

Fremd-Vertrautes und Dynamik – Ästhetik und kultureller Hintergrund im Werk von Aatifi

Stefan Weber, Direktor Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin

Buchstaben rauschen durch Aatifis Bilder. Sie scheinen zu fallen, sich frei zu bewegen und sind als fotografischer Ausschnitt im Moment einer großen Bewegung festgehalten. Farbige Kompositionen mit dynamischem Fluss und klaren Formen. Es sind Zeichen, Teile eines Alphabets, aber keine Worte. Man kann sie bestimmen, aber nicht mehr entziffern. Wenn man sie lesen will, dann als Bezug zu einer Kulturlandschaft, in der Aatifi seinen ersten Lebensabschnitt verbracht hat. Alles andere bleibt offen und schafft ein Spannungsverhältnis zwischen grafischer Form und ungewisser Bedeutung. Doch wer die Zeichen kennt, erinnert sich vielleicht ihrer großen Geschichte.

Kulturelle Grundlagen der persisch-arabischen Kalligrafie

Aatifi benutzt die üblichen Schriftzeichen seiner ersten Heimat Afghanistan. Dort werden als Hauptsprachen Paschtu und Dari, eine Form des Persischen, gesprochen und das arabische Alphabet geschrieben. Auch verschiedene Turksprachen, Urdu und bis 1928 Osmanisch beziehungsweise bis zur Kolonialzeit das Malaiische nutzen bzw. nutzten arabische Lettern. Hintergrund der Verbreitung des arabischen Alphabets sind die Eroberungen der islamischen Frühzeit des 7. und 8. Jahrhunderts und die Verbreitung des Arabischen als verbindende und religiös verbindliche Sprache der neuen Eliten und natürlich des Korans. Religiöse Aspekte, wie die Bedeutung des Korans als Offenbarung in Arabisch und die Scheu vor Abbildungen in religiösen Räumen, sind sicherlich einige Gründe für die Beliebtheit von Kalligrafie. In kaum einem anderen Kulturraum gibt es wohl einen ähnlichen Bestand schriftlicher Zeugnisse. Neben Buchseiten beschrieb man Gebrauchsobjekte jeglicher Art, ob Teller, Kannen, Krüge, Amulette und Zauberschalen, Waffen oder Münzen. Textilien waren Träger von Schrift, gewebt, geknüpft, gedruckt oder gestickt in Kleidung, Wandbehänge, Kissen oder Teppiche. In der Architektur schmückte man oft großflächig mit Schrift Wände, Türen, Gesimse, Decken, Portale und Kuppeln. Doch ist die religiöse Bedeutung der arabischen Schrift nur ein Erklärungsmuster – ein Großteil der geschriebenen Texte ist weltlicher Natur. Gesellschaften im Nahen und Mittleren Osten sind durch starke urbane Traditionen mit den ältesten Städten der Menschheit geprägt. Materielle Kultur verdeutlicht einen erstaunlich hohen kulturellen Standard in städtischen Zentren über viele Jahrhunderte. Im Mittel-

punkt kultureller Bildung islamisch geprägter Gesellschaften stand literarisches Wissen und Schaffen, die einen eindrucksvollen und schier unerschöpflichen Schatz an Werken hinterlassen haben. Der Kalligraf, der sowohl im Religiösen und im Weltlichen (und den ganzen Zwischenebenen) Schrift und Sprache in wohlgefällende Form bringen konnte, genoss besondere Hochachtung. Ein guter Wesir oder Sultan wusste nicht nur ‚Zepter‘ und Schwert zu führen, sondern auch die Feder.

Die arabische Schrift ist eine sehr junge Schrift. Sie hat sich erst in der Spätantike im 4., 5. und 6. Jahrhundert entwickelt und sich mit der Geburt des Islams, mit dem Koran als dem ersten Monument dieser Sprache, explosionsartig verbreitet. Die älteste monumentale arabische Inschrift findet sich so auch im Felsendom (692) in Jerusalem, dem ältesten erhaltenen islamischen Großbau. Die junge Sprache hatte zunächst wenige Schreibstile, wie das Hedschasi und das Kufi, Letzteres als kantige, anfangs asketisch einfache und klare Schrift, die man bis ins frühe 11. Jahrhundert fast ausnahmslos in Koranen und als Inschriften findet. Gleichzeitig war eine schnelle Schreibschrift in Gebrauch, die wir vor allem aus ägyptischen Verwaltungspapyri des 8. bis 10. Jahrhunderts kennen. Die Systematisierung der Schriftstile wird allgemein dem berühmten Kalligrafen und Minister am Bagdader Kalifenhof, Ibn Muqla (gest. 940) zugeschrieben. Sicherlich war er nicht der Erste, denn andere Kalligrafen im 8. und 9. Jahrhundert waren laut historischer Quellen um Ordnung bemüht. Ibn Muqla hat allerdings nicht nur die sechs wichtigen Schriftstile (al-Aqlam as-Sitta) definiert, er hat ein System zur Definition der Harmonien entwickelt. In welchem Verhältnis stehen Höhe und Breite eines Buchstabens zueinander? Wie lang und hoch darf ein Buchstabe für eine ausgewogene Schrift (al-Chatt al-Mansub) sein?

Der Kalligraf Ibn al-Bawwab (gest. 1022) hat dies weiter perfektioniert: Maßstab ist die Breite der Rohrfeder, mit der man schreibt. Wenn man mit einer Feder einen Strich zieht, hat dieser eine bestimmte Breite. Setzt man einen fast quadratischen Punkt, so entspricht die Länge der Breite des Strichs. Dies ist die Maßeinheit, die als Rhombus gesetzt wird. Jeder Buchstabe wird durch eine bestimmte Anzahl von übereinander oder nebeneinander gesetzten Rhomben in Höhe und Breite definiert. Jede Rohrfeder ist anders, sodass man mit der Auswahl des Schreibwerkzeugs schon festlegt, wie hoch ein Buchstabe sein darf und wie viel Platz der Text benötigt. Ein ‚Alif‘, der Anfangsbuchstabe des arabischen Alphabetes mit dem Lautwert ‚A‘, darf zum Beispiel zwischen fünf und sieben Rhomben hoch sein. Ist das ‚Alif‘ wesentlich kürzer oder länger, wird es von den meisten Betrachtern nicht mehr als wohlproportioniert und schön empfunden. Das Auge hat sich so an diese Proportionen gewöhnt, dass die Harmonie dieser Buchstaben einen hohen Stellenwert in der Ästhetik vieler muslimischer Gesellschaften hat. Auch die Schriftzeichen von Aatifi folgen diesen Harmonien.

Schrift hat sich entwickelt und immer weiter ausgeformt. Im Iran und in Afghanistan ist zum Beispiel ab dem 16. Jahrhundert ein ‚gebrochener‘ Stil, Schekaste, entstanden, der kaum zu lesen war, aber dynamische Schriftbilder erzeugte. Die ästhetische Erscheinung war wichtiger als die Lesbarkeit. Dies ist schon immer Teil der künstlerischen Praxis gewesen, doch ‚kanonisierte‘ nun Schekaste den Bruch mit gängigen Rechtschreibregeln. Im Laufe des 20. Jahrhunderts ging man einen Schritt weiter. Die globale Moderne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die natürlich auch islamisch geprägte Länder erfasst hat, bedingte tief greifende Änderungen ästhetischer Praktiken. Viele klassische Kunstformen wandelten sich, viele gingen verloren. Nicht so die Kalligrafie, die besonders im Iran, aber auch Afghanistan und Pakistan, weniger in einigen arabischen Ländern und nur in kleineren Zirkeln in der Türkei, weiter gepflegt wurde (1928 ersetzte Atatürk das arabisch-osmanische durch das lateinische Alphabet). Traditionen hielten stand, jedoch nicht unverändert. Zum Beispiel wurden nun in der osmanischen Türkei Kalligrafien als große Bilder an die Wand gehängt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Schrift in der zeitgenössischen Kunst neu entdeckt, wie zum Beispiel in der Künstlerbewegung Saqqakhane im Iran oder durch zahlreiche Künstler in der arabischen Welt. Der früher in Beirut und nun in Berlin lebende palästinensische Künstler Kamal Boullata schrieb zum Beispiel 1978 in Rasterstreifen grafisch das Wort ‚Thawra‘ (Revolution). Form und Inhalt wurden frei gewandelt zum adäquaten künstlerischen Ausdruck der eigenen Lebenswirklichkeit. Nicht mehr Religion, nicht mehr schöngeistige Literatur, sondern direkte politische Aussagen wurden zum Gegenstand, Schrift wurde Grafik. Gleichzeitig verfolgten andere Künstler die Dekodierung des Wortes und die Auflösung der Form. Wörter oder Buchstaben wurden Elemente abstrakter Kunst. Der Sammelbegriff dafür ist Hurufiya, was man mit ‚Buchstaben-Bewegung‘ übersetzen könnte (siehe Beitrag Venetia Porter). Nur Aatifi selbst kann beantworten, ob diese Entwicklung für ihn Inspiration war oder die abstrakt-gegenständliche Kunst in seiner zweiten Heimat Deutschland, die gelegentlich auch mit Buchstaben spielt.

Die im Pergamonmuseum ausgestellten Werke Aatifis

Die Buchstaben von Aatifi sind Marker seiner ersten Heimat. Jeder Buchstabe folgt den Regeln der Kunst. Sie tragen die alten Harmonien in sich, sie spielen damit, schneiden sie, aber sie brechen nicht aus – zunächst. Wer klassische Kalligrafie schätzt und die klassischen Schreibstile kennt, der findet die Buchstaben in seinen Malereien und Grafiken einfach schön. Er ist ein Kalligraf, die Bewegungen im Prozess des Schaffens sind verinnerlicht und fließend! Die Ästhetik seiner Buchstaben ist verbindlich, nicht so zufällig wie seine Lettern erscheinen. Es sind die Proportionen von Ibn Muqla und Ibn al-Bawwab von vor über 1.000 Jahren. In die Zeit der beiden großen Stammväter

fällt auch die Kanonisierung von Thuluth, einer monumentalen Schreibschrift unter den sechs Stilen, die vor allem bei Bauinschriften und Korantexten beliebt war. Aatifi nutzt diesen Duktus. Die Auswahl des Stiles ist interessant. Aatifi hat sich nicht dem meist regional üblichen schwungvollen und etwas verspielten Duktus des Nastaliq verschrieben, dessen erster großer Meister Mir Ali Tabrizi (gest. 1416) immerhin aus Herat in Afghanistan kam. Dieser Stil wird normalerweise im Iran, Afghanistan und Pakistan zur künstlerischen Gestaltung bevorzugt und war auch für Aatifis Frühwerk in Afghanistan prägend. Das hat sich mit seiner Reise geändert. Bei der Vereinzelung von Schriftzeichen nutzt er wohl bewusst Thuluth, eine Schrift, die der Monumentalität von Buchstaben sehr entgegenkommt. Und trotz der historischen Schwere herrscht eine heitere Freiheit. Die Buchstaben tanzen, purzeln, fallen, drängeln sich durch den Raum, keiner ist vollständig und ‚korrekte‘ Bindungen sind sowieso aufgehoben.

Aatifi beherrscht und interpretiert eine zweite Regel der Kalligrafie, die man mit dem Wort Raumverteilung kennzeichnen könnte. In der klassischen Kalligrafie ist die Beziehung von einem Wort zum Raum, wie lang es gezogen ist, oder wie es mit Frei- und Leerräumen spielt, ein Wesensmerkmal. Hier scheidet sich der Handwerker vom Meister. Joseph Beuys nannte die Kunst des deutsch-persischen Kalligraphen Shams Anwari-Alhosseyni einmal ‚Raumverteilung‘. Aatifi bricht unbekümmert die Buchstaben. Heraus kommt aber kein Stückwerk. Jedes bleibt mit jedem irgendwie verbunden, zumindest mit dem Raum. Nur durch die Beziehung zum Raum gewinnt die Bewegung des Buchstabens Dynamik.

Man kann es nicht mehr lesen! Schriftzeichen sind also bei Aatifi kein Code mehr in dem Sinne, dass da irgendetwas steht. Auch klassische Kalligrafie war nicht immer lesbar, doch konnte sie ein Bildungsbürger durch seine literarische Bildung dekodieren – gewissermaßen das Schriftbild erfassen, um anhand weniger lesbarer Marker die entsprechenden Zeilen aus seinem Wissensbestand abzurufen. Es ist immer wieder wunderbar, mit literarisch gebildeten Iranern, Arabern oder Afghanen Kalligrafie zu entschlüsseln. Aus wenigen Worten entstehen ganze Kosmen. Das gibt Aatifi vollkommen auf, sodass es jetzt nicht mehr ein mehr oder (eher) weniger klar zu erfassender Inhalt ist. Der Buchstabe ist von Bedeutung befreit, er spielt im Raum und wird Farbe und Form. Dadurch erlaubt er ein unbeschwertes Fließen der Form im Bild. Jemand, der den Buchstaben nicht lesen kann, der die Zitate der klassischen Harmonie nicht versteht, der die Feinheit der Buchstaben nicht schätzen kann, der kann doch die Schönheit der Farbe, die Spannung der Formen und die Raumwirkung empfinden. Das ist ein großer Vorteil und transloziert eine kulturspezifische Kunstsprache in eine globale. Wir können heute frei mit dieser Kunst umgehen und brauchen keine Bedenken zu haben, dass wir sie nicht verstehen. Es gibt nichts zu verstehen, nichts, was man wirklich dekodieren müsste. Nicht den Inhalt selbst. Trotzdem, jemand, der mit persisch-afghanischer und arabischer

Kalligrafie vertraut ist, sieht immer noch schön geformte Buchstaben. Doch die Verbindungen führen ins Leere: der Verlust von Inhalt wird markiert. Aatifis Bilder bestechen als Komposition von Farben und Formen. Nicht bescheiden, sondern klar und kräftig tritt die Form in das Bild und greift über dieses hinaus. Der Schwung des Schriftzeichens wird aufgegriffen und durchbricht mit einer ungeheuren Dynamik den Bildrand. Ohne Rücksicht legen sich Elemente einzelner Buchstaben aufeinander und treten in Konkurrenz oder Kongruenz zueinander. Die Schattierungen in der Fläche durch den breiten Pinselstrich, Farbspritzer oder unwirsche Linien – als hätte man den Pinsel zu schnell weggezogen – sind die sichtbaren Spuren des Schreibens beziehungsweise Malens und unterstreichen das Prozesshafte und die Dynamik der Zeichnung. Doch warum verlieren sich die Malereien und Grafiken nicht im Ungefähren? Es braucht den erkennbaren Buchstaben – zumindest in Teilen –, um eine Beliebigkeit der Formen und Farben zu vermeiden. Dies wird deutlich durch die fast schon unmotivierten und nicht zuzuordnenden Farbflächen in einigen mehrfarbigen Werken Aatifis. Farbflächen mögen den Hintergrund gestalten, Räumlichkeit geben, Spannung erzeugen, doch sie bleiben untergeordnet. Das Schriftzeichen beherrscht das Bild. Dabei braucht man nicht zu wissen, welcher Buchstabe es ist. Durch die Klarheit der Form, die für jeden sichtbar ist, ist Zusammenhalt gegeben. Die Bilder fallen nicht auseinander, sie sind nicht beliebig.

Aatifi ist nicht der Erste, der Buchstaben als reine Form aufgreift. Die Bewegung der Hurufiya ist älter. Für Aatifi als ausgebildeten Kalligrafen auf der Suche nach neuen Formen ist es nach der Begegnung mit der zeitgenössischen Kunst nur folgerichtig, dass er diesen Weg geht. Allerdings sticht er durch die monumentalen, farbkräftigen Formen hervor. Er setzt auf Eindeutigkeit und Monumentalität der Elemente. Dies ist aber nicht aufgesetzt, denn er kommt aus dieser Tradition. Sie ist noch da, sie steckt in ihm. Allerdings ist das Ganze jetzt Farbe, Bewegung, Dynamik, das Spiel mit dem Erbe im neuen Raum.

Aatifi kommt aus einer lebendigen Tradition, was ihn auch von einigen zeitgenössischen Künstlern unterscheidet, die das arabische Alphabet als lokales, kulturell eigenes Idiom in einer globalen Kunstlandschaft für sich (wieder)entdecken oder sich dieses aneigneten. Das arabische Alphabet bietet sich für Aneignungsprozesse an. Es ist als öffentlich wirksamer Marker eines kulturellen Unterschiedes dankbarer Gegenstand persönlicher/kollektiver Selbst- und Fremdbestimmung. In Zeiten der kulturellen Verunsicherung werden diese Marker oft überreizt – neben künstlerisch anspruchsvollen Arbeiten findet sich auf dem Markt auffallend viel Kitsch. Weder sind die Stärken der Tradition immer bekannt, also die Grundlagen klassischer Ästhetik in der Kalligrafie, noch wird die Freiheit der Lösung davon begriffen. So entstehen schlechte Abklatsche kultureller Archetypen. Nicht so bei Aatifi. Aatifi gelingt der Spagat, und deshalb ist es sinnvoll und freut es uns, ihn im Museum für Islamische Kunst auszustellen.







Aatfi in seinem
Bielefelder Atelier und
Atelierimpressionen,
April 2015

Fotos: Wolfgang Holm

Aus:

Aatfi – News from Afghanistan

Katalog zur gleichnamigen Einzelausstellung im Pergamonmuseum Berlin, Kerber Verlag, 2015

Herausgeber: Martina Bauer, Bielefeld