

Als Antwort auf die Frage, was in der Trierer Basilika verehrt worden sei, kann die Autorin drei Hypothesen formulieren:

1. Aus zahlreichen archäologischen und schriftlichen Quellen ist bekannt, dass Reliquien des Kreuzes Christi im 4. Jh. selbst in entlegenen Gebieten des Römischen Reiches verbreitet waren und intensiv verehrt wurden. Für die damalige Kaiserresidenz dürfte es keine besondere Schwierigkeit bedeutet haben, eine solche Reliquie zu besorgen. Dass auf beiden Schranken Christogramme eingeritzt sind und sich die Akklamationen ausschließlich auf Christus beziehen, stützt diese Hypothese (S. 161–166, 169). Außerdem spricht das Vorhandensein der Graffiti für eine Interpretation der Südostbasilika als Memorialkirche.

2. Die Akklamationen und Christogramme der Graffiti sind auch auf dem Sarg angebracht, in dem der Trierer Bischof und confessor Paulinus bestattet war. Die uneinheitliche und lückenhafte Überlieferung der Viten lässt es als möglich erscheinen, dass Paulinus nach seinem Tod im Exil 358 direkt nach Trier überführt wurde und dass sein Sarg in der Zeit bis zur Fertigstellung der Coemeterialbasilika in der Bischofskirche aufbewahrt worden sein könnte. Die Datierung der Schranken passt zu dieser Hypothese (S. 159 f.)

3. Schließlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich Gottesdienstbesucher an exponierter Stelle verewigten, in der Nähe des Altars und dort aufbewahrter Reliquien. Die Ritzinschriften könnten auch in den Zusammenhang von Taufe und Buße gehören; auf letzteres weist möglicherweise das Wort *peccator* in einer Inschrift (S. 168 f.)

Insgesamt hat Andrea Binsfeld eine rundum überzeugende Arbeit vorgelegt, die keine Wünsche offen lässt und hohes Lob verdient. Es ist ihr zu wünschen, dass die Grabungen in Trier eine Lösung zu der Frage erbringen, was genau in der Südostbasilika verehrt wurde.

JUTTA DRESKEN-WEILAND  
Georg-August-Universität Göttingen

**Wolfgang Hunsinger: Zeitenössische Werke marokkanischer Künstler. Traditionsverankerung und emanzipatorisches Bestreben;** Weimar: VDG 2008; 267 S., zahlr. Abb.; ISBN 978-3-89739-588-6

Marokkos moderne Kunstszene ist für die westliche Welt ein wenig bekanntes Terrain. Die vorliegende Publikation, 2007 als Dissertation an der FU Berlin abgeschlossen, will diese Lücke schließen. Im Vordergrund steht die Frage, ob es der Alleinvertretungsanspruch des Westens im Umgang mit Kunst ist, oder die Unfähigkeit der westlichen Avantgarde, künstlerische Modernität außerhalb des Okzidents zu begreifen.

Methodisch bewältigt der Autor diese Fragestellung, indem er einerseits das Wirken marokkanische Künstler verfolgt, die der Tradition ihres Landes eng verbunden bleiben und es sich zur Aufgabe gemacht haben, nach ihrem kulturellen Erbe zu

suchen. Andererseits betrachtet er Marokkos Künstleravantgarde, die sich an der Kunst der westlichen Welt orientiert und „die sich losgesagt hat von autochthonen Motiven und der identitätsstiftenden Thematik ihrer Künstlerväter [...]“ (S. 9).

Für westliche Betrachter verschließt sich marokkanische Kunst, weil sie einem in der abendländisch geprägten Welt weniger bekannten Kulturraum entstammt. Begreift man Kunst als Ausdruck von Kultur und Geschichte, wären ohne den von Hunsinger vorangestellten einführenden Teil weder die traditionellen marokkanischen Künstler, noch die emanzipatorischen Künstler verständlich. Nicht umsonst weist der Autor darauf hin, dass sogar die Kunstszene Eritreas und Mauretaniens im *Art Diary International 2006* Erwähnung finden, während Marokko ungenannt bleibt, gerade so, als sei das Land „nicht Teil dieser Welt“ (S. 11). Damit widerspricht Hunsinger der These Naima Salams, die in ihrer Dissertation über die Tradition marokkanischer Kunst behauptet, marokkanische Künstler der Kunstschule in Casablanca seien „in den weltweiten Kunst- und Kulturbetrieb weitgehend integriert.“<sup>1</sup> Hunsinger hinterfragt im folgenden Teil die Gründe dafür, warum so wenige Künstler heute Zugang zur internationalen Kunstszene gefunden haben. Erschweren die kosmogonische Thematik und die rätselhafte Zeichensprache das Verständnis für den westlichen Betrachter so sehr, dass es zur Abschottung kommt? Erscheint die islamisch geprägte Kunst so befremdlich, dass man sie ablehnt? Die Charakteristiken arabischer Kunst sieht der marokkanische Soziologe Abdekébir Khatibi in radikaler Linienornamentik, klarem Aufbau, vielgestaltigem Dekor, in Miniaturen, vor allem auch in der Kalligrafie und einer Themenvielfalt aus Zeichen, die von rätselhafter Kraft getragen werden. Islamische Kunst habe mit abstrakter westlicher Kunst wenig gemein.<sup>2</sup>

Für den Marokkaner Ali Wijdan gehe es in der islamischen Kunst nicht wie in der des Westens, um bildliche Darstellung und die materielle Seite der Welt. Islamische Kunst intendiere Zeichen und Symbole, „the spiritual representation of objects and beings“.<sup>3</sup>

Figurative Malerei gelangte nicht erst in Folge der Kolonialmächte im 20. Jahrhundert nach Marokko. In Form von bemalten Decken, Wänden und Alltagsgegenständen aus Keramik oder Holz finden sich deren Spuren bereits früher. Diese Werke, die meist Strukturen von mystischen Kreisen oder Vielecken ausdrücken und der Beschreibung des Kosmos dienen, sind elementar für die weitere Entwicklung und die zeitgenössische Kunst Marokkos. Ebenso hat auch die figurative Malerei, die jedoch nicht wie die westliche Kunst den Raum, sondern die Fläche favorisiert, prägenden Charakter. Die Kunstschulen in Tétouan und Casablanca als einflussreichste Institutionen der Malerei, werden ebenfalls vom Autor vorgestellt. Dabei wird nach Hunsinger deutlich, dass von den einst so richtungsweisenden Kunstakademien kaum

1 NAIMA SALAM: Marokkanische und europäische Kunsttradition als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart; Münster 2004, S. 76.

2 Vgl. ABDELKÉBIR KHATIBI: L'art contemporain arabe. Prolégomènes, Approches et Rencontres; Neuilly 2001.

3 ALI WIJDAN: Contemporary Art from the Islamic World; Essex 1989, S. xii.

noch eine nennenswerte Entwicklung ausgeht. Im Interview bezeichnet der frühere Leiter der Akademie in Tétouan und ehemalige Lehrer in Casablanca, Mohammed Chebâa, die in Tétouan produzierte Malerei als „peinture pour cartes postales“ (S. 32). Auch die Kunst aus Casablanca sei folkloristisch, orientalistisch gefärbt und kraftlos. Zeitgenössische Künstler wenden sich gerade gegen diese Art der Orientalisierung. Bereits 1949 kritisierte Jean Lacouture, französischer Journalist und Schriftsteller, die Manier solcher Kunst, bei der die naive Kunst im Vordergrund stehe. Die Motive seien „Kasbahs en fraise sur cyprès pistache“ oder „Fes en technicolor“.<sup>4</sup> Diese Kunst repräsentiere nicht das wahre Marokko, sondern das befriedete, exotische Bild, wie es sich der durch die *Erzählungen aus 1001 Nacht* konditionierte Tourist vom Orient macht. Für Khalil M'rabet beruht das Problem auch auf der schwierigen Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft in Marokko.<sup>5</sup> Kunst und Kultur des Landes erscheinen geprägt von Desinteresse und Stagnation (S. 27). Beklagt wird mangelnde Kunsterziehung an den Schulen und fehlende Kunstkritik in der Öffentlichkeit (S. 28–30).

Im weiteren Verlauf widmet der Autor einen Teil der Studie dem wichtigen Thema der Dichotomie der traditionellen marokkanischen Malerei (S. 41–73). Durch gut strukturierte Erklärungen zur Tradition islamischer Zeichen (S. 41), Motiven in der Volkskunst der Berber (S. 42–45), der islamischen und der Sufi-Tradition (S. 46–61) und der Bezugnahme auf die Anlehnung marokkanischer Künstler an die westliche Moderne (S. 61), gibt Hunsinger ein breites Hintergrundwissen und macht dem Leser den Zugang zu den im folgenden Teil vorgestellten Künstlern erst möglich. Hierbei unterläuft dem Autor ein Irrtum. Er datiert den Gründungsbau der Moschee von Córdoba zwischen 661 und 750. Nach der neueren Forschungsliteratur<sup>6</sup> entstand der Gründungsbau dieser Moschee jedoch zwischen 785/786 und 786/787. Das Minarett der Moschee welches sich laut Hunsinger „in der Folgezeit überall im Maghreb wieder findet [...]“ (S. 46), entsteht erst im 12. Jahrhundert, als man „das im ausgehenden 8. Jahrhundert entstandene Minarett Hisams I.“ abriß und „auf seiner Nordseite den neuen Turm“ anlegte, „der das Urbild der monumentalen almohadischen Minarette des hohen und ausgehenden 12. Jahrhunderts werden sollte.“<sup>7</sup> Marianne Barrucand konstatiert für den Gründungsbau der Moschee: „Wie alle anderen Moscheen dieser Zeit besaß auch die Abd al-Rahmâns I. ganz bestimmt noch kein Minarett.“<sup>8</sup> Zutreffend sind Hunsingers Bemerkungen über Dekor und Ornamentik. Die in diesem Teil der Studie in den Text integrierten Abbildungen stellen allerdings eine große Schwäche der Publikation dar. Wie auch schon in den einführenden Kapiteln sind die Abbildungen schwarz-weiß und – z. T. kleiner als Briefmarken – in den Text integriert. In

4 JEAN LACOUTURE zit in: KHALIL M'RABET: *Peinture et Identité. L'Expérience marocaine*; Paris 1987, S. 34.

5 M'RABET: *Peinture et Identité*, S. 21.

6 MARIANNE BARRUCAND: *Maurische Architektur in Andalusien*; Köln 1992, S. 40.

7 CHRISTIAN EWERT: *Denkmäler des Islam von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert (Hispania Antiqua)*; Mainz 1997, S. 73

8 MARIANNE BARRUCAND: *Maurische Architektur in Andalusien*; Köln 1992, S. 42

den folgenden Teilen der Dissertation ist dieses Manko behoben, die Werke der zeitgenössischen Künstler im Anhang größer und farbig abgedruckt.

In zwei Hauptteilen der Arbeit werden in der landesspezifischen Tradition und Kultur Marokkos verankerte Künstler vorgestellt. Hunsinger konstatiert die Bedeutung dieser ausgewählten Vertreter für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in Marokko. Ahmed Cherkaoui wird als einer der Gründerväter moderner marokkanischer Malerei präsentiert, dem eine „Synthese von westlicher Moderne und marokkanischer Identität gelang“ (S. 73). Wie viele der marokkanischen Künstler studierte er im Ausland und begab sich nach der Rückkehr in die Heimat auf die Suche nach seinen Wurzeln. Ähnlich versuchten auch Farid Belkahlia, Mohammed Melehi, Houssein Miloudi, Mohammed Chebâa und schließlich Mehdi Qotbi auf je eigene Weise Tradition und Moderne miteinander zu vereinbaren. Zur Erklärung der Werke zieht Hunsinger die mystische Zeichen und suffisitische Tradition heran, da nur in diesem kosmischen Kontext die Kunstwerke verstanden werden könnten. Motive wie beispielsweise die Hand der Fatima (Khamsa), des Auges, der Fibula, oder geometrische Formen wie der Raute als Symbol der Fruchtbarkeit, blieben ohne die vorherigen Ausführungen unverstanden. Mit der Bezugnahme auf die westliche Moderne und den Vergleichen mit Paul Klee und Roger Bissière gelingt Hunsinger ein Brückenschlag zwischen Orient und Okzident. Gemeinsam sei diesen Künstlern das Zurückdrängen des Raumes zugunsten der Fläche und das ordnende Moment der Geometrie, die das Chaos der Welt in Einklang bringe. Kombiniert werde dies mit einer ausdrucksstarken Farbigkeit, oder der Verwendung transzendierender Materialien, wie zum Beispiel Leder, das für die Überwindung der Verwesung, also des Todes steht.

Von den Vertretern der Tradition geht die Studie nun zu denen emanzipatorischer Bestrebungen über. Ausschlaggebend für die Auswahl der vorgestellten Künstleravantgarde ist nach den Worten des Autors „ihre sich anbahnende Anerkennung und Wertschätzung in der westlichen Kunstszene [...]“ (S. 9). Unter den Malerei- und Assemblagekünstlern werden Mohammed Kacimi, Khalil El Ghrib, Fouad Bellamine und Mahi Binebine vorgestellt. Ihre Kunst handelt von der Instabilität des Seins, dem Ephemeren, von Licht und Schatten in der Welt und dem entmündigten und desillusionierten Menschen. Dass dieser Künstleravantgarde nun zunehmend Anerkennung im Westen zuteil wird, liegt nach der Auffassung des Autors vor allem an ihrer Bezugnahme auf aktuelle politische Ereignisse und soziale Probleme (S. 9). Außerdem trage die Erweiterung des Bildraumes durch die Übernahme westlicher Medien zur steigenden Wertschätzung bei. So arbeiten Künstler wie „mounir fatmi“, Hassan Echair, Safâa Errouas und Mohammed El Baz mit Installationen, Materialbildern, Video- und Objektkunst. Krieg, Verletzungen und die Entrücktheit des Menschen aus der Gesellschaft sind ihre Themen. Dounia Qualit greift dies in der Bildhauerei auf. Lalla Essaydi führt dies in der Fotografie fort. Sie thematisiert die Stellung der Frau im Islam. Ihre Fotografien sind Ausdruck des Schweigens und der Stille. Die meisten Künstler dieser noch jungen Avantgardebewegung haben im Ausland studiert und leben auch heute noch dort. Sie haben sich gänzlich losgelöst von

der Suche nach ihren eigenen traditionellen Wurzeln. Ihre Bilder jedoch lassen, trotz ihrer Orientierung an der westlichen Moderne, ihre marokkanische Herkunft erkennen.

Was ist beiden Künstlergenerationen gemein? Was sind ihre großen Gegensätze? Und warum findet nur ein kleiner Teil dieser Künstler Aufmerksamkeit in der westlichen Kunstlandschaft? Diese Fragen thematisiert Hunsinger noch einmal zum Ende seiner Studie und lässt neben Soziologen die Künstler selbst zu Wort kommen. Sein Ziel „Interesse zu wecken für die Spiritualität einer von islamischer Ästhetik und Kosmogonie geprägten Kunst, deren Zeichencharakter eine existentielle und universelle Botschaft in sich trägt“ (S. 9), hat er zu diesem Zeitpunkt längst erreicht. Der Autor widmet sich mit der Dissertation einem nahezu unbehandelten Thema. Trotz der gebotenen Kürze schafft er es, in die Thematik einzuführen und dem Leser westlicher Prägung fehlende Bewertungskriterien für islamische Ästhetik zu vermitteln. Er konstruiert ein schlüssiges Bild über den Standpunkt zeitgenössischer marokkanischer Kunst. Durch Interviews mit einheimischen Künstlern, Galeristen, Lehrern und Kuratoren erzeugt Hunsinger einen authentischen Eindruck von marokkanischer Kunst und ihren Bezügen zwischen Orient und Okzident. Es handelt sich um eine Bestandsaufnahme, die die Gründe für den heutigen Zustand marokkanischer Kunst und ihre Aussicht für die Zukunft hinterfragt. Was leistet marokkanische Kunst im interkulturellen Kontext? Welche Rolle weist ihr der Westen zu? Die Studie trägt dazu bei, die kulturellen Barrieren im Kunstverständnis zwischen Orient und Okzident zu überwinden und fördert das Verständnis des aktuellen, von gesellschaftlicher Relevanz geprägten Kunstgeschehens im Maghreb. Nicht unbeachtet bleiben darf dabei die kulturelle Vielfalt des Landes, dessen Gesellschaft einerseits in afrikanischen, berberischen und arabisch-islamischen Traditionen wurzelt, andererseits unter dem Einfluss der westlichen Welt lebt, was kaum deutlicher als im Plurilingualismus des Landes Ausdruck findet, der durch die Umgangssprache Arabisch, das Idiom der Berber sowie Spanisch und vor allem Französisch, die Sprache der sozialen Elite, geprägt ist (S. 37). Dass Kunst in diesem Kontext günstige Voraussetzungen für neue „Identitätsformationen“<sup>9</sup> finden kann (S. 219), erscheint überzeugend. Kunst als nonverbale Ausdrucksform wäre durch die Öffnung von Kulturgrenzen dann nicht nur *crossover* oder *crosscultural* wirksam, sondern für eine gegenseitige, erfolgreiche Durchdringung der Kulturräume und ihrer Differenzen tauglich.<sup>10</sup>

ANNA VOMLAND

Universität Koblenz-Landau  
Campus Koblenz

9 CHRISTINA LUTTER, MARKUS REISENLEITNER: Cultural Studies; Wien 1998, S. 94.

10 vgl. LUDWIG TAVERNIER: Crossdiscovering. Neue Wege der Kunst im Spiegel europäischer Kulturepochen. In: DERS. (Hg.): Das moderne Europa. Erbe und Auftrag (edition weimar. European Academy of Sciences and Arts); Weimar 2007, S. 203–236.