vollkommenheit der göttlichen Sprache, der sich der Schreiber nur im Zustand geistiger Ruhe und religiöser Meditation annähern kann.» Gerne würde er seine kalligraphischen Arbeiten einmal einem Meister vom Fach vorgelegen, der ihn auch mit den traditionellen Arbeitsweisen des Kalligraphen vertraut machen würde, die er sich kaum im

Selbststudium aneignen kann. So möchte er bald an einem internationalen Kalligraphen-Wettbewerb in Istanbul teilnehmen, um so mit der eng verbundenen Kalligraphenszene in Kontakt zu kommen und einen Meister kennenzulernen, der ihm dann Kritik und Anregungen von professioneller Seite geben soll. \*

Sybille Oetliker

In qālū l-ḡamalu yaṭīr, qul inna llāhu 'alā kulli šay'in qadīr, «Wenn sie sagen: Das Kamel kann fliegen, dann sag: Wahrlich Gott ist zu allem fähig.» (Arabisches Sprichwort, Kalligraphie von Marc Renfer)



Colloque international

L'islam et le changement social

Université de Lausanne, 10 et 11 octobre 1996

organisé par l'Institut d'Anthropologie et de Sociologie et le Département Interfacultaire d'Histoire et de Sciences des Religions, et par la Société Suisse Moyen Orient et Civilisation Islamique, membre de l'Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales.

Pendant deux jours, des spécialistes provenant de différentes régions de Suisse, des pays européens voisins ainsi que de plusieurs pays du pourtour méditerranéen se sont réunis pour confronter leurs points de vue et permettre au public de prendre connaissance des résultats auxquels sont parvenues les sciences sociales et les sciences humaines sur cette problématique de l'islam et du changement social.

L'occasion, le choix et la pertinence du thème étaient d'autant plus précieux que nous sommes malheureusement habitués, il faut le dire et le répéter, à entendre sur l'aire islamique des discours extrêmement pauvres et simplificateurs.

La place occupée par l'islam dans l'explication des dynamiques sociales en cours dans les sociétés de tradition islamique n'a jamais été très convaincante. En remettant en cause le discours orientaliste sur l'immobilisme de l'islam et son emprise totale sur l'ensemble des sociétés qui en relèvent, les interventions des chercheurs ont permis de montrer comment ce regard, porté de l'extérieur, était historiquement et culturellement déterminé et relevait d'un rapport de force à la fois politique, culturel et idéologiques.

Les stéréotypes «antimodernes» que l'Occident a tendance à attribuer aux réalités des sociétés musulmanes, transformées pour l'occasion en «la» réalité musulmane, gomme de la sorte l'extrême diversité des formes sociales, culturelles, linguistiques et anthropologiques qui caractérisent cette aire de civilisation, pour nous poser un certain nombre de questions.

Est-il encore possible de défendre l'idée, longtemps partagée par les études orientalistes,

selon laquelle la religion serait le vecteur principal du changement social dans les pays musulmans? Une telle idée repose en fait sur une confusion établie entre le niveau du système symbolique de référence (l'islam) et celui des significations et des usages conférés aux symboles.

Ainsi, par exemple, en est-il de l'application de la char'i'a. L'injonction: «Il faut appliquer la char'i'a»

ne nous apprend presque rien sur le type d'action engagée pour la réalisation de cet objectif et encore moins sur le contenu exact à lui conférer.

Comment expliquer autrement les différentes expériences, souvent aussi radicalement diverses les unes des autres, que poursuivent des pays comme le Pakistan, l'Arabie Saoudite, l'Iran ou encore le Soudan et plus récemment l'Afghanistan dans leur application respective de la char'i'a lorsqu'il s'agit de courants politiques et d'acteurs sociaux se disputant le pouvoir à l'intérieur d'une même formation sociale, comme c'est le cas actuellement, par exemple, en Algérie, sinon que cette référence constitue en quelque sorte un «idiome politique» permettant à la contestation sociale et économique de s'exprimer?

L'islam est ici utilisé pour porter un certain type de jugement sur le fonctionnement des institutions et de la justice sociale. Ce qui détermine cette évaluation ce n'est pas l'islam, mais un système d'action politique et culturel. Bref, bien loin de suivre son propre mouvement et de guider la société, l'islam est lui-même investi par de multiples systèmes d'actions qui le déterminent. Les nombreuses données anthropologiques

et historiques disponibles montrent que l'islam est une religion qui s'est toujours pliée aux différentes influences qui s'exerçaient sur elles.

Le deuxième axe de réflexion du colloque, consistait à se demander s'il est encore possible d'admettre l'idée, largement répandue, selon laquelle l'islam serait un frein au processus de laïcisation qui constitue l'un des paramètres de la modernisation en Occident? Cette question en soulève une autre, celle de savoir qu'entend exactement par laïcisation et comment l'appliquer à l'islam?

La singularité de la sécularité en Occident, à savoir qu'elle est le produit d'une «sortie de la religion» pour reprendre la formulation de Marcel Gauchet (auteur du livre Le désenchantement du monde), ne doit pas nous amener à postuler l'universalité de ce mouvement et à projeter sur le devenir des autres sociétés des connotations chrétiennes profondément ancrées dans le processus même de la sécularisation occidentale. C'est ainsi, qu'au sein de la tradition scientifique elle-même, on a eu tendance, et par contraste avec l'expérience occidentale de la sortie de la religion, de conclure au primat de la religion partout ailleurs.

Concernant les sociétés islamiques, on n'a pas hésité à affirmer l'idée que la religion y était structurante, qu'elle y était constitutive du lien social. Il ne s'agit pas ici de nier la différence entre les deux traditions, occidentale et islamique, mais d'affirmer que le changement n'est pas absent dans les pays de tradition islamique et que celui-ci n'y est pas conçu sous la forme d'une sortie obligatoire du religieux, d'une rupture radicale avec la sphère extérieure du transcendantal.

La définition excessivement englobante de la religion – conception héritée de la tradition religieuse occidentale et passée sans autre dans la théorie des sciences sociales – transforme celle-ci en une catégorie autoritaire qui prête à l'autre une allure archaïque, le fige dans une identité essentielle et disqualifie a priori ses productions socio-culturelles et politiques spécifiques. Dès lors, le fait que la société musulmane possède un style culturel propre est interprété comme découlant de l'existence d'un réel monisme religieux dans cette tradition. D'où l'impression, persistante en Occident, de l'islam comme un bloc monolithique, tout entier tendu, à l'intérieur

vers le contrôle des consciences, et à l'extérieur vers le jihad, la guerre sainte contre l'infidèle.

Peut-être faudrait-il alors considérer l'islam non pas comme une structure surplombant la société, comme un fait qui relève de l'injonction de la foi et de l'application stricte du canon religieux, mais comme un style de vie qui participe, au-delà de tout contenu primordial, à un jeu de correspondances formelles? Derrière l'unicité apparente d'un modèle de référence, derrière la forte tonalité d'un mode d'être se profileraient une pluralité d'univers sociaux et culturels et une discontinuité des comportements et des attitudes de la vie quotidienne.

C'est à la découverte et à l'analyse de ces différentes dimensions sociales, culturelles et politiques, de ces différents champs d'action et de pensée, de ces différents acteurs sociaux, de ces différentes voies de changement que le colloque s'est attelé.

Ahmed Benani  
Mondher Kilani

Nouvelle association:

L'Association des amis de la culture arabe (AACA) s'est constituée le 8 novembre 1996 à Genève. Elle se propose de renforcer les liens et les échanges entre la communauté arabe et les autres communautés de Genève, et de contribuer au rayonnement de la langue et de la culture arabes par le biais d'activités culturelles, non académiques et conviviales. Elle regroupe des personnes originaires du monde arabe, des arabisants et des personnes intéressées par cette culture. Neutre sur les plans politique, idéologique et confessionnel, elle ne poursuit aucun but lucratif.

N'hésitez pas à nous contacter:

AACA  
Case postale 2037  
1211 Genève 2