

Ortsteilung

von Doris von Drathen

„Der Teufel weiß, dass er wenig Zeit hat“, in diesem Ein-Satz-Mythos, ist das ganze Geheimnis der Intensität enthalten. In der Beschränkung der Zeit liegt sowohl für das Böse als auch für die Daseinsfreude die Ursache für eine Steigerung. Die Grenze birgt dynamische Energie. Sobald die Linie eines Bis-hierhin-und-nicht-weiter gezogen wird, ist sie zu spüren, diese Energie, die sich in Gang setzt und alles, was vor den räumlichen oder zeitlichen Rändern liegt, beschleunigt, verdichtet und alles, was dahinter liegt, verwandelt in einen Raum oder eine Zeit der Begier, zumindest der Neugier.

Verläuft nun aber diese Trennungslinie zwischen einem besetzten und einem unbesetzten Raum zwischen Klang und Stille etwa oder zwischen Gemaltem und Ungemaltem, verschiebt sich die Frage. Zu untersuchen gilt es nun, wie weit sich die Fülle in der Leere ausbreiten, dort weiter schwingen, und umgekehrt, welche Ausstrahlung und Wirkung die Leere auf die Fülle haben wird. Herauszufinden ist vor allem, wie weit eine Verbindung zwischen Fülle und Leere, wie lang ein nachschwingender Bogen gehalten werden kann. Das heißt es gilt, das Kräftefeld der Grenze selbst als Spannungsraum auszukosten.

Das Wagnis eines solchen Bogens treibt etwa Glenn Gould (1932-1982) ins Extrem, wenn er in seiner Interpretation der Mozartfantasien für Klavier, besonders der Fantasia in c-moll, die Pausen so dehnt wie noch niemand vor ihm. Zum halsbrecherischen Abenteuer wird hier die Intensität einer Stille, die Gould als gleichwertigen Gegenpart neben die gesangliche Durchführung des Hauptthemas rückt.

Das Wagnis, das Glenn Gould hörbar macht, wird in der Arbeit von Ali Kaaf (*1977) sichtbar. Und mehr noch, man könnte vielleicht sogar behaupten, in diesem heiklen Spannungsbogen scheint der zentrale Motor seines gesamten Werks zu liegen. In Raum zwischen zwei Grenzen, nämlich dem Rand des besetzten Bildraums und der äußerst möglichen Dehnung einer

Leere, die diesen gestalteten Bildraum bis zu einer gesetzten Schranke zu verschlingen droht, öffnet sich die Ausdruckswelt dieses ungewöhnlichen Künstlers. Der wichtigste Teil in Ali Kaafs Werk sind Papierarbeiten. Dieser Begriff ist präziser als Zeichnungen, den gleich zwei wichtige Ausnahmerecheinungen sprengen: Einerseits sind diese Arbeiten mit Pinsel, China-Tinte und manches Mal auch mit Pigment und Binder ausgeführt, andererseits bestehen sie aus zwei übereinander geschobenen Blättern unterschiedlicher Form, sodass sie nicht nur durch den Papierrand, sondern auch durch ein Gefälle zwischen zwei Ebenen begrenzt sind. Die Oberfläche ist geteilt, klafft jäh auseinander; an ihrem ins Leere abfallenden Rand entsteht der Eindruck eines Erdrutsches. Ein Graben öffnet sich. Der Bruch erzeugt Dreidimensionalität. In einem anderen Werkkomplex der Papierarbeiten sind die Oberflächen so stark mit Abrissen von dickem, leinenartigem Klebeband, sogenanntem Gaffer Tape besetzt, dass auch hier eine haptisch erfahrbare, reale Räumlichkeit geschaffen ist. Ali Kaaf verwandelt also Zweidimensionalität in Dreidimensionalität, ohne je das Medium Papier aufzugeben.

Die großen Papiere, die auf Abbildungen kaum etwas von ihrer Komplexität erkennen lassen, treiben ein verwirrendes Vexierspiel mit dem Betrachter. Da begrenzt ein Blatt Papier einen Bildraum, den eine zahllose Menge von schwarzen und weißen Punkten fast gänzlich ausfüllt. Ihre extreme Dichte und der rasante Rhythmus, der sich anhand der Vehemenz ihrer Setzung unmittelbar nachvollziehen lässt, hat eine Bindung geschaffen. Eine wolkenartige Präsenz ist entstanden. Auszumachen ist eine kuppelartige Verdichtung, vielleicht eine Ei-Form, die allerdings keine solide Masse hat, sondern frei im Raum schwebt und atmet, eher einer beweglichen, galaktischen Erscheinung gleichkommt, als wären wir hier Zeuge von Sternen-Nebeln oder Sonnenwinden. Denn obwohl sich diese Oberfläche aus Myriaden von schwarzen Tintenpunkten, die wie in fliegendem Trommelwirbel dicht an dicht auf den weißen Grund des Papiers gesetzt sind, zu dieser Nebel-Gestalt zusammenfügt nimmt man die winzigen, lichten Zwischenräume wahr, als wären sie das eigentliche Thema. Die Arbeiten von Ali Kaaf leben aus diesen Umkehrungen. Man könnte immer wieder meinen, das Ungemalte, die

Leere wären das Form konstituierende Element, vielleicht gar der alleinige Bildanlass. Bei weiterer Beobachtung bestätigt sich dieser erste Eindruck, denn die Ei-Form, die man ausmacht, ist eine gebrochene Gestalt. Eine große Brandspur hat einen dramatischen Bogen in die Zeichnung gefressen. Ein Feuer hat bis hierhin, bis hierhin und nicht weiter, den besetzten Bildraum ausgelöscht. Das Loch, das sich hier mit dramatisch gekerbtem Rand in den Sternen-Nebel gegraben hat, ist ergänzt, notdürftig restauriert. Ein zweites Papier ist unter das erste geschoben, auf dem die herausgebrannte Stelle ersetzt wird, ungeachtet dessen, ob die Konturen der neuen Form genau anschließen an den Umfang der ursprünglichen Ei-Form. Die beiden Papiere aber sind durch einen kleinen Steg so montiert, dass deutlich ein Zwischenraum klafft. Die Leere, die sich hier öffnet, verwandelt die Zeichnung in eine Landschaft, ganz so, als wäre die Brandspur nichts anderes als der gefährliche Rand einer Erdspalte oder eines tiefen Grabens, ganz so, als würden wir an der Felskante eines Steinbruchs stehen, der sich aber längst von unten wieder füllt. Die feinen Ascheränder scheinen wie Schatten diesen Rand der Brandspur noch zu vertiefen und zeigen das Aufklaffen der Oberfläche umso deutlicher. Man könnte versucht sein, rein formal an Lucio Fontana (1899-1968) zu denken, aber bald schon wird deutlich werden, wie sich ihre Gesten, die Oberfläche zu teilen, unterscheiden: Während Fontana viel eher den radikalsten Weg sucht, um von der Leinwand in den Raum zu gelangen, ist für Ali Kaaf die aufklaffende Leere eine räumliche Substanz, eine Essenz des absoluten Raumes, die durchweht ist von einer Gegenwart. Eine Gegenwart allerdings, die sich in seiner Denkweise jeder Benennung entzieht.

Die Arbeiten dieser Werkgruppe mit dem Titel Rift (Abb. Cover, 13, 14) sind während der Jahre 2011 und 2012 in ähnlicher Technik entstanden. Sie können als exemplarisch für das Werk dieses Künstlers gelten. Ali Kaaf setzt die schwarzen Tintenpunkte mit extrem feinem Pinsel und in schnellem Rhythmus, ohne Unterbrechung in einem beinahe tranceartigen Zustand, der ihn Raum und Zeit vergessen lässt. Aber eben nicht ganz, denn genau zu dem Zeitpunkt, da die Punkte beginnen, eine Form zu umreißen, hält er inne, legt den Pinsel ab,

unterbricht den Prozess der Zeichnung. An die Stelle des Pinsels tritt die Flamme. Mit einer genau kontrollierten Geste wird der Künstler nun mit der linken Hand das Papier in die Luft halten und mit der rechten, der Schreibhand, wie er sagt, langsam die Flamme an den Papierrand führen, wird dann von unten blitzschnell einen Feuerbogen in das Blatt ziehen und in der Sekunde, da dieser umrissene Teil der Zeichnung verbrannt ist, wird er das Feuer mit einem Stoffballen ersticken. In der Handlung liegt, wie Kaaf sagt, weder eine Befreiung noch eine Genugtuung. Entscheidend ist die völlige Hingabe an die Ausschließlichkeit des Augenblicks, die Konzentration auf das richtige Maß, die präzise Grenzsetzung. Erst nach dieser Brandspur, also nach dieser konkreten Grenzsetzung auf dem Blatt Papier, führt er die Form zu Ende, ganz so, als würde er dieses Bis-hierhin-und-nicht-weiter, dieses Geheimnis der Intensivierung als Medium einsetzen, um die extreme Fülle der Punkte in ihren atmenden Bewegungen entstehen zu lassen. Dabei bleiben die Konturen porös. Keine zusammenhängende Linie umrandet die Gestalt. Ihre gepunktete Form bleibt offen, eine Art Erscheinung im Raum. Durch diese Porosität aber entsteht auch der Eindruck von etwas Gewebtem, das in allen Arbeiten von Ali Kaaf eine Rolle spielt. Ähnlich wie für andere arabische und persische Künstler, etwa für Mona Hatoum (*1952), in deren Arbeit immer wieder die Form und Machart des Teppichs einen zentralen Ort hat, oder für Shirazch Houshiary (*1955), für die das sprachliche, schreibende Weben eine Schlüsselbedeutung einnimmt, gehört der Bezug zur Kultur des Webens, der in dieser Denkwelt einen so großen Bedeutungskomplex birgt, dass davon die Sichtweise eines gewebten Universums geprägt ist, auch zum Denken von Ali Kaaf. Mit der Flamme zu zeichnen oder zu malen könnte Vergleiche evozieren etwa mit Yves Klein (1928-1962) und dessen *Peintures de feu*, die er *États-moments du feu* genannt hatte, also Augenblicks-Zustände des Feuers. Ali Kaaf geht es aber weder um die heroische Geste des Kollegen aus der frühen Nachkriegs-Avantgarde noch um die Thematik des Feuers und seiner Spuren. Die Brandspur, die er einsetzt, hat grundsätzlich eine andere Qualität, denn sie ist Rand und Begrenzung einer Leere. Ali Kaaf zeigt die Absenz des Verbrannten. Er zeigt das Loch. Er zeigt das Fehlen, aber als Intensität, als präzise Begrenztes. Die Landschaft,

die er vor unseren Augen entstehen lässt, ist eine Ruinenlandschaft. Gleichzeitig jedoch ist es auch eine Landschaft der Rebellion, eines Ortes, dessen Substanz sogleich wieder aufsteht, dessen Energie - so könnte man beinahe sagen - trotz der Brüche weiterlebt, ganz so, als würde ein Vogel sich mit gebrochenem Flügel wieder erheben und weiterfliegen.

Diese Arbeiten könnten allerdings vielleicht auch eine andere Lesart haben, würde man versuchen, ansatzweise und selbst auf die Gefahr hin, manches zu vergrößern, wenigstens den einen oder anderen Aspekt der Kultur anklingen zu lassen, in der Ali Kaaf aufgewachsen ist. Der Künstler gehört zu den wenigen syrischen Drusen, deren Vorstellungswelt verwandt ist mit der Philosophie der Sufis. In beiden Welten ist gleichermaßen die Meditation, die spirituelle Versenkung wichtigstes Zentrum der Praktiken, die in den tranceartigen Derwisch-Tänzen gipfeln. Eine der wichtigsten Regeln und erste Unterweisung in dieser Tradition ist, die Kunst des Gleichgewichts zu lernen, jenes heiklen Gleichgewichts zwischen Meditation und Rückkehr, das heißt, das Aufrechterhalten der Verbindung zwischen einem Eindringen in die Leere und dem Zurückgehen in die Realität der Schattengrenzen und Benennungen. Dieser Zusammenhang öffnet für das Phänomen der Grenze in der Arbeit von Ali Kaaf erst seine eigentliche Dimension und zeigt, wie wesentlich diese Thematik von jeher zum Denken dieses Künstlers gehört. Er hat hier nicht ein künstlerisch-philosophisches Thema gefunden, dem er seine Arbeit widmen will, sondern umgekehrt ist sein künstlerisches Tun, seine „poïesis“, unmittelbar eingeschrieben in Denkweisen, in denen er aufwuchs; ganz so, als hätten seine Hände intuitiv einen alten Text weitergeschrieben. Aus dieser Welt heraus ließe sich möglicherweise auch die Ortsteilung, die in diesen Papierarbeiten formuliert ist, vergleichen mit dem islamischen Mythos einer „Mondteilung“. Diese Metaphorik stammt aus jenem Text, der von Mohammeds Wundertaten berichtet. Dort wird erzählt, der Prophet hätte den Mond entzweigebrochen und wieder zusammengefügt, um Glaubenszweifler von der Gegenwart des unsichtbaren Gottes zu überzeugen. In diesen Texten, heißt es wiederholt, dass Mohammed sein Antlitz verhüllte, damit sein Strahlen andere nicht verbrannte, und dass auch diejenigen, die ihm begegneten, ihre Gesichter verschleierten. Auch von hier aus

mag sich ein anderer Blick auf die Arbeiten öffnen und danach fragen, ob das Aufklaffen der Oberfläche und ihre Brandspur möglicherweise weitergedacht werden könnten, nämlich als ein Aufreißen dieses schützenden Schleiers, also sozusagen als eine Berührung mit dem Licht, die schon Ikaros und Phaidon Flügel und Augen verbrannt hatte. Also ganz so, als wäre unsere Alltagsstruktur ein Schleier, der das unbequeme Erfassen jeder weiteren Erkenntnis, die wie ein Licht in unser gewohntes Leben brechen könnte, verhüllt. Andererseits aber ist deutlich, dass die auseinanderbrechenden Landschaften, die Ali Kaaf in seinen Papierarbeiten formuliert, der radikalen, vielleicht auch brutalen Teilung einer Lebenswelt, eines Ortes gleichkommen. Gewiss könnte man nun hingehen und in den Lebenserfahrungen des Künstlers forschen, der erst als Student Damaskus verlassen, dort also in den 1980ern und frühen 1990ern gelebt hatte. Von 1994 an vertauschte er Damaskus mit Beirut, erlebte also die Kriege im Nahen Osten aus anderer Perspektive mit. In Beirut hatte er seinen ersten Studiengang abgeschlossen. Von hier aus reiste Kaaf regelmäßig zurück zu seiner Familie, genau wie er später von Berlin, wo er sein zweites Studium angetreten hatte, regelmäßig nach Damaskus pendelte. So hautnah hat er die Ereignisse und Dramen des Krieges miterlebt, dass es absurd wäre, wenn sie keinen Niederschlag in Seinen Arbeiten gefunden hätten. Eine Heimat, eine Kultur, ein Lebensort, der zerbricht, das scheint unmittelbar in seiner Arbeit mitzuschwingen. Und doch, diese Ortsteilungen, die Ali Kaaf hier unternimmt, sind immer wieder aufs Neue gleichzeitig auch eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Raum. Ali Kaaf stellt keinen Raum dar. Er bricht und öffnet die Oberflächen, die der Betrachter im realen Raum sieht. Er füllt die entstehenden Abstände und Zwischenräume mit der Leere, die zum realen Raum des Betrachters gehört. Er macht Leere erfahrbar. Und doch wird der Betrachter den Raum, in dem er steht, nicht als Leere, sondern als strukturierte, gebaute Realität empfinden. Das ist das Erstaunliche. Ali Kaaf gelingt es immer wieder auf völlig überraschende Weise einen Kontrast herzustellen. Seine Papierarbeiten vermögen es, mit einem Schlag jenen ganz anderen, jenen ungebauten, ungestalteten Raum zu öffnen. Das ist der Raum jenseits unseres Alltags und unserer

Gewohnheiten, jenseits unserer versichernden, jeden Abgrund sorgsam zudeckenden Konstruktionen und Konventionen. Es ist jener Raum jenseits unserer strukturierenden, dicht gefüllten Kalender, die Zeit und Raum zu festgefügt Gebäuden machen, wo jeder Schritt vorher geplant und damit vorhersehbar wird. Dazwischen aber, in den feinen Spalten dieser Konstruktionen, zwischen einem Moment und einem anderen, kann das andere ans Tageslicht treten. Der Schriftsteller Hermann Broch (1886-1951) hatte gesprochen vom „leeren Raum zwischen den Zeiten“, der nicht aufklaffen darf, denn „ungebrochen muss es weiterfließen, in jedem Augenblick Ende und Anfang zugleich, die geformte Zeit...“. Ali Kaaf sagt in seiner pragmatischen Redeweise, die aber unterschwellig immer im Zusammenhang steht mit einem reichen Fundus spiritueller Sufi-Schriften: „Ich suche die ganze Zeit mit meinen Punkten nach der Tiefe.“ Seine Auffassung einer Tiefe des Raums oder einer Tiefe der Leere steht allerdings im Gegensatz zum „Nichts-Abgrund“ von Hermann Broch. Kaaf spricht von einer erfüllten Leere, einer von räumlichem Atem durchströmten Leere, einer Auffassung, die in der griechischen Antike der Pneumalehre ähnelt. Welche Dimension aber in Ali Kaafs einfachem Begriff der Tiefe liegt, erschließt sich erst, wenn man dem Künstler genauer zuhört. So beruft er sich etwa auf einen frühen Sufi, Muhammed ibn al-Hasan an-Niffari und dessen Vorstellungen von einem „Weg, der auf drei Ebenen zu Gott führe: nämlich auf der Oberfläche, in der Tiefe und in der Tiefe der Tiefe“. Dazu erklärt Ali Kaaf, „in letzter Konsequenz könnte man auch von einem Weg zur Wahrheit sprechen. Denn bei den Sufis ist der Gott unfassbar. Würde man die Präsenz Gottes erreichen, würde man nicht mehr existieren, und gleichzeitig würden also auch Sprache und Weg nicht mehr existieren. Deshalb der Begriff einer Tiefe der Tiefe, denn das ist kein Ort, kein Raum. Hier zerbricht die Sprache. Hier ist eine heikle Grenze beschrieben, die sich weder in Worte noch in Bilder fassen lässt.“ Die hohe Kunst von Ali Kaaf ist es, in den kleinen Oberflächen-Ereignissen seiner Arbeiten, die immer wieder in der kontemplativen Betrachtung eine andere Dimension annehmen, die Ahnung einer Tiefe der Tiefe entstehen zu lassen. Eine Werkgruppe von Papierarbeiten integriert die Brandspur als gleichwertiges zeichnerisches Medium zwischen

den mit feinem Pinsel gesetzten schwarzen Tintenpunkten und aufgeklebten Abrissen von Gaffer Tape. Zwischen den verschiedenen Ebenen dieser Papierarbeiten herrscht wiederum Inkongruenz.

Ein extrem fragiles Blatt, in das die Flamme ein großes Loch gefressen hat, ist im Untergrund komponiert aus der feinen, schwebenden Substanz der schwarzen Tintenpunkte, die unvermutet Durchblicke, fetzige Risse und Löcher aufweisen. Jeweils hell und weiß erscheint hier der Grund des Papiers, oftmals des rauhen, aufgeschürften Papiers, als wäre seine Oberfläche, seine Haut geschunden und verletzt. Eine sonderbare Umkehrung scheint diese Papierarbeit zu bestimmen. Man könnte meinen, das Wolkig-Leichte läge als Basis zugrunde, während das Schwere oben über dieser wolkenartig kaum greifbaren Gestalt lastet und dennoch fliegt. Die Schicht der zusammengefügt Abrisse ist unregelmäßig und luftig zusammengefügt. Lichtungen Öffnen sich, sodass die untere poröse Landschaft aus schwarzen Tintenpunkten hindurchscheint und diese wiederum Durchblicke freigibt in eine weiße Leere. Man könnte meinen, diese Schichten tauschten einander aus, als wirbelten die Staubkörner ebenso wie die schwereren schwarzen Quadrate durch die Luft. Dieser Eindruck entsteht durch die geometrisch quadratischen oder rechteckigen Gaffer-Tape-Abrisse, die wieder in schneller Geste, mit fliegender Hand sozusagen, auf dieses Blatt appliziert sind. Auf die Frage, wie er vorgehe, beschrieb Ali Kaaf seine Methode nicht, sondern schickte einen kleinen iPhone-Film. Dort ist der rasante Rhythmus zu beobachten, der Wechsel zwischen fliegendem Aufkleben und kräftigem Abreißen des Gaffer-Tapes. Sobald sich die Oberfläche zu stark verschließt, zu dick wird, hält der Künstler für einen Augenblick inne, kehrt seine Geste um, reißt hier und da ein Stück des dicken Leinenbandes vom Papier wieder herunter, ungeachtet dass er damit nicht nur die Zeichnung, sondern auch die Papierhaut anreißt. Diese Abrisse haben eine ähnlich zerstörerische und gleichzeitig Form gebende Kraft wie die sich in das Papier und die Zeichnung hineinfressende Flamme. Für den Betrachter aber entsteht eine Papierarbeit, deren Tiefe kaum auszumachen ist, während die Beschränkung ihrer Ausdehnung in der Fläche durch die Brandspuren dramatische Deutlich-

keit hat. Wir sind jenseits des Bildes, jenseits der Zeichnung und gleichzeitig jenseits der Skulptur. Denn was Ali Kaaf entstehen lässt, ist eine Oberfläche, die durch die Verletzungen an Rändern und Haut, die durch die Setzungen von Malspuren und applizierten Materialien zum Ereignis im realen Raum wird. Diese Arbeiten konfrontieren den Betrachter nicht mit einem Bildraum, der sich als Gegenwelt vor unserem Blick öffnet, sondern formulieren eine heikel begrenzte und somit intensivierete Präsenz in einem Raum, den wir mit diesen Arbeiten teilen. Sie sind weder Repräsentation noch Illusion, sondern verkörpern einen bildlichen Akt, die Spur einer künstlerischen Handlung. Während sie in ihrer lebendigen Gegenwart aber jenen Riss durch den Schleier vollziehen, werden sie auch zu Manifestationen eines Bewusstseinszustandes.

Die Oberfläche, die Ali Kaaf hier aufreißt, ist nicht irgendeine. Allzu sehr erinnern die Setzungen, die Punkte, die Ort und Augenblick zugleich bestimmen, an unser alltägliches Bemühen, gesicherten Boden zu schaffen, der eben gerade jenen Spalt zwischen den verplanten Zeiten und zwischen unseren Raumkonstruktionen verschließt, ganz so, als gelte es, uns abzuschirmen von der riesigen Dunkelkammer unseres Bewusstseins, von der Philosophen wie Edmund Husserl (1859-1938) lehren, dass sie die Ahnung einer „strömenden Lebensgegenwart“ in sich berge, jenes Wissen um ein Gedächtnis, das längst nicht nur auf die Erfahrung unserer eigenen Lebensspanne beschränkt ist, jenes Wissen darum, dass unser Sein, unser Atem, unsere Sprache in ein Kontinuum gebettet ist. Sieben Generationen seien der Zeitraum eines jungen Gedächtnisses, lehrt die Wissenschaft des Erinnerungsvermögens. Als gäbe es in unserer westlichen Kultur einen Konsensus, der verlangt, diesen Gedächtnisstrom, in den wir hineingeboren werden, auszugrenzen und uns glauben zu machen, unsere begrenzte Lebensspanne wäre eine Erfahrungswelt für sich, ist das Wissen um jenen kontinuierlichen „Lebensstrom“ unter dem Begriff der „unerträglichen Wahrheit“ in die Philosophie unserer Zeit eingegangen. Und mehr noch: Foucault, Deleuze, Derrida und in ihrem Umfeld die psychoanalytische Schule von Lacan haben an das Scheitern der Oberfläche, also an ein Bewusstsein, das jene alles Unermessliche ausgrenzenden Strukturen auf-

brechen lässt, ihre Definitionen des Wahnsinns geknüpft. Genau darin scheint das Schwindelgefühl zu liegen, das Betrachter vor diesen aufreißenden Oberflächen in der Arbeit von Ali Kaaf empfinden. Denn die Grenze, das Abschirmen gegen das Erinnern, die Blickschränke auf einen Weltausschnitt haben, wie die Mythen aller Kulturen lehren, ihre Notwendigkeit. So gibt es etwa in der chassidischen Tradition den Mythos eines Engels des Vergessens. Davon berichtet Martin Buber (1878-1965) und erzählt in seinen chassidischen Geschichten, dass Kinder im Mutterleib womöglich die ganze Thora lernen, wenn sie aber geboren werden, müssen sie sogleich alles vergessen und deshalb solle der Engel des Vergessens ihnen einen Nasenstüber versetzen, sie leicht auf den Mund schlagen. Denn wäre das Vergessen nicht, so geriete der Mensch in einen träumerischen, auf das Jenseits gerichteten Seelenzustand und würde in seinem gegenwärtigen realen Leben nichts mehr bewerkstelligen. Das Vergessen also, so geht es aus der Überlieferung Bubers hervor, ist etwas ganz und gar Erlerntes, denn Lebensnotwendiges. Ein Künstler, der die Generationen seiner Vorgänger nicht vergisst, wird nichts erschaffen können. Wer sein Leben nur eingebunden sieht in die „strömende Lebensgegenwart“ und die Eitelkeit des Daseins besingt, wird der Lethargie anheimfallen.

Vor diesem Hintergrund erst gewinnt das Auseinanderbrechen der Oberfläche in den Arbeiten von Ali Kaaf seine eigentliche Dimension. Denn in dieser Sichtweise auf den Riss, der die Oberfläche teilt in zwei Ebenen, erklärt sich ihre Inkongruenz. Die Orte, die Zeiten diesseits und jenseits der Teilung, können nicht kongruent sein, genauso wenig wie Weltzeit und Lebenszeit kongruent sind, auch wenn unsere westliche Kultur uns das immer wieder glauben machen will und versucht, die Weltzeit zu reduzieren, sie auf unsere Lebenszeit zu schrumpfen und ihr anzugleichen. Wir leben in unserer okzidentalen Kultur so, als wäre unsere Welt, unsere Zeit, unser Lebensraum so begrenzt wie unsere Sichtweise und vergessen nur allzu leicht, wie begrenzt unser Wahrnehmungshorizont ist.

Anstatt Respekt vor allem Unverstandenen, Unfassbaren, allem Unmessbaren, blenden wir alles, was jenseits unserer Grenzen liegt, die Unendlichkeit, schlechthin aus. Der Riss in den Arbeiten von Ali Kaaf ist ein Fenster auf diese Weltzeit. Wie gewagt aber dieser

grenzüberschreitende Blick ist, welch heiliger Schreck darin liegt, das offenbart sich erst in ganzer Dimension, wenn wir einige seiner früheren Arbeiten heranziehen und gleichzeitig wiederum seine Kultur mit einbeziehen.

Untitled nennt der Künstler im Jahr 2006 eine Gruppe von Arbeiten, die alle in Ähnlichem Format und mit gleichen Mitteln entstanden waren. 150 cm breit und 230 oder 225 cm hoch sind diese Arbeiten. Wer davorsteht, erlebt unmittelbar dieses Sprachloswerden wie an einem heiligen Ort. Die Papiere übersteigen um einiges die eigenen Körpermaße. Der Betrachter wird blind, ist völlig absorbiert von dem Raum, der sich vor ihm öffnet. Die Papiere sind mit schwarzem Pigment und Binder bemalt. Immer wieder eine darauf gesetzte Graphitschicht, die schwarze gemalte Schicht gelöscht, bis schließlich nach einem langen Prozess des Löschens und Wiederherstellens eine silbrig schimmernde Schicht als Fragment stehenbleibt. Die unteren ausgelöschten Schichten dieser Palimpseste aber behalten die Macht ihrer stummen Präsenz. Die Textur dieser Arbeiten lässt ihre Tiefe ahnen. Was sehen wir? Eine Graphitschicht lässt eine schwebend schimmernde Form erscheinen, die hoch und hausartig den Bildraum fast ganz ausfüllt. Je stärker die Graphitsetzung, desto silbriger und heller wird die Zeichnung. Je leichter der Auftrag, umso stärker scheint der dunkle Untergrund hervor. Dieses stehengelassene Schwarz kann eine Binnenform werden, einen Schatten oder ein kuppelartig gewölbtes Tuch evozierend, kann gleich einem Mauerfleck in die Graphitfläche ragen oder als Spalt die gesamte Graphitform durchqueren, eben wieder als Riss durch das geformte Raumgewebe. Einige Jahre später aber, 2009, entsteht eine vergleichbare Graphitarbeit. Auch hier wird eine aus Graphitstrichen gewobene Form von einem inneren Schatten eingeholt, der ihre Existenz an den Rand drängt. Bei längerem Hinsehen allerdings öffnet sich in dieser Verschattung eine noch stärkere Schwärze. Ein Spalt des Leeren durchquert die gesamte Form. Es entsteht der Eindruck, vor einem Tor zu stehen, dessen Durchschreiten lange Vorbereitung braucht. *Mihrab* (Abb. 12, 21) nennt Ali Kaaf diese Papierarbeiten und bestätigt damit für den Betrachter jenen kontemplativen Seelenzustand, der ihn vor diesen Zeichnungen ergreift. Denn *Mihrab* ist die Bezeichnung für jene

Gebetsnische in den Moscheen. die den Gläubigen die Gebetsrichtung anzeigt. Ali Kaaf aber zeichnet keine Nische. Eher nähert er sich mit seinen gewebten Graphitformen, die jäh ein vertikaler axialer Riss durchfährt, einem Bewusst-seinszustand. Vielleicht gar könnte man von einem Scheitern des Schleiers sprechen, von einem Moment der Kontemplation, wo sich jene heikle Grenze öffnet und durch einen Spalt ein Jenseits unserer Zeit und unseres Raumes spürbar wird. Diese Thematik einer aufklaffenden Oberfläche schließlich wird zum Arbeitsmotor für ein Experiment, das Ali Kaaf 2012 in Seattle erproben konnte. Er hatte bei den dortigen Kunst-glasbläsern die Gelegenheit, seine Untersuchungen tatsächlich im Raum zu realisieren, noch dazu mit seinem Element, dem Feuer. So entstanden Arbeiten zwischen einem inkongru-enten Innen und Außen. Kuppelformen, deren Poren sich zu verlängern scheinen, als würden Tentakel den Raum ertasten oder Tautropfen zu Strahlen werden. Punkte also erfahren eine räumliche Ausdehnung und lassen die Oberfläche in den Raum ausgreifen. Auch hier ist Ali Kaaf von der Machart fasziniert, wenn er vor dem brennenden Ofen feine Glasstäbe auf die gerade erst Gestalt annehmende glühende Glasmasse drückt und sie abschneidet. Auffallend an diesen Glasarbeiten aber ist, dass sie ähnlich wie die Papierarbeiten bei aller ausge-kosteten Materialität etwas Ungreifbares haben. Trotz aller Skulpturalität bleiben sie Erscheinung im Raum, deren changierende Lichtereignisse so verwirrend für den Betrachter werden, dass er ihre Oberflächen kaum mehr fassen kann. Eine große Stille aber geht auch von diesen Arbeiten aus, die in radikaler Logik an die Papierarbeiten der Serie Rift erinnern. Im Zusammenhang betrachtet, wird in diesem Vergleich vor allem eins deutlich: Der Riss, die Wahrnehmung jenes Spalts, ist an den Augenblick gebunden. Viele Arbeiten formulieren Kuppelformen und erinnern damit an jene Nische eines Mihrab. Die räumliche und zeitliche Grenzsetzung verwandelt diese Ortsteilungen in die Intensität eines momentanen Aufklaffens. Und das gibt diesen Arbeiten die Qualität von lebendigen Präsenzen, die gerade erst vor den Augen des Betrachters zu existieren beginnen. Jede Arbeit ist ein solcher Beginn.

Doris von Drathen - Berlin 2013