

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 Malaisische 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.

Strangeness-Familiarity and Dynamism – Aesthetics and Cultural Background in Aatifi’s Work

Stefan Weber, Director of the Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin

Letters whizz through Aatifi’s paintings. They seem to fall, to move freely, and are held fast like a photographic detail snapped at the instant of an unrestrained movement. Colourful compositions with a dynamic fluency and clear-cut forms. They are characters, parts of an alphabet, but not words. They can be identified, but no longer decoded. Read them, if you will, as a reference to a cultural landscape in which Aatifi spent the first chapter of his life. Everything else is inconclusive, creating a charged relationship between graphic form and uncertain meaning. Those who are familiar with these symbols, however, will perhaps recall their grand history.

Cultural Foundations of Persian-Arabic Calligraphy

Aatifi avails himself of the usual characters of his first home, Afghanistan. The main languages spoken there are Pashto and Dari – a form of Farsi – both of which are written in the Arabic alphabet. Various Turkic languages, Urdu, Ottoman up to 1928, and Malay up to the colonial era also use or used Arabic letters. The conquests of the early Islamic era of the 7th and 8th centuries, as well as the spread of Arabic as a unifying and religiously mandated language of the new elites, and naturally of the Koran, were the background to the spread of the Arabic alphabet. Religious factors such as the importance of the Koran as revelation in Arabic and the shunning of images in religious spaces are doubtless additional reasons for the popularity of calligraphy. Few other cultural realms will be able to boast such a stock of written evidence. In addition to pages in books, everyday objects of all kinds such as plates, pots, pitchers, amulets and magic bowls, weapons and coins are inscribed. Textiles bore writing, which was woven, buttoned, printed or embroidered into or on clothing, wall hangings, pillows or rugs. In architecture, large areas of walls, doors, cornices, ceilings, portals and cupolas were often embellished with writing. But the religious significance of Arabic script is just given as an explanatory example – a large part of these written texts is of a secular nature. Societies in the Near and Middle East are shaped by strong urban traditions, containing as they do the most ancient cities of humanity. Material culture illustrates an astonishingly high cultural standard in urban centres over many centuries. At the heart of cultural education in societies shaped by Islam were literary knowledge and creation, which have left behind an impressive and seemingly inexhaustible treasure of works. Skilled at fashioning speech and

writing into pleasing form in both the religious and secular realms, as well as at all levels in between, the calligrapher enjoyed particular esteem. As well as a sceptre or sword, a good vizier or sultan knew how to wield a pen.

Arabic script is a very young script. Developing only in late antiquity in the 4th, 5th and 6th centuries, it spread like wildfire with the birth of Islam, with the Koran as the first monument of this language. The oldest monumental Arabic inscription, therefore, is also found in the Dome of the Rock (692) in Jerusalem, the oldest preserved large-scale Islamic structure. At first the young language had only a few writing styles, such as Hijazi and Kufi, the latter being an angular, initially austere, simple and clear script which is found almost without exception into the early 11th century in Korans and as inscriptions. At the same time, a rapid script was in use which we are familiar with primarily from Egyptian administrative papyri from the 8th to the 10th century. The systematisation of writing styles is generally ascribed to the famous calligrapher and minister at the court of the caliphate in Baghdad, Ibn Muqla (d. 940). He was definitely not the first, for according to historical sources other 8th- and 9th-century calligraphers were at pains to achieve order in this sphere. However, Ibn Muqla not only defined the six important scripts (al-Aqlam as-Sitta); he also developed a system for defining the ‘relational harmonies’. What is the relationship between the height and width of a letter? How long and high may a letter be for a well-proportioned script (Khatt al-Mansub)?

The calligrapher Ibn al-Bawwab (d. 1022) further perfected the definition: the measure is the width of the reed pen with which one writes. When one draws a stroke with a pen, it has a particular width. If one makes an almost square dot, the length matches the width of the stroke. This is the measuring unit that is set as a rhombus. Each letter is defined in terms of its height and width by a particular number of rhombuses placed one on top of the other or side-by-side. Each reed pen is different, so the very choice of one’s writing implement determines how high a letter may be, and how much space the text requires. An ‘Alif’, for example – the first letter of the Arabic alphabet with the phonetic value of ‘A’ – may be between five and seven rhombuses high. If the ‘Alif’ is significantly shorter or longer, it is no longer perceived by most viewers as well-proportioned and beautiful. Because the eye has grown so accustomed to these proportions, the harmony of these letters is of great importance in

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 schönggeistige 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-ungegenständliche 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 Kalligrafen 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

the aesthetics of many Muslim societies. Aatifi’s characters also follow these harmonies.

Script continued to develop and evolve. In Iran and Afghanistan, for example, a ‘broken’ style, Shikasta, first made its appearance in the 16th century. Though barely legible, this style produced dynamic written images. Aesthetic appearance was more important than legibility. This had always been part of artistic practice, but now ‘Shikasta’ ‘canonised’ the break with the established rules of writing. Over the course of the 20th century, calligraphers went a step further. The global modern era of the late 19th and early 20th centuries, which naturally also affected countries shaped by Islam, caused far-reaching changes in aesthetic practices. Many classical art forms were transformed; many were lost. Not so with calligraphy, which continued to be cultivated especially in Iran, but also in Afghanistan and Pakistan, to a lesser extent in some Arab lands, and only in fairly small circles in Turkey (with Atatürk replacing the Arabic Ottoman alphabet with the Roman alphabet in 1928). Traditions held firm, though not unchanged. In Ottoman Turkey, for example, calligraphies were now hung on walls, like large paintings. In the second half of the 20th century, script was rediscovered in contemporary art movements such as ‘Saqqakhaneh’ in Iran, or by numerous artists in the Arab world. In 1978, for instance, the Palestinian artist Kamal Boullata, who is now resident in Berlin, spelled out the word ‘Thawra’ (‘revolution’) graphically in grid lines. Form and content were freely altered for the suitable artistic expression of the reality of one’s own life. Instead of religion or aesthetic literature, direct political statements now became the subject, script became graphics. At the same time, other artists pursued the decoding of the word and the dissolution of form. Words or letters became elements of abstract art. The collective term for this is ‘Hurufiyya’, which we might translate as ‘letter movement’ (see Venetia Porter’s article in this publication). Only Aatifi himself can tell us whether he was inspired by this development, or whether it was the abstract-nonrepresentational art in his second home of Germany, a country where artists also occasionally plays with letters.

The Works of Aatifi Exhibited in the Pergamonmuseum

Aatifi’s letters are markers of his first homeland. Each letter follows the rules of art. They carry the old ‘harmonies’ in themselves, play with them, clip them, but they don’t throw out the rule book – at the outset. Those who set store by classical calligraphy and are familiar with classical scripts will simply find the letters in Aatifi’s paintings and graphics beautiful. He is a calligrapher, so of course for him the movements made during the process of creation are internalised and flowing. The aesthetics of his letters are mandatory, not as random as his letters appear. These are the proportions of Ibn Muqla and Ibn al-Bawwab from over a thousand years ago. The period in which these two great founding fathers lived also saw the canonisation of ‘Thuluth’, a monumental script and one of the six styles, chiefly popular in building inscriptions and Koranic texts. Aatifi makes use of this characteristic style, the choice of which is interesting. He was not a devotee of the energetic, somewhat playful ‘Nastaliq’ style,

which was largely common to the region, and whose first great master Mir Ali Tabrizi (d. 1416), after all, was from Herat in Afghanistan. This style is normally preferred in Iran, Afghanistan and Pakistan for artistic creation, and it was also defining for Aatifi’s early works in Afghanistan. This changed with the artist’s travels. When producing characters in isolation, he (probably deliberately) uses ‘Thuluth’, a script which is very accommodating for the monumentality of letters. And despite the historic ponderousness of this script, it radiates a cheerful freedom in his work. The letters dance, tumble, fall, swarm through space – none of them is complete, and ‘proper’ connections are in any case dispensed with.

Aatifi masters and interprets a second rule of calligraphy which could be termed ‘spatial distribution’. In classical calligraphy, the relationship of a word to space – how long it is drawn, or how it plays with open and blank spaces – is a crucial feature. Here, the artisan parts ways with the master. Joseph Beuys once called the art of the German-Persian calligrapher Shams Anwari-Alhosseyni ‘spatial distribution’. Unconcernedly, Aatifi breaks the letters. What results from this, however, is not patchwork. Each letter somehow remains connected with all the others, or at least with space. It is only through the relationship with space that the movement of the letter acquires dynamism. It can no longer be read! With Aatifi, therefore, characters are no longer codes in the sense of saying something. Classical calligraphy was not always legible either, but a member of the educated class could use his literary education to decode it – to grasp the written image, as it were, using just a few legible markers to retrieve the appropriate lines from his stock of knowledge. Decoding calligraphy with Iranians, Arabs or Afghans who have had a literary education is always a wonderful experience. A few words give birth to whole cosmoses. Aatifi abandons this completely, with the result that we are no longer dealing with a content that is more or (more probably) less easy to grasp. The letter is freed from meaning: it plays around in space, becomes colour and form, thereby allowing the carefree flow of form in the painting. Someone who cannot read the letters, who does not understand the quotes about classical harmony, who cannot gauge the fineness of the letters, can still experience the beauty of the colour, the tension of the forms, and the spatial effect. That is a great advantage, and it translocates a culture-specific art language into a global one. Today we can deal freely with this art, and need not have any concerns about not understanding it. There is nothing to understand, nothing that one really ought to decode – not even the content.

Despite this, someone who is familiar with Persian-Afghan and Arabic calligraphy will still see beautifully formed letters. But the connections lead nowhere: the loss of content is flagged. Aatifi’s paintings captivate as compositions of colours and forms. Form enters the painting and reaches beyond its boundaries, not modestly, but clearly and robustly. The impetus of the character is taken up, and bursts through the edge of the image with phenomenal dynamism. Elements of individual letters lie unconcernedly one on top of the other, and enter into competition or become congruent with each other. The shadings caused by the broad brushstroke, paint spatters, or harsh lines – as if the paintbrush had been pulled away

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 Kalli-

graphen 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, farbkraftigen 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.

too quickly – are the visible traces of the writing or painting, and underscore the processuality and dynamism of the drawing. But why do the paintings and graphics not dissolve into vagueness? The recognisable letter is essential – at least in parts – for avoiding a randomness of forms and colours. This is made clear by the almost motiveless and non-attributable patches of colour in several polychrome works of Aatifi's. Patches of colour may shape the background, impart or create tension, but they remain subordinate. It is the character that dominates the canvas. Here, it is not necessary to know what letter it is. The clarity of form, visible to all, imparts cohesion. The paintings do not disintegrate – they are not random.

Aatifi is not the first to take up letters as pure form. The 'Hurufiyya' movement is older. After his encounter with contemporary art, it is only logical that Aatifi – a trained calligrapher in search of new forms – should go down this route. Even so, his monumental, boldly coloured forms set him apart from the rest. He champions clarity and monumentality of the elements. This is not put-on, however, since he comes from this tradition. It is still there, and it can be found in him. To be sure, the whole thing now is colour, movement, dynamics: playing with one's legacy in a new space.

Aatifi comes from a living tradition, which also distinguishes him from a number of contemporary artists who either (re-)discovered for themselves or appropriated the Arabic alphabet as a local, culturally

characteristic idiom in a global art landscape. The Arabic alphabet is ideal for processes of appropriation. As a publicly effective marker of a cultural difference, it is a grateful object of personal/collective autonomy and heteronomy. In times of cultural insecurity, these markers often go into overdrive – in addition to artistically ambitious works, there is a striking amount of kitsch on the market. The strengths of the tradition – i.e. the foundations of classical aesthetics in calligraphy – are not always known, nor is the freedom of distancing oneself from these understood. That's why poor imitations of cultural archetypes are produced. Not so with Aatifi. Aatifi pulls off the balancing act, and for this reason it is highly appropriate – not to mention a great pleasure for us – to exhibit his works in the Museum für Islamische Kunst in the Pergamon Museum Berlin.



Aatifi in seinem Bielefelder Atelier und Atelierimpressionen, April 2015
Aatifi in his Bielefeld studio and impressions of the studio, April 2015