

Wolfgang Hunsinger

**Zeitgenössische Werke
marokkanischer Künstler**

Traditionsverankerung und
emanzipatorische Bestrebungen

Wolfgang Hunsinger

Zeitgenössische Werke marokkanischer Künstler

Traditionsverankerung und
emanzipatorische Bestrebungen

VDC

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2008
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildung wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Umschlagabbildung unter Verwendung von Abbildung: **Abb. 43 – Mounir Fatmi: „Save Manhattan 01“**, 2004, Bücher, Beleuchtung. **Le Parvis centre d’art contemporain, Ibos.**
Abb. 63 – Lalla Essaydi: „Converging Territories“, 2003, Fotografie, Größe o. A.

Layout: Andreas Waldmann
Druck: VDG, Weimar

ISBN 978-3-89739-588-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Freien Universität Berlin 2007.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| Vorbemerkung | 9 |
| 1. Einleitung | 11 |
| 2. Die Entwicklung der marokkanischen Tafelmalerei..... | 19 |
| 2.1 Historischer Überblick..... | 19 |
| 2.2 Die Kunstschulen in Tetouan und Casablanca | 20 |
| 2.3 Die Aktivitäten der <i>École des Beaux Arts</i> in Casablanca..... | 23 |
| 2.3.1 Annäherung an das traditionelle Kunsthandwerk | 24 |
| 2.3.2 Kampf gegen die „Folklorekunst“ und Gründung eines Künstlerbundes..... | 25 |
| 3. Der Stellenwert der Kunst im heutigen Marokko | 27 |
| 3.1 Desinteresse und Stagnation | 27 |
| 3.2 Das Erziehungswesen..... | 28 |
| 3.3 Das Fehlen seriöser Kunstkritik | 29 |
| 3.4 Die Kultur – Angstgegner der politisch Mächtigen? | 30 |
| 3.5 Künstlerische Stagnation an den Kunstakademien | 32 |
| 4. Die Aktivitäten der aktuellen Kunstszene in Marokko | 33 |
| 4.1 Kunstgalerien..... | 33 |
| 4.2 Kunstausstellungen | 33 |
| 4.3 Kunstsammler | 34 |
| 4.4 Engagement der Künstler..... | 35 |
| 5. Der kulturelle Pluralismus in Marokko | 37 |
| 6. Die Dichotomie der traditionellen marokkanischen Malerei | 41 |
| 6.1 Die Suche nach Identität | 41 |
| 6.1.1 Die Tradition der Zeichen | 41 |
| a. Motive in der Volkskunst der Berber..... | 42 |
| b. Tätowierung..... | 43 |
| c. Schmuck | 44 |
| d. Teppiche | 45 |
| 6.1.2 Die islamische und die Sufi-Tradition | 46 |
| a. Motive | 46 |
| b. Der Dekor | 48 |
| c. Der Sufismus in Marokko | 50 |
| d. Die Kalligrafie..... | 54 |
| e. Talismane | 57 |
| 6.2 Identitätsstiftung durch Anlehnung an die westliche Moderne | 61 |
| 6.2.1 Die geometrische Abstraktion | 65 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 6.2.2 | Das Unsichtbare hinter dem Sichtbaren – Punkt und Linie | 67 |
| 6.2.3 | Der Dualismus im kosmischen Raum | 71 |
| 7. | Die Traditionsverankerung marokkanischer Künstler | 73 |
| 7.1 | Ahmed Cherkaoui (1934–1967): Mystik der Zeichen | 73 |
| | <i>autoportrait en larmes</i> (1961) | 74 |
| | <i>varsovie la nuit</i> (1961) | 77 |
| | O.T., <i>gouache sur papier</i> (1961) | 80 |
| | <i>menace de la fleur</i> (1962) | 81 |
| | <i>porte fath</i> (1964) | 84 |
| | O.T., <i>dessin</i> (1965) | 86 |
| | O.T., <i>dessin</i> (1965) | 86 |
| | <i>l'extase d'al hallaj</i> (1966) | 87 |
| | <i>la vallée des gazelles</i> (1966) | 91 |
| 7.2 | Farid Belkahia (geb. 1934): Kosmische Zeichen | 97 |
| | <i>Main</i> (1980) | 101 |
| | <i>Aube</i> (1983) | 106 |
| | <i>Trances</i> (Aquarell) (1988) | 111 |
| | <i>Trances</i> (Gemälde) (1988) | 112 |
| | <i>Etude sur le Malhoun</i> (1998) | 118 |
| | <i>La Dérive des Continents</i> (2005) | 124 |
| 7.3 | Mohammed Melehi (geb. 1936): „Mentale Landschaften“ | 125 |
| | <i>IBM</i> (1962) | 127 |
| | <i>Videotape B</i> (1963) | 130 |
| | <i>Berrechid</i> (1981) | 130 |
| 7.4. | Houssein Miloudi (geb. 1945): Magie der Zeichen | 133 |
| | O.T., Mischtechnik auf Holz (1968) | 134 |
| | O.T., Mischtechnik auf Leinwand (2001) und (2001/2003) | 135 |
| | O.T., Mischtechnik auf Leinwand (2001/2002) | 136 |
| 7.5 | Mohammed Chebâa (geb. 1935): Interaktion verfremdeter Zeichen | 138 |
| | O.T., Gemälde (1983) | 140 |
| | O.T., Gemälde (1985) | 142 |
| 7.6 | Kalligrafische Zeichen | 145 |
| 7.6.1 | Mohammed Chebâa und der kosmische Raum | 145 |
| | O.T., Gemälde (1995) | 145 |
| 7.6.2 | Mehdi Qotbi (geb. 1951) und das kalligrafische Labyrinth | 148 |
| | <i>Amour des deux Rives</i> (1993) | 149 |
| 8. | Emanzipatorische Bestrebungen | 151 |
| 8.1 | Malerei und Assemblage | 156 |
| 8.1.1 | Mohammed Kacimi (1942–2003): Die Instabilität des Seins | 156 |
| | <i>Le temps des conteurs</i> (1994) | 158 |

| | | |
|-------|--|-----|
| | <i>Traversée</i> (1987)..... | 159 |
| | <i>Shéhérazade et la guerre</i> (1991)..... | 160 |
| 8.1.2 | Khalil El Ghrib (geb. 1948): Das Ephemere..... | 161 |
| | O.T., o.J., Stein..... | 164 |
| | O.T., o.J., Tuschzeichnung..... | 165 |
| 8.1.3 | Fouad Bellamine (geb. 1950): Licht und Schatten..... | 167 |
| | <i>Untitled</i> (1984)..... | 168 |
| | <i>16 de Mayo</i> (2003)..... | 170 |
| | <i>Bagdad Mountain</i> (2003)..... | 171 |
| 8.1.4 | Mahi Binebine (geb. 1959): Der entmündigte Mensch..... | 172 |
| | O.T., Gemälde (1998)..... | 174 |
| | O.T., Gemälde (1997)..... | 175 |
| | O.T., Maske (1999)..... | 176 |
| 8.2 | Installation, Materialbild, Video- und Objektkunst..... | 177 |
| 8.2.1 | „mounir fatmi“ (geb. 1970): Das Individuum und die Gesellschaft..... | 177 |
| | <i>Save Manhattan 01</i> (2004)..... | 186 |
| | <i>Face au silence</i> (2002)..... | 186 |
| | <i>500 mètres de silence</i> (2004-2005)..... | 188 |
| | <i>Exotic</i> (2002)..... | 190 |
| | <i>Obstacles</i> (2005)..... | 193 |
| 8.2.2 | Hassan Echair (geb. 1964): „Les années des cendres“..... | 197 |
| | O. T. (2003)..... | 197 |
| | O. T. (2003)..... | 198 |
| | O. T. (2005)..... | 199 |
| | <i>Les années des cendres</i> (2003)..... | 200 |
| 8.2.3 | Safâa Errouas (geb. 1976): Verletzungen..... | 201 |
| | O. T. (2003)..... | 202 |
| | <i>home sweet home</i> (2006)..... | 203 |
| | <i>Brisa</i> (2002)..... | 203 |
| 8.2.4 | Mohamed El Baz (geb. 1967): „Bricoler l’incurable“..... | 205 |
| 8.3 | Bildhauerei..... | 208 |
| 8.3.1 | Dounia Oualit (geb. 1959): „Formfindungen in Parallele zur Natur“..... | 208 |
| | O. T. (1994)..... | 209 |
| | O. T. (1992)..... | 209 |
| | O. T. (1990)..... | 210 |
| 8.4 | Fotografie..... | 211 |
| 8.4.1 | Lalla Essaydi (geb. 1956): „Überblendete Orte“..... | 211 |
| | <i>Converging Territories</i> (2003)..... | 211 |
| | <i>Converging Territories</i> (2003)..... | 212 |

| | |
|---|------------|
| 9. Zusammenfassung | 215 |
| Abbildungsverzeichnis mit Bildnachweis | 225 |
| Abkürzungsverzeichnis | 231 |
| Glossar | 233 |
| Literaturverzeichnis | 235 |
| Literarische Quellen | 235 |
| Lexika..... | 235 |
| Selbständige Publikationen | 235 |
| Unselbständige Publikationen | 237 |
| Videofilme | 242 |
| Abbildungsteil | 243 |
| Übersetzung der französischen und italienischen Zitate | 269 |

Vorbemerkung

Die vorliegende Studie ist die leicht überarbeitete Fassung einer Dissertation, die im Winter 2007 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen wurde. Die Arbeit erhebt nicht den Anspruch, das Spektrum marokkanischer Werke in seiner ganzen Breite und die große Anzahl marokkanischer Künstler zu erfassen. Der hier vorgegebene Rahmen erfordert eine entsprechende Auswahl: Die im ersten Teil der Dissertation präsentierten traditionsverbundenen Maler waren von herausragender Bedeutung für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in Marokko. Ausschlaggebend für die Auswahl der in Teil 2 vorgestellten jungen Künstleravantgarde, die sich losgesagt hat von autochthonen Motiven und der identitätsstiftenden Thematik ihrer Künstlerväter, ist ihre sich anbahnende Anerkennung und Wertschätzung in der westlichen Kunstszene, unter anderem auch auf Grund ihrer Bezugnahme zu aktuellen politischen Ereignissen und sozialen Problemen und dank der Erweiterung des Bildraums durch Übernahme westlicher Medien wie Videofilm, Installation und Assemblage.

Besonderes Ziel dieser Dissertation ist es, Interesse zu wecken für die Spiritualität einer von islamischer Ästhetik und Kosmogonie geprägten Kunst, deren Zeichencharakter eine existentielle und universelle Botschaft in sich trägt.

Besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Klaus Krüger, der die Arbeit über ihren gesamten Entstehungsraum hinweg stets mit anregendem Austausch und intensivem kritischen Rat begleitete. Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Werner Busch, der das Koreferat übernahm und der Arbeit ein wohlwollendes und förderndes Interesse entgegenbrachte.

Mein Dank gilt all den marokkanischen Künstlern, die sich für Interviews zur Verfügung gestellt oder mich beraten haben: Houssein Miloudi, Farid Belkahia, Mohammed Melehi, Fouad Bellamine, Mahi Binebine, Safâa Errouas, Hassan Echair, Khalil ElGhrib, Mohammed Chebâa, Mohammed ElBaz, Miloud Labied, Mohammed Nabili, Abderrahman Meliani, Dounia Oualit, Mounir Fatmi.

Ich danke auch folgenden Freunden und Bekannten, die mir mit wichtigem Informationsmaterial weiterhalfen und mich bei meinen Recherchen unterstützten: Christine Gorius, Christiane und Chakib Sebbata, Ingeborg Moutawakkil, Sabine Kilito, Hans Werner Geerds, Brahim Alaoui, Marwan, Abdelkébir Khatibi, Caroline Smout, Stefan Radut.

1. Einleitung

Konsultiert man das *Art Diary International* vom Mai 2006, das sich als „the world art directory“¹ bezeichnet, dann scheint Marokko – und damit seine Kunst – nicht Teil dieser Welt. Denn während hier sogar Künstler und Galerien aus Ländern wie Eritrea und Mauretanien aufgeführt werden, bleiben Marokko und seine Kunstszene unerwähnt.

Ein anderes Bild hingegen zeichnet Naima Salam in ihrer Dissertation über *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart* aus dem Jahr 2004. Darin behauptet sie, dass die aus der 1964 gegründeten und für die Erneuerung der marokkanischen Kunst eminent wichtigen Kunstschule von Casablanca hervorgegangenen Maler „in den weltweiten Kunst- und Kulturbetrieb weitgehend integriert“²² seien. Dieser Aussage muss widersprochen werden; denn nicht nur die Generation dieser Künstler, selbst die ehemaligen Lehrer und Gründer der jetzigen *Académie des Beaux Arts* finden bis heute kaum Zugang zur internationalen Kunstszene, in Deutschland sind sie nahezu unbekannt.

Was sind die Gründe? Was bewegt die Kuratoren westlicher Museen und Galerien, sich gegenüber traditioneller marokkanischer Malerei abzuschotten? Sind es deren kosmogonische Thematik und rätselhafte Zeichensprache, die dem europäischen Betrachter den Zugang erschweren? Oder ist die zudem islamisch geprägte Kunst dieses arabischen Landes für ihn Anlass genug, sich einer ihm fremden Kultur zu verschließen?

Der marokkanische Soziologe Abdelkébir Khatibi sieht die Charakteristiken arabischer Kunst in ihrer kompromisslosen Linienornamentik, ihrem klaren Aufbau, in ihrem ausgeprägten Dekor, in den Miniaturen, der Kalligrafie, einer Formenvielfalt aus Zeichen von rätselhafter Kraft.³ Die Reinheit geometrischer Formen, sowie die Komposition islamischer Malerei, so Khatibi, habe aber wenig gemein mit abstrakter westlicher Kunst, da sie danach strebe, „[de] voir le monde avec ‚les yeux‘ du livre [saint – Anm. d. Verf.] et de l’arabesque. [Cela] suppose une pensée unifiée à ce désir d’éternité“.⁴

Ähnlich äußert sich Ali Wijdan in dem von ihm herausgegebenen Werk *Contemporary Art from the Islamic world*. Wijdan zufolge orientieren sich arabische Maler zwar an der Ästhetik westlicher Kunst – ungeachtet ihrer Ausbildung im eigenen Land oder in Europa bzw. den USA Ihre Erziehung und künstlerische Ausbildung entsprächen demnach westlichen Normen, ihre Geisteshaltung, ihr Glaube aber seien islamisch geprägt. Auch wenn ihr Bemühen einer Synthese von traditionellem Erbe und westlicher Moderne gelte, ziele islamische Kunst im Gegensatz zum Westen we-

1 Art Diary International, hrsg. von Giancarlo Politi, Mailand 2006, Titelblatt ohne Seitenangabe.

2 Salam, Naima: *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart*, Münster 2004, S. 76.

3 Vgl. Khatibi, Abdelkébir: *L’art contemporain arabe. Prolégomènes. Approches et Rencontres*. Neuilly 2001, S. 8.

4 Vgl. *Ibid.* S. 10.

niger auf bildliche Darstellung und die materielle Seite der Welt. Vielmehr setze sie auf Zeichen und Symbole, „on the spiritual representation of objects and beings“.⁵ Darüber hinaus verweist Ali Wijdan auf die Schwierigkeit aller arabischen Künstler, mit der Gesellschaft ihres Landes zu ‚kommunizieren‘. Kunst, sagt er, gelte in der arabischen Welt als Luxus der Reichen, als nutzloses Betätigungsfeld. Da Künstlern auch von der jeweiligen Regierung wenig Unterstützung entgegengebracht würde, könnten nur wenige arabische Maler von ihrer Kunst leben.⁶

Wie aber soll die Kunst einer Nation das Interesse des Auslands wecken, wenn sie im eigenen Land wenig Zuspruch erfährt und selbst dort gegen Desinteresse, gegen fehlendes Verständnis ankämpfen muss? So sieht der Maler Fouad Bellamine die Gründe für die Abschottung des Westens in Sachen Drittweltkunst als hausgemacht: „Le rejet de l'autre fonctionne dans les deux sens!“ Er postuliert Kompetenz, beklagt die *Simili*-Kultur und die *Simili*-Galerien im Land und fragt sich, wie man Einblick geben könne in marokkanisches Kunstschaffen, wenn eine Stadt wie Casablanca nicht einmal ein Museum besitzt.⁷

Ähnlich kritisch gegenüber der marokkanischen Kunstszene äußert sich der Maler Mohammed Chebâa: zwar erlebe sein Land eine Fülle an künstlerischen Aktivitäten, doch gäbe es dort mehr „Sonntagsmaler“ („des peintres ‚du dimanche‘“) als professionelle Künstler. Dabei beklagt Chebâa vor allem das Vorgehen ausländischer Kulturinstitute in Marokko, deren Entsandte sich vielmehr als Sozialarbeiter betätigten, indem sie bevorzugt die Werke so genannter junger Talente an prestigeträchtigen Orten ausstellten, anstatt ihnen Stipendien zu vermitteln, die ihnen eine Ausbildung im Ausland ermöglichen und ihre Augen öffnen könnten für die internationale Kunstszene: „Ce n'est pas par des actes de charité que ces fondations pourront contribuer à l'encouragement des arts plastiques au Maroc.“⁸

Sicherlich wiegen die noch heute in marokkanischen Gemälden nachwirkenden Autonomiebestrebungen der ehemaligen *École des Beaux Arts* von Casablanca schwer, nämlich ihr Kampf gegen eine folkloristische und von der damaligen Kolonialmacht Frankreich favorisierte Malerei: die auf die künstlerischen Wurzeln des Landes wie Tätowierungssymbole, geometrische Struktur und traditionelles Kunsthandwerk rekurrierende Erneuerung marokkanischer Kunst haben dieser Malerei bisher den Zugang zum internationalen Kunstmarkt versperrt: weder in Frankreich, wo sich immerhin eine Sammlung marokkanischer Malerei befindet⁹, und wo sich eine Kunstedition vornehmlich auf marokkanische Malerei und Kunstkritik spezialisiert¹⁰, noch im übrigen Europa oder in den USA scheinen die meisten Kunstkritiker, Galeristen

5 Wijdan, Ali: *Contemporary Art from the Islamic world*. Essex 1989, S. xii.

6 Ibid. S. xi.

7 Vgl. Bellamine, Fouad: Entretien. In: *Carte Blanche à Fouad Bellamine*, Katalog zur Ausstellung, Villa Roudani Casablanca, 18. April–31. Mai 1996, Rabat 1996, o.S.

8 Vgl. Chebâa, Mohammed: Ohne Titel. In: *Chebâa*, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie Bab Rouah, Rabat, vom 3. bis 25.12.1993, ohne weitere Angaben.

9 Im Institut du Monde Arabe (IMA), Paris.

10 Edition „Al Manar“, 96, Boulevard Maurice Barrès, Neuilly.

und Sammler gewillt, sich mit ihr auseinanderzusetzen und ihre Bedeutung zu erkennen.

Auch formale Gemeinsamkeiten von okzidentaler und maghrebischer Kunst erleichtern den Zugang zu Letzterer kaum. Die von den Dozenten der Kunstschule in Casablanca favorisierte Linienornamentik in der Malerei begründeten diese mit der Jahrhunderte alten autochthonen geometrischen Struktur traditioneller marokkanischer Kunst. Doch, wie Khalil M'rabet bemerkt, erkläre sich deren Wiederbelebung aus der damals vorherrschenden geometrischen Abstraktion in den USA und in Europa, wo diese Kunstlehrer ausgebildet worden seien.¹¹ Diese „coïncidence formelle“ sei den Lehrern dieser Schule sehr gelegen gekommen, bemühten sie sich doch um eine Synthese von westlicher geometrisch-abstrakter Moderne und der geometrisch ausgerichteten Kunst der Berber bzw. des Islams. Die zu eilfertig zwischen beiden Stilmerkmalen hergestellten Gemeinsamkeiten unterlägen aber einem Trugschluss, so M'rabet weiter: die von „metaphysischem, symbolischem und mystischem Gedankengut“ getragene moslemische sowie vorislamische Kunst habe nichts gemein mit zeitgenössischer geometrischer Abstraktion im Westen.¹²

Einig scheinen sich die meisten Experten über den Alleinvertretungsanspruch des Okzidents in Sachen Kunst. Das nicht-westliche Kunstwerk werde ignoriert als „non-art“, so M'rabet, da es nicht westlichen Standards entspreche und allzu oft als naiv, folkloristisch oder primitiv abgetan würde.¹³ Kunstwerke aus der Dritten Welt, fährt er fort, seien nur ganz selten in wichtigen Ausstellungen zu sehen, da man den nicht westlichen Künstlern unterstelle, sie blieben hinter aktuellen künstlerischen Strömungen und Intentionen zurück.¹⁴ Laut Mohammed Kacimi beherrscht der Okzident die internationale Kunstszene einzig dank seiner politischen, wirtschaftlichen und medialen Machtstellung¹⁵, und auch Pierre Gaudibert kritisiert den Alleinvertretungsanspruch westeuropäischer und nordamerikanischer Kunst: „Il voudrait se faire passer pour mondial, planétaire et universel.“¹⁶

Edmond Amran El Maleh spricht diesbezüglich von einem neuen „ordre culturel“ aus Europa, von Kanons für das Kunstschaffen, von verbindlichen Beurteilungskriterien für die schönen Künste und fügt hinzu, man unterwerfe die künstlerischen Aktivitäten einem Diktat. **Ignoriert würde auf diese Weise die Kunst Ägyptens, Indiens, des Irans, Chinas, Schwarz-Afrikas und des Islams, Kunstströmungen mit anderen Visionen zwar, „[mais qui – Anm. d. Verf.] sont eux aussi et d'une manière éminente, radicalement originales, source de valeurs esthétiques, de virtualités créatrices insoupçonnées“.**¹⁷ Entsprechend äußert sich Okwui Enwezor:

11 Vgl. M'rabet, Khalil: *Peinture et Identité, l'expérience marocaine*, Paris 1987, S. 23.

12 Ibid. Originaltext: „[...] des préoccupations métaphysiques, mystiques, symboliques [...]“. Übers. v. Verf.

13 Vgl. M'rabet, Khalil: *Beyond the Myth*. In: *Beyond the Myth, an exhibition of contemporary Moroccan art*, hrsg. von Sylvia Belhassan u.a., The Brunei Gallery London, 27. Mai–28. Juni 2003, London 2003, S. 11.

14 Ibid.

15 Vgl. Kacimi, Mohammed: *Parole nomade, l'expérience d'un peintre. Approches et Rencontres*. Neuilly 1999, S. 70.

16 Gaudibert, Pierre: *L'Arène de l'Art*, Paris 1988, S. 15.

17 Vgl. El Maleh, Edmond Amran: *L'œil et la main, Œuvres Khalil El Ghribi*, Grenoble 1993, S. 24.

„Im Bereich der Kunst beruht das Konzept des Museums und der Kunstgeschichte auf einer [...] starren Ideologie, die die Legitimität künstlerischer Autonomie, Kanons und Kennerschaft mit demselben interpretativen Anspruch der Moderne begründet, welcher auch das historische und formale Verständnis jeglichen Kunstschaffens ein für allemal formulieren wollte.“¹⁸

Das Desinteresse Europas und der USA an marokkanischer Kultur, Tradition und Mythologie als Folge einer der Kunst auferlegten verbindlichen Richtschnur von Seiten des Westens beklagt der Maler Mohammed Kacimi.¹⁹ Das Augenmerk des Westens, meint er, richte sich ausschließlich auf gegenseitige Handelsinteressen und auf Marokko als exotisches Reiseland. Der Eurozentrismus habe Europa blind gemacht für Unvoreingenommenheit und Verständnis gegenüber anderen Kulturen. Der Westen sperre sich gegen eine ihm fremde Zeichensprache, die weder aktuellen Kunstkriterien entspreche noch den Gesetzen des Marktes.²⁰

Deutlicher wird Okwui Enwezor, wenn er die politische und historische Vision der westlichen Avantgarde in Frage stellt und deren Unfähigkeit kritisiert, künstlerische Modernität außerhalb des Okzidents zu begreifen.²¹

Oder traut man einem Entwicklungsland keine nennenswerte künstlerische Entwicklung zu? Heißt Rückständigkeit im wirtschaftlichen Bereich automatisch Rückständigkeit auf dem kulturellen Sektor?

Welchen Beitrag kann ein so genanntes „unterentwickeltes“ Land leisten zur Bereicherung westlicher Kunst? Hat man vergessen, dass von Monet über van Gogh, Gauguin, bis hin zu Picasso, Matisse, Klee, Kandinsky und anderen, europäische Künstler Techniken, Formen und Symbole fremder Länder entdeckt und in ihre westlich geprägten Werke integriert haben?

Wer bestimmt die Kriterien für Kunst? Sind es die Galerien, die Sammler, die Kritiker, die Kunsthändler oder die Medien des Westens? Muss sich folglich die Kunst in Marokko internationalisieren, und was heißt international? Laut Pierre Gaudibert bezieht sich dieser Begriff auf die Kunst Europas und der Vereinigten Staaten von Amerika.²²

Dies würde bedeuten, dass jede regionale Besonderheit als exotisch und national abgewertet würde. Doch, so Enwezor, die Globalisierung in einer „postkolonialen Gegenwart ist eine Welt der Nähe, nicht eine Welt des Anderswo“.²³

Nichtsdestotrotz tun sich auch heute noch kulturelle Barrieren auf, die Okzident und Orient trennen. Ausstellungen des jeweils anderen sind selten, finden – wenn überhaupt – in Kulturinstituten, wenigen Galerien oder in ethnologischen Museen statt, wie in Berlin die Ausstellung *Junge Künstler aus Marokko* im Museum Dah-

18 Enwezor, Okwui: DIE BLACK BOX. In: Katalog Dokumenta 11, Plattform 5, Ausstellungskatalog hrsg. von Okwui Enwezor, Ostfildern-Ruit 2002, S. 46.

19 Vgl. Kacimi, M., op.cit. S. 88.

20 Ibid. Originaltext: „Le système occidental montre une forte résistance aux signes qui lui arrivent d'ailleurs [...] et qui ne répondent pas aux critères de la mode ou à la loi du marché [...]“ Übers. v. Verf.

21 Vgl. Enwezor, O., op.cit. S. 46.

22 Vgl. Gaudibert, P., op.cit. S. 15–17.

23 Enwezor, O., op.cit. S. 44.

lem (1.3.–31.5.2003). Die Aussage „Kunst kennt keine Grenzen“ stimmt nicht, solange politische und ökonomische Hindernisse, Visazwang und vor allem eine sich viel zu langsam öffnende Abschottung westlicher Kulturinstitutionen gegenüber fremden Kulturen weiter bestehen.

Doch warnend verweist Okwui Enwezor auf „Ground Zero“ als den „Ort, an dem, nach dem Kolonialismus, die Abrechnung mit den Werten des Westens beginnt und wo mit dem 11. September die Peripherie ins Zentrum gerückt ist“.²⁴

Von diesem Zentrum sind die Werke marokkanischer Künstler noch weit entfernt. Auf dem Weg zu internationaler Anerkennung ist jedoch eine in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts herangewachsene marokkanische Künstlergeneration, der sich der zweite Teil dieser Arbeit widmet. Sie lebt heute größtenteils in Europa und den USA, da sie im eigenen Land ihr Publikum nicht finden kann. Es sind Künstler, die das Festhalten an identitätsstiftendem künstlerischem Erbe für obsolet halten. Ihnen ist es gelungen, sich von dem landeseigenen Mainstream zu lösen, indem sie die Rückbesinnung auf eine längst vergangene Epoche als abgeschlossen betrachten und – obwohl sie sich an aktuellen westlichen Kunstströmungen orientieren – dennoch in ihren Werken ihre marokkanische Identität wahren. Nicht in der Rückkehr zu den Quellen und im traditionellen Mikrokosmos, der mehr und mehr zu einer „folkloristischen Fata Morgana“ verkomme, sieht Fouad Bellamine eine Chance für die heutige Kunst in Marokko, sondern einzig im Dialog mit dem Westen, den er für möglich hält.²⁵

Die Gründe für eine thematische Neuorientierung in der marokkanischen Kunst liegen laut Mohamed Tozy in der heutigen Entkoppelung von marokkanischer Politik und Kultur. Die kulturelle Entkolonialisierung sei beendet und das Problem der Identität interessiere niemanden mehr.²⁶

So identifizieren sich die im zweiten Teil dieser Untersuchung vorgestellten, meist jungen Künstler nicht mehr mit einem begrenzten Kulturraum, sondern sehen sich als Teil einer immer komplexer werdenden globalisierten Welt, deren innere Zerrissenheit sie in ihren Werken thematisieren. Sie sehen sie geprägt durch kriegerische Ereignisse, Ungerechtigkeit und Machtmissbrauch. Andere wie Khalil El Ghrib streben nach Loslösung von einer materialistischen Welt durch Innenwendung.

Gemeinsam ist allen nicht nur ihre Distanz zur künstlerischen Zielsetzung der traditionsverbundenen „Väter“ der marokkanischen Malerei. Sie haben sich auch, wie diese Arbeit zeigen wird, frei gemacht von der Tradition der Leinwand, deren Grenzen sie räumlich erweitern mittels Installation, Videokunst oder Assemblage.

24 Enwezor, O., op.cit. S. 47.

25 Vgl. Bellamine, Fouad, op.cit. o.S. Originaltext: „[...] le retour aux sources de l'artiste artisan ancré dans son microcosme traditionnel devient [...] un mirage folklorique.“ Übers. v. Verf.

26 Vgl. Tozy, Mohamed. Zit. In: Hajji, Adil: Malaise dans la culture marocaine. In: Le Monde diplomatique, Sept. 2000, S. 24.

Der die noch traditionsverankerte Malerei thematisierende erste Teil der Arbeit befasst sich nach einem kurzen Überblick über deren Entwicklung und ihren Stellenwert im Land mit den Zielen der 1950 gegründeten Schule von Casablanca und in Folge mit der Analyse exemplarischer Werke von richtungsweisenden Repräsentanten dieses Instituts, die in den Jahren 1964–1970 und weit darüber hinaus die Kunst in Marokko entscheidend geprägt haben. Ihr Rekurs auf Jahrhunderte alte Zeichen und Motive der Volkskunst bzw. auf islamische und sufistische Motive und Dekor erfordert in dieser Abhandlung eine erläuternde Stellungnahme zur Mystik des Islams und zu den berberischen Wurzeln des Landes. Da die Lehrer und Schüler der *École de Casablanca* sich andererseits an der geometrischen Abstraktion westlicher Maler orientierten, drängen sich Werkvergleiche auf mit Paul Klee, Wassily Kandinsky, Roger Bissière und anderen. Dabei zeigen sich Konvergenzen in ihrer jeweiligen Auffassung von Kunst. Beide Seiten sehen die Abstraktion als einzig mögliches Ausdrucksmittel einer Befindlichkeit existentieller Art und als Bildmetapher des Geistigen, des Nicht-Sichtbaren – Konvergenzen, auf die in späteren Abschnitten ausführlich eingegangen werden soll.

Als Vorbild und als gelungene Synthese von westlicher Moderne und marokkanischer Identität galt den Vertretern der o.e. Schule das Werk Ahmed Cherkaouis, dem in dieser Arbeit ein ausführliches Kapitel gewidmet ist.

Die in jenen Jahren in Tetuan aktiven Kunstschaaffenden der *Escuela Preparatoria de Bellas Artes* sind nicht Gegenstand dieser Dissertation. Sie standen bis zur Unabhängigkeit des Landes unter spanischer Inspektion und unterhielten auch weiterhin enge Beziehungen zur spanischen Kunstszene. Eine Folge dieser Verbindung waren zwei unterschiedliche Stilrichtungen, die aber von Beginn an unbeeinflusst blieben von einer Malerei, die sich auf ihr künstlerisches Erbe gründete. Die Vertreter dieser Schule mussten sich daher auch nicht von einer Kunstprogrammatisierung „emanzipieren“, deren Einfluss sie nie zu spüren bekamen. Ähnliches gilt für einen so bedeutenden Künstler wie Jilali Gharbaoui (1930–1971), der schon in jungen Jahren nach Paris emigrierte und sich dort der Malerei des „Informel“ anschloss.

Der Forschungsstand zum Thema Kunst in Marokko ist begrenzt. Erschienen sind zwei von Marokkanern verfasste Dissertationen: *Peinture et Identité, l'expérience marocaine*²⁷ (1987) von Khalil M'rabet und *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart*²⁸ (2004) von Naima Salam. Beide Abhandlungen beschränken sich vorwiegend auf die historische Entwicklung der marokkanischen Malerei, auf Aussagen zur Biografie, zur Zielsetzung und zum sozialen Umfeld meist traditionsverbundener marokkanischer Künstler und Absolventen der Schule von Tetuan. Während M'rabets Abhandlung über marokkanische Malerei nicht über den Entwicklungsstand von 1980 hinausgeht, finden bei Salam einige wenige in der vorliegenden Arbeit vorgestellte Installations-

27 M'rabet, Khalil: *Peinture et Identité. L'expérience marocaine*, Paris 1987.

28 Salam, N.: *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart*, op.cit.

und Videokünstler namentliche Erwähnung, ohne dass deren Œuvre kommentiert würde. Salam geht darüber hinaus ein auf europäische Maler, die im Maghreb eine Inspirationsquelle für ihre Kunst sahen. Sie erwähnt den Einfluss europäischer Maler auf marokkanische Künstler, meidet aber jeden konkreten Bildvergleich, der deren künstlerische Verwandtschaft veranschaulichen könnte. Auch die Bedeutung des Sufismus für die traditionelle marokkanische Malerei wird weder von ihr noch von M'rabet historisch begründet, noch wird sie anhand von Werkbeispielen sinnfällig belegt.

Publikationen über junge marokkanische Künstler sind selten und nicht immer über den Buchhandel erhältlich. Zu erwähnen sind hier die von Toussaint/Biec/Brenez herausgegebene Brochüre *mounir fatmi*²⁹, der von Mohamed Rachdi herausgegebene Sammelband mit Artikeln zu marokkanischen Künstlerimmigranten *interférences*³⁰ und ein kleines, kurz kommentiertes, Bildbändchen mit dem Titel *Suites marocaines*³¹. Anmerkungen zur Biografie der Künstler, zu Ausstellungen, auch gelegentliche Interviews, finden sich im Internet.

Was alle Autoren, die Beiträge zur marokkanischen Kunst verfasst haben, vermissen lassen, ist eine fundierte Form- und Inhaltsdeutung ausgewählter marokkanischer Werke. Aus diesem Forschungsdesiderat leitet sich meine Aufgabenstellung ab. Somit wird die formale Gestalt der Werke eingehend analysiert, unterstützt von einer ikonografischen und rezeptionsästhetischen methodischen Herangehensweise. Da zur ikonografischen Bestimmung der Werke auf entsprechende Literatur nicht zurückgegriffen werden kann, wird bei dem Versuch, die oftmals hermetischen Arbeiten zu entschlüsseln, von einer vorhandenen Titelgebung ausgegangen, aber auch von in Interviews geäußerten Statements der Künstler selbst. Es sind dies oft Hinweise auf ein uns fremdes Gedankengut, das es zu erkunden gilt, indem wir uns vertraut machen mit kosmogonischen Vorstellungen dieser Künstler, auch mit ihren Vorstellungen von einer Welt der Geister und der Kraft der Magie, mit ihrem Glauben und mit der Mystik des Islams. Erst das Wissen um ihren kulturellen Hintergrund und ihre Geisteshaltung können uns helfen, ihre Werke zu lesen und zu verstehen.

Demnach ist es das Anliegen dieser Arbeit herauszustellen, dass die scheinbar so fremd wirkenden Werke marokkanischer Künstler für den westlichen Betrachter erschließbar sind, und dass sie aufgrund ihres Aussagegehalts von größter soziokultureller und politischer Relevanz sind.

29 Toussaint, Evelyne/ Biec, Odile/ Brenez, Nicole (Hrsg.): „mounir fatmi“. Le Parvis centre contemporain, Ibos et Vidéo K.01, Pau. Centre d'art contemporain intercommunal, Istres. Édition: Le Parvis centre contemporain, Ibos et Vidéo K.01, Pau. Centre d'art contemporain intercommunal, Istres. Istres 2005.

30 Rachdi, Mohamed (Hrsg.): *Interférences. Références marocaines de l'art contemporain*. Amiens 2005.

31 Daydé, Emmanuel (Hrsg.): *Suites marocaines: La jeune création au Maroc*. Ausstellungskatalog, Couvent des cordeliers Paris, 27. Mai–25. Juli 1999, Paris 1999.

Angesichts der gegenwärtigen Debatte um nicht-westliche Kunst und deren Auswahl- und Bewertungskriterien im Westen ist das Thema dieser Arbeit von besonderer Aktualität.