

Ludwig-Maximilians-Universität

Institut für Kunstgeschichte

Die bildende Kunst als Instrument der Modernisierung in der Türkei (Die letzten Jahrzehnte des osmanischen Reiches und die ersten Jahrzehnte der türkischen Republik)

Forschungsseminar

Wintersemester 16/17

Dozentin: Prof. Dr. Zeynep Kuban

Farid Belkahia und die Avantgarde. (Post-)koloniale Entwicklungen in der marokkanischen Kunst

Ronja Merkel

Matrikelnummer 11415613

3. Fachsemester (Master)

ronja.merkel@campus.lmu.de

15. März 2017

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	2
2. DIE KÜNSTLERAUSBILDUNG IM (POST-) KOLONIALEN MAROKKO	6
2.1. SELBSTSTUDIUM UND AKADEMISCHE AUSBILDUNG FARID BELKAHIAS	9
2.2. RÜCKKEHR NACH MAROKKO – UMSTRUKTURIERUNG DER <i>ÉCOLE DES BEAUX ARTS</i> IN CASABLANCA	13
3. THEMEN DER MAROKKANISCHEN MODERNE	16
3.1. BEDEUTUNG DER <i>DRITTEN WELT</i> FÜR DIE MAROKKANISCHE AVANTGARDE	16
3.2. IDENTITÄTSFINDUNG FARID BELKAHIAS	17
3.3. ANEIGNUNG DER <i>AMAZIGH</i> -KULTUR – FARID BELKAHIAS <i>MAIN</i>	18
4. FAZIT	21
5. ANHANG	24
5.1. VITA FARID BELKAHIA	24
5.2. RELEVANTE DATEN DER MAROKKANISCHEN GESCHICHTE	24
5.3. LITERATURVERZEICHNIS	25
5.4. INTERNETQUELLEN	26
5.5. ABBILDUNGEN	27

1. Einleitung

Befasst man sich mit der Moderne in Marokko, so wird man bald feststellen, dass diese vollkommen anders verlief, als beispielsweise die Moderne in Frankreich. Doch gerade die Geschichte Frankreichs ist untrennbar mit der Marokkos und dessen Künstlern verbunden. Bereits im 18. Jahrhundert nahmen die Kolonialmächte Frankreich, Spanien und Deutschland enormen Einfluss auf Nordafrika. Mit Marokko unterhielten Spanien und Frankreich zunächst Handelsbeziehungen, sicherten sich jedoch ab dem 19. Jahrhundert in mehreren militärischen Einsätzen Teilgebiete des Landes. 1904 teilten die Besatzer Spanien und Frankreich Marokko untereinander auf, 1912 wurden mit dem *Vertrag von Fès* mehrere Zonen festgelegt, von denen Französisch-Marokko die größte war. Erst 1956 erlangte Marokko nach zahlreichen Aufständen und blutigen Auseinandersetzungen seine Unabhängigkeit. Insbesondere der französische Einfluss ist jedoch bis heute spürbar, unter anderem durch zahlreiche Baumaßnahmen, bei denen nach französischem Vorbild die *Villes Nouvelles* geschaffen wurden, außerdem ist Französisch noch immer die zweite Amts- und Handelssprache Marokkos.¹

Auch auf die Entwicklung der lokalen Kunstszene nahmen die Kolonialmächte enormen Einfluss. Vor der Einnahme des Landes durch die Europäer gab es in Marokko keine klassische Künstlerausbildung, wie sie beispielsweise in Paris an der *École des Beaux Arts* existierte. Zwar gab es bereits vor der Gründung von Kunsthochschulen in Marokko Künstler, die autodidaktisch arbeiteten, die Europäer nahmen diese Kunst jedoch nicht als solche wahr, wie unter anderem die Kunsthistorikerin Naima Salam in Ihrer Dissertation *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart* (2003) kritisiert.² Für die Europäer zeigte sich die marokkanische Ästhetik vor allem im Handwerk, wie Möbelschnitzereien, Stickereien sowie Töpfer-, Leder- und Metallarbeiten. In der Wahrnehmung der Kolonialisten gab es in Marokko keine Künstler, sondern ausschließlich Handwerker. Die Kunstpädagogin Jutta Ströter-Bender beschreibt die Behandlung von Kunst aus der sogenannten Dritten Welt in ihrem Buch *Zeitgenössische Kunst der 'Dritten Welt'* (1991) wie folgt:

¹ Jan C. Jansen und Jürgen Osterhammel, *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 2001, S. 9ff.; Vgl. Kapitel 5.2. zur Geschichte Marokkos.

² Naima Salam, *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquellen für die marokkanische Malerei der Gegenwart*, hg. von Klaus-Jürgen Scherer u.a., Bd. 23, Schriftenreihe der Stipendiatinnen und Stipendiaten der Friedrich-Ebert-Stiftung, Köln 2003, S. 62ff.

„Man wird [...] bemerken, daß die 'Geschichte der Modernen Kunst ein exklusives Territorium des Westens ist', während nicht-westliche Kunst nur am Rande oder gar nicht wahrgenommen wird. Kunst aus außereuropäischen Ländern setzt man hierzulande im Wesentlichen mit den Zeugnissen traditioneller Kulturen gleich, die durch den Kolonialismus zerstört wurden, etwa mit der sogenannten 'primitiven' Kunst aus Schwarzafrika und von den Inseln der Südsee.“³

Eine Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen Hintergrund von Kunstwerken und -handwerk durch die Kolonialisten fand nicht statt, Objekte wurden aus ihrem Kontext gerissen und in ethnologischen Museen ohne jeden Zusammenhang ausgestellt. Diese Wahrnehmung änderte sich zunächst auch nicht mit der Dekolonisation und der daraufhin erblühenden marokkanischen Kunstszene. Die moderne außereuropäische Kunst der ehemaligen Kolonien wurde fast ausschließlich im Vergleich zu den vermeintlich traditionellen Kunstwerken betrachtet; entsprach sie dieser nicht, wurde sie auch nicht als Kunst anerkannt.⁴

1945 wurde in Tetouan mit der *Escuela de Bellas Artes* die erste offizielle Kunsthochschule Marokkos durch Don Mario Bertuchi gegründet, einem spanischen Maler und General.⁵ Die Prinzipien der Akademie sahen jedoch nicht die Ausbildung talentierter marokkanischer Künstler vor, sondern die Vorbereitung europäischer Siedler auf den Besuch von spanischen Kunsthochschulen.⁶ Ähnlich verhielt es sich an der fünf Jahre später gegründeten *École des Beaux Arts* in Casablanca, die sich in ihrer Ausbildung an dem europäischen Geschmack orientierte und lange Zeit ausschließlich Europäer und marokkanische Juden aufnahm.⁷ Für die (muslimischen) Marokkaner standen viele Jahre nur die Handwerkschulen offen.

Dennoch entwickelte sich bereits ab den 1950er-Jahren eine moderne Kunstszene in Marokko, die sich losgelöst von den kolonialistischen Vorgaben und Einschränkungen mit lokalen Bildtraditionen auseinandersetzte, um eine neue, eigene Identität zu formen. Zu diesen Künstlern zählte auch der 1934 in Marrakesch geborene Farid Belkahia, der zunächst autodidaktisch arbeitete und in seinem Heimatort im Atelier eines ansässigen Künstlers lernte.⁸ Noch während des andauernden Protektorats besuchte Belkahia die Kunsthochschule in Paris

³ Jutta Ströter-Bender, *Zeitgenössische Kunst der 'Dritten Welt'*, Köln 1991, S. 10.

⁴ Ströter-Bender 1991, S. 10f.

⁵ Salam 2003, S. 71.

⁶ ebd.

⁷ Salam 2003, S. 72.

⁸ Vgl. 5.1. zu biografischen Daten Farid Belkahias.

sowie die Fakultät für Bühnenmalerei und -plastik in Prag.⁹ Insbesondere in Frankreich genoss er eine entsprechend klassische, auf den Naturalismus fokussierte Ausbildung. 1962 kehrte Belkahia nach Marokko zurück und übernahm die Leitung der Kunsthochschule in Casablanca. In seiner 12-jährigen Amtszeit als Direktor erfuhre die *École des Beaux Art* grundlegende Veränderungen in ihrer Ausrichtung. Statt sich weiterhin an der Lehre europäischer Kunstakademien zu orientieren, führte Farid Belkahia eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem marokkanischen Kunsthandwerk und den Traditionen der Berber ein. Als Mitglied der Künstlergruppe *Casablanca* sowie des regierungskritischen Literatur- und Kulturmagazins *Souffles* strebte Farid Belkahia nicht bloß die Wiederentdeckung der marokkanischen Kultur an, sondern vor allem neue Perspektiven und Themen, die sich von dem bei Europäern beliebten naiven Exotismus abgrenzten. Neben Belkahia zählten zu den präsentesten und für die zeitgenössische marokkanische Kunst prägendsten Personen Mohamed Melehi und Mohammed Chebaa, die ebenfalls der *Casablanca-Gruppe* angehörten und sich bei *Souffles* engagierten.

Trotz gemeinsamer Ansätze und ähnlicher Ziele entwickelte sich die erste Künstlergeneration Marokkos teils in sehr unterschiedliche Richtungen, was unter anderem durch eine schwierige politische Situation auch nach der Dekolonisierung bedingt wurde. Unstimmigkeiten in der *Casablanca-Gruppe* und bei *Souffles* führten zu Beginn der 70er-Jahre zu einem Bruch zwischen Farid Belkahia, Mohamed Melehi und Mohammed Chebaa. Belkahia gilt bis heute als eine treibende Kraft in dieser ersten Generation; sein Wirken an der Kunsthochschule in Casablanca und sein künstlerisches Schaffen generell haben nachfolgende Künstler entscheidend geprägt. Auch im europäischen Ausland konnte sich Belkahia als einer der wenigen marokkanischen Künstler Anerkennung finden und zahlreiche erfolgreiche Ausstellungen ausrichten.

Die vorliegende Seminararbeit befasst sich anhand des Schaffens von Farid Belkahia mit der ersten Künstlergeneration Marokkos. Im Fokus steht dabei vor allem die künstlerische Ausbildung vor und nach der Unabhängigkeitswerdung. Einen weiteren Schwerpunkt bildet Belkahias Auseinandersetzung mit dem traditionellen Kunsthandwerk und der Berber-Kultur. Die Wahl Farid Belkahias als repräsentativem Künstler erklärt sich einerseits dadurch, dass seine Arbeit bis heute auch im europäischen Raum, insbesondere in Frankreich, bekannt ist, andererseits verleiht ihm seine Rolle als Direktor der Kunsthochschule in

⁹ Clare Davies, *Decolonizing Culture: Third World, Moroccan, and Arab Art in Souffles/Anfas, 1966-1972*, hg. von Forum Transregionale Studien e. V. Berlin, Bd. 2/2015, Berlin 2015, S. 6.

Casablanca einen einzigartigen Stellenwert und eine besondere Authentizität. Nicht außer Acht zu lassen ist jedoch auch die schwierige Forschungssituation, welche der genauen Themenfestlage ihre Flexibilität nimmt. Bis heute gibt es kaum umfassende Untersuchungen zur Kunst Marokkos, insbesondere nicht zu der, die rund um die Unabhängigkeit entstand. Weder wurde jemals ein vollständiges Künstlerverzeichnis erstellt, noch gibt es explizite Literatur zu den einzelnen Kunsthochschulen oder relevanten Ausstellungen. Künstlermonographien sind selbst bei international erfolgreichen marokkanischen Künstlern eine Rarität. Ein Interesse an einer kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der Kunst der Dekolonisation scheint weder in Marokko noch im Westen zu bestehen.

Im deutschsprachigen Raum finden sich neben der bereits erwähnten Dissertation von Naima Salam eine weitere Doktorarbeit des Kunsthistorikers Wolfgang Hunsinger aus dem Jahr 2007. In beiden Arbeiten wird jedoch deutlich, dass auch diese Autoren vor dem Problem der mangelhaften Forschungs- und Literaturlage standen. Naima Salam spricht in ihrer Einleitung an, dass sie ihre Dissertation inhaltlich stark von der Kooperationsbereitschaft einzelner noch lebender Künstler abhängig machen musste, da anders eine Bearbeitung des Themas kaum möglich war.¹⁰ Diese Schwierigkeit scheint an einigen Stellen in Naima Salams Arbeit durch und äußert sich in Widersprüchlichkeiten bezüglich einiger Jahreszahlen und in teils sehr oberflächlichen Betrachtungen. Daher findet diese Dissertation nur eingeschränkt Beachtung. Die Arbeit von Wolfgang Hunsinger soll nahezu außen vor bleiben, da sie kaum neue Erkenntnisse liefert und eher einen zusammenfassenden Charakter hat; ein Großteil seiner Betrachtungen scheint auf der Dissertation von Naima Salam zu beruhen.

Relevant für die vorliegende Hausarbeit ist unter anderem das Buch *Art in the Service of Colonialism. French Art Education in Morocco 1912-1956* (2005), in dem sich der Kunst- und Architekturhistoriker Hamid Irbouh ausführlich mit den Kunsthochschulen im französischen Protektorat Marokko auseinandersetzt. Die Kunsthistorikerin Cynthia J. Becker untersucht in *Amazigh Arts in Morocco: Women Shaping Berber Identity* (2009) die Ursprünge der Berber Kunst und geht dabei auch auf die Interpretationen zeitgenössischer Künstler ein. Des Weiteren erwies sich der Aufsatz *Decolonizing Culture. Third World, Moroccan and Arab Art in Souffles/Anfas, 1966-1972* (2015) der Kunsthistorikerin Clare Davies als hilfreich für ein Verständnis der politischen Spannungen und kulturellen Veränderungen, die durch die Unabhängigkeit Marokkos hervorgerufen wurden.

¹⁰ Salam 2003, S. 18.

Unerlässlich war auch eine intensive Arbeit mit Ausgaben des Magazins *Souffles*. Insbesondere in der Sonderausgabe 7/8 aus dem Jahr 1967, welche die Situation der zeitgenössischen Kunst in Marokko betrachtet, konnten wesentliche Informationen zu Farid Belkahias Schaffen gefunden werden. Zusätzlich wurden einzelne Zeitungsartikel, Interviews mit Farid Belkahias Ehefrau sowie Überblicksliteratur zu marokkanischem Kunsthandwerk und der Geschichte des Landes hinzugezogen.

Im ersten Kapitel widmet sich die Seminararbeit den marokkanischen Kunsthochschulen. Fokussiert werden die Gründungsgeschichte, Ziele, Aufgaben und Veränderungen. Auch wird Belkahias eigene künstlerische Ausbildung betrachtet unter besonderer Berücksichtigung seines Studiums in Paris. Anschließend werden die durch Belkahia initiierten Reformen an der *École des Beaux Arts* in Casablanca beleuchtet. Das daran anschließende Kapitel widmet sich den Themen der Avantgarde und analysiert nach einem kurzen Exkurs zur politischen Posterkunst Farid Belkahias Auseinandersetzung mit der Berber Kultur. Abgeschlossen wird die Seminararbeit mit einer kritischen Conclusio.

2. Die Künstlerausbildung im (post-) kolonialen Marokko

Trotz einer weit zurückreichenden Bildtradition und einem großen ästhetischen Reichtum in Architektur, Handwerk und Kalligraphie, gab es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts keine klassisch ausgebildeten Künstler in Marokko und auch mit der Gründung von Kunsthochschulen durch die französischen und spanischen Kolonialisten, stand eine künstlerische Ausbildung nicht automatisch jedem Marokkaner frei. Der Kunsthistoriker Hamid Irbouh schreibt in *Art in the Service of Colonialism. French Art Education in Morocco 1912-1966*, dass die französischen Kolonialisten ihre Macht über die Marokkaner vor allem über den Zugang zu Bildung ausübten: "The educational reforms, embedded in the principles of a partial colonial assimilation, however, intended to instil in Moroccans the inability to conceive of any alternatives to French policies."¹¹ Die erste offizielle Kunsthochschule Marokkos, die *Escuela de Bellas Artes* wurde 1945 in Tetouan, der Hauptstadt der spanischen Zone, von dem Maler und General Don Mario Bertuchi gegründet.¹² 1950 wurde die Kunsthochschule *École des Beaux Arts* in

¹¹ Hamid Irbouh, *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco 1912-1956*, New York 2005, S. 33.

¹² Salam 2003, S. 71.

Casablanca eröffnet, die sich in ihrer Lehre zunächst an der *École des Beaux Arts de Paris* orientierte.¹³ Interessant ist hier, dass die Schule in Casablanca eigentlich schon 1920 durch den französischen Maler Edouard Brindeau gegründet wurde, jedoch erst ab 1950 offiziell geöffnet war, wie Hamid Irbouh hervorhebt.¹⁴ Im Zuge massiver Baumaßnahmen durch die Franzosen, welche die Modernisierung Marokkos vorantreiben sollten, entstand auch diese erste Kunsthochschule, die einerseits das Bedürfnis europäischer Einwanderer nach Urbanität befriedigen, andererseits die Marokkaner in moderner Baukunst und europäischem Handwerk schulen sollte, um wiederum die Wünsche der Europäer umsetzen zu können:

“The School of Fine Arts [...] would, likewise, muster the Moroccan milieu to the French agenda. Soon after construction of the Casablanca ville nouvelle started, it increased the demand for Moroccan craftsmen trained in European crafts related to modern building construction, including carpentry, metal smithing, and masonry. In fact, the French authorities created the Casablanca School of Fine Arts in the early 1920s (though it was not officially inaugurated until 1951) at a time when the ville nouvelle began attracting substantial numbers of French and European settlers, pressuring authorities to expand its urban development. To meet these new demands, the French authorities discouraged Moroccan high school graduates from pursuing higher education in France. The school enrolled both Europeans and Moroccans. However, European students pursued fine arts education and prepared to take the exam for entrance to the Paris École Supérieure des Beaux-Arts. The school channelled Moroccan students into the division of applied arts to become trained masons, carpenters, and assistants to French architects, maquette (scaled architectural models) builders, and graphic designers.”¹⁵

Dies bestätigt, dass die Kolonialisten die Kunst der Marokkaner nicht als solche wahrnahmen und keinen Anreiz darin sahen, Marokkanern eine akademische künstlerische Ausbildung zu ermöglichen. Marokkaner galten in den Augen der Europäer in erster Linie als Handwerker. Das Magazin *Souffles* kritisierte 1967, dass die marokkanische Kunst schon immer eine Herausforderung für die Kolonialisten gewesen sei, da sie nicht in ihre westlichen, akademischen Strukturen passte.¹⁶

Kunsthandwerksschulen bestanden in Marokko jedoch schon weit vor Bildung der Protektorate. In Tetouan gab es beispielsweise bereits vor der Gründung der *Escuela de Bellas Artes* eine entsprechende Schule für Kunsthandwerk. Die *Dar Sanaa* ermöglichte eine Ausbildung in den traditionellen marokkanischen Handwerken, darunter die Teppichweberei, Lederarbeit und Schmuckherstellung.¹⁷ Im Gespräch mit dem Künstler Mohamed Melehi, einem

¹³ Salam 2003, S. 71

¹⁴ Irbouh 2005, S. 33, S. 231.

¹⁵ Irbouh 2005, S. 35.

¹⁶ Abdellatif Laâbi, „L'idéologie coloniale et l'Art marocain“, in: *Souffles*, Bd. 7/8, 1967, S. 10.

¹⁷ Salam 2003, S. 71.

Mitglied der *Casablanca-Gruppe* um Farid Belkahia, fand Naima Salam heraus, dass solche Kunsthandwerksschulen unabhängig von den Kolonialisten in ganz Marokko existierten.¹⁸ Nicht ganz klar ist, ab wann die neugegründeten Kunsthochschulen in Tetouan und Casablanca (muslimischen) Marokkanern offen standen. Naima Salam zitiert in ihrer Dissertation Mohamed Melehi wie folgt:

„Während sich in Tetouan schon unmittelbar nach der Gründung der Kunstschule auch Marokkaner einschreiben konnten, war dies in Casablanca nicht möglich. Erst im Semester 1948/49 erhielt der erste Marokkaner [...] eine Zulassung und konnte sich in Tetouan einschreiben.“¹⁹

Nachdem dieses Zitat in sich schon widersprüchlich ist, spricht Naima Salam auf der folgenden Seite davon, dass beide Kunsthochschulen erst ab 1954 für muslimische Marokkaner zugänglich waren, zuvor führt sie jedoch aus, dass ab 1945 in Tetouan die Ausbildung der ersten marokkanischen Künstlergeneration begann.²⁰

Bei Clare Davies findet sich ein Hinweis auf die Ausbildung Mohamed Melehis: 1955 habe er ein Stipendium für die *Academie des Beaux Arts in Seville* erhalten, nachdem er zuvor zwei Jahre in Tetouan studiert habe.²¹ Demnach müsste er seine Ausbildung an der *Escuela de Bellas Artes* um 1953 begonnen haben, immerhin drei Jahre vor der Unabhängigkeitswerdung. In der Sonderausgabe 7/8 (1967) des Magazins *Souffles* finden sich Lebensläufe der drei Künstler der *Casablanca-Gruppe*. Die künstlerische Vita Melehis beginnt dort jedoch erst mit seiner Ausbildung im Ausland: Von 1955 bis 1962 besuchte er die Kunsthochschulen in Sevilla, Madrid, Rom und Paris, anschließend erhielt er ein Stipendium der Rockefeller Foundation in New York, wo er sich von 1962 bis 1964 aufhielt.²² Weitere Lebensläufe von Künstlern, die in Tetouan studiert haben und in der *Souffles-Ausgabe* 7/8 vorgestellt werden, nennen 1954 als frühestes Studienjahr. So verhält es sich zum Beispiel bei Mohamed Ataallah, der 1954 das Studium in Tetouan aufgenommen haben soll,²³ der Künstler Saad Seffaj begann die Ausbildung ein Jahr später.²⁴ Die Kunsthochschule Casablanca ist ausschließlich im Lebenslauf eines Künstlers namens Mohammed Hamidi vermerkt; dieser schrieb sich 1956, also im Jahr der Unabhängigkeit ein.²⁵

¹⁸ Salam 2003, S. 71.

¹⁹ Mohamed Melehi zitiert in: Salam 2003, S. 71.

²⁰ Vgl. Salam 2003, S. 71f.

²¹ Davies 2015, S. 6.

²² Souffles, Bd. 7/8, 1967, S. 56.

²³ Souffles, Bd. 7/8, 1967, S. 23.

²⁴ Souffles, Bd. 7/8, 1967, S. 69.

²⁵ Souffles, Bd. 7/8, 1967, S. 48.

Zwar gibt dies nicht endgültig Aufschluss darüber, ab wann genau die Kunsthochschulen Marokkanern offenstanden, die Lebensläufe verdeutlichen jedoch, dass die erste Künstlergeneration definitiv erst ab Mitte der 1950er-Jahre akademisch ausgebildet wurde. Besonders interessant ist jedoch vor allem, dass fast alle Künstler dieser ersten Generation, deren Geburtsjahre zumeist zwischen 1934 und 1939 liegen, eine Ausbildung im Ausland erhielten. Betrachtet man beispielsweise die Vita Farid Belkahias, so scheint es, als sei er ausschließlich in Europa ausgebildet worden. Melehis Studium fand ebenfalls zum größten Teil im Ausland statt und auch das dritte Mitglied der *Casablanca-Gruppe*, Mohammed Chebaa, erhielt eine mehrjährige Ausbildung in Europa.²⁶ Dies wirft die Frage auf, weshalb ein Besuch der eigenen Kunsthochschulen den Marokkanern offensichtlich zunächst erschwert wurde, eine Ausbildung im Ausland jedoch keine beziehungsweise eine geringere Hürde darzustellen schien. Wolfgang Hunsinger schreibt dazu in seiner Dissertation, dass sich erst 1956 mit der Unabhängigkeit die Grenzen für Marokkaner, die im Ausland studieren wollten öffneten.²⁷ Doch wie die Lebensläufe von Belkahia und Melehi zeigen, bestand auch schon vorher diese Möglichkeit. Ob es sich dabei um Ausnahmen handelte und wie genau die Ausreise- und Stipendienbestimmungen waren, lässt sich für diese Seminararbeit leider nicht abschließend klären. Für eine zukünftige Forschung könnte es jedoch interessant sein, zu recherchieren, wie und ab wann genau die jungen marokkanischen Künstler Auslandsstipendien erhielten und welche Aufnahmebedingungen für Sie an den europäischen und amerikanischen Kunsthochschulen galten.

2.1. Selbststudium und akademische Ausbildung Farid Belkahias

Details zu den genauen Ausbildungsstationen Farid Belkahias oder anderer Künstler seiner Generation sind kaum bekannt beziehungsweise nicht an einer Stelle zusammengefasst nachlesbar. Dank seiner Ehefrau, der marokkanischen Schriftstellerin Rajae Benchemsi, lässt sich jedoch ein etwaiges Bild zeichnen. Benchemsi wurde erst 1957 geboren, zu der Zeit hatte Farid Belkahia seine Ausbildung als Künstler bereits begonnen, fünf Jahre später sollte er die Position des Direktors an der Kunsthochschule Casablanca übernehmen. Seine Frau heiratete er erst 1990, sie erlebte seine Ausbildung also nicht mit. Details, die sie in

²⁶ Souffles, Bd. 7/8, 1967, S. 35.

²⁷ Wolfgang Hunsinger, *Zeitgenössische Werke marokkanischer Künstler. Traditionsverankerung und emanzipatorische Bewegungen*, Weimar 2008, S. 38.

Interviews oder von ihr verfassten Kurzbiografien verrät, beruhen also allein auf Erzählungen ihres Mannes. Dies ist insofern zu berücksichtigen, als dass ihre Darstellungen dadurch zwar nicht unglaubwürdig werden, aber keinem wissenschaftlichen Standard entsprechen.

Gegenüber dem Online-Magazin *LesEco* sagte Rajae Benchemsi wenige Monate nach dem Tod Belkahias im September 2014, ihr Mann sei schon sehr früh, im Alter von drei oder vier Jahren, mit Kunst in Berührung gekommen, da sein Vater ein Kunstliebhaber gewesen sei.²⁸ Bei Clare Davies findet sich dazu dieser Hinweis: Belkahia habe als junger Mann in Marrakesch und Al-Jadida im Atelier eines ansässigen Künstlers gelernt.²⁹ Davies äußert sich nicht weiter zu Belkahias frühem künstlerischen Schaffen, Benchemsi führt jedoch im genannten Interview aus, dass ihr Mann schon als etwa Fünfzehnjähriger seine ersten Werke ausgestellt habe. Sie beschreibt seine frühen Arbeiten als streng expressionistisch im Sinne von: „Ich male, was ich fühle“.³⁰ Leider konnte nur eine Abbildung in schlechter Qualität von einer frühen Arbeit Belkahias gefunden werden (Vgl. Abbildung 1). Das *Autoportrait* von 1953 weist jedoch tatsächlich einen expressionistischen Duktus auf, die Strichführung ist grob und sehr dynamisch. Die Farbgebung ist in der Schwarzweißaufnahme leider nicht zu erkennen. Hinweise für eine Ausstellung Ende der 40er-Jahre lassen sich nicht finden. Die *Fondation Farid Belkahia* gibt auf ihrer Website an, die erste Ausstellung habe 1953 in Marrakesch stattgefunden. Die Vita Belkahias im Magazin *Souffles* nennt 1955 als erstes Ausstellungsjahr.³¹

Rajae Benchemsi sagt weiterhin, dass Belkahias Vater trotz seines Interesses an der Malerei dagegen gewesen sei, dass sein Sohn diese Laufbahn einschlug. Belkahia habe jedoch seinen Willen durchgesetzt und, um eine Ausbildung in Paris

²⁸ Rajae Benchemsi, in: Jihane Bougrine, „Ce peintre, mon héros!“, *LesEco*, 12. Januar 2015, <http://www.leseco.ma/culture/25124-ce-peintre-mon-heros>, 09.3.2017.

²⁹ Davies 2015, S.6.

³⁰ Benchemsi, in: Bougrine, *LesEco*, <http://www.leseco.ma/culture/25124-ce-peintre-mon-heros>, 09.3.2017; „*Il entame ensuite une longue période expressionniste et je prends ce terme au sens strictement littéral de la définition même de l'expressionnisme, c'est-à-dire je peins ce que je ressens.*“

³¹ Fondation Farid Belkahia, Expositions, <http://fondationfaridbelkahia.com/exposition/>, 13. März 2017; Farid Belkahia, „Farid Belkahia“, in: *Souffles*, Bd. 7/8, 1967, S. 27.; Anm. d. Verf.: *Bezüglich Farid Belkahias Frühwerk und möglicher Ausstellungen in den 1940er- oder 50er-Jahren erfolgten mehrere Anfragen an die Fondation Farid Belkahia in Marrakesch, die leider alle unbeantwortet blieben. Eine Anfrage an die École des Beaux Arts in Casablanca wurde zwar beantwortet, die Kunsthochschule scheint jedoch keine Informationen zu haben und verwies lediglich auf die Fondation. Für eine weitergehende Forschung wäre es interessant und sinnvoll, die Recherche an dieser Stelle weiterzuerfolgen und die Fondation in Marrakesch persönlich aufzusuchen.*

finanzieren zu können, für einige Jahre als Lehrer in Ouarzazate gearbeitet.³² Clare Davies erwähnt ebenfalls seine Zeit in Ouarzazate, dort habe er vor seinem Paris-Aufenthalt als Grundschullehrer unterrichtet.³³ Farid Belkahia selbst äußerte sich in der *Souffles*-Sonderausgabe 7/8 wie folgt zu seiner Ausbildung:

«Sur le plan de ma formation personnelle, je me considère un autodidacte. J'ai décidé très vite de ne pas peindre en atelier. Mes vraies préoccupations sont nées en dehors de toute école ou académie. L'uniformité du travail en atelier m'effrayait. La peinture avait été pour moi un besoin pressant.»³⁴

Welche Erfahrungen in marokkanischen Ateliers er genau machen konnte, bleibt unklar. Farid Belkahias Zitat lässt jedoch vermuten, dass er in seiner Umgebung keine Perspektiven für sich sah. Sollte sein Vater tatsächlich gegen eine künstlerische Laufbahn gewesen sein, was nicht ungewöhnlich wäre, und Belkahia keine Befriedigung in der lokalen Atelierarbeit gefunden haben, ließe sich hierin ein überzeugendes Argument für seinen Wunsch finden, nach Paris zu gehen, der Metropole für moderne Kunst. Deutlich wird jedoch auch, dass Belkahia seine Zeit an der Pariser Kunsthochschule rückblickend nicht sonderlich zu schätzen scheint, da er sich ausschließlich als Autodidakt bezeichnet. Die Vermutung liegt nahe, dass er auch das Studium in Paris und die Arbeit in den dortigen Ateliers als einengend empfand.

Über Farid Belkahias Studium im Ausland schreibt Rajae Benchemsi in einer von ihr verfassten Kurzbiografie, dass Belkahia Mitte der 1950er-Jahre über einen Freund seines frankophilen Vaters, den französischen Schriftsteller François Mauriac kennenlernen konnte. Dieser wiederum soll Belkahia geholfen haben, eine Unterkunft am *Institut Catholique de la Rue Madame* zu beziehen.³⁵ In Paris soll sich Belkahia an der *École des Beaux Arts* im Atelier von Maurice Brianchon eingeschrieben haben.³⁶ Der 1899 geborene Brianchon war selbst Schüler an der

³² Benchemsi, in: Bougrine, LesEco, <http://www.leseco.ma/culture/25124-ce-peintre-mon-heros>, 09.3.2017.

³³ Davies 2015, S. 6.

³⁴ Belkahia, „Farid Belkahia“, in: *Souffles*, Bd. 7/8, 1967, S. 27; Übersetzung d. Verf.: „In Bezug auf meine persönliche Ausbildung, betrachte ich mich als Autodidakt. Ich beschloss sehr schnell, nicht im Atelier zu malen. Meine wirklichen Anliegen wurden außerhalb jeder Schule oder Akademie geboren. Die Uniformität der Atelierarbeit machte mir Angst. Die Malerei war für mich eine dringende Notwendigkeit.“

³⁵ Rajae Benchemsi, *Repères biographiques*. Farid Belkahia, o.D.; Anm. d. Verf.: *Leider ist nicht klar, wann genau Benchemsi den Text schrieb und ob er rückblickend nach seinem Tod oder noch zu Lebzeiten in Zusammenarbeit mit ihm entstand. Es kann also nicht sicher gesagt werden, ob die im weiteren Verlauf erwähnten Zitate Belkahias so direkt von ihm gesagt/geschrieben wurden, oder ob seine Frau sie aus der Erinnerung hervorruft. Außerdem taucht an dieser Stelle eine Unstimmigkeit bezüglich des Jahres auf, in dem Farid Belkahia nach Paris ging. Benchemsi nennt das Jahr 1955, Souffles und Clare Davies geben jedoch 1954 an. Vgl. hierzu Farid Belkahia, in: *Souffles*, Bd. 7/8, S. 27 sowie Davies S.6.*

³⁶ Benchemsi, *Repères biographiques*.

École des Beaux Arts in Paris gewesen und wurde 1949 zum Professor berufen. Zu seinen Schülern gehörten André Brasilier und Claude Guillemot. Brianchon war Mitglied der Künstlergruppe *Realité Poétique*.³⁷ Ausgehend von seinen Werken sowie von denen der beiden genannten Schüler, kann davon ausgegangen werden, dass seine Lehre vor allem ein Studium der Natur vorsah und sich neben stimmungsvollen Landschaftsdarstellungen auf Stillleben und Aktmalerei konzentrierte (Vgl. Abbildungen 2 und 3). Kurz nach seiner Einschreibung bei Brianchon soll Belkahia in das Atelier von Raymond Legueult gewechselt haben,³⁸ einem Freund von Brianchon und ebenfalls Mitglied der *Realité Poétique*.³⁹

An dieser Stelle in der von Benchemsi verfassten Biografie bestätigt sich in einem Zitat von Belkahia die Vermutung, dass dieser das Studium in Paris als beengend empfand:

*«J'étais terrifié de voir quarante personnes. Quarante chevaux. Tout le monde peignant la même chose, avec les même couleurs sombres. Gris. Ce que nous faisons n'avait à mes yeux aucun rapport ni avec l'art ni avec la créativité.»*⁴⁰

In *LesEco* sagt Benchemsi, dass Farid Belkahia durch die Zeit in Paris der Unterschied zwischen ihm und dem Westen bewusst wurde. Für Belkahia war dies der Anlass, in den kommenden Jahren die verschiedenen Länder des Maghreb zu bereisen, um die dortigen Kunsttraditionen kennenzulernen:

*„Je suis comme un poisson dans l'eau dans cette culture occidentale, pourtant je suis conscient que ce n'est pas la même et donc je vais faire un voyage pour aller là où se trouve l'origine de ma culture, c'est-à-dire dans le monde arabe.“*⁴¹

Belkahias Wunsch, die Ursprünge der arabischen Kultur zu erforschen, um sich so als Künstler weiterentwickeln zu können, geht auch aus einem Text hervor, den er für das Magazin *Souffles* schrieb. Auslöser scheint dabei nicht nur die für ihn kritische Atelier-Situation gewesen zu sein, sondern vor allem die Entdeckung des Œuvres von Paul Klee. Belkahia beschreibt, dass er 1956 erstmals mit Klee in Berührung kam, die Entdeckung sei ein Schock für ihn gewesen und habe ihn

³⁷ Galerie Browse and Darby, <http://www.browseanddarby.co.uk/artists/maurice-brianchon/>, 11. März 2017 sowie Galerie Paffrath, https://www.galerie-paffrath.de/de/kuenstler/brianchon_maurice_k261, 11. März 2017.

³⁸ Benchemsi, *Repères biographiques*.

³⁹ Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12138579t>, 12. März 2017.

⁴⁰ Benchemsi, *Repères biographiques*; Übersetzung d. Verf.: „Ich war entsetzt, als ich vierzig Menschen sah. Vierzig Staffeleien. Jeder malte das gleiche, mit den gleichen dunklen Farben. Grau. Was wir taten, stand in meinen Augen in keiner Beziehung zu Kunst oder Kreativität.“

⁴¹ Benchemsi, in: Bougrine, *LesEco*, <http://www.leseco.ma/culture/25124-ce-peintre-mon-heros>, 09.3.2017; Übersetzung d. Verf.: „Ich bin wie ein Fisch im Wasser in dieser westlichen Kultur, doch ich bin mir bewusst, dass dies nicht das gleiche ist und so werde ich eine Reise unternehmen, um dorthin zu gehen, wo sich der Ursprung meiner Kultur befindet, das heißt in der arabischen Welt.“

zutiefst aufgewühlt zurückgelassen. Als er später erfuhr, dass Klee Nordafrika bereist hatte, bekam dessen Kunst für ihn eine ganz neue Bedeutung: „Ceci a justifié après coup pour moi cette attirance du début.“⁴² Über seine Zeit in Paris sagte Belkahia später, die Anpassung an Frankreich und dessen Kultur, sei nur eine Fassade gewesen, hinter der er versucht habe, seine eigene Identität zu finden.⁴³ Infolgedessen unternahm Farid Belkahia unter anderem Reisen nach Ägypten, Jordanien und Syrien, um die dortigen Kunstszene und Ausbildungsmöglichkeiten kennenzulernen. Dabei musste er jedoch feststellen, dass die Situation der Künstler infolge der Kolonisation teils sogar noch miserabler war, als in Marokko.⁴⁴ Mit der Rückkehr in sein Heimatland im Jahr 1962 und der darauf folgenden Berufung als Direktor der *École des Beaux Arts* in Casablanca initiierte Belkahia auf Grundlage seiner Erfahrungen in Europa und im Maghreb Reformen, um die Lage der Künstler in seinem Land zu verbessern.⁴⁵

2.2. Rückkehr nach Marokko – Umstrukturierung der *École des Beaux Arts* in Casablanca

1962 kehrte Farid Belkahia nach Marokko zurück; auch viele andere Künstler der ersten Generation beendeten in den 60er-Jahren ihre Auslandsaufenthalte. Mohammed Chebaa kehrte 1964 nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien nach Marokko zurück, Mohamed Melehi lebte ebenfalls ab Mitte der 1960er-Jahre wieder in Marokko, nachdem er in Sevilla, Madrid, Rom, Paris und New York studiert und gearbeitet hatte.⁴⁶ Belkahia, Chebaa und Melehi vertraten ähnliche Ansichten und Ziele hinsichtlich der marokkanischen Kunstszene und wie diese losgelöst vom europäischen Einfluss entwickelt werden müsste. Sie kamen an der

⁴² Belkahia, in: Souffles, Bd. 7/8, S. 28; Übersetzung d. Verf.: *Dies erklärte mir die starke (frühe) Anziehungskraft.*

⁴³ Belkahia, in: Souffles, Bd. 7/8, S. 27.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Anm. der Verf.: *Eine Auseinandersetzung mit Belkahias Studium an der Theaterfakultät in Prag ist nicht zwingend erforderlich für die Conclusio dieser Arbeit und würde den vorgegebenen Rahmen sprengen; diese Zeit bleibt daher außen vor. Wissenswert ist lediglich, dass sich Farid Belkahia von 1959 bis 1961 in Prag aufhielt und sich dort vor allem mit dem Gestalten von Bühnendekoration befasste. Über seine Ausbildung sind kaum Details bekannt, das sozialistische Prinzip des Landes soll ihn jedoch sehr beeindruckt haben und beeinflusste später sowohl ihn als auch seine Kameraden bei dem Magazin Souffles, welches sich an den marxistisch-leninistischen Theorien orientierte.; Belkahia soll außerdem auch kurze Zeit in Madrid studiert haben, hierzu konnten jedoch keinerlei Details gefunden werden. Das Studium dauerte vermutlich nur ein Jahr an (1965/66) und wurde parallel zu seinem Amt als Direktor absolviert. Vgl. hierzu Salam 2003, S. 144.; Clare Davies gibt das Jahr 1964 als Berufungsjahr Belkahias an die École des Beaux Arts Casablanca an, das Magazin Souffles nennt jedoch in der Ausgabe 7/8 von 1967 das Jahr 1962 – die meisten späteren Quellen übernehmen dies. Vgl. hierzu Souffles, Bd. 7/8, S. 25.*

⁴⁶ Davies 2015, S. 6.

Kunsthochschule in Casablanca zusammen – Melehi unterrichtete dort ab 1964 und Chebaa ab 1966 – und bildeten gemeinsam eine Art Arbeitsgruppe, die schnell als *Casablanca-Gruppe* bekannt wurde, gemeinsam Ausstellungen organisierte und ein neues Sehen anstrebte.⁴⁷ 1966 konnte sich die Gruppe mit einer Ausstellung in Rabat als feste Größe in der marokkanischen Kunstszene etablieren.⁴⁸ Im gleichen Jahr nahm Farid Belkahia auch an der Dakar-Biennale teil, dem *Festival des Arts Nègres*, mit dem zum ersten Mal in der Geschichte die *schwarze Kunst* zelebriert wurde und das vielfach als Solidaritätsbekundung der ehemaligen Kolonien wahrgenommen wurde.⁴⁹

Wesentlicher Bestandteil der Umstrukturierung der *École des Beaux Arts* in Casablanca war die „Dekolonisierung der marokkanischen Kunst vom westlichen Einfluss“⁵⁰ und eine Wiederentdeckung lokaler Bildtraditionen und marokkanischer Volkskunst.⁵¹ Dazu gehörte neben einem freien Arbeiten, dem Gegenteil der uniformierten Pariser Atelierarbeit, auch eine Veränderung in den verwendeten Materialien:

*“He [Belkahia] declared that artists could investigate and employ local materials, including henna, saffron and leather, mediums all of which remained a ‘virgin terrain’, instead of Western art supplies, including canvas and oil paints.”*⁵²

Über die Verwendung traditioneller Materialien sollte nicht nur eine Loslösung von der europäischen Lehre erreicht werden, auch verschwammen die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk, wie sie in der frühen Geschichte der Kunsthochschule geprägt worden waren.⁵³ Für diese Identitätsfindung war es außerdem wesentlich, die Kultur der Berber zu ergründen; die Künstler und ihre Schüler integrierten verstärkt Schriftzeichen sowohl der Berber als auch der arabischen Sprache als etwas Ursprüngliches, Unabhängiges in ihre eigenen Werke.⁵⁴

In ihrer Neuausrichtung entsprach die Kunsthochschule in wesentlichen Aspekten den Werten des Literatur- und Kulturmagazins *Souffles*, das 1966 durch den Schriftsteller Abdellatif Laâbi gegründet und unter anderem von den Künstlern der

⁴⁷ Souffles, Bd. 7/8, S. 35-56; Davies 2015, S. 6f.; Irbouh 2005, S. 28.

⁴⁸ Davies 2015, S. 8.

⁴⁹ Souffles, Bd. 7/8; Vgl. auch David Murphy, *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966*, Oxford 2016, passim.

⁵⁰ Irbouh 2005, S. 28.

⁵¹ Souffles, Bd. 7/8, S. 17.

⁵² Irbouh 2005, S. 28.

⁵³ Salam 2003, S. 146.

⁵⁴ Cynthia J. Becker, *Art, self-censorship, and public discourse: contemporary Moroccan artists at the crossroads*, Boston 2009, S.4.

Casablanca-Gruppe mitgestaltet wurde.⁵⁵ Laâbi initiierte das Magazin, da in seinen Augen Marokko 1956 zwar die politische, jedoch nicht die kulturelle Unabhängigkeit erreicht hatte. Seiner Ansicht nach ordneten sich die marokkanischen Literaten, Künstler und Intellektuellen noch immer den Dogmen der Europäer unter.⁵⁶ Seine Meinung entsprach damit genau der Farid Belkahias, der eben aus diesem Grund die Umstrukturierung der Kunsthochschule von Casablanca forderte.

Hamid Irbouh bezeichnet die Gruppe um Farid Belkahia als Nativisten aufgrund ihres radikalen Bruchs mit den westlichen Werten und der klaren Unterscheidung zwischen der eigenen und der französischen Kunst. Dabei kritisiert er auch die Eindimensionalität, mit der die Künstler ihre eigene Kultur betrachteten:

“They promoted Moroccan artistic culture as a single issue and employed a panoptic rationale, claiming that they could save their visual culture in a linear pattern of investigation. They inscribed Moroccan art in a simple formula devoid of any complex development. They firmly believed that the rejuvenation of Moroccan art had to revisit the colonial encounter and, in so doing, they reproduced judgments French scholars constructed round Moroccan arts as inherently different from French art. Their project overlooked the continued, discontinued, and heterogeneous relationship and history between France and Morocco.”⁵⁷

Belkahia integrierte in seine Lehre die Theorie, dass die Marokkaner nur dann eine vollständige Unabhängigkeit erreichen konnten, wenn sie sich künstlerisch mit ihren Wurzeln auseinandersetzten.⁵⁸ Eine Kommunikation zwischen dem Westen und der sogenannten *Dritten Welt* betrachtete er als unmöglich, da die Kolonialisten nicht fähig seien, die kulturelle Vielfalt der ehemaligen Kolonien anzuerkennen.⁵⁹ Außerdem vertrat er die Ansicht, dass “borrowing the vocabulary of either Academic Fine Arts or Western Modern Art would hinder the formation of a true Moroccan cultural identity.”⁶⁰

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass Belkahia zwar offensichtlich eine sehr klare Abgrenzung vom Westen suchte, das äußerte sich auch in seiner offenen Solidarität mit anderen Ländern der *Dritten Welt*, dennoch brach er nie vollkommen mit Frankreich. Das Magazin *Souffles*, dem Melehi, Chebaa und er von Beginn an angehörten, erschien beispielsweise zunächst ausschließlich auf Französisch, obwohl sich die Künstler der Gruppe in ihrer Funktion als Lehrer um einen

⁵⁵ Davies 2015, S. 7.

⁵⁶ Abdellatif Laâbi, „La culture nationale, donnee et exigence historique“, in: *Souffles*, Bd. 4, 1966, S. 4f.

⁵⁷ Irbouh 2005, S. 242.

⁵⁸ Irbouh 2005, S. 243.

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ Irbouh 2005, S. 244.

stärkeren Bezug zur eigenen Sprache bemühten. Auch waren Belkahia, Melehi und Chebaa regelmäßig bei Ausstellungen im Ausland vertreten. Festzuhalten ist auch, dass Belkahia, obwohl er zu den anfänglichen Wortführern bezüglich der Abgrenzung vom Westen gehörte, sich Ende der 60er- und Anfang der 70er-Jahre mehr und mehr von den stetig radikaler werdenden Ansichten der Avantgardisten distanzierte. Dies ging sogar soweit, dass er Melehi und Chebaa 1969 von der *École des Beaux Arts* ausschloss.⁶¹

3. Themen der marokkanischen Moderne

3.1. Bedeutung der *Dritten Welt* für die marokkanische Avantgarde

Ein wichtiger Aspekt in der Entwicklung der marokkanischen Kunst war die Solidarisierung mit den Ländern der *Dritten Welt*. Die Unterteilung in drei Welten ergab sich in den 50er-Jahren im kalten Krieg, bei denen NATO und UDSSR die ersten beiden Welten verkörperten und die übrigen unbeteiligten, zumeist unter kolonialer Herrschaft stehenden Länder, zur dritten Welt wurden. 1966 – also im gleichen Jahr, in dem *Souffles* gegründet wurde, die Biennale in Dakar stattfand und die *Casablanca-Gruppe* ihre erste gemeinsame Ausstellung hatte – schlossen sich auf der *Conference of the Organization of Solidarity of the Peoples of Africa, Asia and Latin America* in Havanna rund 70 Staaten zum Kampf gegen den Imperialismus zusammen.⁶²

Für die Kunstszene Marokkos war dies insofern entscheidend, als dass sich zahlreiche Künstler, darunter auch die der *Casablanca-Gruppe*, in den Folgejahren stark mit der Bewegung der *Dritten Welt* identifizierten und dies auch in ihre Arbeiten einfließen ließen. Neben der Rückkehr zu traditionellen Materialien und der Auseinandersetzung mit den eigenen Wurzeln, stand daher vor allem die Aneignung eines Stils im Fokus, der typisch war für die Kunstszene

⁶¹ Davies 2015, S. 8.; Anm. d. Verf.: *Auf die politische Situation in Marokko nach der Unabhängigkeit kann nicht im Detail eingegangen werden, wichtig ist jedoch zu wissen, dass 1962 König Hassan II. die Macht übernahm; seine Regierungszeit ging als die „années de plomb“ in die Geschichte ein und war geprägt von Unterdrückung, Folter, Zensur und brutalen, gegen Berber und Regierungskritikern gerichtete Gemetzel. Die Redakteure von Souffles kritisierten offen die Missstände im Land, woraufhin einige von ihnen inhaftiert und gefoltert wurden. 1972 musste das Magazin aufgrund der zunehmenden Zensur eingestellt werden. Für Details zum historischen und politischen Hintergrund siehe Davies S. 9-17 sowie die Übersicht in Kapitel 5.2.*

⁶² Soweit nicht anders angegeben bezieht sich das Kapitel 3.1. auf Davies 2015, S. 9-17 sowie auf folgende Seminararbeit: Ronja Merkel, *Cultural Decolonization. Die Politisierung des marokkanischen Magazins Souffles im Zuge der Solidaritätsbewegung der Dritten Welt*, masch., München 2016, passim.

dekolonisierter, sozialistisch geprägter Länder. Innerhalb der *Casablanca*-Gruppe orientierte sich insbesondere Mohamed Melehi an einer politisch motivierten Posterkunst (*Affiche congrès*), die ihren Ursprung in Kuba hatte und durch ihre ausgeprägte Farbigkeit, die geometrischen Formen und die dominante Kalligraphie auffiel.

Melehis Arbeiten zeichnen sich durch einen sehr eigenen Stil aus, der unter denen der marokkanischen Avantgardisten hervorsticht. *African Wave III* (Abbildung 4) aus dem Jahr 1969 zeigt auf blauem Grund einen Kreis, der sich aus mehreren schmalen farbigen Kreisen zusammenfügt. Darüber verlaufen vom oberen linken zum unteren rechten Bildrand fünf verschiedenfarbige Wellenlinien, die gemeinsam ein Ganzes bilden. Die Arbeit übernimmt mit den nebeneinanderliegenden Wellenlinien in grün, gelb und rot die panafrikanischen Farben, was als Ausdruck der Solidarität mit den entsprechenden Ländern gesehen werden kann. Die Wellen- und Kreisformen vermitteln Bewegung als Zeichen für Veränderung – ein wesentlicher Aspekt in fast allen Arbeiten Melehis. Die bunte, geometrische Gestaltung imitiert jedoch auch die zur gleichen Zeit relevanten Pop-Art, die aufgrund ihrer Massentauglichkeit als Vorbild für die sozialistische Posterkunst diente.⁶³

Dies ist nicht nur interessant, da es zeigt, dass die Künstler der marokkanischen Avantgarde nicht ausschließlich auf ihre eigenen Traditionen fokussiert waren, es macht auch deutlich, dass die vermeintliche Abgrenzung vom Westen nicht vollständig vollzogen wurde. Auch hier lässt sich wieder ein Paradoxon erkennen, da die Kunstwerke zwar die Solidarität mit den sozialistischen Ländern der *Dritten Welt* sowie den Kampf gegen den Imperialismus widerspiegeln, die Grundlage hierfür bildet jedoch eine Kunstrichtung, die repräsentativ für die Konsumgesellschaft der *Ersten Welt* steht.

3.2. Identitätsfindung Farid Belkahias

Wie bereits in Kapitel 2.2. erläutert, gehörte zur Identitätsfindung der Künstler um Farid Belkahia vor allem eine Ablehnung der vermeintlich europäischen Materialien. Ersetzt wurden diese durch traditionell marokkanische Handwerksutensilien, wie Leder, Kupfer oder Henna. Den Anfang machte Belkahia mit Kupfer, das er über Holz spannte und mit dem Hammer bearbeitete oder es

⁶³ Davies 2015, S. 37ff.

faltete, um es in die gewünschte Form zu bringen. Später arbeitete er mit Leder, das er, ebenso wie zuvor das Kupfer, auf Holz spannte und anschließend bearbeitete. Entscheidend war dabei neben dem Bildthema stets auch die Form des Werks, die keinesfalls einer „europäischen“ Leinwand ähneln durfte.⁶⁴ Zum Malen verwendete Belkahia überwiegend Henna, das er selbst herstellte und das eine lange Tradition in der marokkanischen Kultur hat. Durch das Mischen mit marokkanischen Lebensmitteln wie Safran oder Tee, schuf er unterschiedliche Farbnuancen.⁶⁵ Diese Herstellungsprozesse, also das Farbmischen, das Bearbeiten des Kupfers oder der Tierhäute und das Formen des Holzes, sind wesentliche Bestandteile der Identitätsfindung, da sie die körperliche Arbeit des marokkanischen Handwerkers symbolisieren. Die Grenzen zwischen Künstler und Handwerker werden über diesen physikalischen Prozess aufgehoben.⁶⁶

In der Verwendung dieser Materialien wie auch in seinen Bildthemen, ließ sich Belkahia nach seiner Rückkehr aus Europa stark von der Berber-Kultur (auch *Amazigh* genannt) inspirieren. Obwohl selbst nicht den Berbern zugehörig, faszinierten ihn der Bilderreichtum, die Symbole, Schrift, Ornamentik, Formen und Materialien dieser Kultur. Im Folgenden soll eine seiner Werkserien unter Berücksichtigung der Traditionen der *Amazigh* betrachtet werden.

3.3. Aneignung der *Amazigh*-Kultur – Farid Belkahias *Main*

1980 schuf Belkahia eine Serie von Arbeiten, die jeweils eine Hand darstellen und mit *Main* betitelt sind (Abbildungen 5 bis 7).⁶⁷ Jede Hand ist individuell gestaltet, die grundlegenden Eigenschaften und Themen sind jedoch stets die gleichen. Als Material verwendete Belkahia jeweils Leder, das er auf Holz spannte und dann zurechtschnitt, bis sich die Form einer Hand ergab. Als Farben verwendete er Henna, das er wie zuvor beschrieben unter Zugabe verschiedener Lebensmittel, Gewürze oder Mineralien veränderte, um eine breitere Farbpalette zu erhalten. Die Nuancen variieren in verschiedenen naturnahen Braun-, Gelb- und Rottönen. Die Maße der Arbeiten betragen jeweils etwa 152x125 cm.⁶⁸

⁶⁴ Salam 2003, S. 147.

⁶⁵ Salam 2003, S. 148.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Anm. d. Verf.: *Wie viele Arbeiten zu dieser Serie gehören, konnte leider nicht herausgefunden werden. Es sind jedoch mindestens fünf.*

⁶⁸ Cynthia J. Becker, *Amazigh Arts in Morocco Women Shaping Berber Identity*, Austin 2006, S. 179f.

Bei allen Abbildungen fällt sogleich die ornamentale Gestaltung auf, die dominiert wird durch zahlreiche geometrische Formen, Halbkreise und sich kreuzende Linien. Dazwischen sind immer wieder kleine oder größere Augen aufgemalt. In Abbildung 5 befindet sich beispielsweise ein mittelgroßes Auge sehr präsent auf dem Handrücken (es könnte auch die Handinnenfläche sein), links ist es verbunden mit mehreren unterschiedlich stark gemalten Linien, die zusammen ein Dreieck ergeben, dessen Spitze den linken Augenwinkel berührt. Über dem Auge befinden sich nebeneinander sechs kreis- und linienförmige Symbole. Ein weiteres kleineres Auge befindet sich auf dem Ringfinger, etwa auf der Höhe des mittleren Fingergelenks. Jeder Finger ist sehr reich mit Linien und verschiedenen Symbolen verziert, der Daumen sticht dabei aufgrund seiner dunkleren und dichten Bemalung besonders hervor.

Auch ohne eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit der *Amazigh*-Kultur entsteht beim Betrachten der einzelnen Werke gleich die Assoziation zu orientalisches anmutenden, mit Henna bemalten Frauenhänden. Tatsächlich orientierte sich Belkahia an der Tradition der Henna-Bemalung, die im Zusammenhang mit Hochzeiten, Beschneidungen und anderen Feierlichkeiten eine weit zurückreichende Tradition nicht nur in Marokko, sondern in einem Großteil der arabischen und asiatischen Welt hat. Durch die Wahl von Tierhaut als Untergrund und der Verwendung von echter Hennafarbe erhält die Hand etwas lebendiges, beinahe Menschliches. Die Wahl der Symbole ist dabei kein Zufall, Belkahia übernahm hierfür Buchstaben der *Tifinagh*-Schrift. *Tifinagh* ist die Schrift der *Tuareg*, einem Berber-Volk, das vornehmlich in der südlichen Sahara angesiedelt ist. Die Schrift besteht überwiegend aus Kreisen und geometrischen Formen und taucht häufig auf Stoffen und in Tattoos der *Amazigh*-Frauen auf.⁶⁹

Laut Cynthia Becker wurde diese Schrift seit Jahrhunderten nicht mehr in Nordafrika verwendet bis Aktivisten in Marokko und Algerien sie für ihre politisch motivierte Kunst wiederentdeckten.⁷⁰ Dass Farid Belkahia *Tifinagh* einen hohen Stellenwert in seinen Arbeiten einräumte, ist daher vermutlich nicht nur mit seiner in den 60er-Jahren begonnenen Identitätssuche zu erklären, sondern vor allem mit der bis in die 2000er-Jahre anhaltende extreme Diskriminierung der Berber durch die marokkanische Regierung. 1980, im Entstehungsjahr der Serie *Main*, erreichte die Benachteiligung der Berber durch die arabische Mehrheit einen Höhepunkt, als es in Algerien bei dem sogenannten *Berber Frühling* zu Unruhen kam, die

⁶⁹ Becker 2006, S. 179.

⁷⁰ Ebd.

zahlreiche Todesopfer forderten.⁷¹ Die Verwendung von *Tifinagh* in einer Zeit, in denen es den Berbern nicht einmal erlaubt war, ihre eigene Sprache zu sprechen, muss daher abseits der Ästhetik vor allem als politisches Statement betrachtet werden. Bemerkenswert ist jedoch außerdem, dass die *Tifinagh*-Buchstaben, die in Abbildung 5 über dem zentralen Auge zu sehen sind, einen arabischen Frauennamen darstellen: *Saâida*.⁷² Hierin kann möglicherweise eine Darstellung der Verflechtung von *Amazigh* und arabischer Kultur gesehen werden und der Versuch, beide Kulturen als gleichwertig zu betrachten.

Wichtig ist jedoch auch hervorzuheben, dass nicht alle der Symbole, die Belkahia verwendet, tatsächlich *Tifinagh*-Buchstaben sind. Vieles ist willkürlich gewählt, ohne Zusammenhang oder besondere Bedeutung. Die *Main* aus Abbildung 5 ist die mit Abstand aussagekräftigste, die Hände in Abbildung 6 und 7 sind beinahe ausschließlich als dekorativ anzusehen. Auch glaubte Farid Belkahia, dass die *Tifinagh*-Symbole vielen Kulturen zuzuordnen seien und nicht explizit Teil der *Tuareg* oder *Amazigh* seien. Als Künstler enthob er damit die Symbole ihres eigentlichen Kontextes und nutzte sie für eine Neu-Interpretation:

“[...] Belkahia does not place the motifs that adorn his leather canvas in any particular historical, cultural, or temporal context but uses what he feels are universal artistic symbols that transgress culture and time.”⁷³

Dies ist insofern interessant, als dass es die Frage aufwirft, wo sich Belkahia im Vergleich zu den Kolonialisten befindet, die er für ihren Umgang mit der Kunst Marokkos kritisierte. Wie in den ersten beiden Kapiteln besprochen, verurteilten Farid Belkahia und die Künstler seiner Generation, dass die Kulturgüter Marokkos ihrem Kontext entrissen wurden. Belkahia spielt mit einer Form des naiven Exotismus, indem er Formen, Farben und eine Art Ikonographie verwendet, die der außenstehende Europäer automatisch als typisch marokkanisch oder typisch orientalisches einordnet. Die wahllos verwendeten *Tifinagh*-Buchstaben werden zu rein dekorativen Elementen herabgemindert. Dieses Vorgehen findet sich in zahlreichen Werken Belkahias, so zum Beispiel bei *Patchwork Culturel*, einer ebenfalls mit Henna auf Leder gemalten Komposition aus dem Jahr 1979 (Abbildung 8). Auch hier steht eine Mischung aus tatsächlichen *Tifinagh*-Buchstaben und erfundenen Symbolen im Zentrum. Wieder sind es Kreise, Linien

⁷¹ Vgl. Sabine Kebir, „Gebrochenes Gezweig im Berber Frühling“, in: der Freitag, 11. Mai 2001, <https://www.freitag.de/autoren/sabine-kebir/gebrochenes-gezweig-im-berber-fruhling>, 13. März 2017 sowie Alexander Göbel, „Das Schicksal der Berber“, in: Deutschlandfunk, 19. November 2014, http://www.deutschlandfunk.de/marokko-das-schicksal-der-berber.724.de.html?dram:article_id=269462, 13. März 2017.

⁷² Becker 2006, S. 179.

⁷³ Becker 2006, S. 180.

und geometrische Formen in Naturfarben, die der Arbeit einen orientalischen Charakter verleihen.

Ohne das Schaffen und die Absichten Belkahias in Frage stellen zu wollen, so ist bei seinem Umgang mit den Traditionen der Berber dennoch wichtig zu bemerken, dass er zum einen selbst kein Teil dieser Kultur war und zum anderen ebenfalls eine Entkontextualisierung zur Schaffung neuer, eigener Perspektiven vornahm. Bis heute ist *Amazigh*-Kunst fast ausschließlich in ethnologischen Museen vertreten; Künstler, die der Berber-Kultur entstammen und deren Werke darauf aufbauen, sind nahezu unbekannt. Künstler wie Farid Belkahia dagegen, die sich Teile dieser Kultur für ihre eigenen Werke aneignen und sie entfremden, sind international bekannt.⁷⁴

4. Fazit

Bis heute gilt Farid Belkahia als einer der Vorreiter der marokkanischen Moderne. Seine Werke haben nicht nur nachfolgende Generationen im eigenen Land beeinflusst, sie gehören auch zu den seltenen nicht-westlichen Arbeiten, die es außerhalb eines ethnologischen Kontextes geschafft haben, in Europa und den USA wahrgenommen zu werden. Bis zu seinem Tode 2014 konnte er auf zahlreiche Ausstellungen zurückblicken, unter anderem in Paris, Sao Paulo, Linz, London, Rotterdam, Brüssel und Kopenhagen.⁷⁵ Ebenfalls ein erfolgreicher Vertreter der Generation Belkahias ist Mohamed Melehi, der noch immer vielfach ausgestellt wird, zuletzt in Paris und Dubai.⁷⁶

In einer Zeit, in der Marokko gebeutelt wurde durch die koloniale Unterdrückung, in der Bildung für Marokkaner kaum zugänglich war und die marokkanische Kunst vom Westen praktisch nicht als solche anerkannt wurde, hat es insbesondere Farid Belkahia geschafft, sich als erfolgreicher Künstler zu positionieren. Gemeinsam mit Avantgardisten wie Mohamed Melehi und Mohammed Chebaa, aber auch mit den Vertretern des Magazins *Souffles*, revolutionierte er die akademische Künstlerausbildung in seinem Land. Die Kunsthochschule in Casablanca entwickelte sich unter seiner Anleitung von einer Akademie, die klar zwischen europäischen Künstlern und marokkanischen Handwerkern unterschied, zu einer Institution, welche die Traditionen des eigenen Landes erforschte und für neue

⁷⁴ Becker 2006, S. 183.

⁷⁵ Vgl. Fondation Farid Belkahia, <http://fondationfaridbelkahia.com/exposition/>, 13. März 2017.

⁷⁶ Vgl. Loft Art Gallery, <http://loftartgallery.net/artiste/mohamed-melehi/>, 13. März 2017.

Perspektiven nutzte. Statt sich von den westlichen Kolonisten eine angepasste Kultur diktieren zu lassen, erinnerten sich die Künstler an ihre eigenen Wurzeln und förderten eine Verschmelzung von Kunst und traditionellem marokkanischen Handwerk. Die Kultur der Berber und nahezu ausgestorbene Schriften erhielten neue Bedeutung, Kalligraphie wurde zu einem wichtigen Bestandteil der modernen Kunst, die oftmals politische, gegen den Imperialismus gerichtete Botschaften transportierte.

Dennoch oder gerade wegen dieser teils radikalen Abgrenzung von allem Westlichen kommt man nicht umhin, eine gewisse Identitätskrise und zahlreiche Paradoxien in dem Schaffen von Farid Belkahia und seinen Mitstreitern zu erkennen. Auf der einen Seite steht die klare Ablehnung des französischen Akademismus, ausgelöst durch die Kolonisation selbst sowie durch die Erfahrungen der Künstler im Ausland und die vermeintlich einengenden Kunsthochschulen in Europa. Hinzu kommt das Trauma, das auf der Entkontextualisierung der eigenen Kulturgüter beruht. Der Vorwurf, die Europäer haben die marokkanische Kultur nie verstanden, ist ein treibender Faktor in der ersten Künstlergeneration und resultiert in der genannten Abgrenzung. Doch gerade die Vorreiter und bis heute kommerziell erfolgreichsten Künstler dieser Generation, allen voran Farid Belkahia, finden in der Umsetzung ihrer Ziele keine klare Linie und verstricken sich in Widersprüchlichkeiten.

Die Errungenschaften für die marokkanische Künstlerausbildung sind zweifelsfrei beachtlich, doch der Umgang mit den vermeintlichen Wurzeln lässt Zweifel an einer echten Identitätsfindung aufkommen. Belkahia war vor allem von der *Amazigh*-Kultur fasziniert. Für seine Werke nutzte er ihre traditionellen Materialien und ließ Symbole und Schriftzeichen in Motive einfließen. Dabei entfremdete er jedoch insbesondere die *Tifinagh*-Schrift oftmals, nahm ihr den Sinn und nutzte sie zur reinen Dekoration. Kritisch betrachtet machte er damit genau das, was er den Europäern im Laufe seines Schaffens stets vorwarf: Er bediente sich einer Kultur, der er als Araber nicht angehörte, entriß sie ihrem Kontext und nutzte sie für den eigenen kommerziellen Erfolg. Ein weiterer zu beachtender Kritikpunkt ist die Bedienung eines naiven Exotismus. Belkahias Serie *Main* ist beispielhaft für Werke, die automatisch typisch exotische Assoziationen hervorrufen. Die mit Henna bemalten Hände lassen instinktiv an die Hände einer beliebigen orientalischen Frau denken. Die Individualität geht verloren und die aufgemalten Schriftzeichen, die teils unzusammenhängende Dekoration darstellen, verstärken diese Entkontextualisierung. Paradox erscheint auch die nach außen transportierte absolute Ablehnung alles Westlichen, der eine weitere Verwendung

der französischen Sprache sowie eine Anlehnung an die US-amerikanische und europäische Pop-Art gegenüberstehen.

Die genannten Kritikpunkte sollen nicht zu einer Herabwürdigung der Arbeit Farid Belkahias und der übrigen Avantgardisten beitragen. Die Künstler der ersten Generation mussten zahlreiche Hindernisse überwinden, um sich etablieren zu können und begegneten auch nach der Unabhängigkeit Unterdrückung und Zensur durch die marokkanische Regierung. Für spätere Forschungen wäre es jedoch interessant, diese Aspekte näher zu betrachten und mehr über die Arbeit der Avantgardisten zu erfahren. Bisher gibt es kaum fundierte Untersuchungen zu der frühen marokkanischen Moderne. Forschungsliteratur, wie das Essay von Clare Davies oder Jutta Ströter-Benders Analyse der zeitgenössischen Kunst der *Dritten Welt* befassen sich meist mit dem politischen Kontext und beleuchten die Arbeiten vor dem Hintergrund der kolonialen Unterdrückung sowie der Auflehnung gegen diese. Natürlich kann keine davon losgelöste Betrachtung erfolgen, oftmals entsteht jedoch der Eindruck einer verklärten Sichtweise der westlichen Forscher auf die marokkanische Kunst. Einzig Cynthia Becker übt Kritik an Farid Belkahia für seinen Umgang mit der *Amazigh*-Kultur; Hamid Irbouh merkt zumindest an, dass die Distanzierung der Avantgardisten von Frankreich widersprüchlich verlief.

Vor allem wäre es jedoch wichtig, ein durchgehendes Künstler- und Werkeverzeichnis zu erstellen, das detailliert Auskunft über Lebensdaten, Ausstellungen, Studienverläufe und wichtige Arbeiten gibt. Die Recherche relevanter Daten und Lebensstationen verursachte einen verhältnismäßig hohen Zeitaufwand aufgrund eines fehlenden Verzeichnisses und zahlreicher Unstimmigkeiten in der gängigen Literatur. Auch wäre es wünschenswert gewesen, mehr Werke zeigen und vor allem analysieren zu können; in den üblichen Bilddatenbanken finden sich jedoch kaum Abbildungen. Gerade in diesen Unzulänglichkeiten verbirgt sich ein großes Potenzial und der Anreiz, eine weitergehende Forschung zu betreiben, die idealerweise eine intensive Archivarbeit in Marokko beinhaltet. Die marokkanische Kunst, die rund um die Unabhängigkeit entstand, ist in höchstem Maße spannend und verdient es, über die (post-) koloniale Diskussion hinaus betrachtet zu werden.

5. Anhang

5.1. Vita Farid Belkahia

* 15. November 1934	Geburt in Marrakesch
1953	vermutlich erste Ausstellung in Marrakesch
1952-54	Grundschullehrer in Ouarzazate
1954-59	Besuch der <i>École des Beaux Arts</i> in Paris, Studium bei Maurice Brianchon und Raymond Legueult
1959-61	Besuch der Theaterakademie in Prag, Studium der Bühnendekoration
1961	Teilnahme an der Biennale in Paris
1962	Rückkehr nach Marokko; Berufung als Direktor an die <i>École des Beaux Arts</i> in Casablanca (bis 1975)
1966	Teilnahme an der Biennale in Dakar; erste Ausstellung mit der Casablanca-Gruppe
1969	Zerwürfnis mit Mohamed Melehi und Mohammed Chebaa; Distanzierung von dem Magazin <i>Souffles</i>
1990	Heirat der Schriftstellerin Rajae Benchemsi
+ 25. September 2014	verstorben in Marrakesch

5.2. Relevante Daten der marokkanischen Geschichte

1904	Aufteilung Marokkos zwischen Frankreich und Spanien
30. März 1912	Vertrag von Fès; Aufteilung in mehrere Zonen
1914-1921/24	Zayyan-Krieg sowie Aufstände im Norden (1919)
1923	Tanger wird zur <i>Internationalen Zone</i>
1934	marokkanische Nationalisten fordern die Unabhängigkeit
1939	Eintritt in den Zweiten Weltkrieg
1944	erneute Rufe nach Unabhängigkeit; Unruhen in Casablanca, die mehrere Todesopfer fordern
7. Juni 1948	Pogrom in Ostmarokko, bei denen zahlreiche Juden ermordet werden
1952	Ausschreitungen in Casablanca; Verbot der kommunistischen Partei
1953	Absetzung des Sultans durch die Franzosen und Verweisung ins Exil
1954	Algerienkrieg
1955	Rückkehr des Sultans; beginnende Gespräche zur Unabhängigkeit
2. März 1956	Unabhängigkeitswerdung von Französisch-Marokko

7. April 1956	Unabhängigkeitswerdung von Spanisch-Marokko
1962	Einführung einer konstitutionellen Monarchie; Machtübernahme durch Hassan II. (bis 1999)
1962-1999	<i>Années de Plomb</i> ; bis 1999 zahlreiche Menschenrechtsverletzungen unter Hassan II. Insbesondere in den 70er- und 80er-Jahren Folter, Morde und Zensur

5.3. Literaturverzeichnis

- BECKER, CYNTHIA J., *Amazigh Arts in Morocco Women Shaping Berber Identity*, Austin 2006
- BECKER, CYNTHIA J., *Art, self-censorship, and public discourse: contemporary Moroccan artists at the crossroads*, Boston 2009
- BELKAHIA, FARID, „Farid Belkahia“, in: Souffles, Bd. 7/8, 1967
- BENCHEMSI, RAJAE, *Repères biographiques*. Farid Belkahia, o. D.
- DAVIES, CLARE, Decolonizing Culture: Third World, Moroccan, and Arab Art in Souffles/Anfas, 1966-1972, hg. von Forum Transregionale Studien e. V. Berlin, Bd. 2/2015, Berlin 2015
- EL AMRANI, ISSANDR, „In the Beginning There was Souffles“, in: Bidoun, Bd. 13, 2008
- HARRISON, OLIVIA C./VILLA-IBGNACIO, TERESA, *Souffles-Anfas. A critical Anthology from the Moroccan Journal of Culture and Politics*, Stanford 2016
- HUNSINGER, WOLFGANG, *Zeitgenössische Werke marokkanischer Künstler. Traditionsverankerung und emanzipatorische Bewegungen*, Weimar 2008
- IRBOUH, HAMID, *Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco 1912-1956*, New York 2005
- JANSEN, JAN C./OSTERHAMMEL, JÜRGEN, *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 2001
- LAÂBI, ABDELLATIF, „La culture nationale, donnée et exigence historique“, in: Souffles, Bd. 4, 1966
- LAÂBI, ABDELLATIF, „L'idéologie coloniale et l'Art marocain“, in: Souffles, Bd. 7/8, 1967
- MARAINI, TONI, „Black Sun of Renewal“, in: Red Thread, Bd. 2, 2010
- MERKEL, RONJA, *Cultural Decolonization. Die Politisierung des marokkanischen Magazins Souffles im Zuge der Solidaritätsbewegung der Dritten Welt*, masch., München 2016
- MURPHY, DAVID, *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966*, Oxford 2016

SALAM, NAIMA, *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquellen für die marokkanische Malerei der Gegenwart*, hg. von Klaus-Jürgen Scherer u.a., Bd. 23, Schriftenreihe der Stipendiatinnen und Stipendiaten der Friedrich-Ebert-Stiftung, Köln 2003

Souffles, hg. von Abdellatif Laâbi, Rabat 1966–1971

5.4. Internetquellen

BENCHEMSI, RAJAE in: Jihane Bougrine, „Ce peintre, mon héros!“, LesEco, 12. Januar 2015, <http://www.leseco.ma/culture/25124-ce-peintre-mon-heros>, 09.3.2017.

Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12138579t>, 12. März 2017

Fondation Farid Belkahia, Expositions, <http://fondationfaridbelkahia.com/exposition/>, 13. März 2017.

Galerie Browse and Darby, <http://www.browseanddarby.co.uk/artists/maurice-brianchon/>, 11. März 2017.

Galerie Paffrath, https://www.galerie-paffrath.de/de/kuenstler/brianchon_maurice_k261, 11. März 2017

GÖBEL, ALEXANDER, „Das Schicksal der Berber“, in: Deutschlandfunk, 19. November 2014, http://www.deutschlandfunk.de/marokko-das-schicksal-der-berber.724.de.html?dram:article_id=269462, 13. März 2017

Loft Art Gallery, <http://loftartgallery.net/artiste/mohamed-melehi/>, 13. März 2017.

KEBIR, SABINE, „Gebrochenes Gezweig im Berber Frühling“, in: der Freitag, 11. Mai 2001, <https://www.freitag.de/autoren/sabine-kebir/gebrochenes-gezweig-im-berber-fruhling>, 13. März 2017

5.5. Abbildungen

Abbildung 1



Farid Belkhaia, *Autoportrait*, 1953, techniques mixtes, 35 x 25 cm.

Abbildung 2



Maurice Brianchon, *Stilleben mit Brioche*, o.D., 65,5 x 92 cm, Öl auf Leinwand.

Abbildung 3



Maurice Brianchon, *Rosen*, o.D., 66 x 92 cm, Öl auf Leinwand.

Abbildung 4



Mohamed Melehi, *African Wave III*, 1969, Acryl auf Leinwand, 91,4 x 106,7 cm.

Abbildung 5



Farid Belkahia, *Main (Serie)*, 1980, Henna auf Tierhaut und Holz, 152x125 cm.

Abbildung 6



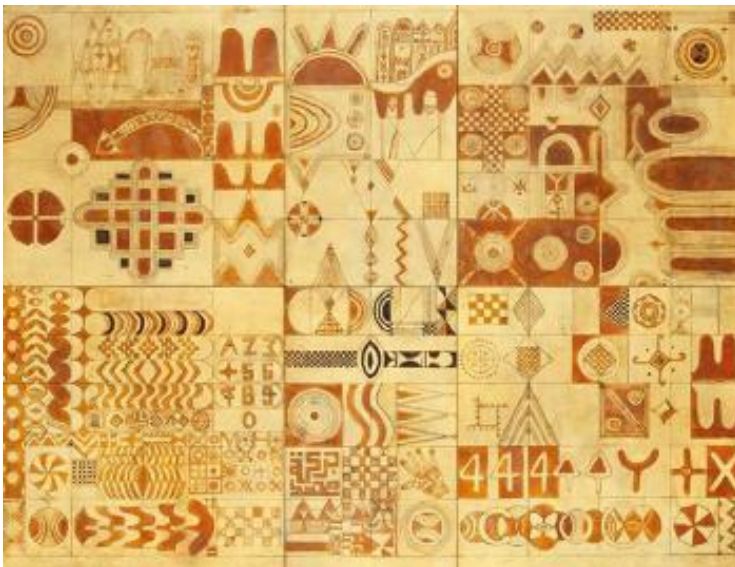
Farid Belkahia, *Main (Serie)*, 1980, Henna auf Tierhaut und Holz, 152x125 cm.

Abbildung 7



Farid Belkahia, *Main (Serie)*, 1980, Henna auf Tierhaut und Holz, 152x125 cm

Abbildung 8



Farid Belkahia, *Patchwork culturel*, 1979, Henna auf Tierhaut und Holz, 100x130 cm.