

Paul Klee, islamische Kunst und arabische Moderne¹

Silvia Naef

Die erste Phase der modernen Kunst westlicher Prägung in der arabischen Welt ist von einem starken Okzidentalismus und von einem Bruch mit der islamischen Kunst geprägt. Im Rahmen der Modernisierungsbestrebungen sollte sich auch die Kunstpraxis europäischen Vorbildern angleichen. Es ging um die eigentliche Aneignung einer Kunstfertigkeit. Die Erkenntnis, dass die islamische Kunst ein wesentlicher Bestandteil des modernen, von Künstlern wie Paul Klee oder Henri Matisse erarbeiteten Kunstverständnisses war, führte arabische Künstler*innen später zu einer Wiederaneignung der islamischen Kunst, ohne dass dies ihre Wiederbelebung zur Folge gehabt hätte. Ausgehend von den Überlegungen der Künstler*innen der *Hurufiyya* soll hier die komplexe und vielseitige Beziehung zum islamischen Erbe in der Kunst dargestellt werden, die weder als Antiokzidentalismus noch als nativistischer Okzidentalismus verstanden werden kann. So war für die libanesische Künstlerin Etel Adnan (1925–2021)² die Entdeckung Paul Klees ein entscheidender Moment:

»Als ich in den frühen 1960er Jahren zu malen anfang, war der Maler, der mich am meisten beeindruckte, Paul Klee. Ich war sofort gefangen. [...] Wie bei jeder ersten Liebe schuf diese Leidenschaft eine Schärfe der Beobachtung, an die ich mich als ständige Offenbarung erinnere. Es war, als wäre jede Linie vor meinen eigenen Augen gezeichnet worden.« (Adnan 2018: 73)³

-
- 1 Ein Teil dieses Textes ist bereits auf Englisch erschienen (Naef 2019: 217–230). Der Wiederabdruck in deutscher Sprache erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Birgit Mersmann.
 - 2 Bemerkung zur Umschrift arabischer Personennamen und Termini: Bei bekannten Künstler*innen wird die gängige Schreibart benutzt, wie auch bei geläufigen Begriffen. In allen anderen Fällen wurde nach den im Deutschen üblichen wissenschaftlichen Umschriftregeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) transkribiert.
 - 3 Übersetzung aus dem Englischen von Silvia Naef.

Abb. 1 Paul Klee, (im Stil v Kairouan, ins gemässigte übertragen), 1914, Aquarell und Bleistift auf Papier.



Für Adnan war Paul Klee aus zwei Gründen fundamental im Aufbau ihres eigenen Kunstverständnisses:

- Weil für ihn Schreiben und Zeichnen verwandt waren, denn beide müssen ein Gleichgewicht zwischen Regeln und Spontaneität finden.
- Weil es die Formen der arabischen Architektur waren, die er während seiner Tunesienreise entdeckte; sie erlaubten es Klee, die in der Entwicklung seiner Kunst bereits vorhandenen Ansätze als Grundelemente seiner Kompositionen auszubauen.
- Paul Klee ist nicht nur für Etel Adnan ein wesentlicher Künstler, sondern wird gerne als einer der westlichen Künstler zitiert, die einen Einfluss auf die moderne arabische Kunst hatten, in dem er einerseits mit Zeichen bzw. Schriftzeichen experimentierte, andererseits mit der Geometrie der Architektur arabischer Städte. So nennt Nizar Salim in seinem Buch zur zeitgenössischen Kunst im Irak Klee neben Henri Matisse als einen der Künstler, die von der islamischen Kunst und Kalligrafie inspiriert waren (Salim 1977: 25f.).
- Auf Klee berufen sich u.a. die Künstler*innen der *Hurufiyya*, jenes Kunststils, der sich der Buchstaben des arabischen Alphabets als Grundelemente einer Komposition bedient, um damit der modernen Kunst, die sich anfänglich nach westlichen Vorbildern richtete, einen arabischen Anstrich zu verleihen. Die Bezeichnung »Hurufiyya« ist vom arabischen *hurūf* abgeleitet, was »Buchstaben« bedeutet. Aber auch andere westliche Künstler*innen und Kunstrichtungen spielten

gerade in der *Hurufiyya*, der einzigen gesamtarabischen Kunstströmung des 20. Jahrhunderts, eine zentrale Rolle.

Abb. 2 *Etel Adnan, Die vier Jahreszeiten 4, 2017.*



Zuerst soll hier kurz die Entwicklung der modernen Kunst in der arabischen Welt dargestellt werden, um danach auf das Werk und die theoretischen Ausführungen eines der wichtigsten irakischen Künstler und Denker, Shakir Hassan Al Said, im Detail einzugehen, denn auf ihn sind die theoretischen Grundlagen der *Hurufiyya* zurückzuführen.

Moderne Kunst/islamische Kunst

In der arabischen Welt lässt sich die Geschichte der modernen Kunst (*al-fann al-ḥadīth*), ein Begriff, mit dem wir Kunst in der westlichen Modalität im Gegensatz zur islamischen Kunst meinen, grob in drei Perioden unterteilen, die parallel zu politischen und sozialen Veränderungen verlaufen:

1. Eine Periode der *Adoption* der Kunst in ihrer westlichen Modalität (vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die späten 1940er Jahre). Es ist die Periode der *Nahḍa* (Renaissance), als die arabischen Eliten im Zuge der Modernisierung begannen, sich westliches Denken sowie intellektuelle und künstlerische Praktiken anzueignen.

2. Eine Periode der *Adaptation*, d.h. der Anpassung dieser neu adoptierten Kunst westlicher Prägung an die tradierten Formen des visuellen Ausdrucks der Region (Ende der 1940er Jahre bis 1991). Sie ist zeitgleich mit der Bildung postkolonialer, unabhängiger Staaten, die den Aufbau neuer nationalen Identitäten erstrebten.

3. Seit 1991 kann man von *Globalisierung* sprechen, denn ein Teil der Kunstproduktion der Region begann globalen Kriterien zu folgen und sich der Ausdrucksformen der zeitgenössischen Kunst zu bedienen. 1991 ist zudem das Jahr des Golfkrieges, in dem der panarabische Nationalismus seinen letzten kräftigen Ausdruck fand: Mit dem Zerfall dieser Ideologie wurde die Identitätsfrage auch im kulturellen Bereich zweitrangig. Im Westen beginnt sich die ehemals ausschließlich westlich ausgerichtete internationale Kunstszene für nicht-westliche Kunstproduktionen zu öffnen. Diese Neuausrichtung ist symbolisch repräsentiert durch die Pariser Ausstellung *Magiciens de la terre*, die 1989 zum ersten Mal Kunstschaaffende aus der »Dritten Welt« in einem prestigeträchtigen Museum wie dem Centre Georges Pompidou zeigte (*Magiciens de la terre* 1989).⁴

Moderne Kunst in der arabischen Welt entstand somit nicht aus der »islamischen Kunst« und ist unbedingt von dieser zu unterscheiden (vgl. Naef 2009), sondern war ein Produkt des Modernisierungsprozesses, der ab dem 19. Jahrhundert einsetzte. Der Begriff »islamische Kunst« ist ein westliches Konstrukt, das im ausgehenden 19. Jahrhundert entsteht. Er hat sich trotz Kritik in der Wissenschaft eingebürgert, um Artefakte vom 7. bis zum 18. Jahrhundert in einer Region, die sich von Spanien bis Indien erstreckt, zu klassifizieren; Afrika oder Südostasien sind meistens nicht darin eingeschlossen. Der Begriff wird, obwohl nicht aus ihr stammend, auch in der islamischen Welt selbst gebraucht, und zwar vor allem dort, wo wichtige Sammlungen islamischer Kunst entstanden sind wie diejenige des 2008 eröffneten

4 Zum 25. Jahrestag kam das Centre Pompidou mit einer kleinen Ausstellung auf das Thema zurück (vgl. Cohen-Solal/Martin 2014).

Museum of Islamic Art (MIA) in Doha, Katar,⁵ oder die des seit 1998 bestehenden Islamic Arts Museum Malaysia (IAMM) in Kuala Lumpur.⁶

Islamische Kunst umfasst Objekte, die anders als in der westlichen Kunst seit der Renaissance nicht als Kunst-, sondern als Alltagsgegenstände hergestellt wurden, obwohl sie eindeutig ästhetischen Anforderungen genügen sollten. Es handelt sich um Artefakte, die »vor dem Zeitalter der Kunst« (Belting 1990) erzeugt worden sind. Sie waren an bestimmte Techniken und Praktiken gebunden, die durch die im 19. Jahrhundert einsetzende Modernisierung, die u.a. industrielle Produkte und den Buchdruck einführte, allmählich verschwanden (vgl. Vernoit 2006; Strauss 2003). Modernisierung bedeutete aber auch Übernahme westlicher Gedankenkategorien und kultureller Werte. Wie Ernst H. Gombrich in *Kunst und Fortschritt* zeigte, begann man im 19. Jahrhundert in Annäherung an die Naturwissenschaft die Kunst an einem »Fortschrittsschema« zu messen (Gombrich 1978: 100). Islamische Kunst, die abstrahierend und schematisierend war, stand in dieser Betrachtungsweise auf einer niedrigeren Stufe der Entwicklung menschlicher Kreativität. Dieses Verständnis wurde auch von den modernisierenden Eliten des Nahen Ostens übernommen, die in der islamischen Kunst eine »Nicht-Kunst«, oder im besten Fall eine angewandte Kunst sahen. Wie im technischen und wissenschaftlichen Bereich, bestand auch in der Kunst ein »Aufholungsbedürfnis« (Naef 2003). Durch die Gründung von Kunstschulen, in welchen westliche Kunst unterrichtet wurde (Istanbul 1883, Kairo 1908, Teheran 1911), sollte Abhilfe geschaffen werden. Einige Student*innen konnten sich dank Stipendien in Europa weiterbilden. Die neue Kunstform wurde bewusst von staatlicher Seite oder von einflussreichen Privaten gefördert und schlichtweg als Kunst bezeichnet; die ersten Künstler*innen werden in der arabischen Kunstgeschichte »Pioniere« (*ruwwād*) genannt, so sehr wurde ihre Praxis als etwas Neues und sich klar von der islamischen Kunst Unterscheidendes wahrgenommen (Naef 1996: 13). Anders jedoch als etwa in Vietnam, wo die École des Beaux-Arts d'Indochine von der französischen Kolonialverwaltung mit dem Zweck eröffnet wurde, aus dem Handwerk eine künstlerische Tätigkeit zu machen (Taylor 1997: 4–6), kam der Impuls im Nahen Osten von den örtlichen Eliten.

Künstler*innen der Generation der *Adoption* europäischer Kunst sahen sich als Bahnbrechende, die völliges Neuland betreten. So bezeichnete der libanesische Maler Moustafa Farroukh (1901–1957) seine seit der Kindheit sich ausdrückende Begabung fürs Zeichnen und Malen als eine Art Wunder (Sadek 2006: 66), da er aus einem Land kam, in welchem es »keinerlei künstlerische Anregungen gab« (Farroukh 1986: 109). Obwohl er nach einer Reise nach Andalusien die Alhambra in Granada als »Akropolis der Araber« (Farroukh 1982: 100) bezeichnete, diente ihm diese nur

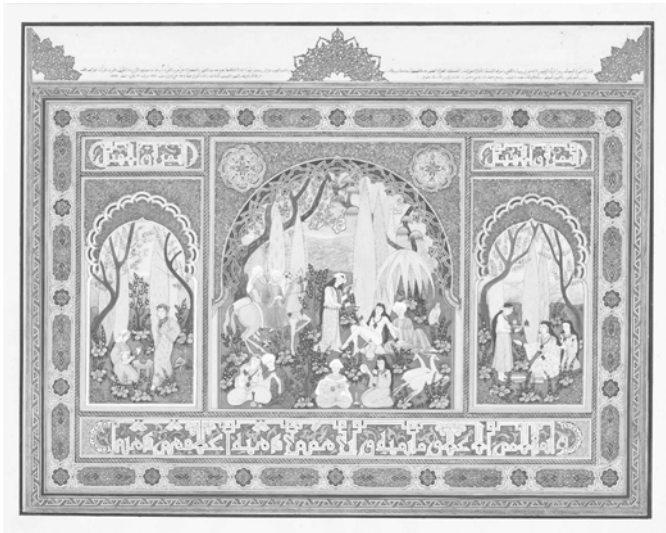
5 www.mia.org.qa/en/ [letzter Zugriff am 14.7.2022].

6 <https://www.iamm.org.my/> [letzter Zugriff am 14.7.2022].

als Legitimierung seiner künstlerischen Tätigkeit, in dem sie bewies, dass die Araber fähig waren, Meisterwerke zu produzieren. Seine Kunstproduktion, figürlich und durchaus akademisch, richtete sich jedoch nicht danach (vgl. Naef 2014). Auch hatte Farroukh für einen modernen Künstler wie Matisse, für welchen islamische Kunst ein wichtiges Element seiner Inspiration war, nichts übrig: wie Pablo Picasso und Raoul Dufy zählte er ihn zu den »Zerstörern der Kunst« (Farroukh 1986: 129). Ein anderer Pionier, der Ägypter Mohamed Naghi (1888–1956), der erste einheimische Leiter der 1908 gegründeten Kairoer Kunstschule, verzweifelte ob der »künstlerische[n] Unfähigkeit des Fellahen« und meinte, dass es »keine spontane Fellahen-Kunst« gäbe (Naghi 1988: 47).⁷

Künstler*innen der Pionier-Generation wollten sich die westliche Kunst aneignen und beweisen, dass sie echte Künstler*innen im westlichen Sinn sein konnten; islamische Kunst oder einheimisches Handwerk interessierte sie nur in seltenen Fällen. Bemerkenswert ist, dass der einzige Künstler, der sich in einer der islamischen Kunst eigenen Gattung ausdrückte, der Miniaturmalerei, aus Algerien stammte, welches damals unter französischer Kolonialherrschaft stand und politisch Teil des französischen Mutterlandes war. In einem Land, in welchem diese nie existiert hatte, erfand Mohammed Racim (1896–1975) eine osmanisch anmutende und mit perspektivischen Elementen angereicherte Miniaturmalerei.

Abb. 3 Mohammed Racim, Titel unbekannt, 1942.



7 Übersetzung aus dem Französischen von Silvia Naef.

Gerade im algerischen Kontext könnte man diese Neuerung als »orientalistisch« definieren, und zwar in dem Sinne, dass sie einer orientalistischen Vision dessen entsprach, was für die Franzosen den »Geist« des algerischen Volks ausmachte. Aus diesem Grunde durfte Racim als einziger muslimischer Algerier in der Kolonialzeit an der École des Beaux-Arts in Algiers unterrichten. Diese »orientalistische« Betrachtungsweise setzte sich nach der Unabhängigkeit fort, und Racim wird seitdem als Nationalkünstler gefeiert.⁸

Die »Arabisierung« der modernen Kunst

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich die Einstellung zur Definition moderner Kunst. Verschiedene Faktoren trugen dazu bei. Die meisten Länder der Region erreichten ihre Unabhängigkeit, und die kürzlich geschaffenen Staaten wollten neue nationale Identitäten aufbauen. Diese Identitäten sollten »arabisch« sein, d.h. sie sollten in der Tradition verwurzelt und gleichzeitig modern, mit internationalen kulturellen Standards kompatibel sein. Zudem erkannte und integrierte eine neue Generation von Künstlern*innen die wichtigen Umwälzungen, die sich in der westlichen Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen hatten, nämlich die Infragestellung oder vollständige Aufgabe der von der Renaissance geerbten mimetischen Traditionen. Außereuropäische Kunstpraktiken, wie die japanische, afrikanische oder islamische, waren der Ausgangspunkt für diese Neugründung gewesen. In der arabischen Welt, wo die Unabhängigkeiten die Notwendigkeit einer Neuformulierung kultureller Identitäten geschaffen hatten, führte die Rolle, die außereuropäische Kunst bei der Neudefinition der Kunst im Westen gespielt hatte, zu einer positiven Neubewertung derselben lokalen Traditionen, die von der vorhergehenden Generation der Pionier*innen als rückständig angesehen worden waren. Diese Traditionen wurden nun als ein Schlüsselement wahrgenommen, das es ermöglichte, eine Modernität zu schaffen, die ihren Standort in der arabischen Welt klar zum Ausdruck bringen würde. Das Manifest einer der ersten Gruppen moderner Künstler im Irak, die Bagdader Gruppe für moderne Kunst (Ġamāʾat Baġdād li-l-fann al-ḥadīṭ), drückte dies 1951 so aus:

»Einerseits müssen wir uns der aktuellen Stile bewusst sein, und andererseits müssen wir diejenigen Elemente erfassen, mit denen wir unsere Arbeit bereichern werden. Dabei müssen wir sowohl die fremden Stilrichtungen verstehen, wie auch ein Bewusstsein für den lokalen Charakter entwickeln. Dieser Charakter

8 Ganz ähnlich wie in Vietnam, wo die ersten Künstler, die in westlicher Manier arbeiteten, als nationale Künstler angesehen werden (vgl. Taylor 1997: 29–32).

– den die meisten von uns heute ignorieren – wird es uns ermöglichen, mit anderen Kunstströmungen im universellen Bereich des Denkens zu konkurrieren.« (Al Said 1973: 27)⁹

Darüber hinaus hob das Manifest, das als einer der wichtigsten Grundlagentexte des Modernismus in der arabischen Welt betrachtet werden kann, die Arbeit zweier Künstler hervor, von denen der eine für die »fremden Stile« stand und der andere für den lokalen Charakter (*aš-šaḥṣiyya al-maḥalliyya*). Picasso, der im Text als der wichtigste moderne Künstler definiert wird, konnte seine Kunst auf der Grundlage der frühiberischen und der afrikanischen Kunst aufbauen und bezog sich damit auf Praktiken, die sehr weit entfernt waren vom Kunstverständnis, das in Europa seit der Renaissance galt. Die Figur, die den lokalen Charakter symbolisierte, war Yaḥyā al-Wāsiṭī, ein Miniaturenmalers des 13. Jahrhunderts, der für seine Illustrationen von al-Ḥarīrīs *Maqāmāt*, einem beliebten »Roman« in Reimprosa, bekannt war. Das Manifest wollte damit nicht suggerieren, dass die irakischen Künstler*innen auf die islamische Kunst zurückgreifen sollten: Die Funktion von al-Wāsiṭī, der auf dem Territorium des modernen irakischen Staates, in der Stadt al-Wāsiṭ, geboren worden war, bestand vielmehr darin, die Malerei als eine Praxis zu legitimieren, die zur irakischen Kultur gehörte – denn diese war für einige Jahrhunderte verschwunden und musste nur wiederbelebt werden. Die Malerei war also nicht ein Import aus dem Westen, sondern Teil des irakischen Kulturerbes.

Diese Prinzipien, die einerseits den lokalen Charakter, den die Kunst im Irak repräsentieren sollte, und andererseits ihre unbedingte Modernität und Zugehörigkeit zu den internationalen Kunstströmungen ausdrücken, sollten die Kunst im Irak (und anderswo in der arabischen Welt) lange Zeit bestimmen. In der Kunst war somit der Begriff der Moderne von demjenigen der Authentizität nicht zu trennen, wie das in den Werken des Gründers der Bagdader Gruppe für moderne Kunst, Jewad Salim, deutlich wird. Salim, der in Rom, Paris und London studiert hatte, war mehrsprachig und weltoffen und selbst Sohn des Künstlers Muḥammad Salīm, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts irakische Landschaften und Stadtscenen gemalt hatte. In Jewad Salims Bildern, die ausschließlich figürlich sind, finden sich formale und farbliche Anspielungen auf lokale handwerkliche Erzeugnisse wie Teppiche und Textilien. Ein Grundelement seiner Kompositionen ist die Mondsichel, ein Symbol, das bereits in der altmesopotamischen Kunst präsent ist und später im Islam verwendet wurde. Die Farben sind stark und unverdünnt aufgetragen. Die islamische Kunst spielt in Salims Werken nur eine zweitrangige Rolle: So finden sich in seinen Bildern »Arabesken«, die von den Wanddekorationen des Kalifenpalastes in Samarra inspiriert sein könnten.

9 Eine englische Übersetzung dieses Manifests findet sich in Lenssen/Rogers/Shabout 2019: 150f., eine französische in Naef 1996: 238–240.

Die islamische Kunst bzw. von ihr inspirierte Elemente wurden zum Gegenstand der Überlegungen anderer Künstler*innen. Ende der 1940er Jahre formulierte Madiha Omar (1908–2005) in einem Manifest erstmals die Idee, dass von der islamischen Kalligrafie abgeleitete, jedoch der modernen Kunst angepasste Formen von arabischen Künstlern*innen in ihren Kompositionen eingesetzt werden könnten.

Abb. 4 Madiha Omar, Ohne Titel, 1978.



Zur gleichen Zeit begann in Paris ein anderer Iraker, Jamil Hamoudi (1924–2003), der anfänglich mit dem Surrealismus experimentiert hatte, Buchstaben des arabischen Alphabets in seinen abstrakten Kompositionen zu verwenden. Hamoudi stand damals dem Salon der Réalités Nouvelles nahe, wo er ausstellte, und entwickelte sich in einem Kontext, in dem sich die Abstraktion in Paris allmählich durchsetzte. Die bereits genannte libanesische Dichterin, Schriftstellerin und Malerin Etel Adnan entdeckte die plastischen Werte des arabischen Alphabets in ihrem Bestreben, im Zusammenhang mit dem Unabhängigkeitskrieg in Algerien in den 1950er und frühen 1960er Jahren nicht auf Französisch, der Sprache des Kolonisators, zu schreiben. Sie begann, Gedichte bekannter arabischer Dichter auf japanischen Heften (Leporellos) festzuhalten: Da ihre Erziehung auf Französisch erfolgt war und sie das Schreiben in Lateinschrift gelernt hatte, war für sie die Benutzung des arabischen Alphabets eher eine Form des visuellen Ausdrucks, oder, wie sie es in eigenen Worten formulierte, sie »malte auf Arabisch« (Adnan 1996).

Diese bis dahin sporadischen Verwendungen von Elementen des arabischen Alphabets wurden von der Bagdader Gruppe *Die eine Dimension* (Al-bu'd al-wāḥid) 1971

in einem Manifest theoretisiert. Initiator und Autor des Textes war der Maler, Kritiker und Kunsthistoriker Shakir Hassan Al Said (1926–2004). Im Südirak geboren, erhielt er zuerst einen Abschluss am Teachers' Training College und 1954 am Kunstinstitut in Bagdad. Von 1955 bis 1959 soll er an der École Nationale des Arts Décoratifs in Paris studiert haben. Nach seiner Rückkehr in den Irak war er als Lehrer an der Kunstschule tätig und wurde zu einem der führenden Künstler. Er ist auch als Kunstkritiker und Kunsthistoriker bekannt und hat wichtige Beiträge zur modernen Kunstbewegung im Irak verfasst. In seiner Jugend gehörte er der Bagdader Gruppe für Moderne Kunst an. Al Sairs Werk in dieser Zeit spiegelte den von der Gruppe verbreiteten Stil wider: ein figurativer modernistischer Stil, der durch hauptsächlich von der Volkskunst inspirierte Elemente bereichert wird.

Ein wesentlicher Umbruch in Al Sairs künstlerischer Laufbahn stellte die Entdeckung des Sufismus, der islamischen Mystik, 1961 in Paris dar, die er als »eine zweite Geburt« definierte (Dagher 2016: 87). In einer Zeit, in welcher die meisten Künstler*innen der Region den nationalen Charakter oder den antikolonialen Widerstand zum Ausdruck bringen wollten, interessierte sich Al Said für die spirituellen Aspekte des Islam (vgl. Wilson-Goldie 2005). Dies kam im *Kontemplativen Manifest* (*Al-bayyān at-ta'ammulī*) zum Ausdruck, das er 1966 veröffentlichte.¹⁰

Für Al Said sollte die kontemplative Kunst dem Künstler erlauben, den Individualismus, der die moderne Kunst charakterisiert, zu überwinden und ihn dahin zu führen, die Wahrheit (*ḥaqīqa*) aufzudecken, anstatt sein eigenes Selbst und seine Menschlichkeit auszudrücken (Al Said 1973: 49). Er vergleicht die künstlerische Arbeit mit einem religiösen Ritual und betrachtet die Kunst »als eine Form der Hingabe« (ebd.: 50): In seiner Hingabe, so Al Said, unterscheide sich der Künstler nicht von einem aufrichtigen Gläubigen.

Obwohl Kontemplation passiv ist, kann sie für den Künstler, der durch sie die Größe des Universums zu erfassen vermag, einen teilweise aktiven Aspekt annehmen. Indem sich der Künstler durch die Schönheit und Majestät des Universums auslöschen lässt (*talāṣā*), wird er Teil des Universums selbst (ebd.: 51). Die kontemplative Kunst ist daher ein Versuch, die wahre Existenz zu erreichen.

Die Ästhetik der Kontemplation basiert nach Al Said auf zwei Prinzipien:

1. Das kontemplative Kunstwerk ist eine Beschreibung der Welt und eine Erklärung der Beziehung zwischen dem Subjekt (*ad-dāt*), d.h. dem Künstler und dem Objekt bzw. dem Werk des Künstlers. Es ist eine Beschreibung, die nur erfasst werden kann, wenn sie die Bedeutung eines Aufstiegs (*mi'raṣ*), einer aufstrebenden Bewegung (*su'ūd*) annimmt, die sich vom Subjektiven zum Objektiven (*maḥallī*) und vom Objektiven zum Allumfassenden und Universalen entwickelt. Dadurch wird es dem Künstler gelingen, den verborgenen Sinn (*bāṭin*) durch die äußere Form (*ẓāhir*) zu enthüllen.

10 Für eine englische Übersetzung des Manifests (vgl. Al Said 2019: 252–255).

2. Das kontemplative Kunstwerk »ist die Widerlegung der Mimesis (*taqlīd*); es ist reine Kreativität, die zur formlosen Form und zur nicht-abstrakten Abstraktion neigt. Kunst ist die Einheit (*tawhīd*) mit dem Schöpfer, die durch die künstlerische Form geschaffen wird, und diese Form wird durch Aufrichtigkeit im Werk konkretisiert (ebd.: 52).

Im Manifest ruft Al Said Publikum und Künstler*innen auf, die Kunst als eine Form von Kontemplation und nicht als Kreativität im modernen Sinn zu verstehen. »Nur auf diese Weise«, sagt er, »wird es uns gelingen, unsere wahre Menschlichkeit zu verwirklichen« (ebd.), eine Menschlichkeit, die für ihn ein vitales und universelles Phänomen ist.

Al Suids Theorie moderner Kunst baut auf einem Vokabular auf, das in der Sufi-Mystik verankert ist. So werden im Sufismus die Begriffe »verborgen« und »offensichtlich« im Zusammenhang mit der Erkundung des tieferen Sinns des Korans gebraucht, und *tawhīd* bezeichnet die endgültige Vereinigung mit Gott. Bei Al Said werden sie zu kunsthistorischen Begriffen. Die Kunstschaffenden werden zu modernen Mystiker*innen, dessen Werk sie in Einklang mit dem Schöpfer bringt.

Der Sufismus ist jedoch nicht die einzige Referenz bei Al Said. Wir können Spuren der im *Kontemplativen Manifest* behandelten Themen in einer Publikation finden, die auf einen 1964 gehaltenen Vortrag über die künstlerischen und soziologischen Eigenschaften der Malerei des bereits erwähnten Yahyā al-Wāsiṭī zurückgeht. In dieser Schrift analysiert Al Said, wie al-Wāsiṭī die Dreidimensionalität der realen Welt auf der zweidimensionalen Oberfläche des Bildes darstellt. Al-Wāsiṭī, so Al Said, erstrebte nicht die realistische Darstellung der Realität, sondern wollte die der Kunst eigene Welt auf dem Papier wiedergeben (Al Said 1964: 6). Somit ist das Fehlen der linearen Perspektive und der mimetischen Darstellung der Realität nicht auf die Unfähigkeit dieses Künstlers zurückzuführen, sondern auf seine bewusste Wahl:

»Bei al- Wāsiṭī hängt die Überwindung dieses Hindernisses von seiner Fähigkeit ab, Farbe und Licht als grundlegende Instrumente zu benutzen, um sich der Welt der Kunst hinzugeben, und nicht als Werkzeuge, die es erlauben, die Eigenschaften der realen Welt zu übertragen, wie es durch diese Art von Perspektive [lineare Perspektive] geschieht.« (ebd.: 6)

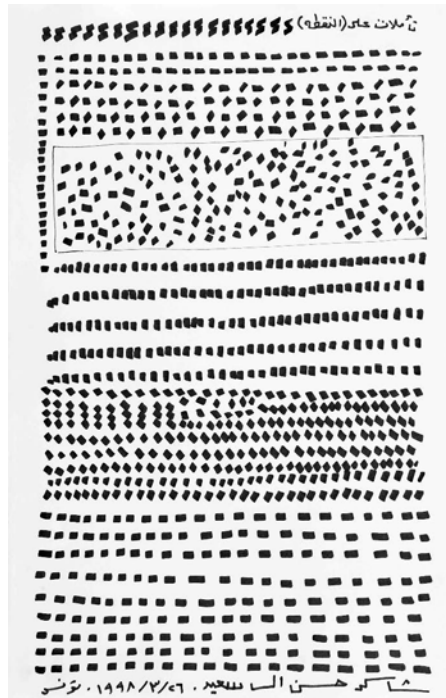
Das *Kontemplative Manifest* sowie diese Überlegungen um al-Wāsiṭī ermöglichen es, die spätere Entwicklung von Shakir Hassan Al Suids Kunstdenken zu verstehen, die sich in der Theoretisierung der Verwendung des arabischen Buchstabens ausdrückt. Al Said plädiert für eine Distanzierung von der Kunst als Darstellung, sei sie figurativ oder abstrakt, und ruft dazu auf, die Kreativität als ein Mittel zu begreifen, das dazu führt, das, was er die Wahrheit des Universums nennt, zu offenbaren. Man könnte hierin fast ein Echo von Paul Klees »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« wiederfinden (Klee 1976: 118).

Al Said distanziert sich hiermit von jener Bewegung, die er mit Jewad Salim und der Bagdader Gruppe für Moderne Kunst mitbegründet hat. Die Theoretisierung der *Hurufiyya* wird schließlich den Höhepunkt dieser Wende darstellen.

Das Manifest *Die eine Dimension*, das 1971 in Bagdad von einer Gruppe von Künstler*innen unter der Leitung von Shakir Hassan Al Said, darunter Jamil Hamoudi, Dia Azzawi und Rafa Nasiri, veröffentlicht wurde, erklärte, dass der Buchstabe einen rein formalen Wert besitzt, dass er eine Dimension und nicht ein Gegenstand ist und dass seine wirkliche Basis Bewegung und Ausrichtung sind:

»Was demzufolge mit der einen Dimension (als Idee) gemeint ist, ist den geschriebenen Buchstaben als Ausgangspunkt zu nehmen, um zur Bedeutung der Linie [*ḥaṭṭ*] (als rein plastisches Element) zu gelangen.« (zit.n. Dagher 2016: 137)

Abb. 5 Shakir Hassan Al Said, *Ta'ammulat Ala an-Nuqtah* (Reflections on the Dot), 1998.



Auch hier sieht man Parallelen zu Klee: »Die Genesis der ›Schrift‹ ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals

wird es als Produkt erlebt.« (Klee 1976: 120). Die Verwendung des Buchstabens ist ein Weg, um zum wahren Wert der Kunst zurückzufinden. Die Eindimensionalität des Buchstabens würde die Kunst zur Wahrheit der Linie zurückführen. Das Manifest unterstreicht außerdem die Beziehung zwischen der durch den Buchstaben gezogenen Linie und der kosmischen Dimension, welche die Kunstschaffenden an ihre Umgebung bindet.

So verliert der Buchstabe seine sprachliche Funktion, um zum Ausdruck einer inneren Wahrheit zu werden, die im Kunstwerk erforscht wird. Nicht Kunst als Repräsentation, sondern als Ausdruck eines anderen Wertes. Was vom Buchstaben bleibt, ist nicht sein sprachlich-phonetischer Wert, sondern die Linie, die beim Nachzeichnen gebildet wird.

Der arabische Text des Manifests spielt mit der semantischen Zweideutigkeit des Begriffs für »Linie«, *ḥaṭṭ*. Während *ḥaṭṭ* »Linie« und »Spur« bedeutet, hat es auch den Sinn von »Kalligrafie«. Obwohl *Hurufiyya*-Künstler*innen ausdrücklich erklärten, dass sie keine Kalligrafen, sondern Maler*innen seien, suggeriert die doppelte Bedeutung des arabischen Wortes den Leser*innen eine andere Assoziation: zur Kalligrafie nicht als ein Genre, das von modernen Künstlern*innen praktiziert und wieder aufgegriffen werden soll, sondern als eine Form des Kunsterbes, auf das sich die *Hurufiyya*, obwohl sie sich als neue, in der modernen Kunst eingebettete Praxis definiert, als zivilisatorischen Wert bezieht, ähnlich wie al-Wāsiṭī der Bagdader Gruppe für moderne Kunst als Legitimation der Malerei diente oder die Alhambra bei Farroukh der künstlerischen Praxis im Allgemeinen. Die meisten Künstler*innen, die sich mit der *Hurufiyya* identifizierten, interessierten sich speziell für diesen Aspekt, der sie mit einer arabischen Tradition und einer arabischen Identität verband. Die komplexen intellektuellen und spirituellen Reflexionen, die Al Said im Manifest zum Ausdruck brachte, wurden jedoch nicht zu einem zentralen Element der *Hurufiyya*, als diese sich ab den 1970er Jahren in der arabischen Welt verbreitete.

Diese theoretische Entwicklung spiegelt sich in Al Suids malerischem Werk wider, das sich von den figurativen Mustern der 1950er Jahre zu abstrakten Bestrebungen hinbewegt, um sich schließlich auf Darstellungen von Graffiti an den Wänden Bagdads zu konzentrieren, einer Art malerischer Präfiguration der Street-Art auf der Leinwand.

Die *Hurufiyya* zwischen islamischer Kunst und Transkulturalität

Wo bleibt nun die islamische Kunst? Es ist interessant zu sehen, dass es bei Jewad Salim wie auch bei Shaker Hassan Al Said nicht um die Formen der islamischen Kunst geht, sondern um deren Bedeutung. Diese werden dem modernen Kontext angepasst: So soll nicht eine moderne islamische Kunst oder eine moderne Version islamischer Kunst geschaffen werden; islamische Kunst – aber auch islamisches,

sufisches Gedankengut – werden dazu verwendet, um moderne Kunst so zu konzipieren, dass sie einerseits mit den weltweiten modernen Strömungen im Einklang steht, andererseits aber auch eine spezifische Zugehörigkeit zur irakischen oder arabischen Kultur ausdrückt.

Al Saïds Denken wurde von islamischen Mystikern wie Ibn 'Arabî, al-Hallâğ oder den Brüdern der Reinheit (*Iḥwān aṣ-ṣafā*) entscheidend beeinflusst. Sein Kunstverständnis sollte jedoch auch innerhalb der französischen Debatten seiner Pariser Zeit betrachtet werden. Die Abstraktion begann sich allgemein durchzusetzen, und Georges Mathieu etwa theoretisierte damals das notwendige Ende der Kunst, wie sie im Westen seit den Griechen verstanden wurde und die Renaissance sie wiederbelebt hatte. Für ihn war der Humanismus, der von Cimabue und Giotto di Bondone initiiert, dann von Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Raffael und Tizian in der Renaissance entwickelt worden war, »das größte Unterfangen zur Verknöcherung (Sklerose) des Geistes« (Mathieu 1975: 168), es hatte die Kunst zum Kunsthandwerk gemacht. Da sich unsere Zivilisation »den kosmischen Aspekten des menschlichen Lebens« zuwandte, sei der Humanismus nicht mehr tragbar gewesen (Mathieu 1984: 42). Die westliche Kunst musste sich von sämtlichen Vorurteilen befreien, die sie seit zweitausend Jahren begleitet hätten (ebd.: 32). Mathieu plädierte für eine Kunst, die an frühere Traditionen anknüpfen und sich wieder mit »bestimmten Aspekten der orientalischen Philosophien wie Taoismus, Zen, Chan oder der mystischen Erfahrung von Ibn Arabi« (Mathieu 1963: 256) oder dem Sohar und der Kabbala (ebd.: 282) verbinden würde. In der *Abstraction lyrique* war es ihm schließlich gelungen, jeden Bezug zur Natur, aber auch zur Geometrie, aus der Kunst zu tilgen (Mathieu 1975: 170). Mathieu war stark von der japanischen Kalligrafie beeinflusst worden, wobei er von ihr nicht die Schrift an sich, sondern den Rhythmus und den Gestus des Malers übernommen hatte.

Eine weitere Bewegung, die in der Pariser Szene zu jener Zeit eine Rolle spielte, war der Lettrisme, dessen Initiator der rumänische Künstler, Dichter und Intellektuelle Isidore Isou war. Der Lettrisme zielte darauf ab, das gemalte Objekt durch phonetische Zeichen zu ersetzen (Lemaître 1954: 97), die der Malerei und der Skulptur ihre Fähigkeit zurückgeben sollten, »wieder zu spirituellen Botschaften oder Erzählungen zu werden« (ebd.: 98). In einer zweiten Phase entwickelte der Lettrisme die Hypergrafie, ein erfundenes »Alphabet« von Piktogrammen, das es erlaubte, sich auf die Schrift, die als ursprüngliche Quelle der Malerei angesehen wurde, zurückzubedenken und einen »Sinn« in die bildende Kunst wiedereinzuführen, ohne dabei den formalen Aspekt zu vernachlässigen (ebd.). Dies sollte zu einer Neugründung der bildenden Kunst führen.

Obwohl die Radikalität und der allumfassende Charakter des Lettrisme bei der *Hurufiyya* nicht zu finden sind, teilen beide das Ziel, über den Bereich der gegenständlichen Kunst hinauszugehen und die künstlerische Praxis in einer neuen Dimension wieder zu begründen. Isous Projekt umfasste alle Künste, von der Literatur

über die bildende Kunst bis hin zum Kino, obwohl sein Ausgangspunkt sprachlicher Natur war. Es liegt jedoch nahe zu denken, dass der Ansatz, Buchstaben als Alternative zur mimetischen Kunst zu verwenden, einen fruchtbaren Boden bei Künstler*innen finden konnte, die aus einer Tradition stammten, in der eine Kunstgattung – die Kalligrafie –, die auf dem Buchstaben und der Schrift basierte, die historisch am meisten geschätzte Form des ästhetischen Ausdrucks gewesen war. Wie auch in Al Suids Suche nach einer Kunstform, die über das Gegenständliche hinausgeht, das Echo von Mathieus Aufruf widerhallt, endlich mit der humanistischen Tradition der Renaissance zu brechen.

Die moderne Kunst in der arabischen Welt, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Anlehnung an westliche Vorbilder entstand, versuchte ab den 1940er Jahren durch Rückbesinnung auf Kunstpraktiken aus der Region ihre eindeutig okzidentalistische Orientierung zu durchbrechen. Mit dem Aufkommen der abstrakten Kunst in den 1960er Jahren stellte sich die Frage der »Identität« der arabischen Kunst noch eindringlicher. Die *Hurufiyya* erschien vielen die ideale Lösung, ermöglichte sie doch die »Arabisierung« abstrakter Kunst in überzeugenderer Weise, als es die orientalisierenden Versuche einzelner Künstler*innen der früheren Generation vermochten.

Abb. 6 *Shakir Hassan Al Said, Untitled, 1988.*



Es ist jedoch wichtig hervorzuheben, dass die Überlegungen etwa eines Shakir Hassan Al Said in Paris entstanden, in einem Kontext, in welchem Künstler wie Georges Mathieu auch versuchten, mit der figürlichen Tradition der Renaissance zu brechen und sich ebenso auf orientalische Traditionen beriefen. Somit sollte die

Hurufiyya nicht als eine exotische Kunstgattung, die aus der islamischen Kalligrafie entsteht, begriffen werden, sondern als eine doppelte Form von Transkulturalisierung, denn von westlichen Kunstschaaffenden reinterpretierte Elemente orientalischer Kulturen dienten arabischen Künstler*innen als Ausgangspunkt für ihre eigenen Überlegungen.

Literaturverzeichnis

- Adnan, Etel (1996): »To Write in a Foreign Language«, in: *Electronic Poetry Review*, 1, www.epoetry.org/issues/issue1/alltext/esadn.htm, Seiten nicht nummeriert [letzter Zugriff am 12. Juli 2019].
- Adnan, Etel (2018): »Etel Adnan on Paul Klee«, in: Sébastien Delot (ed.), *Etel Adnan*, Paris: Editions Dilecta.
- Al Said, Shakir Hassan (1964): *Al-ḥaṣāʾiṣ al-fanniyya wa-l-iḡtimāʿiyya li-rusūm al-Wāsiṭi*, Bagdad: Wizārat at-taqāfa wa-l-ʿilām.
- Al Said, Shakir Hassan (1973): *Al-bayyānāt al-fanniyya fī al-ʿIrāq*, Bagdad: Wizārat al-ʿilām.
- Al Said, Shakir Hassan (2019): »Manifesto (1966)«, in: Aneka Lenssen/Sarah Rogers/Nada Shabout (eds.), *Modern Art in the Arab World. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art, S. 252–255.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: C.H. Beck Verlag.
- Cohen-Solal, Annie/Martin, Jean-Hubert (2014) : *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, Paris : Centre Pompidou/Editions Xavier Barral.
- Dagher, Charbel (2016): *Arabic Hurufiyya, Art and Identity*. Translated by Samir Mahmoud, Milan: Skira.
- Farroukh, Moustafa (1982): *Riḥla ilā bilād al-maḡd al-mafqūd*, Beirut: Dār al-Mufīd.
- Farroukh, Moustafa (1986): *Ṭarīqī ilā al-fann*, Beirut: Muʿassasat Nawfal.
- Gombrich, Ernst H. (1978): *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln: Dumont.
- Klee, Paul (1976): *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, herausgegeben von Christian Geelhaar, Köln: Dumont.
- Lemaître, Maurice (1954) : *Qu'est-ce que le lettrisme et le mouvement isouien*, Paris : Editions Fischbacher.
- Lenssen, Aneka/Rogers, Sarah/Shabout, Nada (eds.) (2019): *Modern Art in the Arab World. Primary Documents*, New York : The Museum of Modern Art.
- Magiciens de la terre (1989) : *Exposition présentée du 18 mai au 14 août 1989, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou et la Grande Halle la Villette*, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou.
- Mathieu, Georges (1963) : *Au-delà du Tachisme*, Paris : Julliard.

- Mathieu, Georges (1975) : La réponse de l'abstraction lyrique et quelques extrapolations d'ordre esthétique, éthique et métaphysique, Paris : La Table ronde.
- Mathieu, Georges (1984) : L'abstraction prophétique, Paris : Gallimard.
- Naef, Silvia (1996) : A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak, Genève : Slatkine.
- Naef, Silvia (2003) : »Peindre pour être moderne ? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe«, in : Bernard Heyberger/Silvia Naef (eds.), La multiplication des images en pays d'Islam – De l'estampe à la télévision – (17^e-21^e siècles), Istanbul/Würzburg : Orient-Institut/Ergon Verlag, S. 189–207.
- Naef, Silvia (2009) : »Moderne islamische Kunst« – Überlegungen zu einem problematischen Begriff«, in: Almut Sh. Bruckstein Çoruh/Hendrik Budde (Hg), *Taswir. Islamische Bildwelten und Moderne*, Berlin: Nicolai, S. 26–30.
- Naef, Silvia (2014) : »Voyage au pays de la gloire perdue. Le peintre libanais Muṣṭafā Farrūḥ et le sens des splendeurs de Grenade«, in : Katia Zakharia (ed.), *Babylone, Grenade, villes mythiques*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, S. 245–264.
- Naef, Silvia (2019) : »From Baghdad to Paris and Back. Modernity, Temporary Exile and Abstraction in the Arab World«, in: Burcu Dogramaci/Birgit Mersmann (eds.), *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, Berlin/Boston : DeGruyter 2019, S. 217–230.
- Naghi, Mohammed (1988) : »L'art moderne et ses moyens d'expression«, in: Mohammed Naghi, *Un impressionniste égyptien*, Kairo: Les Cahiers de Chabramant, S. 47–49.
- Sadek, Walid (2006) : »In Health but Mostly in Sickness: The Autobiography of Moustafa Farroukh«, in: Suzanne Cotter (ed.), *Wonderful Beirut*, Oxford: Modern Art Oxford, S. 66–70.
- Salim, Nizar (1977) : *Iraq Contemporary Art*, Lausanne: Sarteç.
- Stephen Vernoit (2006) : »The Visual Arts in Nineteenth Century Muslim Thought«, in: Doris Behrens-Abouseif/Stephen Vernoit (ed.), *Islamic Art in the 19th Century, Traditions, Innovation and Eclecticism*, Leiden/Boston: Brill, S. 19–35.
- Strauss, Johann (2003) : »L'image moderne dans l'Empire ottoman : quelques points de repère«, in : Bernard Heyberger/Silvia Naef (eds.), *La multiplication des images en pays d'Islam, De l'estampe à la télévision (17^e – 21^e siècle)*, Würzburg : Ergon, S. 139–176.
- Taylor, Nora (1997) : »ORIENTALISM/OCCIDENTALISM. The Founding of the *Ecole des Beaux-Arts d'Indochine* and the Politics of Painting in Colonial Việt Nam, 1925–1945«, in: *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 11, no. 2, S. 1–33.

