



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Tiki Style – Flucht ins Paradies**

**Ein Mythos wird zu einem Popkultur Genre“**

Verfasserin

**Angela Christina Mazzora**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)**

Wien, im Juni 2009

Studienkennzahl lt. A 307

Studienblatt:

Studienrichtung lt. Stu- Kultur und Sozialanthropologie  
dienblatt:

Betreuerin / Betreuer: Mag. Dr. Hermann Mückler



Für SANDRA



## **Danksagung**

Während des Studiums und der vorliegenden Diplomarbeit haben mich viele Freunde und Freundinnen begleitet und unterstützt. Dafür möchte ich mich herzlich bedanken.

Ganz besonderer Dank gilt:

Meiner Familie, besonders meinen Eltern und meiner Oma!

Ohne euren Glauben an mich und eure finanzielle Unterstützung hätte ich mein großes Ziel nicht erreichen können.

Meinen drei kleinen Nichten Isabel, Anna und Sarah die mich so oft aufgefordert haben doch lieber mit ihnen zu spielen, als zu lernen. Ihr habt es mir oft nicht einfach gemacht.

Besonders möchte ich mich auch bei meiner lieben Freundin Barbara bedanken, die mir in den langen Monaten des Schreibens dieser Arbeit unermüdlich mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat. Danke dafür, dass ich dich mit meinem „Tiki Fieber“ anstecken durfte und du dich nie über „zu viel Tiki“ beklagt hast. Durch dich ist Tiki in meiner Phantasie lebendig geworden.

Mein letzter und herzlichster Dank gilt aber meiner 2003 verstorbenen, besten Freundin Sandra.

Dir ist auch diese Arbeit gewidmet! Nicht nur weil es ein Versprechen war, sondern auch weil du mich durch deine Stärke, deine Energie und deinen Lebenswillen tief beeindruckt hast. Du hast mir gezeigt, wie wichtig es ist sich Träume zu erfüllen.



<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Tikis Geschichte- polynesischer Ursprung, Mythos und Wandel</b>	<b>4</b>
	<i>2.1 Anthropologische Skizze über das Innenleben eines Mythos</i>	<i>8</i>
	2.1.1 Ein Ringkampf um Erkenntnis- Mythos versus Logos	10
	2.1.2 Tiki ist Text- Freiheit der Interpretation?	13
	<i>2.2 Transformation zu einem kapitalistischen Konsumgut</i>	<i>15</i>
	2.2.1 Ein wissenschaftliches Experiment wird vermarktet	17
	2.2.2 Tiki Modern- Aufstieg und Fall einer Ikone	21
	<i>2.3 Zusammenfassung und Ausblick</i>	<i>27</i>
<b>3</b>	<b>Bedeutung konstruieren- Kultur produzieren</b>	<b>29</b>
	<i>3.1 Künstlerische Varianten gesellschaftlicher Sehnsüchte</i>	<i>31</i>
	3.1.1 Primitivismus als expressionistische Ideenvorlage	34
	3.1.2 Das semiotische System von Airport Art	40
	<i>3.2 Tiki- ein postkoloniales Projekt stellt sich vor</i>	<i>50</i>
	3.2.1 Methodologische Perspektiven und Praktiken	51
	3.2.2 Demonstration des Denkmodells anhand von Beispielen	58
	3.2.3 Auf Spurensuche- Tiki in Wien?	63
	<i>3.3 Zusammenfassung und Ausblick</i>	<i>73</i>
<b>4</b>	<b>Darstellung der Ergebnisse- eine Analyse</b>	<b>74</b>
	<b>Bibliographie</b>	<b>81</b>
	<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>85</b>
	<b>Internetadressen</b>	<b>86</b>



# 1 Einleitung

Tiki Figuren stammen aus dem regionalen Gebiet rund um Polynesien, haben unterschiedlichste Form, Größe und Material. Ihre Bedeutungsinhalte variieren genauso wie ihre Verwendungszwecke. Diese Vielfalt verspricht ein weites Spektrum an Betrachtungsmöglichkeiten.

Im Mittelpunkt meiner Untersuchung steht die Analyse der Transformation der mythologischen Götterfigur Tiki und ihrer kulturellen Neuverortung im 20. und 21. Jahrhundert.

Ich betrachte die transformierte Tiki Figur als ein trivialkulturelles Phänomen, welches gesellschaftliche Sehnsüchte nach einer heilen Welt widerspiegelt und die Vorstellung einer Flucht ins Paradies möglich macht. Der amerikanische Philosoph Arthur Lovejoy und der amerikanische Historiker und Philosoph George Boas sprechen in Bezug auf diese Sehnsüchte nach einer heilen Welt von „[...] discontent of the civilized with civilization [...]“<sup>1</sup>. Da der Alltag in den Industriegesellschaften gekennzeichnet ist von Technik, Schnelligkeit und Perfektion, gibt es den Wunsch all dem zu entkommen und das Einfache, Ursprüngliche zu erleben und somit zur Natur zurückzukehren. Der Mensch steht an der Schnittstelle Natur/ Kultur. Dies repräsentiert sich auch in dem narrativen und visuellen Charakter der gewandelten Tiki Figur, die ich beschreiben und analysieren will.

Der erste Teil meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung nähert sich dem Thema aus einer kultur- und sozialanthropologischen Perspektive, die sich unter anderem auch mit Mythen befasst. Die Eigenschaften, die dem Mythos zugesprochen werden, decken sich mit denen, die ich der Tiki Figur gebe. Diese haben sich sowohl in ihrer Funktion als auch in ihrem Äußeren verändert. Die narrative wie auch visuelle Wandelfähigkeit unterliegt der Bedeutung, welche die jeweilige Gesellschaft für „ihre“ Tiki Figur konstruiert.

Da ich von einer kulturellen Neuverortung spreche, impliziert dies eine Prozesshaftigkeit, die in der Produktion von Kultur verankert ist, ganz im Sinne

---

<sup>1</sup> Lovejoy/Boas, 1935, S. 7.

des Soziologen und Kulturwissenschaftlers John Fiske, der schreibt: „Kultur ist immer im Werden, niemals erreicht.“<sup>2</sup> Von dieser Warte her wird die Tiki Figur aus einer kulturhistorischen Perspektive beleuchtet und ihr polynesischer Ursprung ins Licht der Betrachtung gerückt. Dieser Blick in die Vergangenheit schließt mit Betrachtungen über den Wandel der Tiki Figur in der Gegenwart. Er erzählt, wie Filme und Bücher über Tiki ein Südseelisches formten, welches heute noch aus denselben Mustern gewebt ist. Kultur als Geflecht zu betrachten, steht dem Ideengehalt des Ethnologen Clifford Geertz sehr nahe. Seine Theorien und Arbeitsweisen übernehme ich um zu zeigen, dass die umgewandelte Tiki Figur symbolhafte Botschaften in sich trägt, die wie Texte gelesen werden können. Diese auf ihre Machtstrukturen hin zu untersuchen, ist eine der Aufgaben, die ich mir zum Ziel mache.

Der zweite Teil arbeitet vergleichend und stellt zwei völlig unterschiedliche Kunstkonzepte gegenüber. Diese transportieren in meiner Rezeption nur eine gemeinsame Botschaft. Der Primitivismus des 19. Jahrhunderts und Airport Art, Souvenirkunst aus dem 20./21. Jahrhundert, zeichnen sich beide durch stereotype Vorstellungen über die Fremde/das Fremde aus. Dies zeigt, dass sich gesellschaftliche, soziale und politische Erscheinungen künstlerisch ausdrücken und daraus Identitätskonzepte entstehen, die Phänomene unterschiedlicher historischer Epochen sind.

Als wissenschaftliche Basis ziehe ich die postkolonialen Studien heran, als wissenschaftliches Tool die Semiotik und die Diskursanalyse.

Erstere beschäftigen sich mit der Analyse von kulturellen Dynamiken und vertreten die Hypothese, dass koloniale Projekte nicht nur in den fernen Ländern zu verorten sind, sondern ebenso in den kolonisierenden Metropolen selbst und in den Erkenntnissen, Fantasien und Identitäten ihrer handelnden Subjekte. Die Vermarktung der Tiki Figur und ihre „kultürliche“ Darstellung betrachte ich als solch ein koloniales Projekt, welches das exotisch Fremde darstellen soll.

Die Semiotik, also die Sprachwissenschaftslehre von Zeichen und Symbolen, zeigt, dass alles mit Sinn- und Bedeutung ausgestattet ist und auf seine verborgenen Strukturen hin untersucht werden kann.

---

<sup>2</sup> Fiske, 2003, S. 15.

Ich zeige anhand von Beispielen in Form von Bildern<sup>3</sup>, wie auch in Objekten Botschaften eingeschrieben sind, die herausgefiltert über geheime Wünsche und Vorstellungen der Konsumenten/-innen Auskunft geben. Um nicht meinem eigenen subjektiven Standpunkt zum Opfer zu fallen, bemächtige ich mich der kritischen Diskursanalyse. Diese hat das Potential Verfahren anzuwenden, die gesellschaftliche Themen auf ihre Wahrheitsansprüche, Widersprüche und auf Macht- und Herrschaftsverhältnisse hin prüft.

Als Fragestellungen definiere ich: Welche kulturelle Bedeutung kann ich in der transformierten Tiki Figur ausfindig machen? Wenn in der kulturellen Neuverortung gesellschaftliche Sehnsüchte und Paradiesvorstellungen verankert sind, welche sind das und wie lassen sie sich definieren? Welche Stereotypisierungen und daraus resultierende Differenzkonstruktionen enthalten sie? Wie wird die Frau auf den Bildern im Verhältnis zur Tiki Figur dargestellt?

Das Ziel der Arbeit besteht darin zu zeigen, dass auch den unscheinbarsten Objekten tiefste kulturelle Bedeutungen inhärent sind. Menschen stellen nicht einfach nur passiv Waren her und konsumieren sie, sondern die Produkte werden umgearbeitet und daraus eigene Konstruktionen geschaffen, die ein Abbild ihrer sozialen Identität bedeuten. Diese Identität zeigt, wie sehr der Mensch an der Schnittstelle Natur/ Kultur steht. Die Vermarktung der Tiki Figur ist ein Zeichen dafür, wie der kapitalistische Mensch ein mythologisches Objekt aus seinem ursprünglichen Kontext reißt, es zu seinem Eigenen macht und ganz im Zeichen des Postkolonialismus und der Globalisierung mit Exotismen und Stereotypisierungen vollpackt.

---

<sup>3</sup> Anmerkung: ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um eine Meldung bei mir.

## 2 Tikis Geschichte – polynesischer Ursprung, Mythos und Wandel

Die Geschichte von Tiki zu erzählen, über ihren ursprünglichen Herkunftsort und Verwendungszweck Auskunft zu geben, bedeutet, sich nicht nur mit polynesischer Mythologie auseinanderzusetzen sondern auch mit der Geographie und den topographischen Besonderheiten, die diese Region so speziell machen.

Das Ungewöhnliche ist, dass der Lebensraum nicht wie in Europa von Landmassen dominiert wird, sondern von Wasser. Land zum Bewirtschaften und Bewohnen ist Mangelware und wird nicht nur mit äußerster Sorgfalt gepflegt, sondern auch dementsprechend hoch bewertet.

Polynesien ist in ein großes Dreieck (zwischen Neuseeland, Hawaii, Osterinseln) und in ein kleines Dreieck (Fiji, Samoa, Tonga) eingeteilt, dazwischen liegen hunderte von kleinen Atollen und Inseln, die manchmal eng beisammen liegen, manchmal aber etliche Kilometer von einander entfernt sind. Die Polynesier/-innen gelten daher nicht nur als ausgezeichnete Seefahrer/-innen mit ausgeklügelten Navigationssystemen, sondern auch als hervorragende Schwimmer/-innen und Taucher/-innen. Für die Leser/-innen, die sich spezifisch für Kultur und Gesellschaft interessieren, seien zum Beispiel die Ethnologen Bronislaw Malinowski<sup>4</sup>, Fritz Graebner oder die Ethnologin Margaret Mead<sup>5</sup> erwähnt. Sie haben sich ausgiebig mit Ozeanien als Lebensraum auseinandergesetzt und ihre Bücher liefern spannende Zeugnisse ihrer Feldforschungen.

Polynesische Mythologie ist ein sehr heterogenes Feld. So groß wie die Vielzahl der Inseln, die in und um diese zwei Dreiecke liegen, sind auch die Vorstellungen über die Entstehung von Kosmos, Erde, Menschen und Tiere. Wie auch die Bibel von einem dunklen Ort vor Beginn der Schöpfung spricht, so herrscht auch in den polynesischen Gründungsmythen Finsternis.

In Tahiti stieg der Gott *Ta'aroa* aus einer dunklen Muschel und erschuf aus der oberen Muschelhälfte den Himmel und aus der unteren die Erde. Aus seinen

---

<sup>4</sup> Vgl. Malinowski, 2001, S.329-371.

<sup>5</sup> Vgl. Mead, 2004.

herunterfallenden Federn wurden Bäume und Pflanzen. Mit Unterstützung des Hilfgottes *Tu* schuf er die Menschen, die fortan auf dieser Insel leben sollten.

Anders wird auf Neuseeland die Schöpfungsgeschichte erzählt und sogar regional variieren die Narrationen. Gemeinsam ist ihnen, dass *Rangi*, der Vater des Himmels und *Papa*, Mutter der Erde, viele gemeinsame Kinder hatten. Eines davon ist *Tane*, Gott für Wald und Vögel. Dieser hatte aber auch die Aufgabe Menschen zu schaffen. Und so erzählt der Mythos, dass der erste Mann der von *Tane* geschaffen wurde, den Namen *Tiki* erhielt und *Io-wahine* die erste Frau wurde. Aus der Vereinigung dieses ersten menschlichen Paares entstanden viele andere Menschen, die sich immer weiter auf den zahlreichen polynesischen Inseln verbreiteten.<sup>6</sup>

Auf dieses mythologische Detail Bezug nehmend ist es nicht verwunderlich, dass Tiki Figuren als Ahnenfiguren auf den verschiedensten polynesischen Inseln hergestellt wurden und vielseitige Verwendung fanden. So dienten sie als Schmuck in Form von Anhängern (Abb.1, 2, 3), die um den Hals getragen werden konnten. Diese wurden *hei-tiki* genannt und waren aus Grünstein oder seltener auch aus Knochen gefertigt. Die genaue Bedeutung dieser Anhänger ist umstritten, sie wurden aber sowohl von Frauen wie auch von Männern getragen.<sup>7</sup>



Abb.1 Hei-Tiki Knochen



Abb.2 Hei-Tiki Grünstein



Abb.3 Hei-Tiki Grünstein

---

<sup>6</sup> Vgl. Craig, 2004, S.41ff.

<sup>7</sup> Vgl. Thode-Arora, 2001, S.51.

Andere wiederum wurden entweder aus Stein gehauen (Abb.4) oder aus Holz geschnitzt (Abb. 5). Unterschiedlich fiel auch die Größe aus, wie bei diesen beiden Darstellungen ersichtlich wird.



Abb.4 große Ahnenfigur Tiki aus Stein    Abb.5 Ahnenfigur Tiki aus Holz (H 48cm; T 12,5cm)

Charakteristisch sind der längliche Schädel mit breiten aber geöffneten Lippen, aus denen die Zunge leicht hervorschaut und seitlich angebrachte, große, flächenförmige Augen.

Die Figuren stellen verstorbene Häuptlinge oder Priester dar, die für rituelle Handlungen verwendet wurden. Die polynesische Kultur gilt als sehr kriegerisch und war geprägt von bestimmten Jenseitsvorstellungen und strengen Totenritualen. Die Bestattung wurde zu einer bestimmten Zeit vollzogen, damit die Seele des/der Verstorbenen ins Herkunftsland der Vorfahren reisen konnte. Das tägliche Leben war von Wasser bestimmt und so wurde auch die letzte Reise mit einem Totenboot angetreten, in welches die behandelten Überreste des Leichnams gelegt und auf See geschickt wurden.<sup>8</sup> War aber der Leichnam noch in den Händen der Feinde und die Zeit für die Seebestattung gekommen, wurde als Ersatzleichnam eine Tiki Figur in das Totenboot gelegt.

---

<sup>8</sup> Vgl. Fenner, 1999, zitiert in Völger, S. 132.

Eine andere zeremonielle Rolle spielten Tiki Figuren als Glücksbringer für einen erfolgreichen Fischfang. Karl von den Steinen, Mediziner und Sammler von Ozeanischen Objekten, kategorisierte so genannte Kanu-Tikis. Ein oder mehrere Figuren wurden in ein kleines Modellboot gestellt oder als Stevenfiguren am Bug des Bootes angebracht. Gemein war ihnen, dass diese den Fischern als Talisman für einen erfolgreichen Fischfang dienten, sie aber auch vor Gefahren auf See beschützen sollten (Abb. 6).<sup>9</sup>



Abb.6: Bootsmodell-Tiki mit Namen *Potiki* (H 10,5cm;L 17,5cm;T 4cm)

Die Tiki Figur fungierte für verschiedene rituelle Handlungen und Zwecke, deren Vielzahl schwer zu erfassen ist, da Überliefertes nur auf Oraltradition basiert. Aufgrund von Beobachtungen kann aber gesagt werden, dass die Figuren außerhalb des rituellen Kontextes keine besondere Bedeutung hatten und auch nicht mit besonderer Vorsicht behandelt wurden.<sup>10</sup>

Schon der Naturforscher und Reiseschriftsteller Georg Forster erwähnte die Tiki Figur in seinem Reisebericht. Er wurde von der britischen Regierung beauftragt, den britischen Seefahrer und Entdecker James Cook bei seiner zweiten Weltumsegelung (von 1772 bis 1775) als wissenschaftlicher Berater zu begleiten. Im November 1772 ankerten sie bei Long Island, einer Bucht vor der Küste von Süd Neuseeland. Als sie auf Maori trafen, begann sofort ein reger Handel zwischen den Ankömmlingen und der einheimischen Bevölkerung. Eindrucksvoll schildert Forster dieses Erlebnis:

---

<sup>9</sup> Vgl. Von den Steinen, 1928, zitiert in Thode-Arora, S. 104ff.

<sup>10</sup> Vgl. Von den Steinen, 1928, zitiert in Thode-Arora, S. 104.

Die Eigenthümer derselben brachten verschiedene von ihren Zierrathen zum Verkauf [...] einige waren flach [...] andre waren lang und dünn und dienten zu Ohrgehänken [...] noch andre waren mit vieler Mühe und Arbeit in die Form hockendsitzender Figuren geschnitzt, die zuweilen einer menschlichen Gestalt etwas ähnlich sahe, und mit eingesetzten, ungeheuer großen Augen von Perlmutter versehen zu seyn pflegte. Diesen Zierrath, *e-Tighi* genannt, trugen so wohl Männer als Weiber [...]. Sie hielten solche aber keineswegs für so unschätzbar [...] sondern verkauften sie ganz gern gegen Eisengeräthe oder andre Kleinigkeiten.<sup>11</sup>

Dieses von Forster beschriebene Verhandeln einzelner Güter zeigt auch, wie früh die Tiki Figur nach Europa gekommen sein könnte. Obwohl zu bedenken ist, dass mit Sicherheit viele von den gesammelten Gegenständen auf diesen gefährlichen Reisen wieder verloren gegangen sind bzw. dass ihnen nicht der nötige Respekt als kulturelles Gut entgegengebracht wurde und der achtlose Umgang sie verloren gehen ließ.

Nachdem ich in diesem Abschnitt über den historischen Ursprung erzählt habe, über Aussehen und Verwendung, möchte ich mich im nächsten Teil mit den mythologischen Komponenten auseinandersetzen. Dabei stellen sich folgende Fragen:

Was ist aus anthropologischer Sicht ein Mythos? Wie können sich Mythen verändern? Welche Rolle spielen sie nach der Transformation in ihrer neuen sozialen Umgebung? Diese theoretische Auseinandersetzung soll nicht nur einen Überblick über den Stand des Wissens liefern, sondern auch den Rahmen für eine weitere analytische Darstellung bilden.

## **2.1 Anthropologische Skizze über das Innenleben eines Mythos**

Eines der Hauptbeschäftigungsfelder der Kultur- und Sozialanthropologie befasst sich mit Mythen. Aber auch Kulturwissenschaften, Religionswissenschaften und die Wissenschaft der Psychologie und natürlich die Philosophie befassen sich mit Mythenforschung. Diese interdisziplinäre Auseinandersetzung bringt eine Anzahl

---

<sup>11</sup> Forster, 1772, S. 212.

an Paradigmen mit sich, von denen viele in einer Sackgasse endeten, eine ganze Menge aber interessante Ansätze vertreten.

Diese unterschiedlichen Zugänge brachten aber auf alle Fälle das Problem der Begriffsdefinition zu Tage. Viele Forscherinnen und Forscher sind damit beschäftigt, den Begriff Mythos genau von Märchen und Sagen oder Heldenepen zu unterscheiden und analytisch zu kategorisieren. Dies ist ohne Zweifel eine sehr wichtige Frage, die es zu klären gilt. So fallen Märchen unter das Genre Erzählungen, deren wahrer Kern als moralischer Leitfaden gewertet werden kann. Oft sind Tiere und andere Wesen die Handlungsträger, deren Erlebnisse erzählt werden. Sagen werden als real gewertet. Sie erzählen Geschichten von Menschen, die es tatsächlich gab, und von Ereignissen, die sich wirklich zugetragen haben. Sagen sind eine Form Geschichte erzählbar zu machen. Sie beschreiben Helden und Heldinnen, die sich durch ihre Taten auszeichnen und zum Nachahmen animieren. In meiner Arbeit möchte ich aber auf die Begrenzungen des Begriffes zu anderen Erzählformen nicht näher eingehen.

Vielmehr möchte ich zu einer Reihe von Eigenschaften eines Mythos Stellung nehmen und mich ausschließlich auf dieses Genre konzentrieren.

Es sei erwähnt, dass diese Reihung nur *eine* mögliche Form von Darstellung ist und auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Dies sei explizit angeführt, da ich mich von einer Universaltheorie in Form eines evolutionistisch exzeptionellen Dogmas distanzieren. Schon in der Überschrift des Kapitels weise ich darauf hin, dass es mir um das *Innenleben*, also um die Strukturen in einem Mythos geht und nicht um ihre religiösen Inhalte. Diese Strukturen reichen bis in die Gegenwart und korrelieren nicht, wie fälschlicherweise von den Evolutionisten angenommen, mit prälogischem Denken.

Folgendes Unterkapitel dient dazu, Einblicke in meinen Gedankengang und in historische Entwicklungen dieser Vorurteile der Evolutionisten über prälogisches Denken zu gewähren und einen Ausweg aus der Sackgasse anzubieten.

### 2.1.1 Ein Ringkampf um Erkenntnis- Mythos versus Logos

Die Evolutionisten<sup>12</sup> teilten die Entwicklung der Menschheit in Stadien oder Stufen, wobei die höchste anzustrebende die Zivilisation darstellte. Ihrer Meinung nach blieben einige Völker auf den niedrigeren Stufen der Entwicklung stehen und eigneten sich daher hervorragend für die Erforschung des Zivilisationsprozesses. Das Weltbild der Evolutionisten war geprägt von ontologischen Vorstellungen der griechischen Aufklärer, die den Mythos mit Hilfe des Logos heftig kritisierten.

Dies bedeutet, dass die mythologischen Erzählungen über die Welt, ihre Entstehung und Ordnung, als Erklärungen nicht mehr ausreichten. Richtige und allgemein gültige Antworten wurden durch das Denken gesucht. Damit stellte man das Wissen über die mythologischen Erklärungen, die als vage Annahmen ausgedient hatten. Der Logos ist ein Begriff aus dem Griechischen und meint, dass wissenschaftliche Thesen die Welt und ihre Phänomene logisch erklären können.

Unterschiedliche Aussagen über die Natur, die Götter und den Kosmos verwirrten zunehmend die Menschen, welche die mythischen Erzählungen zur Orientierung im alltäglichen Leben brauchten.<sup>13</sup>

So gesehen kann ich behaupten, dass der Mythos dem Logos zum Opfer fiel – die Vernunft, der Verstand und in weiterer Folge das Wissen siegten über die mythologischen Erzählungen, die gleichsam als obsolet, als unlogisch und damit unwahr angesehen wurden. Alles, was die Welt und ihre Menschen betrifft, musste wissenschaftlich, logisch und rational begründbar sein. Als Forscher und Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts bei ihren Feldforschungen in fernen Ländern auf mythische Erzählungen der Einheimischen stießen, verbanden sie diese auf Grund ihrer Vorstellung von Entwicklung in Form von evolutionistischen Stufenmodellen mit prälogischem Denken. Also einem Denken, welches nicht von Wissen, Logik und Ratio bestimmt ist, sondern ihrer Meinung nach von primitiven Vorstellungen, in denen Wissen und logische Denkfähigkeiten fehlen

---

<sup>12</sup> Anmerkung: Um auf den, in dieser Zeit herrschenden *male bias* hinzuweisen, habe ich mich bewusst dazu entschlossen Männlichkeits-/Weiblichkeitsformen hier nicht zu splitten. Dies habe ich auch im Fortlauf der Arbeit so eingehalten.

<sup>13</sup> Vgl. Mader, 2005, S. 82f.

würden. Durch diesen Mangel sahen sie einen Wahrheitsanspruch nicht mehr gewährleistet, und Mythen wurden als reines Produkt von Unwissenheit gewertet. Das strikte Trennen von Mythos und Logos, welches heute noch sowohl im Alltagsleben als auch in den Wissenschaften praktiziert wird, bewirkt einen Verlust an Authentizität von realen Lebenswelten, die gerade in den Sozialwissenschaften nicht ausgeblendet werden dürfen. Der Soziologe Max Weber spricht gar von einer „Entzauberung der Welt“<sup>14</sup>. Oder wie der französische Wissenschaftsphilosoph Michel Serres trefflich aussagte: „Es gibt nur einen reinen Mythos – den vom Wissen, das von allem Mythos rein ist. Ein anderer ist mir nicht bekannt, so sehr sind alle Mythen voller Wissen und das Wissen voller Träume und Illusionen.“<sup>15</sup>

Schlussfolgernd ist der Logos dem Mythos inhärent und beide sind nicht von einander zu trennen, wenn ein freier Zugang in ein flexibles Weltbild angestrebt wird. Von dieser Perspektive her gesehen erscheint die Feststellung einiger Philosophen, dass der Mythos *vor* dem Logos käme, genauso in einer Sackgasse endend, wie der lustigen Frage nachzugehen, ob zuerst das Ei da war oder die Henne.

Ich möchte Mythen als mündlich weitergegebene oder aufgeschriebene Erzählungen betrachten, welche die Entstehung des Universums, der Erde und in weiterer Folge der Menschheit zu erklären versuchen. Durch mythische Erzählungen beantwortete sich der Mensch Fragen, die sich alle Menschen auf allen Kontinenten stellten: Wer bin ich? Woher komme ich? Wohin werde ich nach dem Leben gehen? Durch Mythen Erzählungen wurde einerseits die Neugierde über die Entstehung der Welt und des Daseins befriedigt, andererseits brachten sie auch Ordnung und Struktur in das gesellschaftliche Leben. Die mythischen Erzählungen enthielten eben solche sakrale Elemente wie das Alltagsleben, welches von Ritualen und Zeremonien gesteuert war. Protagonisten/-innen konnten Tiere sein, hybride Wesen aus Mensch und Tier, Götter und Göttinnen, Pflanzen oder andere natürliche Phänomene wie Blitz und Donner. Mythen können als Spiegelbild von Glaubensvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft gesehen werden, sie sind Zeugnis von Phantasie,

---

<sup>14</sup> Weber, 1913, S. 433.

<sup>15</sup> Serres, 1974, zitiert in Strasser, S. 11.

Kreativität und machen Handlungsstrategien bis in die Gegenwart transparent. Die Kultur- und Sozialanthropologin Elke Mader beschreibt Mythen als

[...] eine Form von Metasprache, die sich auf diverse Repräsentationen erstreckt und Grundprinzipien des menschlichen Denkens zum Ausdruck bringen kann. [...] einerseits repräsentieren sie zentrale Werte und Konzepte einer Gesellschaft oder Gruppe, haben enge Bezüge zur Praxis und verfügen über sehr lange Kontinuität, andererseits verändern sie sich im Zuge von Tradierung, Zirkulation und neuer Verortung sowie im Zusammenhang mit Kulturkontakt und größeren sozialen oder kulturellen Transformationen.<sup>16</sup>

Ich möchte zum Abschluss auf den Terminus „Innenleben“ in der Überschrift des Kapitels 2.1 Bezug nehmen. Was bedeutet er in dieser Arbeit?

Ich meinte, dass es mir nicht darum geht, religiöse Inhalte eines Mythos zu analysieren, genau genommen also das, was die Tiki Figur für die Polynesier und Polynesierinnen bedeutete, sondern darum zu zeigen, dass Mythen wandelbar sind und sich immer wieder verändern, ebenso wie ihr narrativer und visueller Charakter. Die Tiki Figur ist ein Beispiel par excellence für diese Eigenschaften, denn sie lässt sich sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart verorten. Wie genau sich diese visuelle Darstellung äußert, werde ich in einer genauen Beschreibung und Bildanalyse in Kapitel 3 behandeln.

Ich habe in diesem Kapitel versucht zu erläutern wie es kam, dass mythologische Erzählungen anderer Kulturen als primitive Denkformen analysiert wurden. Und ich versuchte zu zeigen, dass eine Überwindung dieses evolutionistischen Paradigmas erreicht werden kann, wenn man von einer Trennung von Mythos und Logos absieht und der streng geforderten Objektivität selbst objektiv gegenüber steht. Das nächste Kapitel vollzieht einen großen wissenschaftstheoretischen Sprung, steht aber doch in einem Zusammenhang zu Vorigem. Die Verbindung stellt eine Methode dar, Kulturanalyse nicht als experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, zu betreiben, sondern mit dieser Schule zu brechen und die Möglichkeiten von Interpretationen zuzulassen.

---

<sup>16</sup> Mader, 2008, S. 9.

Anmerkung: Um nicht in Verdacht zu geraten einen harten Kulturrelativismus zu vertreten, möchte ich darauf hinweisen, dass ich weder Objektivismus aus einem Forschungsvorhaben verbanne, noch einen radikalen Subjektivismus vertrete. Meine theoriegeleitete Position befindet sich *in between* und auf Nachbardisziplinen Bezug nehmend. Dies bietet die Möglichkeit, eine „[...] wissenschaftstheoretische Festschreibung des anything goes [...]“<sup>17</sup> zu umgehen.

### 2.1.2 Tiki ist Text – Freiheit der Interpretation?

Diese Unterkapitel beschäftigt sich mit den Möglichkeiten, wie gesellschaftliche Ausdrucksformen interpretiert werden können.

Ich möchte mich hierfür dem Ethnologen Clifford Geertz und seinen Beiträgen zum Verstehen kultureller Systeme nähern. Er ist ein Vertreter der nordamerikanischen Cultural Anthropology und gilt als einer der Begründer der symbolischen bzw. interpretativen Ethnologie.

Die Strukturen der mythologischen Tiki Figur, ihren visuellen und narrativen Wandel, möchte ich daher im Sinne von Clifford Geertz' Ansätzen repräsentieren. Geertz plädiert im Zusammenhang mit dem Verständnis von kulturellen Systemen für eine *dichte Beschreibung*. Das ist ein Begriff, den er vom englischen Philosophen Gilbert Ryle übernimmt, der Augenzwinkern entweder als möglichen Reflex beschreibt oder auch als kulturell konnotiertes Zeichen entlarvt. Von außen ist es schwierig, die beiden identischen Zeichen von einander zu unterscheiden.

Geertz meint mit dem Terminus *dichte Beschreibung*, dass Kultur nicht nach bestimmten Gesetzen und Definitionen funktioniert. Es geht ihm um einen semiotischen Kulturbegriff, der eine Vielzahl an Interpretationen zulässig macht und so Bedeutungen aufdeckt. Er sieht den Menschen, und damit geht er mit dem Soziologen Max Weber konform, als „[...]ein Wesen [...], das in selbstgesponnenen Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich [Anm.Geertz] Kultur als Gewebe ansehe.“<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Gingrich, 1999, S. 199.

<sup>18</sup> Geertz, 1987, S. 9.

Die Annäherung an Max Weber lässt sich daraus erklären, dass Geertz stets versuchte, auch theoretische Überlegungen der Nachbardisziplinen in Betracht zu ziehen. Sein Interesse galt auch den Ansätzen der sprachanalytischen und interpretativen Philosophie, aber auch in literaturwissenschaftlichen Ansätzen versuchte er seinen symbolistischen Kulturbegriff einzuarbeiten. Für Geertz sind Symbole deswegen von Relevanz, da sie von Menschen kreiert werden, um ihre Erfahrungen in Bedeutungen ausdrücken zu können. Diese Bedeutungsgewebe, bestehend aus Symbolen, stehen in einem permanenten Interaktionsprozess und machen so Kommunikation im Sinne eines Erfahrungsaustausches zwischen den Menschen möglich. Die Aufgabe, die sich die Ethnologen/-innen gestellt haben, liegt darin, diesen Erfahrungsaustausch zu beobachten und zu beschreiben. Hier sah Geertz allerdings ein Problem auftreten.

Ethnologen/-innen sehen das Fremde immer im Kontext des Standpunktes ihrer eigenen kulturellen Wurzeln. Das Bild des Fremden und Exotischen wird schon im Moment der Beobachtung oder im Moment der ethnographischen Aufzeichnungen konstruiert. Die eigene Sozialisation kann nicht ausgeblendet werden und macht immer einen Teil der Beobachtung oder der Beschreibung aus. Aber sogar der Informant/die Informantin selbst interpretiert subjektiv im Moment der Schilderung. Dieser Kritikpunkt, den Geertz formulierte, löste innerhalb der ethnologischen Disziplin heftige Reaktionen hervor und ließ den Terminus *Writing Culture* entstehen. Für diese Arbeit ist der Punkt der doppelten Interpretation, den Geertz so hervorhebt, deswegen von Relevanz, da kulturelle Praktiken in Form von Symbolen als kulturelle Texte gelesen werden können. Die Bedeutungen, die ihnen innewohnen, können sich in Folge als *extrinsische Informationsquelle* etablieren.<sup>19</sup> Geertz gelingt durch seine Ansätze, Kultur als Gewebe zu betrachten und den herrschenden Objektivismus in Frage zu stellen. Für ihn ist Kultur auf der Ebene eines interkulturellen Prozesses zu verstehen, wobei die Akteure/-innen die Prozesse unterschiedlich wahrnehmen und daher beurteilen. Dies bedeutet, dass Prozesse der Bedeutungsgebung in Machtgefüge eingebettet sind und sie je nach Standpunkt und Interesse des Akteurs/der Akteurin umgesetzt werden.

---

<sup>19</sup> Vgl. Fuchs, 2001, zitiert in Feest/Kohl, S.125.

Für die Tiki Figur besagt dies im Speziellen, dass ihr je nach gesellschaftlichem Kontext unterschiedliche Signifikanz zugeordnet wird, die interpretiert werden kann. Dieser Inhalt, den die Tiki Figur von einer postmodernen Gesellschaft erhalten hat, ist eine Konstruktion ihrer sozialen Identität. Diese Identität steht für ein verzerrtes Abziehbild einer postkolonialen, überheblichen Denkweise, deren Wurzeln in der Zeit des Kolonialismus zu finden sind. Auf diese Problematik werde ich in Kapitel 3 näher eingehen.

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich damit, wie es überhaupt dazu kommen konnte, dass Tiki den Weg in die so genannte „zivilisierte Welt“ fand und beschreibt ihren Wandel in einer Zeit, in der Waren im Überschuss produziert werden.

## **2.2 Transformation zu einem kapitalistischen Konsumgut**

Bis jetzt habe ich darüber Auskunft gegeben, in welchem geographischen Bereich die Tiki Figur einzuordnen ist, welche charakteristischen Merkmale sie auszeichnen und welche mythologischen Funktionen und Bedeutungen sie für die polynesischen Bevölkerung hatte. Diese Informationen stammen von Sammlern/-innen von ozeanischen Objekten, die einst auf diese Inseln reisten, um Kunst und Kultur dieses Gebietes zu studieren. Diese Objekte und Artefakte wurden zumeist in Völkerkunde Museen oder in anderen Ausstellungen als Beweis für die Existenz fremder und exotischer Kulturen ausgestellt. Die Menschen der westlichen Welt, die selbst nicht in diese Gebiete kamen, konsumierten mit ihren Augen diese Gegenstände und assoziierten damit Abenteuer, Gefahr, Freiheit aber auch Tod, die sie im Gegensatz zu den Reisenden nicht erleben konnten. Die Macht des Visuellen wird hier wie in keiner besseren Weise demonstriert. Konnten die Reisen selbst nicht angetreten werden, blieben nur die spannenden Schilderungen von Autoren wie Daniel Defoe (Robinson Crusoe, 1719), Herman Melville (Moby Dick, 1851) die den Vorstellungen und den Fantasien der Leser/-innen keine Grenzen setzten und sogar bis ins 20./21. Jahrhundert hinein nicht an Leser/-innenschaft verloren haben. Die wahre, aber verborgene Botschaft, die in diesen Werken versteckt ist, ist eine imperialistische. Sie legitimiert die

Ausdehnung der Nationen in entfernte, fremde Gebiete, und rechtfertigt die Taten der Missionare, da nur durch sie, ihrer Meinung nach, das Wilde gezähmt werden konnte. Es ist der Zeitgeist der *Zivilisation*, der in diesen Werken spricht und sich in den Köpfen der Leser/-innen manifestiert. Der bekannte Literaturwissenschaftler Edward Said bezeichnet dies als „*Struktur der Einstellung und Referenz*“<sup>20</sup>. Er meint damit, dass in den großen Erzählungen Moral und soziale Werte definiert wurden, die sich zu Normen entwickelten und etablierten. Es waren sozusagen die ungeschriebenen Gesetze über Tugend, Sittlichkeit und Ethik, die sich in den großen Narrationen kodifiziert verorten lassen. Diese Geisteshaltung setzte sich auch bis in die Romane der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert fort und findet sich auch in den neuen Medien. Für die Popularität, die das Thema *Abenteuer in der Südsee* hervorrief und das Interesse der Menschen an dieser Region weckte, steht folgende historische Begebenheit:

Von 1943-1945 waren zahlreiche amerikanische Streitkräfte auf polynesischen Inseln stationiert, die gemeinsam mit einheimischen Hilfskräften das japanische Kolonialreich zerstörten. Diese Gebiete wurden von den Vereinten Nationen den USA als Treuhandgebiete überschrieben. Einer dieser Soldaten namens GI James Michener (1907-1997) veröffentlichte 1947 seine auf der Stationierung gesammelten Eindrücke erfolgreich unter dem Titel *South Pacific*. Für diese Sammlung an Kurzgeschichten wurde er 1948 mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnet. Die Musiker Richard Rogers und Oscar Hammerstein komponierten daraus ein Broadway-Musical mit gleichnamigem Titel, das sich über Jahrzehnte auf den Bühnen hielt und in den Vereinigten Staaten bis heute einen sehr hohen Bekanntheitsgrad genießt.<sup>21</sup>

Zur gleichen Zeit, 1947, trat der norwegische Forscher Thor Heyerdahl mit fünf weiteren Forschern eine Reise mit einem Balsafloß von Callao (Peru) nach Raroia (Tuamotu Inseln) an, um die Besiedelung Polynesiens von Amerika statt von Südostasien zu beweisen. Dieses große Floß beschreibt er „[...] als getreue Kopie

---

<sup>20</sup> Said, 1994, S. 107.

<sup>21</sup> Internetquelle: [www.histocouch.de/james-a-michener.html](http://www.histocouch.de/james-a-michener.html) [am 15.09.08]

der historischen Indianerfahrzeuge, die den stillen Ozean befahren haben [...]. Wir taufte es zu Ehren des Sonnengottes auf den Namen »Kon=Tiki«.<sup>22</sup>

Heyerdahl veröffentlichte ein Jahre später ein Reisetagebuch, in dem er die Erlebnisse und Abenteuer der drei Monate lang dauernden Reise schilderte und mit 42 Abbildungen und zwei Landkarten dokumentierte. Dieses Buch wurde zu einem erfolgreichen Bestseller und in zahlreiche Sprachen übersetzt. 1950 wurde eine gleichnamige Dokumentation gedreht, die 1951 bei dem BAFTA Film Awards als bester Dokumentarfilm nominiert wurde und schließlich 1952 den Oskar für den besten Dokumentarfilm erhielt.<sup>23</sup> Durch die weltweit hohe Auflage des Buches und die Verleihung des Oskars erlangte das Buch einen sehr hohen Bekanntheitsgrad und mit ihm auch die Tiki Figur, die darin zahlreiche Erwähnungen und Abbildungen findet.

Als die Reisemodalitäten immer bequemer und die Nachfrage nach Reisen zu entlegenen Inseln immer größer wurde, stieg auch der Bedarf an Souvenirs. Denn selbst einen Gegenstand aus diesen fernen Ländern zu besitzen, war sehr begehrt und außerdem Zeugnis einer individuellen imperialistischen Teilhabe, im Sinne von *Teil eines Ganzen* zu sein.

Ich möchte mich an dieser Stelle in einem Unterkapitel kritisch zu Thor Heyerdahls Werk äußern, denn Bestseller-Status und filmische Auszeichnungen sind bekannter Weise kein Garant für Qualität. Umso erschreckender ist die Tatsache, dass sie von Massen unhinterfragt konsumiert wurden.

Folgendes Unterkapitel setzt hier Akzente und weist auf neokoloniale und imperialistische Tendenzen hin, die sich im Endeffekt auch in der Transformation der Tiki Figur widerspiegeln.

### **2.2.1 Ein wissenschaftliches Experiment wird vermarktet**

Thor Heyerdahl (1914 – 2002) war ein umstrittener norwegischer Forscher, der als einziger Anhänger des Diffusionismus im späten 20. Jahrhundert gilt. Diffusionistische Theorien gehen davon aus, dass verschiedene Kulturen einen gemeinsamen Ursprung aufweisen können. Das verwerfliche am Diffusionismus

---

<sup>22</sup> Heyerdahl, 1949, S. 55.

<sup>23</sup>Internetquelle: [www.imdb.com/title/tt0042650/](http://www.imdb.com/title/tt0042650/) [am 09.09.08]

ist die geistige Nähe zum Evolutionismus, der von einer Universalgeschichte ausgeht. An der Schreibweise in Heyerdahls Reisebericht *Kon-Tiki* lässt sich eine Affinität zu evolutionistischem Gedankengut nachweisen. So beschreibt er gleich zu Beginn:

Wir gingen in eine harte, aber praktische Schule und bekamen Einblick in die vielen merkwürdigen Probleme des Pazifik. Ich glaube, dass wir sowohl seelisch als auch körperlich oft auf den Spuren der ersten primitiven Menschen wandelten [...].<sup>24</sup>

Und einige Seiten später:

Im Westen wohnten nur Australiens oder Melanesiens dunkelhäutige und primitive Naturvölker, entfernte Verwandte der Neger, und dahinter lagen wieder Indonesien und Asiens Küste, wo die Steinzeit weiter zurückliegt als vielleicht irgendwo anders in der Welt.<sup>25</sup>

In dieser Form beschreibt das gesamte Buch wertend die Dichotomie zwischen einer zivilisierten Gesellschaft und den *primitiven Naturvölkern*. Es versucht aufzuzeigen, dass der moderne, fortschrittliche Mensch auf die Hilfe von Technik verzichten kann und nur mit archaischen Mitteln ausgerüstet in der Lage ist, den gefährlichen Pazifik zu durchqueren.

Der schwedische Ethnologe Bengt Danielsson, der als wissenschaftlicher Berater ebenfalls die Reise auf der *Kon-Tiki* begleitete, veröffentlichte 1952 ein vom Genre ähnliches Buch über seine Erlebnisse auf den Marquesas Inseln.<sup>26</sup> Er stattete sein Werk mit 29 Bildern aus, die seine Eindrücke bestärken sollten. Diese Tatsache lässt darauf schließen, dass es eine große Nachfrage nach solchen Abenteuerbüchern und Abenteuerfilmen gab.

Den fahlen Beigeschmack, der einem/einer beim Lesen dieser Bücher oder beim Ansehen des Filmes überkommt, war zu Entstehungszeiten dieser Werke von einem, meiner Meinung nach, vorgetäuschten Bildungscharakter überschattet. Denn der Reisebericht von Heyerdahl stand im Lichte einer wissenschaftlichen

---

<sup>24</sup> Heyerdahl, 1949, S. 10.

<sup>25</sup> Heyerdahl, 1949, S. 16.

<sup>26</sup> Vgl. Bengt, 1955.

Expedition, die nicht nur von einem namhaften wissenschaftlichen Verein, dem *Explorers Club* in New York, geplant, sondern auch von mehreren Regierungen genehmigt und unterstützt wurde. So zeugt folgende Abbildung (Abb.7) von einem neokolonialen Gehabe weißer, männlicher Imperialisten, die im Begriff



Abb.7 Explorers Club

sind, über die Welt Pläne zu schmieden. Im Hintergrund ragt ein präparierter Nilpferdkopf empor, umgeben von Bildern von Schimpansen und anderen wilden Tieren, die Zeugnis darüber ablegen, dass der zivilisierte Mensch in der Lage ist, über die Natur zu herrschen und sie zu besiegen.

Die Tatsache, dass diese Werke institutionell unterstützt und begleitet waren und sogar ausgezeichnet wurden, ließen die Menschen nicht an ihrer Richtigkeit zweifeln. Dieses Nicht hinterfragen

oder diese Unwissenheit werde ich nicht apologetisch. Im

Gegenteil vermute ich dahinter klar ersichtliche Handlungen, die auf ein Dominanzverhalten gegenüber marginalisierten Gruppen hinweisen. Als historische Parallele zu diesen Ereignissen möchte ich erwähnen, dass die Trennung von Menschen unterschiedlicher Hautfarbe in den USA Mitte der 1950er Jahre noch praktiziert wurde, also zu einer Zeit, in der das Buch und der Dokumentarfilm *Kon-Tiki* schon auf dem Markt waren.

Diese Fakten sind unter anderem Hinweise auf die in den USA der Nachkriegszeit gängigen Herrschaftsstrukturen einer weißen Mehrheitsgesellschaft, die in hierarchischen Denktraditionen verhaftet waren und dem entsprechend agierten. Sie drücken sich nicht nur im Begehren nach dieser Figur aus, sondern auch in Kleidung, Musik, Essen und Trinken und sogar im Stil der Wohnungseinrichtung, bis hin zu einem veränderten architektonischen Baustil. Edward Said beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „[...] der amerikanische Expansionismus ... geht Hand in Hand mit kulturellen Ideen und Ideologien [...], die unaufhörlich in der Öffentlichkeit aufgefrischt werden.“<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Said, 1993, S. 387.

Einerseits stand die Figur Pate für einen kollektiv gehegten Südseetraum, der Gefahr, Lust am Abenteuer und am Exotischen versprach. Sie stand für Natur, Freiheit, Sexualität und für intensives Erleben. Andererseits war sie Symbol für eine erfolgreiche imperialistische Vereinnahmung fremder Gebiete, stand für Verfolgung, Rassismus, Tod, Vertreibung und für eine scheinbare Wahrung kultureller Werte. Zur Legitimation neuer Kolonien und wirtschaftlicher Ausbeutung dieser Gebiete wurde proamerikanische Kriegspropaganda betrieben, die sich in den von mir erwähnten Südseebüchern und Filmen artikulierte. Sie zeigte nicht die Schattenseiten einer Jahrhunderte langen Kolonisierung und Zerstörung der indigenen Kultur, sondern pries das vermeintlich Exotische als Idealzustand eines Lebensraumes an. Das Paradies wurde als existierend realer Raum gefeiert und vermarktet.

Der britische Historiker Victor Kiernan dekonstruiert dieses Weltbild wie folgt: „[...] a nation (...) lives not by bread alone, but by believes, visions, daydreams as well, and these may be no less vital to it for being erroneous.“<sup>28</sup> Die Träume und Visionen, die Kiernan anspricht, wurden von der Konsumgüterindustrie aufgegriffen. Sie ließ nicht lange auf sich warten und reagierte prompt und sehr geschickt auf die staatliche Indoktrinierung. Profitorientiert begann sie mit der Herstellung und Vermarktung von Tiki Figuren als Massenprodukt. Dies funktionierte nicht nach einem Zufallsprinzip, sondern unterlag genau überlegten Techniken, die für eine erfolgreiche Kommerzialisierung entwickelt wurden.

Folgender Abschnitt erzählt über die Entwicklungen einer Konsumkultur, über Lebenseinstellungen und materiellem Verlangen nach einer harten Zeit des Entbehrens. Er schildert wie es möglich war, einer trivialen Figur tiefe soziale Bedeutung zuzusprechen, die im Vergleich zu einem harten Alltag stand. Ich stelle diesen Prozess auch mit einigen Bildern über Wohnungseinrichtung, Kleidungsstil und Architektur visuell dar. Ebenso möchte ich ausgewählte Tiki Figuren abbilden, um daran den Prozess ihrer kulturellen Neuverortung zu thematisieren und die Vorstellungskraft der Leserin und des Lesers zu beflügeln.

---

<sup>28</sup> Kiernan, 1978, S. 127.

### 2.2.2 Tiki Modern – Aufstieg und Fall einer Ikone

Diese Passage einleitend möchte ich erwähnen, dass ich der Tiki Figur viele unterschiedliche Inhalte zuordne, die nicht für sich gesondert stehen und daher auch nicht getrennt analysiert werden können. Auch wenn ich von einer Bedeutung einerseits und andererseits gesprochen habe, entstehen erst aus ihren Schnittflächen die Vieldeutigkeiten, die sich mit Sinngehalt füllen. Diesen Gedanken weiterzuführen bedeutet, dass ich weder die imperialistischen Strategien eines Staates für meine Analyse zu hoch bewerte, noch der vermeintlichen Gier nach Exotismen zuviel Gewicht zuspreche. Wie erwähnt ist meine Betrachtungsweise ein Konglomerat aus vielen verschiedenen Ideen.

Waren es nun die imperialistischen Strategien des Staates oder doch die gängigen Paradiesvorstellungen, die eine Vermarktung der Tiki Figur ermöglichten, oder waren es beide Tatsachen?

Faktum ist, dass der wirtschaftliche Aufschwung der Nachkriegszeit den Menschen in Amerika genug Geld in den Taschen übrig ließ, um es auch für Unterhaltungsgegenstände ausgeben zu können. Es stellt sich die Frage nach dem inneren Antrieb, der die Menschen dazu veranlasste, solche Gegenstände besitzen zu wollen. Da sich ein Markt an der Nachfrage der Konsumenten/-innen orientiert, ist es wesentlich, dieser Frage nachzugehen. Mit einer Beantwortung kann auch geklärt werden, warum eine Vermarktung der Tiki Figur möglich wurde.

Der Alltag in den Industriegesellschaften war geprägt von einem genau geregelten Arbeitstag, der nicht viel Freizeit zuließ. Die wenige freie Zeit, die zur Verfügung stand, war von strikten Verhaltensregeln normiert und eingeschränkt. Der Mensch, der unter dem Postulat der Freiheit lebte, fühlte alles andere als Freiheit. Hinzu kam noch der rasant wachsende technische Fortschritt, der die Menschen zu Schnelligkeit und Perfektion trieb und zu einer ständigen Forderung, das eigene Wissen permanent zu aktualisieren und dem Fortschritt anzugleichen. Die Existenz sichernde Großfamilie, deren Lebensmittelpunkt in den ruralen Peripherien lag, gab es schon lange nicht mehr. Stattdessen versprach das Leben in der Großstadt ein gesichertes Einkommen und eine Wohnung in der Nähe des

Arbeitsplatzes. Der soziale Zusammenhalt in der Großfamilie und die Naturnähe durch das Leben am Land wurde mit einer Verstädterung und zunehmenden Anonymisierung und einem zusätzlichen Verlust am Bezug zu Natur und Umwelt eingetauscht. So kam es zu dieser, vom amerikanischen Philosophen Arthur Lovejoy und dem amerikanischen Historiker und Philosophen George Boas artikulierten „Unzufriedenheit der Zivilisierten mit der Zivilisation.“<sup>29</sup> [Anm. Übersetzung durch die Autorin].

Die Folge war nicht nur ein Realitätsverlust sondern auch ein Identitätsverlust, der durch verstärkten Konsum versucht wurde zu kompensieren. Da es für jedes Bedürfnis einen Markt gibt, wurde für die gelangweilten und orientierungslosen Konsumenten/-innen ein Absatzgebiet geschaffen, welches sie aus der Tristesse des bürgerlichen Daseins wenn nicht schon befreien, so doch zumindest darüber hinweg trösten sollte. Dies bedeutet, dass die Waren mit einer Wirkungskraft aufgeladen wurden, um in den Konsumenten/-innen den gewünschten Effekt der Begeisterung hervorzurufen. So konnte die Spirale von Angebot und Nachfrage in Gang gesetzt werden. Der amerikanische Historiker John Brewer erklärt hierfür, dass die massenhafte Herstellung von Produkten hoch komplizierte Kommunikationssysteme voraussetzt, die die Waren mit sozialer Bedeutung versehen und so das Bedürfnis nach ihnen wecken.<sup>30</sup>

Unsere Vorstellung von der Wirklichkeit wird durch den Sehsinn gewonnen. Aus dieser Perspektive betrachtet erscheint es logisch, dass Bilder, die unsere Phantasie begleiten, auch die am besten geeigneten Medien als Werbemittel darstellen. Bilder der Südsee und der Exotik im Kino, im Fernsehen, auf Plakaten, in Zeitschriften, im Restaurant und wo man sonst noch überall hinsah, waren von einer Tiki Figur in allen erdenklichen Größen, Formen und Materialien begleitet. So zeigt Abbildung 8 ein Fernsehwerbeplatkat zur beliebten US TV- Serie *Surfside Six*. Zu sehen sind die Protagonisten und Protagonistinnen der Serie, die sich gerne in der so genannten *Boom Boom Room Bar* treffen. Im Hintergrund der fünf Personen, die eine weiße, heterosexuelle Normgesellschaft darstellen, ist eine Tiki Figur zu sehen. Abbildung 9 zeigt ein Kinoplatkat mit dem Titel des Filmes *White Savage*. Im Hintergrund thront wieder eine anders aussehende Tiki Figur. Der

---

<sup>29</sup> Lovejoy/Boas, 1935, S. 7.

<sup>30</sup> Vgl. Brewer, 1997, S. 53.

Abenteuerfilm wurde 1943 in den USA uraufgeführt und erzählt die Liebesgeschichte zwischen einem Haifischjäger und der Prinzessin einer idyllischen Südsee Insel.



Abb.8 Boom Boom Room



Wie der Titel schon sagt, sind die Protagonisten und Protagonistinnen von weißer Hautfarbe, obwohl sie die indigenen Bewohner und Bewohnerinnen einer Südsee Insel spielen. Mit Ausnahme des farbigen Darstellers *Sābū Dastagī*, der erste indische Schauspieler, der in englischen und amerikanischen Filmen spielte und zudem noch berühmt wurde.<sup>31</sup>

Wie ich erwähnte, ging auch die Architektur nicht an dem Südsee Style und dem Tiki Flair vorbei.

Abb.9 White Savage

<sup>31</sup> Internetquelle:[www.filmevona-z.de](http://www.filmevona-z.de) [am 22.09.2008]



Abb.10 Traditionelles Haus

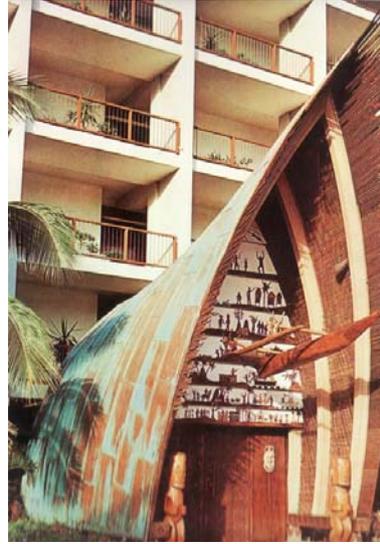


Abb.11 Modernes Wohnhaus

Abbildung 10 zeigt ein traditionelles Herrenhaus auf der Insel Palau. Abbildung 11 zeigt das moderne Eingangsportal eines Wohnhauses in ähnlicher Form. Viele amerikanische Architekten zeichneten Pläne über ganze Dörfer, die in diesem Pacific Style angelegt werden sollten und teilweise auch verwirklicht worden sind. Näheres ist in dem Buch *Tiki Modern* von Sven A. Kirsten nachzulesen, der sich ausgiebig mit diesem Thema beschäftigt und sein Werk mit zahlreichen Bildern versehen hat.<sup>32</sup> Ich kann in dieser Arbeit nur wenige Abbildungen zeigen, die auch nur dazu da sind, die Vorstellungskraft der LeserInnenschaft zu beflügeln und ein Verständnis für die große Verbreitung dieser Figur zu schaffen.

Wie erwähnt waren auch die Inneneinrichtungen von einem gewissen Südseeflair beeinflusst. So zeigen die Abbildungen 12 und 13 das Interieur zweier Lokale, die in einem Südsee Stil eingerichtet sind, wobei Bild 12 einen riesigen Kamin in Form einer Tiki Figur im Hintergrund zeigt. Aber nicht nur auf Restaurants, Bars oder andere öffentliche Räume färbte diese importierte Exotik ab, sondern auch auf die privaten Räume der Konsumenten/-innen. So wurden mit Tigerfell- oder Zebrafellimitaten Sofas drapiert und Sitzgruppen überzogen, Küchenwände mit Bildertapeten ausgestattet, die romantische Südseebuchten zeigten oder es wurden Kerzenhalter aus halben Kokosnüssen selbst gebastelt. Den Fantasien waren keine Grenzen gesetzt. Ziel war es, die Südsee in das eigene Heim zu holen, um sich

---

<sup>32</sup> Vgl. Kirsten, 2007.

vom grauen Alltag in die Vorstellungen eines warmen, friedlichen Ortes zu flüchten.

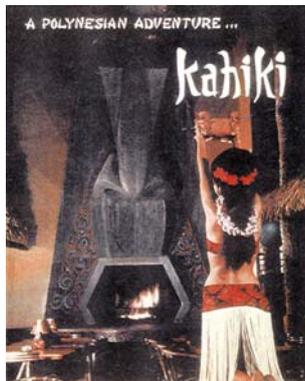


Abb.12 Restaurant Interieur 1

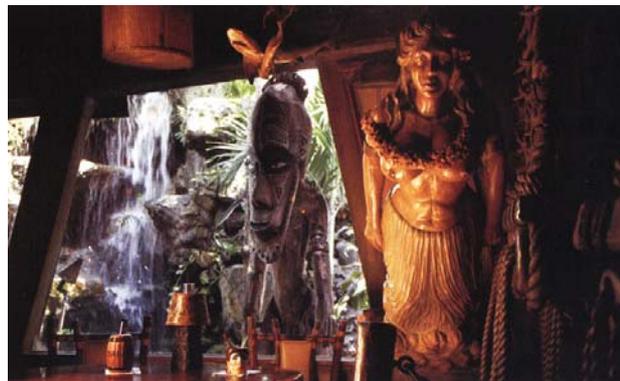


Abb.13 Restaurant Interieur 2

Da die Sinne der Menschen nicht nur aus dem Sehsinn bestehen, sondern auch aus dem Tastsinn, wurde „[...]das Begehren zu sehen, eins mit dem Begehren zu fühlen[...]“<sup>33</sup>. Das bedeutet, dass auch Objekte geschaffen werden mussten, die dieses Bedürfnis befriedigten und groß oder klein genug zum Angreifen waren. So wurde der berühmte *Tiki Mug* (Tiki Becher) kreiert, in dem mysteriöse und exotische Cocktails serviert werden konnte (siehe ebenfalls Bild 12, eine Kellnerin hält demonstrativ einen *Tiki Mug* in die Höhe). Folgende Abbildungen zeigen die unterschiedlichsten Variationen dieser Trinkgefäße, die auch heute in einer unglaublich großen Anzahl angeboten werden.



Abb.14 Tiki Mug



Abb.15 Tiki Mug x 4



Abb.16 Tikinator Mug

Die Liste der Becher und Krüge, die im Internet zu finden und zu kaufen sind, könnte ich hier endlos lange fortsetzen. Es sind Darstellungen aller möglichen Variationen und Modelle. Ganz extravagante Modelle gibt es sogar mit

<sup>33</sup> Vgl. Gilman, 1992, S. 42.

Lichteffekten, funkelnden Augen oder leuchtenden Mündern zu kaufen. Manche sind mit versteckten Täschen ausgestattet, die mit Trockeneis gefüllt werden können. Dieses Eis löst den Effekt eines geheimnisvollen Nebels aus, der sich um das Gefäß herumlegt und den Gästen den Eindruck vermittelt, ein besonders mystisches Getränk zu konsumieren. Aber natürlich waren auch einfach geschnitzte Tiki Figuren gefragt. Entweder als Anhänger für den Hals, oder als Brosche zum Anstecken auf eine Bluse oder auch als Ziergegenstand für den Tisch, den Balkon oder den Garten. Die vielen Beispiele zeigen, wie weit verbreitet die Tiki Figur in den USA der Nachkriegsjahre war und sie zeigen die mannigfaltigen Erscheinungsformen, die sie annehmen konnte. Es geht im Wesentlichen nicht nur um die kleine Figur, die das Hauptthema in meiner Arbeit ist, sondern es geht auch um ihre Erscheinungsformen, um Variationen ihrer Ausdrucksweise, die sich in Gegenständen aber auch in Schriftzügen und Kleidern manifestiert hatten. Sven A. Kirsten hat dazu treffend formuliert:

Das Thema Südsee entwickelte bald eine eigene Ikonographie; Palmen, tropische Blumen und Früchte, Auslegerboote und Südseemädchen zählten zu den beliebtesten Motiven dieses polynesischen Passionsspiels.<sup>34</sup>

Das Phänomen der Tiki Figur mitsamt seinen Ausdrucksformen war selbstverständlich nicht von ewiger Dauer, sondern bedingt durch gesellschaftliche und politische Veränderungen eine zeitlich begrenzte Erscheinung. Folgende kurze Darstellung des Falls der Tiki Ära ist nicht zeitlich punktuell mit einem definierten Anfang und Ende zu verstehen. Vielmehr ist es ein Vorgang, der sich in seinen Begrenzungen durchlässig gestaltet.

Die Mitte der 1960er Jahre war vom Ausbruch des Vietnamkrieges geprägt, ebenso wie vom Beginn der Black Power Bewegung und des Feminismus. Die gesellschaftlichen steifen Konventionen waren gesprengt worden und im Stadtteil Height Ashbury in San Francisco feierten die ersten so genannten *Hippies* ihren Kampf gegen den herrschenden Konsumterror und die Produktion von Massenwaren. Aber es dauerte nicht besonders lange, und sie entdeckten sich selbst als Absatzmarkt. Dies hatte zur Folge, dass auch die *Flower Power*

---

<sup>34</sup> Kirsten, 2007, S. 307.

Bewegung erfolgreich vermarktet werden konnte. Es waren Attribute einer postmodernen Gesellschaft, die zum Ausdruck kamen und nicht mehr aufzuhalten waren: höher, besser, schneller, größer und weiter als der Rest der Welt. Ausgelöst wurde dies durch den so genannten *Sputnik Schock*, ein Terminus, der auf den ersten Satelliten namens *Sputnik 1* hinweist, den die Sowjets 1957 ins All schossen und damit den Überlegenheitsanspruch der USA in Frage stellten. Von da an wurden in den USA Humanressourcen aufgestockt und man arbeitete unter dem Vorsatz *anything goes*, um diesen Schock zu überwinden und den wirtschaftlichen Rückstand wieder aufzuholen. Mit Erfolg, wenn auch Jahre später, setzte 1969 die *Apollo 11* als erste bemannte Raumfähre auf dem Mond auf. Die Vorstellungen und Wünsche, als Lebensweise zurück zum Ursprung zu gehen, wurden obsolet. Der Blick war in die Zukunft und auf den Fortschritt gerichtet.

Aber Tiki war nicht für immer verbannt, sondern wartete nur darauf wieder entdeckt zu werden. Von der Fülle der Internetangebote, die von einzelnen Produkten bis hin zu einer gesamten *Tiki Community* reichen, wird der letzte Teil dieser Arbeit handeln. In diesem werde ich auch auf Tiki Erscheinungen in Wien aufmerksam machen, die ich entdeckt und recherchiert habe. Außerdem wird der letzte Teil einige, leider nur wenige Fotos meiner eigenen Tiki Sammlung zeigen.

### **2.3 Zusammenfassung und Ausblick**

Ich möchte nun die wichtigsten Gedanken dieses Kapitels zusammenfassend noch einmal hervorheben.

Ausgangspunkt war, die polynesishe Herkunft, Bedeutung und rituelle Verwendung der mythologischen Tiki Figur zu klären. Ich versuchte zu zeigen, dass Tiki als der erste Mann des Menschengeschlechts angesehen wurde und im traditionellen Gebrauch nicht nur eine vielseitige mythologische Bedeutung fand, sondern sich auch in unterschiedlichste Formen, Größen und Materialien von einander differenzierte.

Von dieser historischen Darstellung ging ich über in das heterogene Feld der Mythenforschung. Gleich zu Beginn distanzierte ich mich davon, Mythen als

unwahre Geschichten zu betrachten, welche die Erzähler/-innen aus Unkenntnis über Mensch, Natur und Umwelt erfunden haben sollten. Ich ging daraufhin auf evolutionistische Paradigmen ein und deckte ihre verkürzten Hypothesen über fremde Lebenswelten auf. Dieser weite Rückgriff auf wissenschaftliche Lehrensätze war nötig zu zeigen, da schon hier die Saat der Stereotypisierungen gestreut wurde, die in den großen Erzählungen der weißen Männer aus dem Westen fortlebten und immer wieder neu konstruiert wurden und werden. Mit zahlreichen Beispielen dokumentierte ich diese Entwicklungen bis ins 20. Jahrhundert. Die Tiki Figur symbolisierte das primitive Leben und sie zu besitzen war Zeichen des Sieges über das Wilde. Sie war aber auch Ausdruck einer Lebensweise und einer Einstellung, die sich in der Nachkriegsgeneration in den USA stark bemerkbar machte. Sie ist aber auch Sinnbild dafür, dass der koloniale Geist, Fremdes besitzen zu wollen, in den USA noch lange nicht überwunden war. Mit einigen Bildern zeigte ich die Transformation, welche die Tiki Figur erfahren musste und wie unterschiedlich sie im Geiste der Vermarktung und des Kommerzes verwandelt und verwendet wurde.

Am Schluss meiner Ausführungen wies ich auf das Ende der Tiki Modewelle hin und nannte die dafür verantwortlichen gesellschaftlichen Gründe. Mit einem Ausblick auf die Zukunft endet der erste Abschnitt, der über Tikis Geschichte, über ihren Ursprung und Wandel erzählte.

Ausblick: Kapitel drei wird ganz im Lichte einer Analyse stehen, die zeigt, dass Paradiesvorstellungen nicht nur ein Phänomen des 20. Jahrhunderts waren, sondern sich schon in den Kunstwerken des Primitivismus des 19. Jahrhunderts artikulierten. Der Einblick in dieses Metier dient mir als Grundlage und Parallelkonzept meiner Analyse. Um theoretisch eine Konstante herzustellen, ziehe ich eine Stilrichtung heran, die sich Airport Art nennt und mit der Vermarktung von exotischen Souvenirs operiert.

Am Ende wird sich zeigen, dass Objekte beim Verlassen des eigenen Kulturbereiches Veränderungen unterworfen sind und einen eigenen Funktionszusammenhang erfahren. Der eurozentrische Blick, der nicht überwunden werden kann, spiegelt sich im Aussehen der neuen Tiki Figur wider.

Daher kann die kulturelle Neuverortung als postkoloniales Projekt betrachtet werden. Um dies auch untermauern zu können, ziehe ich die postkolonialen Studien als theoretische Basis in einem eigenen Unterkapitel heran.

Der letzte Teil dieser Auseinandersetzungen handelt von Bildern, die Menschen in ihren Köpfen transportieren und auf das Fremde in Form von Stereotypisierungen projizieren. Er wird zeigen, dass jeder Mensch Stereotypisierungen herstellt, um seine eigene Identität zu konstruieren und er wird zeigen, inwiefern diese sich von pathologischen Stereotypisierungen unterscheiden und wie letztere mit Exotismen und anderen Fremdzuschreibungen operieren. Als theoretische Unterstützung beziehe ich die Ansätze aus der postkolonialen Theorie mit ein und verbinde sie mit anschaulichen Beispielen. Es ist dies der Versuch, eine Analyse nicht nur transparent darzustellen, sondern auch illustrativ und lebendig zu machen.

### **3 Bedeutung konstruieren - Kultur produzieren**

Wir haben bereits erfahren, dass Waren dann hergestellt werden, wenn die dafür nötige Nachfrage herrscht. Ich habe auch darüber informiert, dass es keine Objekte gibt, denen nicht gewisse Bedeutungen einer Gesellschaft zugesprochen werden. Sind Gegenstände aus ihren ursprünglichen Kontexten gerissen, werden sie Veränderungen unterworfen. Ich habe dies auch für einen Vergleich mit den Eigenschaften der Mythen umschrieben. Auch diese verändern sich im Zuge von Tradierung und Kulturkontakt. So ist dies auch mit kulturellen Artefakten oder Objekten. Die Tiki Figur hat sich als Paradebeispiel sehr schön angeboten. Sie demonstrierte uns, wie sie in ihrem ursprünglichen Feld aussah und welche Stellenwerte sie in welchen Kontexten hatte. Weiters zeigte sie uns ihr neues Gesicht und ihre neuen Gewichtigkeiten nach dem kulturellen Wandel in einem neuen Kulturbereich. Das neue Aussehen und der neue Tenor den sie trägt sind eingebettet in westlich historische, politische und soziale Gefüge. Ihre kapitalistische Massenproduktion ist daher eine eurozentristische Wiederbelebung einer polynesischen Götterfigur die einerseits mit Phantasie als solch eine identifiziert werden kann, aber ebenso eindeutige Ähnlichkeiten aufweist. Das Divergieren ihrer Formen vom Original sind Zeichen einer okzidentalen Repräsentation die ein Spiegelbild der westlichen Welt darstellt. Die oft skurrile

formale Erscheinung der neuen Tiki Figur, aber auch ihre komisch phantastischen Funktionen sind nichts anderes als der Versuch des Abweichens vom Logischen. Hier tritt das Moment des Mythischen, welches die westliche Logik schon immer aus ihrem Kanon verbannt hat (diskutiert in Kapitel 2.1.1), wieder in Erscheinung. Der Kunsthistoriker, Geograph und Philosoph Rolf Wedewer beschreibt dies wie folgt:

Insofern können wir von einer Wiederentdeckung des Mythischen sprechen, [...] die Möglichkeiten ihrer Gegenwart widerspiegelt. Denn eine Wiederentdeckung rückt uns einstmals Bekanntes, mittlerweile jedoch Vergessenes oder auch nur nicht Wahrgenommenes wieder vor Augen.<sup>35</sup>

Rolf Wedewer spricht aber in seinem Zitat nicht die Wiederentdeckung des Mythischen in der neuen Tiki Figur an, sondern er verbalisiert das Kunstkonzept des Primitivismus in welchem er Kriterien des Mythischen zu finden behauptet. Ausgehend von diesem Zitat möchte ich eine Parallele zwischen diesem Kunstkonzept und der neuen Tiki Figur, die sich in dem Überbegriff Airport Art verorten lässt, ziehen. Genau genommen vollziehe ich eine Gegenüberstellung oder konkreter ausgedrückt, eine theoretische Verbindungsbrücke zwischen dem Primitivismus und Airport Art. Wie genau dieser Entwurf zu verstehen ist, möchte ich im folgenden Unterkapitel erläutern. Es soll Einblicke in zwei Kunstkonzepte geben welche zeigen, dass sich gesellschaftliche, politische, historische Phänomene künstlerisch artikulieren können und sich daraus Identitätskonzepte ableiten lassen. Um dies analysieren zu können, möchte ich mich im darauf folgenden Kapitel mit den postkolonialen Studien beschäftigen. Sie zeigen, dass Vorstellungen und Bilder über die Fremde oder den Fremden aus konstruierten Strategien entstehen. Mit einem diskursanalytischen Verfahren kann geprüft werden, wie diese Strategien aufgebaut sind und welche Neuformulierungen von Identitätskonzepten sie verbergen. Die Analyse der theoretischen Verbindungsbrücke zwischen Primitivismus und Airport Art sollen aber auch andere Postkoloniale Phänomene sichtbar machen.

---

<sup>35</sup> Wedewer, 2000, S. 98f.

### 3.1 Künstlerische Varianten gesellschaftlicher Sehnsüchte

Ich möchte mit der Erläuterung des Terminus Primitivismus beginnen, weil es der chronologischen Abfolge der Ereignisse entspricht und der Primitivismus so gesehen historisch als ein Konzept vor Airport Art einzuordnen ist. Zunächst ist es wichtig, Primitivismus genau zu definieren, da der Terminus einige Irrtümer in sich birgt, die durch seine Mehrdeutigkeit und Mehrfachverwendung zustande gekommen sind.

Oft werden die Termini *Primitivismus* und *Primitive Kunst* miteinander in ihren Bedeutungen vertauscht und daher falsch verwendet. In den Kunstwissenschaften gibt es eine Stilrichtung von flämischen Künstlern des 15. Jahrhunderts, die als *Les Primitifs flamands* bezeichnet werden. Eine inkorrekte wörtliche Übersetzung vom Französischen ins Deutsche verfehlt den eigentlichen Stellenwert. *Primitifs* wird richtigerweise im Sinne von *früh* und nicht im Sinne von *das Flämische Primitive* übersetzt und verstanden.<sup>36</sup> Diese negative Konnotation erhielt das Adverb *primitiv* im 19. Jahrhundert, als Ethnographen kulturelle Lebensformen synonym dazu als nieder, mangelhaft, niveaulos, ungebildet, ungenügend und auf niedriger Entwicklungsstufe befindend beschrieben.

Durch die Künstler/-innen der Moderne wurde aber der Begriff wieder im Kontext seiner ursprünglichen Bedeutung verwendet, erhielt also eine doppelte Bedeutungsumkehr. Diese stammt vom lateinischen *primitivus* im Sinne von „*first or earliest of its kind*“<sup>37</sup> und bezeichnet das Ursprüngliche oder Uranfängliche. Die Künstler/-innen der Moderne bildeten also nicht das Niveaulose, Ungebildete, Ungenügende von anderen kulturellen Lebensformen ab, sondern holten sich künstlerische Anregungen und Ideen von indigenen Volksgruppen aus Afrika, Ozeanien oder Amerika.

Ihre Kunst wird im eurozentristischen Sprachgebrauch als *Primitive Kunst* betitelt. Oft ist die Definition von Primitiver Kunst begleitet von dem Zusatz *Primitive Kunst der Naturvölker* oder wird überhaupt nur als *Stammeskunst* bezeichnet.

---

<sup>36</sup> Vgl. Internetquelle: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2064512,00.html>  
[am 08.10.2008]

<sup>37</sup> Vgl. Internetquelle: <http://www.etymonline.com/index.php?search=primitiv&searchmode=none>  
[am 08.10.2008]

Ich distanzieren mich von den Termini *Naturvolk* und *Stammeskunst*. Ersteres zeigt, dass die Ordnung Natur/ Kultur als Differenzen konstruiert wurde. Der wirtschaftliche und gesellschaftliche Fortschritt und der Bewusstwerdungsprozess über das eigene Ich als handelndes Subjekt verschleierten den Blick und ließen nur sich selbst und die eigene Kultur als besonders fortschrittlich gelten. Dieser Anschauung nach haben die so genannten *Naturvölker* keine Kultur und handeln auch nicht als rationale Subjekte, sondern handeln in Gruppen nach mythologischen und oder magischen Ritualen.

Der zweite Begriff *Stamm* ist ebenfalls eine Konstruktion, die auf die negative Beschreibung und Erforschung dieser Bevölkerungsgruppen zurückgeht. Der Begriff artikuliert eine Fremdzuschreibung, welche die Dynamiken der kulturellen Identität der Erforschten verleugnet.

Ich verwende daher den Begriff *indigen* mit dem Zusatz der regionalen Herkunft. So kann ich von indigener ozeanischer Kunst oder indigener afrikanischer Kunst sprechen, ohne in eine eurozentristische Falle zu tappen.

Die Künstler des Primitivismus orientierten sich an Werken von archaischen, indigenen Kulturen. Sie strebten einen universal verwandtschaftlichen Charakter zwischen Kunst und Geist an. Diese Rückbesinnung auf die ursprünglichen Kunstformen können als Gegenbewegung zum normativen Anspruch der akademisch klassischen Kunst gesehen werden.<sup>38</sup> Den Künstlern der Moderne gelang es, die Aufhebung des Logos in ihren Werken zu manifestieren. Es siegte die subjektive Idee und das Intuitive. Dies ist gegensätzlich zum Impressionismus, der das Objektive der Sichtweise darstellt und alles Gefühlsmäßige aus den Werken verbannt. Diese Vorgehensweise steht parallel für die Geisteshaltung einer Gesellschaft, die sich noch nicht mit den Idealen einer Aufklärung anfreunden konnte, sondern sich noch starren Regeln unterwarf. Der italienische Medienwissenschaftler Umberto Eco schreibt dazu:“ Viel mehr will sie [Anm. d. Autorin: die Kunst] lehren, die Welt mit anderen Augen zu deuten, die Rückkehr zu archaischen oder exotischen Modellen zu genießen [...]“.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Vgl. Internetquelle: [www.prestel-kuenstlerlexikon.de](http://www.prestel-kuenstlerlexikon.de) [am 01.10.2008]

<sup>39</sup> Vgl. Eco, 2004, S. 415.

Kunsthistorische Diskussionen sprechen von einer Verwandtschaft, einem Beziehungsverhältnis zwischen den beiden Kunstformen des Primitivismus und der indigenen Kunstformen. Diese äußert sich der *auf Ebene der konzeptuellen Form*. Der Terminus *konzeptuelle Form* bedeutet in der Kunstwissenschaft folgendes: „Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form der Kunst betreibt, bedeutet das, alles Planen und Entscheiden geschieht vorweg, und die Ausführung ist nur noch eine mechanische Angelegenheit. Die künstlerische Idee wird getrennt von ihrer Ausführung gedacht, ihr kommt der Status eines eigenständigen Objekts zu.“<sup>40</sup>

Zugleich wird aber eine Verwandtschaft auf Ebene der Bedeutungen verneint. Dies ist eine verkürzte Sichtweise, wenn man auf den Problembereich Mythos und Moderne hinweist und auf den Punkt, dass genau in der Malerei der Moderne das Mythische auflebte und daher sehr wohl auch eine Affinität auf der Ebene der Bedeutungen zu finden ist. Wedewer spricht von einer:

[...] Zweipoligkeit des Verhältnisses der modernen zur primitiven Kunst, die eng zusammen hängt mit dem erwähnten Paradigmenwechsel des modernen künstlerischen Denkens. Dann nämlich erst zeigt sich im Unterschiedenen differenziert das – verwandtschaftlich – Gemeinsame.<sup>41</sup>

Wedewer beschreibt weiter, dass dieses Gemeinsame nicht auf Ebene einer stilistischen Prägung zu verstehen ist, sondern vielmehr „[...] für eine bestimmte Einstellung und Verhaltensweise des Menschen gegenüber Welt und Wirklichkeit [...]“<sup>42</sup> steht.

Dies lässt mich sofort der Frage nachgehen, von welchen Einstellungen die Künstler geleitet waren, die sie dazu veranlassten, anscheinend im Fremden das Eigene zu suchen und darzustellen?

---

<sup>40</sup> Internetquelle: [http://www.kunstnet.at/st-stephan/03\\_09\\_19.html](http://www.kunstnet.at/st-stephan/03_09_19.html) [am 08.10.2008]

<sup>41</sup> Wedewer, 2000, S. 6.

<sup>42</sup> Wedewer, 2000, S. 9.

### 3.1.1 Primitivismus als expressionistische Ideenvorlage

In erster Linie sind die Künstler/-innen der Moderne und damit auch die des Primitivismus als Kritiker/-innen des eigenen kulturellen Systems zu verstehen. So beschreibt der US-amerikanische Kunsthistoriker William Rubin, dass die Werke früherer Künstler „[...] die kollektiven institutionalisierten Werte ihrer Kultur feierten“ und ganz im Gegensatz zu einer Kunst standen „deren Erscheinung und Voraussetzungen den vorherrschenden ästhetischen Normen diametral entgegengesetzt waren [...]“. <sup>43</sup>

Das Rezipieren von archaischem, indigenem Design, von indigenen Formen und Konturen, von indigenem Muster und indigener Fassung kann auch als Versuch der Überwindung der Distanz zum Fremden gesehen werden. Was von den Künstlern/-innen selbst als Akt der Befreiung nicht nur gemalt sondern auch gelebt wurde, wurde von Kunstkritiker/-innen und der restlichen bürgerlichen Normengesellschaft als gefährlich eingestuft und abgelehnt. Zu groß war die Angst, den Abstand zum Fremden zu verlieren und damit die eigenen Werte zu gefährden.

Zu den wohl bekanntesten Maler/-innen der Moderne zählt der Franzose Paul Gauguin (1848-1903). Ich möchte hier aber nicht die künstlerischen Spezifitäten darlegen, die diesen Mann auszeichnen. Es gibt unzählige Kunstbände, in denen dies wissenschaftlich untersucht wurde und dort fachgerecht nachgelesen werden kann. Mir geht es darum, die Vorstellungen über das vermeintliche Paradies zu untersuchen, die die Menschen dazu brachten, sehr lange und beschwerliche Reisen in die Südsee zu unternehmen und schließlich sogar ihre Heimat für immer zu verlassen.

Nicht nur in literarischen Werken wurde über Südseeabenteuer geschrieben, ich habe darüber in Kapitel 2.2 berichtet, sondern diese Darstellung erfuhr auch in der Gattung der Malerei ihren Ausdruck.

Paul Gauguins Abenteuerlust begann mit zahlreichen Besuchen der Weltausstellungen zwischen den Jahren 1867 und 1889 in Paris. Auf diesen wurde die Südsee der Öffentlichkeit in Form von Inszenierungen und Schausstellungen

---

<sup>43</sup> Vgl. Rubin, 1985, S. 15f.

von exotischen Lebenswelten präsentiert. Die Weltausstellungen waren aber gleichzeitig auch eindrucksvolle Demonstrationen über die Stellung Frankreichs als Kolonialmacht. Dass die zur Schau gestellten Menschen Opfer des Kolonialismus waren und geringer als Tiere behandelt wurden, interessierte zu dieser Zeit noch niemanden. Zu sehr war man von den paradiesischen Versprechungen und Darstellungen geblendet, welche die Herrschaftsansprüche über den Rest der Welt nicht nur legitimierten, sondern vielmehr auch verschleierten.

Gauguin verließ Paris 1891 und machte sich aufgrund mehrerer Ursachen auf seine erste Reise nach Tahiti auf. Er wollte nicht nur *ein Atelier der Tropen* gründen, sondern es waren ihm auch Schuldner auf den Fersen. Eine andere Ursache waren die harschen Kritiken, denen er sich ausgesetzt sah. Ihr Motiv lag in seiner stilistischen Äußerung, welche sie stark bemängelten, weil diese nicht der Norm entsprach. All dies hemmte ihn in seiner künstlerischen Entwicklung. In seiner Entscheidung wurde er noch mehr gefestigt, als er vom Selbstmord seines Künstlerkollegen Vincent van Gogh erfuhr. Gauguin empfand nicht nur dessen geistige Verwirrung für den Tod verantwortlich, sondern auch, dass in dem „[...] verstockten und uneinsichtigen Europa [...] ein Künstlerleben unter annehmbaren Lebensbedingungen nicht mehr möglich erscheint [...]“<sup>44</sup>

Um sich wirklich frei zu fühlen, glaubte Gauguin auf Tahiti eine Einheit von Mensch, Natur und Spiritualität zu finden, die ihm ein einfaches, ursprüngliches Leben ermöglichte. In einem Brief, den er während der Reise verfasste, schrieb er:

Ich fahre nach Tahiti, einer kleinen Insel im großen Ozean, wo man noch ohne Geld leben kann. In Europa bereitet sich für das kommende Geschlecht eine furchtbare Zeit vor: die Herrschaft des Goldes. Alles ist verfault, die Menschen und die Kunst.<sup>45</sup>

Aber schon kurze Zeit später wurde er von der kolonialen Realität, die auf Tahiti wütete, eingeholt. Nichts war so, wie es in den Weltausstellungen in Paris angekündigt wurde. Ohne Geld zu leben war sogar auf der entlegensten Insel

---

<sup>44</sup> Hollmann, 1996, S. 14.

<sup>45</sup> Zitiert in: Knack, 2004, S. 51.

unmöglich, die indigene Bevölkerung dezimiert, der Rest war dem Alkohol verfallen oder von Krankheiten gebeutelt und in ihrem Verhalten stark verstört. Gauguin war gezwungen, Bilder zu malen und zu verkaufen, um in dem vermeintlichen Paradies überleben zu können. Er, der sich selbst zwar als *Wilder und Primitiver* bezeichnete, konnte sich trotzdem nicht in das indigene polynesisches Leben integrieren und weder seine Herkunft vergessen noch seinen westlich geprägten Habitus ablegen. Er nahm exotische Landschaften, Pflanzen und Tiere, Menschen und polynesisches Mythologien in seinen Werken auf und vermittelte damit einen geheimnisvollen und übersinnlichen Eindruck. So unheimlich den europäischen Künstlern/-innen das Unbekannte, so unheimlich schienen auch die Bilder, die ohne gewohnte Perspektive, dafür aber mit Farbtiefe und Atmosphäre das Fremde darstellten.

Aber auch die Aufnahme von Nacktheit und Sexualität in seinen Werken stieß in seiner Heimat, vor allem bei der breiten Masse, auf Ablehnung und Unbehagen.

Die Beziehung zwischen kultureller und sexueller Differenz in Bildern darzustellen, war allzu gewagt. Keiner der weißen Männer wollte sich den Spiegel vorhalten lassen, der Sexualität als machtvoll Element westlicher Phantasien widerspiegelt. Vorstellungen über sexuelle Unschuld und Erfahrung, sexuelle Beherrschung und Unterwerfung prägen koloniale Diskurse, denen auch Gauguin nicht widerstehen konnte, obwohl er sich selbst als Kritiker des Imperialismus verstand.

Auch bei seinem zweiten Aufenthalt 1895 war er vom Fortschreiten der Kolonisierung in Tahiti entsetzt und geriet immer wieder in Streit mit der Kolonialverwaltung und den Missionaren. 1901 zog er nach Atuona, einer Marquesas Insel, die noch nicht unter so gravierenden Kolonialeinflüssen gelitten hatte. Auch hier errichtete er eine Bambushütte, um den Bewohnern/-innen der Insel so nahe wie möglich zu sein, und auch hier geriet er öfters in Konflikt mit der Obrigkeit. 1903 starb er auf Hiva Oa an den Folgen seiner Syphilis Erkrankung. Der zuständige Missionar, mit dem Gauguin im Zwiespalt lag, ließ seine Hütte abbrennen und ihn auf dem dortigen katholischen Friedhof begraben. Obwohl oder vielleicht gerade deswegen, weil sich Gauguin wiederholt und sehr

kritisch gegen den christlichen Glauben ausgesprochen hatte. Die Werke Gauguins erlangten erst nach seinem Tode gebührende Anerkennung.

Ich möchte noch einmal die wichtigsten Punkte bei dem Künstler Gauguin hervorheben:

Gauguins Paradiesvorstellung rührte von den Darstellungen in den Weltausstellungen aber auch von Erzählungen und Romanen her. Die meisten dieser Beschreibungen erzählten von einem Schlaraffenland, in dem es die Einheimischen nicht nötig hätten zu arbeiten, da die Natur so üppig ausgestattet sei. Land bestellen und Samen säen würde daher entfallen, auch würden die Früchte schon reif vom Baum fallen und könnten direkt verzehrt werden. Das exotische Leben sei nicht von harter Arbeit bestimmt. So gesehen ist es also nur natürlich, „[...] dass die Bewohner des heißen Erdstreichs eine Neigung zur Faulheit haben [...]“<sup>46</sup> Auch die Sexualität der Indigenen wurde zu dieser Zeit als freizügig, wild und wahllos beschrieben, eine verlockende Versprechung, der Gauguin nicht widerstehen konnte. Mit all diesen stereotypen paradiesischen Vorstellungen beladen kehrte er seiner Heimat den Rücken und versuchte sein Glück in einer Welt, die ihm als heil und ursprünglich beschrieben wurde. Gauguin überwand seine Distanz zum Fremden, weil er sich selbst als einer von ihnen, als ein Fremder sah. Dieses Moment zeigt die persönliche Identitätskrise des Malers, die im Lichte historischer Begebenheiten zu verorten ist.

Ein weiterer Künstler, den ich erwähnen möchte, ist der im deutsch-dänischen Grenzland aufgewachsene Expressionist Emil Nolde (1867-1956).

Er war kurze Zeit Mitglied der expressionistischen Künstlergruppe *Die Brücke*, einer Gruppe von Architekturstudenten aus Dresden, die sich der Überwindung der klassischen Malweise verschrieben hatte.

Nolde fühlte sich schon als kleiner Junge sehr der Natur und seiner Heimat verbunden, was sich später in seiner Malweise stark ausdrückte. Er malte bei niedrigsten Temperaturen ohne Handschuhe Eiskristalle. So fühlte er sich eins mit der Natur, so konnte er selbst Teil eines natürlichen Prozesses werden. Für Nolde war der Verstand etwas künstlerisch Hemmendes, den es auszuschalten zu versuchen galt. Er verglich oft den Status eines Kindes, welches als *tabula rasa*

---

<sup>46</sup> Forster, 1967, S. 67f.

auf die Welt gekommen ist und erst durch Sozialisation geformt und geprägt wird, mit dem Idealzustand, den ein Künstler erreichen sollte. Nur die innere Stimme oder der innere Trieb könne ein freies künstlerisches Arbeiten garantieren. Als Nolde 1913 eingeladen wurde, eine medizinische demographische Deutsch-Neuguinea Expedition zu begleiten, sagte er sofort zu. Schon länger hatte er sich mit indigener Kunst beschäftigt und war fasziniert von ihr. In ihr sah er eine Urkultur, die den Beginn des „menschlichen Kunstwollens überhaupt“<sup>47</sup> darstellte. Für ihn waren die *Eingeborenen*<sup>48</sup> die Kinder, welche er um ihre Einfachheit und Ursprünglichkeit beneidete. Seiner Meinung nach konnten sie am Besten das Natürliche darstellen, weil sie intuitiv, triebhaft und einfach handelten. Als Nolde das vermeintliche Paradies erreichte, war er zutiefst entsetzt über die zerstörerische Kraft, die der Kolonialapparat hatte. In zahlreichen Briefen an Kommandanten aber auch an Missionare appellierte er dafür, diesem ausbeuterischen wirtschaftlichen Treiben ein Ende zu setzen. Er wies ebenso auf den unschätzbaren kulturellen Verlust hin, wenn seine Kritiken nicht erhört werden würden. Seine Werke verdeutlichen ebenso seine kritische Haltung gegenüber der Kolonisierung. Sie zeigen das Authentische, das, was eher nicht „in parfümierte Salons“<sup>49</sup> gehängt werden würde. Nolde wusste, dass die Menschen aus seiner Heimat einen kritischen Bezug zu seiner expressionistischen Darstellungsweise hatten. In dieser Zeit waren die Großstädte durch die starke Landflucht und die stetig steigende Zahl an Migranten/-innen von Fremdheit und Anonymität überschwemmt worden. Das Fremde wirkte unheimlich und bedrohte die wohlgeordneten gesellschaftlichen und sozialen Strukturen. Dies empfand auch Nolde so, denn er war auch der Meinung, dass sich Kulturen nicht vermischen sollten. Die „[...] Eingeborenen an den Plätzen der Europäer“ fand er als „unerträglich, verlogen und verseucht“.<sup>50</sup>

Seine kritische Position zum Imperialismus war nicht reflektiert genug, denn er trat einige Jahre später der NSDAP bei. Seine Affinität zu evolutionistischem

---

<sup>47</sup> Fluck, 1995, S. 63.

<sup>48</sup> Anmerkung: Ich distanzieren mich von diesem Begriff und verwende ihn hier, um mich dem Sprachgebrauch dieser historischen Epoche anzuschließen und somit auch das herrschende evolutionistische Gedankengut zu exemplifizieren. Um diesen Gebrauch zu verdeutlichen, setze ich den Terminus auch im Verlauf der Arbeit kursiv.

<sup>49</sup> Nolde, 1914 zitiert in: Fluck, 1995, S. 61.

<sup>50</sup> Nolde, 1914 zitiert in: Fluck, 1995, S. 59.

Gedankengut fand sich offensichtlich in dem der Nationalsozialisten/-innen sehr bestätigt. Für ihn waren indigene Künste die Urquellen der europäischen Kunst, wobei er die germanische Kunst als die Höchste ansah. Diese Äußerung, wie auch sein Parteibuch, schützten ihn 1937 vielleicht vor dem Tode, aber trotzdem nicht vor der Diffamierung seiner Werke als entartete Kunst. Er wurde zur Rückgabe des Parteibuches gezwungen und bekam ein Berufsverbot und absolutes Malverbot verordnet, welches strengstens von der Gestapo überwacht wurde. Nolde zog sich daraufhin in seine alte Heimat Seebüll zurück, wo er im Geheimen über eintausend kleine Werke malte, die er bei seinen Freunden vor der Gestapo versteckte.

Auch bei Emil Nolde möchte ich die markanten Stellen noch einmal hervorheben: Im Gegensatz zu Gauguin will Nolde nicht seine Heimat mit dem Paradies tauschen. Für ihn nimmt Heimat einen zentralen Stellenwert ein, aber auch die Verbindung zur Natur. Noldes Südseereise ist die Suche nach etwas Verlorenem. Die Großstädte und ihre Entwicklungen befremden ihn. Sein Interesse gilt lange Zeit der indigenen Kunst aus Afrika. In zahlreichen Besuchen im Berliner Völkerkundemuseum studiert er Artefakte und Objekte, die Ethnologen aus fernen Ländern mitgebracht haben. In ihnen entdeckt er den Ursprung aller Künste, eine Form von Darstellung und Herstellung, die verloren gegangen ist. Er sieht die Entwicklung der Künste gleich einem evolutionistischen Stufenmodell, wobei afrikanische Kunst die niedrigste ist und die höchste zu erreichende die germanische. Was ihn an den *primitiven* Künsten so fasziniert, ist ihre Unmittelbarkeit, das Unüberlegte, das Gefühlvolle Darstellen des Jetzt. Durch die in Normen gepresste klassische Kunst, die sich durch Farben- und Perspektivenlehre auszeichnet, geht das Natürliche, das Lebendige, seiner Meinung nach, verloren. Nolde strebt einen Rückzug zur Natur an, weil er sich nur dann seiner menschlichen Natur am nächsten fühlt und zu Papier bringen kann. Noldes Werke werden diffamiert, weil sie das Mythische im Menschen darstellen, das Geheimnisvolle, das die Menschen beunruhigt, weil es für sie nicht fassbar und begreifbar ist.

Noldes diskontinuierliches Verhältnis besteht einerseits aus der Distanz zum Fremden, das sich in seiner politischen Geisteshaltung artikuliert, und andererseits

eine Nähe zum Fremden, welches sich durch seine künstlerische Ausdrucksform charakterisiert. Anders ausgedrückt versinnbildlicht seine Diskontinuität das Wechselverhältnis eines Problemkreislaufes, welches die Dichotomie von Natur und Kultur beleuchtet. Dies bedeutet, dass Nolde sich in einer Identitätskrise befand, die Spiegelbild einer gesellschaftlich, sozialen und politischen Situation war.

### **3.1.2 Das semiotische System von Airport Art**

Das zweite Konzept, von dem ich im Einleitungskapitel 3.1 gesprochen habe, wird als Airport Art bezeichnet. Ein, im Vergleich zu Primitivismus und Expressionismus, wenig bekanntes Phänomen, deswegen aber nicht weniger von Bedeutung.

Im Jahre 1987 fand in Stuttgart eine Ausstellung mit dem Titel: *Exotische Welten, Europäische Phantasien* statt. Ein Teil dieser Exposition behandelte das Thema *Airport Art, das exotische Souvenir*, über welches der Kunsthistoriker und Autor Hermann Pollig im gleichnamigen Ausstellungskatalog einen Artikel verfasste. Ich möchte im Folgenden die wichtigsten Aspekte dieses Essays hervorheben und mit der kulturellen Neuverortung der Figur Tiki verbinden. Um diese Theorie auch zu untermauern, möchte ich wissenschaftliche Paradigmen gegenüberstellen.

Der Terminus *Airport Art* besteht aus zwei Begriffen, wobei ersterer für eine weltweite, schnelle und unkomplizierte Verbreitung steht, die lokale und regionale Grenzen überwindet. Der englische Begriff *Art* meint in diesem Zusammenhang einen Oberbegriff für Gegenstände, die nachgeahmt, in ihrem Aussehen verändert und mit neuen Bedeutungen beladen werden. Konkret gemeint sind Souvenirs, objektivierte Andenken, Mitbringsel aus allen erdenklichen Regionen der Erde.

Charakteristisch ist der Ort der Produktion, der nicht unbedingt mit dem der originalen Herkunft übereinstimmen muss. Damit ist gemeint, dass zum Beispiel eine Nachbildung der Figur Tiki in Japan produziert wird, um dann in Oakland als neuseeländisches Souvenir verkauft zu werden. Diese Tatsache ist aber für die

Konsument/-innen nicht von Bedeutung und hat auf ihr Kaufverhalten keine Auswirkung.

Ein weiteres Merkmal ist das veränderte Aussehen, welches auch inhaltlich nicht mehr authentisch ist. Die Gegenstände werden ihren religiösen, mythischen oder kultischen Inhalten beraubt und reduzieren sich auf die wesentlichsten stereotypen Merkmale. Dieser Mangel an Authentizität wird entweder gerne übersehen oder aus mangelnder Kenntnis über die jeweilige Kultur gar nicht gemerkt.

Vielleicht ist aber das Reduzieren auf die wesentlichsten Merkmale notwendig, weil nur so die Stereotypisierungen den gewünschten klischeehaften Vorstellungen über die jeweilige Kultur entsprechen können. Der Autor Hermann Pollig drückt dies folgendermaßen aus:

Die Kulturstereotypen, also die auf wenige prägnante Symbole und Motive beschränkte Auswahl, bilden dabei das Vokabular einer spezifischen Ikonographie, deren Kenntnis die Voraussetzung dafür ist, die Welt beziehungsweise ihre plakativen Kurzzitate einordnen zu können und sich mit diesem Ordnungssystem zu identifizieren. Dieser auf Stereotypisierung und Illusion beruhende Vorgang verläuft weitgehend vernunftfremd.<sup>51</sup>

Was genau meint Pollig mit diesem Zitat? Im Kapitel 2.2 habe ich gezeigt, wie viele Varianten von Tiki Figuren hergestellt wurden und immer noch werden. Sie unterscheiden sich vom Original nicht nur in ihrem Aussehen, in Farbe und Form, sondern auch in ihren Verwendungszwecken und Bedeutungen. Trotzdem können sie immer wieder als Tiki Figuren identifiziert werden, weil sie immer noch die charakteristischen Merkmale, wie übergroße, seitlich angebrachte Augen und großer Mund, kurze Arme etc., aufweisen. Aber nur der- oder diejenige kann eine bis ins Triviale veränderte Tiki Figur und ihre Botschaft erkennen, der/ die die inneren Strukturen kennt. Pollig begründet dies folgendermaßen: “Triviale Gegenstände sind mit unsichtbaren Chiffren, psychischen Geheimzeichen codiert, mit individuell empfundenen Wirklichkeiten behaftet.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Pollig, 1987, S.9.

<sup>52</sup> Pollig, 1987, S.11.

Wie ich im Kapitel 2.2 ebenfalls erwähnt habe, können sich die Tiki Figuren auch in Schriftzüge, in Architektur, in Modeerscheinungen oder andere Gebrauchsgegenstände umwandeln. Das Wesentliche ist die Befrachtung mit Bedeutungen, durch welche die Gegenstände eine neue kulturelle Sinnprägung erfahren. Es geht hier nicht darum, immer wieder die Tiki Figur aus verschiedenen Phänomenen heraus zu erkennen, sondern darum, dass sich Wünsche und Sehnsüchte objektivieren und materialisieren lassen. Der Germanist und Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk spricht von „magischen Objekten“ und „symbolischen Artefakten“<sup>53</sup>, die sich semiotisch aufgeladen haben und interpretiert werden können. Der Begriff „Semiotik“ erfordert eine genauere Betrachtung. Im folgenden Exkurs<sup>54</sup> orientiere ich mich an dem von Christina Lutter und Markus Reisenleitner herausgegebenen Einführungswerk zu den Kulturwissenschaften. Claude Levi-Strauss’ und Roland Barthes’ Ausführungen zu Mythos und Semiotik dienen mir dazu, ein theoretisches Gebilde aufzubauen, in welchem sich meine These wiederfinden soll.

Exkurs: Die Semiotik ist die Lehre von Zeichen und Symbolen, ein Beschäftigungsfeld der allgemeinen Sprachwissenschaft. Die Grundlagen für ein Verständnis von Sprache als symbolischer Ordnung gehen auf den französischen Linguisten Ferdinand de Saussure zurück. Er betrachtete Sprache als ein System von Zeichen, welches aus einer Verbindung von Signifikant (das Bedeutende) und Signifikat (die Bedeutung) besteht. Dieses System unterliegt einer symbolischen Ordnung, die Bedeutungen schafft und wiederum Struktur besitzt, welche die Grundlage der Sinn- und Bedeutungsproduktion ist. Diese Struktur ist analysierbar. Saussure, und das ist das Wichtige für diese Arbeit, wies darauf hin, dass diese Theorie nicht nur auf Sprache anwendbar sei, sondern auf jedes Zeichensystem zutrifft.

Auch der italienische Medienwissenschaftler und Autor Umberto Eco beschäftigte sich mit dem umfangreichen Forschungsfeld der Semiotik. Er definiert dieses Feld folgendermaßen: „ Die Semiotik untersucht alle kulturellen Prozesse als Kommunikationsprozesse. Ihre Absicht ist es, zu zeigen, wie den kulturellen

---

<sup>53</sup> Vgl. Müller-Funk, 2006, S. 165.

<sup>54</sup> Siehe: Lutter/Reisenleitner, 2005, S. 57ff.

Prozessen Systeme zugrundeliegen.“<sup>55</sup> Diese Kommunikationsprozesse die unterschiedliche Formen haben können, funktionieren „[...] als Sendung von Botschaften auf der Grundlage von zugrundeliegenden Codes [...]“<sup>56</sup>.

Der Ethnologe Claude Levi-Strauss greift dieses System in seinem Werk *Das wilde Denken* (1962) auf und zeigt, dass Strukturen so abstrakt sind, dass sie nicht direkt beobachtet werden können, sondern nur durch den Vergleich und die Interpretation zu erforschen sind. Dieses Einbeziehen von linguistischen Paradigmen wird als *linguistic turn* bezeichnet. Strauss sucht das Gemeinsame, das Universale, welches alle Menschen, egal welcher ethnischen Gruppe zugehörig, verbindet. Dabei wendet er seine Erkenntnisse aber hauptsächlich bei der Erforschung außereuropäischer Gesellschaften an. Der britische Sozialanthropologe Edmund Leach begründet Levi-Strauss' Arbeitsweise wie folgt: „[...] aber meistens zieht er einen [...] Trennungsstrich zwischen den primitiven Gesellschaften [Anm. und der westlichen Kultur], weil sie zeitlos und statisch sind [...]“<sup>57</sup> Claude Levi-Strauss betrachtet Mythen nicht als minderwertige Erklärungen von natürlichen Phänomenen. Für ihn sind sie „noch immer die Grundlage unserer Zivilisation.“<sup>58</sup> Mythen können als Instrument gedacht werden, als Vermittler zwischen Natur und Verständnis. Um dies näher zu erläutern, entwickelt er das System der *Bricolage*. In diesem stellt er den Bastler (frz. Bricoleur) dem Ingenieur gegenüber. Ersterer verkörpert den Indigenen, welcher das Werkzeug und die Materialien zur Herstellung von Objekten verwendet, die ihm die Natur zur Verfügung stellt. Seine Mittel sind daher begrenzt, aber er wird das bestmögliche daraus machen, und er wird den Elementen, die zur Verfügung stehen, Bedeutung zusprechen. So verhält es sich auch mit dem Mythos. Dieser eignet sich die Mittel, die in der Natur zur Verfügung stehen an, um erklärend zu sein, und er schöpft seine Möglichkeiten ebenfalls komplett aus. Strauss bezeichnet dieses mythische Denken als „intellektuelle Bastelei.“<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Eco, 1972, S. 38.

<sup>56</sup> Eco, 1972, S. 19.

<sup>57</sup> Leach, 1991, S. 18.

<sup>58</sup> Strauss, 1962, S. 29.

<sup>59</sup> Strauss, 1962, S. 29.

Der Ingenieur verkörpert den westlichen Wissenschaftler, den Gelehrten, der mit präzisen Geräten exakte Messergebnisse erlangen möchte. Aber der Ingenieur ist abhängig von diesen Geräten, ohne sie kann er keine für sich befriedigenden Erklärungen finden. Aber auch er wird abwägen müssen, welche Möglichkeiten sich anbieten, um seine Ergebnisse am Besten darzustellen.

Beide verbindet die verborgenen Botschaften die sie zu decodieren versuchen, um zu den herbeigesehnten Antworten zu kommen. Nur der Weg ist unterschiedlich. Hier liegt auch das linguistische Moment vergraben. Für Strauss arbeitet der Ingenieur mit Hilfe von Begriffen und Bildern (Signifikant und Signifikat), die uneingeschränkte Möglichkeiten offerieren. Er meint damit auch abstrakte Einheiten, wie sie die Mathematik anwendet. Der Bastler aber arbeitet mit Zeichen, die in ihrer Vielfalt und Anwendungsmöglichkeit beschränkt sind, da sie sich auf einfache Binaritäten berufen. Letzten Endes ist die Aussage aber die gleiche, nur der Weg dahin ist ein anderer.

Der Philosoph Roland Barthes wendet Saussures Linguistik an und erweitert sie auf populärkulturelle Erscheinungen. In seinem Werk *Mythen des Alltags* (1957) schildert er Phänomene französischer Popularkultur. Erscheinungen, die als selbstverständlich angesehen werden, unterzieht er einer eingehenden Analyse.

All diese Phänomene, kulturelle Bedeutungszuschreibungen, Repräsentationen, etc. fasst er unter dem Terminus Mythos zusammen. Diesen Begriff definiert er als ein Mitteilungssystem, eine Botschaft, der aber auch nicht gezwungenermaßen narrative Form haben muss. Für ihn hat eine Fotografie oder ein Zeitungsartikel genauso viel Aussagekraft wie ein gesprochenes Wort. Alles hat semiotische Bedeutung, weil bedeutungsfreie Bereiche fast nicht vorhanden sind. Auto, Strand, Plastik, Werbung, Kleidung sind alles Gegenstände, die mit kulturellen Konnotationen von der herrschenden Klasse aufgeladen werden. Dieser Akt der Bedeutungszuschreibung geschieht mit Wissen und Zustimmung der herrschenden Klasse, die sich dadurch immer wieder repräsentiert. Es ist auch ein System der Herrschaft über Ein- und Ausschlüsse, denn nur wer im Kreislauf der die Norm bestimmenden Konnotationen die Richtung angibt, wird davon profitieren. Barthes beantwortet sich die Frage, ob denn alles Mythos werden kann, mit ja und begründet: „Jeder Gegenstand der Welt kann von einer

geschlossenen, stummen Existenz zu einem besprochenen, für die Aneignung durch die Gesellschaft offenen Zustand übergehen [...].“<sup>60</sup>

Das Kuriose eines Mythos besteht, seiner Meinung nach, „[...] in der Umwandlung eines Sinnes in Form.“<sup>61</sup> Semiotisch gesehen ist für Barthes der Mythos der Signifikant. Die Eigenschaft oder der Inhalt des Mythos wäre mit dem Terminus Signifikat zu übersetzen. Er schließt den Gebrauch von Mythologien auf alle Gesellschaften zu allen Zeiten ein. Daher sind die Zeichen im Kontext des jeweiligen kulturellen Zugangs zu lesen. Ich möchte ein Beispiel geben:

Ein Regenschirm bedeutet im westlichen Übersetzungskontext nichts weiter als ein Gebrauchsgegenstand, der vor Regen schützt. Blicken wir aber auf die Karibikinsel Jamaica, dann verweist ein Regenschirm auch auf das schattenspendende Blätterdach der Mangobäume, unter welchen einst Ratsversammlungen abgehalten wurden. Der Schirm wird daher symbolträchtig aufgeladen und steht für ein afrikanisches Rechtsdenken und Politikverständnis – der Schirm erlangt in diesem kulturellen Feld einen Status der Macht.

Dies zeigt, dass Mythen als eine Form kultureller Metasprache gedacht werden müssen, die mehr fordern als einen oberflächlichen Blick. Sie mahnen eine holistische Perspektive bei der Analyse ein, die nicht nur den Standpunkt der Betrachtung in Frage stellt, sondern auch das gesamte gängige System einer einheitlichen Repräsentation.

Ich habe in der Überschrift zu Kapitel 3.1.2 die Semiotik mit Airport Art zu einem System verbunden. Diesen Gedanken möchte ich nun näher ausführen. Die Titelzeile „Das semiotische System von Airport Art“ bedeutet eine Zuordnung der neuen Tiki Figur zum Genre Airport Art. Die Charakteristika, die dafür sprechen, habe ich bereits aufgezählt.

Die neue Tiki Figur, die der Moderne und der Postmoderne, lässt sich mit Hilfe sowohl von Levi-Strauss' Bricolage, wie auch mit den Gedanken von Roland Barthes wissenschaftlich untermauern. Diese zwei Paradigmen bilden für mich die theoretische Verbindungsbrücke zwischen Primitivismus und Airport Art, in der

---

<sup>60</sup> Barthes, 1957, S. 85f.

<sup>61</sup> Barthes, 1957, S. 115.

sich auch die Tiki Figur wiederfindet (siehe auch Seite 27). Ich möchte dies nun erklärend zusammenfassen.

Das System der Bricolage zeigt, dass Mythen keine unwahren Geschichten sind, sondern einer inneren Logik folgen und Weltbilder erklären. Ob mit Mythen oder mit komplizierten naturwissenschaftlichen Berechnungen, die Ergebnisse werden in letzter Instanz dieselben sein. Auf der Ebene der Zeichen sind Bedeutungen eingeschrieben, die aus ihrem Zusammenhang gerissen immer wieder neue Ordnungen in einem System darstellen können. Auf der Ebene der Kunst kann das Modell der Bricolage wissenschaftlich indirekt erklären, warum die Künstler/-innen der Moderne indigene Kunst als Vorbilder für ihre eigenen Werke zu Hilfe nahmen. Sie entdeckten nämlich eine Denk- und Anschauungsform mit Hilfe des Unmittelbaren umzusetzen. Es wurden keine komplizierten Berechnungen über Perspektive oder Fluchtpunkt entwickelt, sondern es wurde nach Lust und Laune, nach Gefühl und Intuition gemalt. Es wurde nicht überlegt, ob ein großer Pinsel das Abzubildende exakter darstellen würde, sondern es wurde das Malgerät verwendet, welches am nächsten zur Hand lag. Neue Bedeutungen konnten so entstehen, neue Ensembles, auch im Feld der Kunst, konnten sich so entwickeln.

In Roland Barthes' Konzept tritt in den Mittelpunkt, dass der Mythos in der Moderne nicht ausgestorben, sondern auf allen Bedeutungsebenen präsent ist. Er fungiert als Mitteilungssystem, denn der Mensch befindet sich immer im Feld von Bedeutungen. Diese stattet er selber mit Symbolen aus. Der Mensch besitzt Kenntnis darüber und kann sie immer neu oder in abgewandelter Form herstellen.

Die Verbindung zwischen den beiden Kunstformen besteht nun darin, dass die Akteure des Primitivismus und die Akteure und Akteurinnen der Airport Art Momente des Mythos wiederbeleben, indem sie sich entweder eine Malweise oder gleich ganze Objekte aneignen und umwandeln. In der Ethnologie spricht man durch mehrere Termini von diesem Prozess. *Indigenisierung, Lokalisierung, Domestikation oder kulturelle Integration* werden hier als Begrifflichkeiten aufgezählt, um das Fremde durch den Prozess der Transformation und Umdeutung heimisch zu machen. Dem Ethnologen Gerd Spittler folgend möchte ich den Begriff der *Aneignung*, (im englischen *appropriation*) verwenden. Dieser Terminus verdeutlicht eine Handlungsperspektive und spricht somit den

Akteuren/-innen eine entscheidende Rolle zu, da sie den Prozess einer Kulturproduktion kreativ gestalten.<sup>62</sup>

Gehe ich von einer kreativen Handlung aus, so zielen beide Kunstkonzepte darauf ab, von der Stufe der Kultur auf die der Natur zurück zu steigen und sich auf der Ebene des Mythos zu befinden. So gesehen treten sie in den Kreislauf des Mythos ein, der die Dichotomie von Kultur und Natur einebnet und verschleiert. In den Bildern des Primitivismus wird versucht, den kulturellen Akt des Malens natürlich zu gestalten, um das Abzubildende, nämlich die Natur, so natürlich und unmittelbar wie möglich erscheinen zu lassen. Auch hier soll auf den ersten Blick die Grenze zwischen Kultur und Natur verschwinden. Ähnlich gestaltet sich die Vorgehensweise bei der modernen Version von Airport Art. Die Momente des Mythos sollen wiederbelebt werden, weil sie als verlorenes Gut der Moderne und der Postmoderne betrachtet werden.

Ungeachtet dessen, ob es sich um kulturelles Gut handelt oder nicht, wird die Tiki Figur aus ihrem Umfeld gerissen und so umgewandelt, dass sie fast nicht mehr erkennbar ist. Künstlich wird das hergestellt, was als Manko, als Defizit in der Gesellschaft der Moderne und der Postmoderne empfunden wird – der Mangel an Natur, in welcher der Mythos lebt und sich produziert. Überfordert von den gesellschaftlichen Konventionen und Verhaltenskodizes, von den stetig wachsenden Anforderungen, verstärkt sich die Angst vor Verlust an Nähe zur Natur und an Werten, die mit dieser verbunden sind. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der Stereotypisierung eines konstruierten Bildes und der Identifikation mit den Menschen, denen man nachsagt, im vermeintlichen Paradies zu leben. Die daraus gewonnene Identität des Individuums ist daher auf die Konstruktion von Stereotypisierungen zurückzuführen. Dies bedeutet, dass sich Identität ohne Fremdheit und ohne Stereotypisierung nicht ausbilden kann. Wie und warum der Mensch Stereotypen bildet, möchte ich in einem Exkurs erläutern.

Exkurs:

Ich beziehe mich in folgendem Exkurs auf die Darstellungen und Ausführungen des Germanisten und Medizinhistorikers Sander L. Gilman, der in New Orleans,

---

<sup>62</sup> Vgl. Spittler, 2002, S. 15ff.

München und Berlin studierte und sich insbesondere mit dem Bild des Anderen aus psychoanalytischer Perspektive in Literatur und Medizin beschäftigte.

Angst und Verlust, auch Kontrollverlust, spielen eine wesentliche Rolle bei der Bildung von Stereotypen. Diese müssen nicht zwingend negativ konnotiert sein, denn die Psychologie unterscheidet zwischen pathologischer Stereotypisierung und der „[...] Stereotypisierung die für uns alle notwendig ist, um unsere Illusion von Kontrolle über das Selbst und die Welt zu erhalten.“<sup>63</sup> Das Stereotypisieren ist ein Verhaltensmuster, welches mit der Aufteilung der Welt und des Selbst beginnt. Bereits im Kleinkindalter kristallisiert sich eine Grenze zwischen Gut und Böse und Wir und die Anderen heraus. Es ist der notwendige Versuch eine Ordnung herzustellen, die es erlaubt, uns in der Welt orientieren zu können. Es wird die Fähigkeit erlangt, zwischen dem Individuum und dem, was als Stereotyp eingeordnet wurde, zu unterscheiden. Stellt sich durch Konfrontation mit dem Anderen ein Ungleichgewicht ein, entsteht Angst, diese Kontrolle zu verlieren. Das Stereotypisieren wirkt wie ein Bewältigungsmechanismus, mit dessen Hilfe diese Angst wieder abgebaut werden kann. Die pathologische Persönlichkeit kann erstens nicht mehr zwischen Individuum und Stereotyp unterscheiden und zweitens diese Angst nicht mehr überwinden und abbauen. Es kommt zu einem Zweifel an der eigenen Fähigkeit, diese Ordnung wieder herzustellen, was in einem aggressiven Verhalten gegenüber den stereotypisierten Bildern oder Menschen endet. Stereotypen werden mit bestimmten Zeichen und Merkmalen ausgestattet, von denen es eine Vielzahl an Variationen gibt. Sie prägen das Verständnis vom Anderssein auf gesellschaftlicher Ebene. So bildet jede Gesellschaft ihre Stereotypen mit denselben Kategorien und Zeichen aus, um auch eine gemeinschaftliche Kontrolle über die Welt zu simulieren. Drei Kategorien – Krankheit, Sexualität und Hautfarbe – stehen an der Spitze dieser Möglichkeiten, die gebildet werden können. Sie verdeutlichen am stärksten die Abweichungen vom Gesunden und Kranken, vom Guten und Bösen und vom Normalen und Abnormalen. Sexualität, zwar angeboren, aber als etwas vom Selbst nicht Beherrschbares, lässt die immer wieder konstruierte Ordnung schnell ins Wanken geraten. der den Widerspruch zur psychischen Selbstrepräsentation nicht

---

<sup>63</sup> Gilman, 1992, S. 10.

überwinden kann. So funktioniert es auch mit der Kategorie der unterschiedlichen Hautfarbe. Dieses so auffällige Merkmal steht im Gegensatz zum idealisierten Selbst. Kann in diesem innerpsychischen Prozess die Angst nicht überwunden werden, wird die Schuld über den Verlust der Kontrolle dem/der Anderen, der/die anders ist, zugeschrieben.

Da der Mensch sich immer wieder im Grenzland zwischen Selbst und dem Anderen befindet und sich ständig neu identifizieren muss, muss er auch diesen Widerspruch fortlaufend definieren und verhandeln. Dies bedeutet, dass Stereotypen kontinuierlich nach den jeweiligen gesellschaftlichen Spannungen aktualisiert werden. Anders ausgedrückt heißt dies, dass Identität immer auch aus einem Interaktionsprozess zwischen zwei Gruppen heraus entsteht. Jede Gruppe bildet Kategorien, in denen die zugeschriebenen Merkmale, die Stereotypen, der anderen Gruppe enthalten sind. Diese Zuschreibungen fügen sich nach den aktuellen sozialen, politischen, religiösen und ökonomischen Situationen und sollten und müssen bei einer Analyse im jeweiligen Kontext untersucht werden.<sup>64</sup>

Die umgewandelte Tiki Figur, ihre beinhalteten Differenzkonstruktionen und deren Analyse, ist ein Beispiel dafür, wie Stereotypisierungen sichtbar gemacht werden können. Die authentische, traditionelle Figur wird mit Vorstellungen, mit Bildern über Freiheit, Natürlichkeit, Sexualität, also mit stereotypen Illusionen über das Paradies und seine Bewohner/-innen beladen. Die Figur verkörpert ein Image über eine fremde, exotische Region, über Menschen und deren Lebensweisen. Schon beim ersten Kontakt der europäischen Entdecker mit den Polynesier/-innen wurden diese Bilder konstruiert und bis heute in Geschichten, Filmen und Büchern immer wieder neu hergestellt und somit aufrechterhalten.

Aus dieser Perspektive erklärt sich auch mein Bestreben, die transformierte Tiki Figur als postkoloniales Projekt zu betrachten, deren Wurzeln schon im Zeitalter des Kolonialismus zu finden sind.

Um Tiki als postkoloniales Projekt vorzustellen, möchte ich auch von dieser Warte her theoretische Untersuchungen durchführen. Dieses Vorhaben wird zeigen, dass das Präfix *Post* für eine zeitliche Konstante steht, die in sich nicht abgeschlossen ist, sondern nur die Nähe zum Kolonialismus, der bis heute

---

<sup>64</sup> Vgl. Gilman, 1992. S. 7-37.

massive Auswirkungen hat, verdeutlicht. Es wird sich auch zeigen, dass die Beleuchtung auf die postkolonialen Strukturen, wie erwartet, auch Auswirkungen der Globalisierung erhellt.

### **3.2 Tiki – ein postkoloniales Projekt stellt sich vor**

Bevor ich auf das Thema *Tiki als postkoloniales Projekt* zu sprechen komme, möchte ich einige Begriffe klären, um einer Vollständigkeit wissenschaftlicher Betrachtungen gerecht zu werden. In erster Linie soll der Begriff *Kolonialismus* vorgestellt werden, weil Kenntnisse darüber für ein Verständnis über postkoloniale Theorie dienlich sind. Diese und einige ihrer Vertreter und Vertreterinnen möchte ich darauf folgend vorstellen. Ihre Fragestellungen und Theorien sind durch eine inter- und transdisziplinäre Ausrichtung geprägt und weisen Kritiken an ahistorischen, essentialistischen Identitätskonzepten auf. Ich sehe sie daher als wissenschaftliches Tool für geeignet an, um meine Theorie über die kulturelle Neuverortung der Tiki Figur zu untermauern.

Ich möchte mit einer kritischen Auseinandersetzung des Begriffes Kolonialismus beginnen und damit zeigen, dass hier kein homogenes Phänomen in Erscheinung tritt, sondern etwas, das schon etymologisch auf eine sehr lange Geschichte hindeutet.

Der Terminus Kolonialismus kommt ursprünglich aus dem lateinischen *colonia* und bedeutet urbar machen, besiedeln, bebauen, etc. Historisch betrachtet drückt er aus, dass fremde Gebiete politisch unter die Kontrolle Roms gebracht wurden, um sie wirtschaftlich auszunützen. Hier wandelt sich also der Begriff von seiner positiven Ursprungsbedeutung in einen negativ konnotierten Ausdruck, in dem er mit Herrschaftsansprüchen korreliert. Aber nicht nur historisch ist der Begriff von Weitläufigkeit geprägt, sondern auch in seiner Vielfalt an Erscheinungsformen. Daher kann er nicht wie eine Schablone auf alle kolonialen Situationen angewendet, sondern sollte in seiner Verwendung modifiziert werden. So wird von klassischem Kolonialismus gesprochen, wenn eine politische, militärische, administrative Unterwerfung fremder Territorien vorliegt. Von einem Neokolonialismus, wenn die Kolonialmächte mit neuen Mitteln in ehemaligen Kolonien noch immer einflussreich tätig sind. Ab dem politischen Zerfall der

Sowjetunion wird von einer postkolonialen Phase gesprochen, um die aktuelle Situation darzustellen. Von Bedeutung sind aber auch die unterschiedlichen geographischen Regionen, in denen bis heute die Auswirkungen der Kolonialmächte zu spüren sind. Hierfür wird zwischen spanisch/ portugiesischem, britisch/ französischem und italienisch/ deutschem Kolonialismus unterschieden. Das Wichtigste aber ist, dass der Kolonialismus als ein Gesamtes unausgewogene Machtverhältnisse schuf, von denen nur ein Teil der Menschheit profitierte. Der andere Teil war militärischer, psychischer und physischer Gewalt ausgesetzt und bewusst vom Zugang zu Reichtum, in Form von Besitz aber auch in Form von Bildung, ausgeschlossen. Die gemeinsame Geschichte, die beide miteinander verbindet, ist geprägt von Prozessen, die ein Nebeneinander von zwei oder mehreren Kulturen bedingen. Die kolonialen Mächte, die sich als Entdecker und alleinige Besitzer dieser neuen Regionen feierten, stellten sich hierarchisch immer über die indigene Bevölkerung. Legitimiert wurde dieses Handeln mit Rassen- und Kulturtheorien. Bei der Beschäftigung mit kolonialer Geschichte, mit ihren Auswirkungen und Strukturen, ist daher eine holistische Arbeits- und Sichtweise erforderlich, die weder die eine noch die andere Gruppe ausblendet und koloniale Machtstrategien offenlegt.

### **3.2.1 Methodologische Perspektiven und Praktiken**

Hier setzten die Vertreter und Vertreterinnen der postkolonialen Studien einen Akzent. Sie alle haben kolonialen Background und teilen als soziale Akteure und Akteurinnen mit vielen anderen die gleiche Erfahrung als kolonisierte Subjekte. Von dieser Position verstehen sich ihre Theorien auch immer als Abgrenzung zur klassischen Wissenschaft. Damit sprechen sie den weißen, westlichen und meistens männlichen Wissenschaftlern und ihren eingleisigen Theorien ihren hegemonialen Rang ab. Die großen Erzählungen werden als einseitige Darstellung der Geschichte entlarvt und als fragwürdig betrachtet, denn sie enthalten Ideologien und Diskurse, die von kapitalistischen und transnationalen Interessen an Waren- und Geldmärkten geprägt sind.

Im angloamerikanischen Raum etablierten sich die postkolonialen Studien Ende der 1980er Jahre. Es waren Künstler/-innen, Literaten/-innen, Wissenschaftler/ -

innen aus ehemaligen Kolonien, aber auch Migrant\*innen aus den USA und Europa, die immer mehr Zugang zu Bildung erlangten und so die Etablierung vorantrieben. Die postkoloniale Theorie entstand letzten Endes aus Konzepten des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse, der feministischen Theorie, aus der Literaturtheorie und teilweise auch aus dem Marxismus. Der Poststrukturalismus ermöglichte eine Arbeitsweise, die sich kritisch den westlichen Epistemologien näherte und ein eurozentrisches Gehabe offenlegte, während der Marxismus dazu beitrug, ökonomische Defizite aufzudecken und auf die imperialistischen, neokolonialen Tendenzen anzuwenden. Die feministischen Theorien deckten die marginalen Positionen der Frauen auf, die oft durch Stimmen von westlichen, weißen Frauen repräsentiert wurden und somit das Modell der Kategorie universale Frau schufen. Das Einbeziehen psychoanalytischer Fragestellungen machte es möglich, mit Fantasien über Träume und Vorstellungen von dem Anderen zu arbeiten. Die Literaturtheoretiker\*innen zeigten, dass Texte Teile eines kolonialen Diskurses sind, die Macht- und Herrschaftsverhältnisse beinhalten. Diese Bandbreite ermöglichte den Vertreter\*innen der postkolonialen Theorie koloniale und postkoloniale Diskurse zu untersuchen und dahingehend zu überprüfen, wie als natürlich angenommene Ordnungen durch Konstruktion von Identitäten und Praktiken in diversen Räumen zu bestimmten Zeiten entstehen. Als sehr relevantes Glied in dieser Theorie gilt die wissenschaftliche Arbeitsweise, mit der die Theoretiker\*innen ihre Ansätze bearbeiten. Hier sei die Diskursanalyse als wichtiger Teil genannt. Vom französischen Philosophen, Psychologen und Historiker Michel Foucault begründet, zeigt sie, wie Wirklichkeit aus binären Kategorien konstruiert wird und irrtümlicherweise als selbstverständlich und wahr angenommen wird. Die Diskursanalyse ist aber keine Textinterpretation, die Sinn erfassen will, sondern eine Arbeitsweise, die binäre Kategorien untergräbt und so Machtmechanismen offen legt. Sie eignet sich daher sehr gut, um koloniale Verhältnisse auf ihre Mechanismen hin zu untersuchen. Edward Said, ein US-amerikanischer Literaturwissenschaftler palästinensischer Herkunft und einer der Hauptvertreter der postkolonialen Studien, untersucht den Orient nicht als geographischen sondern als symbolischen Raum. Er stellt fest, dass der Orient mehr ist als eine länderkundliche Bezeichnung. Dieser Terminus

beinhaltet die ganze Bandbreite eines regelgeleiteten Diskurses, der genau festlegt, welche Eigenschaften der Orient hat und wie über ihn gedacht werden kann. Als dichotomes Gegensatzpaar wird ihm der Okzident gegenübergestellt, der in seinen positiven, fortschrittlichen Eigenschaften und Qualitäten den Orient übertrifft. Mit diesem Konzept des *Orientalismus* gelingt es Said zu zeigen, dass Vorstellungen vom Anderen, vom Fremden konstruiert werden und sich so im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft festschreiben und immer wieder neu konstituieren. Dies bedeutet, dass der Orient als solcher, wie er von Europa gedacht und beschrieben wird, nur in den Fantasien der Unterdrückenden existiert, niemals aber in der Realität. Es sind keine im Unterbewusstsein stattfindenden und damit apologetischen Praktiken, die hier angewendet werden, sondern bewusst gesteuerte Repräsentationssysteme, die Herrschafts- und Überlegenheitsstrategien verdeutlichen. An dieser Stelle möchte ich auf das Kapitel 3.1.2, Exkurs über Stereotypisierungen (S.45-47), verweisen, denen ich schon einige Aufmerksamkeit geschenkt habe. Hier beschreibe ich, dass jede Gesellschaft ihre Stereotypen mit denselben Kategorien und Zeichen ausstattet, um auch eine gemeinschaftliche Kontrolle über die Welt zu simulieren. Die Legitimation dieser Repräsentationssysteme lassen sich in den Stereotypisierungen wiederfinden. Dies beschreiben auch der Politikwissenschaftler Mario do Mar Castro Varela und die Germanistin und Philosophin Nikita Dhawan:

Das von diesen hergestellte dichotome Repräsentationssystem zeigt sich dabei eingebettet in ein Stereotypenregime, bei dem der Orient als feminin, irrational und primitiv im Gegensatz zum maskulinen, rationalen und fortschrittlichen Westen entworfen wird.<sup>65</sup>

Dieses System von Vorstellungen, Zuschreibungen und Stereotypisierungen lässt sich aber nicht nur auf den Orient festlegen, sondern funktioniert in allen kolonisierten Räumen, in denen klassifiziert, repräsentiert und stereotypisiert wird.

---

<sup>65</sup> Varela/ Dahwan, 2005, S. 33.

Es ist ein Vorgang von Bedeutungszuschreibungen, der durch Beziehungen zweier Gruppen entsteht, die sich durch Ähnlichkeit und Differenz charakterisieren lassen. Um sich mit einer Gruppe zu identifizieren, werden die Schnittstellen der Ähnlichkeiten oder Differenzen symbolisch markiert und sinngerecht aufgeladen. Dies alles gibt Auskunft darüber, ob man einer Gruppe zugehörig ist oder von ihr ausgeschlossen wird. Identität ist daher ein Wechselspiel zwischen symbolischer Markierung zweier Gruppen oder zweier Individuen und bedingt sozialen Ein- und Ausschluss.

An dieser Stelle möchte ich mich auf den britischen Soziologen Stewart Hall beziehen, der ebenfalls ein Theoretiker der postkolonialen Studien ist und als einer der Begründer der Kulturwissenschaften gilt. Für Hall sind Identitäten niemals abgeschlossene, aber sehr vielfältige Konstruktionen, die historischen Veränderungen beweglich gegenüber stehen und sich immer mit transformieren. Er schreibt: "Cultural identity [...] is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past. [...] But, like everything which is historical, they undergo constant transformation."<sup>66</sup>

Der indische Literaturwissenschaftler Homi Bhabha erweitert Saids und Halls Modelle der Repräsentationsformen um die Komponenten Fantasie, Begehren und verschiedene Formen von Ambivalenzen. Damit dehnt er diese Bestandteile um das Element des Psychischen aus und arbeitet in diesem Sinne auch interdisziplinär.

Die Ambivalenzen, von denen er spricht, rühren daher, dass das Unbekannte einerseits als interessant und bewundernswert erlebt wird, auf der anderen Seite aber beängstigend wirkt, weil es als unberechenbar gilt und nicht eingeschätzt werden kann. Durch die Anziehungskraft zwischen Neugierde und Angst wird die Ordnung, die der Mensch für die Selbstidentifikation braucht, in Unruhe gebracht. Stereotypisierungen sind die Folge. In den Fantasien und Blicken entstehen positive Bilder von edlen Wilden aber genauso auch Bilder der trägen, brutalen und unzivilisierten Wilden. Diese differenten Bilder dienen als Lückenfüller für das defizitäre Selbst. Oder wie Bhabha es ausdrückt:

---

<sup>66</sup> Hall, 2006, S. 435.

[...] in der Identifikation der imaginären Beziehung gibt es immer auch den entfremdenden Anderen (oder Spiegel), der unvermeidlich sein Bild auf das Subjekt zurückwirft; Und in jener Form der Substitution und Fixierung, die den Fetischismus ausmacht, findet sich immer die Spur des Fehlenden, der Absenz.<sup>67</sup>

In diesem Zitat verwendet Bhabha den Terminus *Fetisch*, den er von Sigmund Freud übernimmt. Seine psychoanalytische Bedeutung setzt er mit dem Begriff des Stereotyps gleich. Der Fetisch, im Sinne von Freund, verdeutlicht immer eine fehlende Komponente, die durch eine andere ersetzt werden muss. Durch dieses Kompensieren können die negativen Gefühle besiegt werden. Der Fetischist ist wieder in der Lage, die aus der Kontrolle geratene Situation zu überschauen. Bhabha behauptet, dass derselbe Vorgang auch beim Stereotypisieren vor sich geht. In den Ausarbeitungen von Bhabha wird dieser Vorgang in den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt. Seiner Meinung nach nimmt er auch einen zentralen Stellenwert im kolonialen Diskurs ein. Er bezeichnet dies sogar als „Hauptstrategie dieses Diskurses“<sup>68</sup>. Seiner Überzeugung nach werden durch Stereotype im kolonialen Diskurs „Prozesse der Subjektivierung“<sup>69</sup> möglich gemacht. Er meint damit, dass sowohl für kolonisierte wie auch für kolonisierende Subjekte Zugänge zur Identität offen gelegt werden, die auf „Macht und Widerstand, Herrschaft und Abhängigkeit“<sup>70</sup> basieren. Mit dieser Perspektive gelingt es Bhabha, nicht nur die kulturelle Konstruktion des kolonisierten Subjekts zu untersuchen, sondern auch die Auswirkungen des kolonialen Diskurses auf das kolonisierende Subjekt selbst. Praktisches Beispiel dieser Theorie bilden meiner Meinung nach zahlreiche Photographien, die von Kolonialherr und Kolonisiertem gemacht wurden. Diese zeigen, dass die Kolonialherren ihre Eigenschaften, mit denen sie sich identifizierten, immer als besonders markant betonten. Nämlich als hervorstechend weiß, als im Vordergrund stehend überlegen und erhaben groß und durch die aufrechte, heroische Haltung als besonders zivilisiert und unschlagbar.

---

<sup>67</sup> Bhabha, 2000, S.120.

<sup>68</sup> Bhabha, 2000, S. 97.

<sup>69</sup> Bhabha, 2000, S. 98.

<sup>70</sup> Bhabha, 2000, S. 98.



Abb.17 weißer Kolonialherr

Konstruierte Charaktereigenschaften wie sauber, ehrlich, mutig und rechtschaffen wurden damit unterstrichen und standen im Gegensatz zu den Vorstellungen über die künstlich geschaffenen Veranlagungen der Anderen, die als schwarz und damit schmutzig, als

faul und wild bezeichnet wurden. Ein weiterer wichtiger Gedankengang, den Homi Bhabha vollzieht, lohnt es näher zu betrachten. Er plädiert für die Aufnahme sexueller und ethnischer Kategorien in die Analysen des kolonialen Diskurses, da für ihn Differenz ethnisch und/oder sexuell definiert ist und entweder begehrt oder abgelehnt wird. Träger dieser dichotomen Kategorien ist seiner Meinung nach der Körper, der „[...] immer gleichzeitig [...] sowohl in die Ökonomie von Lust und Begehren als auch in die Ökonomie von Diskurs, Herrschaft und Macht eingeschrieben ist.“<sup>71</sup>

So kann und ist die menschliche Haut, als Teil des Körpers betrachtet, Trägerin ethnischer Differenzen. „`Haut` im rassistischen Diskurs (...) und primärer Signifikant des Körpers“<sup>72</sup> sind nur zwei von vielen Formulierungen, mit denen Homi Bhabha die Bandbreite ethnisch ambivalenter und symbolischer Bedeutungen veranschaulichen will. Die sexuellen Differenzen ergeben sich aus dem Anderssein von weiß, nämlich aus schwarz und exotisch. Sie verkörpern das Bild zügelloser und potenter Sexualität und meinen gleichzeitig das animalische, triebhaft gesteuerte Wesen zu zeigen. Letzteres ist die Legitimation, das Wilde zu zähmen, zu missionieren und zu zivilisieren. Die postkoloniale Theorie zeigt, dass Sexualität ein großer Bestandteil des kolonialen Diskurses und somit der westlichen Phantasie ist. Wie auch westliche, weiße Wissenschaftler/-innen im Sinne der postkolonialen Theorie arbeiten können, zeigt die Philologin Sabine Schültings. Sie greift dieses Thema in ihrem eindrucksvollen Werk *Wilde Frauen, fremde Welten* (1997) auf und zeigt, wie unbekannte Gebiete von den Eroberern in ihren Darstellungen und Erzählungen feminisiert wurden, um sich in ihrer

<sup>71</sup> Bhabha, 2000, S. 99.

<sup>72</sup> Bhabha, 2000, S. 121.

männlichen sexuellen Identität zu bestärken. Schültings Quellen zeichnen sich dadurch aus, dass die Darstellung der Kolonisierung aus Sicht der indigenen Bevölkerung erzählt wird. Diese Erzählungen stellt sie den Reiseberichten der Eroberer und Forscher gegenüber. So gelingt es ihr, die Grenze zwischen Realität und Konstruktion aufzuzeigen. Ihr Ziel ist es aber nicht, die Geschichte der Kolonisation zu rekonstruieren, sondern

[...] sich auf die Störungen, die Irritationen und das Nicht-Funktionieren des europäischen Diskurses zu konzentrieren, die Momente zu benennen, in denen das Fremde das Eigene zu gefährden beginnt.<sup>73</sup>

Die indische Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak soll die letzte Vertreterin der Postkolonialen Theorie sein, die ich in dieser Arbeit vorstelle. Sie tritt mit dem Essay *Can the subaltern speak?* (1988) aus den Reihen wissenschaftlicher Vertreterinnen. Mit dem Begriff des „subaltern“ verdeutlicht sie eine Position, die an die Situiertheit von marginalisierten Personen erinnert. Subalterne sind ihrer Meinung nach angesichts des überdimensionalen Herrschaftsapparates der Kolonisatoren sprachlos gemacht worden. Anhand von indischen Originaltexten, die sie mit Texten des Kolonialapparates vergleicht, zeigt sie, wie die indische Frau im kolonialen Kontext dargestellt wird. Da die indische Frau keine Chance hat, sich und ihre Meinung zu artikulieren, ist sie nach der Meinung von Spivak sprachlos gemacht worden. Dieses Sprachlossein wird aber nicht direkt im wörtlichen Sinne verstanden, sondern im Sinne von ‚an den Rand gedrängt‘ oder ‚von der Mehrheitsgesellschaft ausgeschlossen‘. Zugänge zu jeglichen Kapitalformen bleiben verwehrt. Dies hat zur Folge, dass Eigeninteressen der Marginalisierten nicht selbst, sondern von Stellvertreter/-innen dargebracht werden. Nach Spivak stellt dies eine gängige Methode dar, um Macht- und Herrschaftsverhältnisse weiter zu verschleiern und weiter die westlichen Interessen auszudehnen. Ganz vehement setzt sie sich für die Rolle der weiblichen Subalternen ein. Durch geschlechtliche Unterordnung und ökonomische Benachteiligung sind Frauen immer doppelt unterdrückt und

---

<sup>73</sup> Schülting, 1997, S. 17.

sprachlos gemacht worden. Um aus diesen Randpositionen zu treten, müssen Zugänge zu Bildungseinrichtungen gewährt werden, um an hegemonialen Diskursen teilnehmen zu können. Einen großen Schritt stellt die Ausdehnung von Bewusstseinsbildung dar, um durch Strategien des Empowerment aus der stummen Position zu treten und Eigeninteressen vertreten zu können, ohne repräsentiert zu werden.

Postkoloniale Theorien ermöglichen Einblicke in die Zustände der heutigen Welt, ohne in die Gefahr einer eurozentrischen Irrfahrt zu kommen. Sich ihrer bewusst zu sein, zeigt reflektierte Gedankengänge die sich durch verschleierte Macht- und Herrschaftsverhältnisse nicht täuschen lassen und koloniales Erbe ablehnen. Sie sind außerdem eine Kritik an den großen Erzählungen, welche die europäische Expansion durch Geltung eines göttlichen Rechts legitimierte. In diesem Kapitel habe ich nicht alle wichtigen Vertreter/-innen der postkolonialen Theorie angeführt, sondern nur jene, die mir für meine Arbeit und Analyse am Wichtigsten erschienen. Für einen profunden Überblick kann aber der Sammelband *The post-colonial studies reader*<sup>74</sup> heran gezogen werden.

Im folgenden Kapitel hebe ich die Schwerpunkte der von mir dargebrachten postkolonialen Theorien hervor und stelle sie dem Phänomen einer gewandelten Tiki Figur gegenüber.

### **3.2.2 Demonstration des Denkmodells anhand von Beispielen**

Dieses Kapitel stellt den Teil dar, in dem einige theoretische Ansätze der postkolonialen Theorie auf ihre praktische Funktionstüchtigkeit für das Denkmodell der kulturellen Neuverortung der Tiki Figur hin geprüft werden.

Ich möchte hierfür mit dem Konzept des Orientalismus von Edward Said beginnen.

Wie ich beschrieben habe, ist dies eine Art Raumkonzept, welches nicht von geographischen sondern von symbolischen Räumen spricht. In einem regelgeleiteten Diskurs wird genau festgelegt, wie über diesen Raum gedacht, erzählt und geschrieben werden kann. Die Frage nach den Gründen des

---

<sup>74</sup> Vgl. Ashroft, 2006.

Machtinteresses an diesem geographischen Raum beantwortet sich Said folgendermaßen: „[...] that the European and American interest in the Orient [...] acted dynamically along with brute political, economic, and military rationales [...]“<sup>75</sup> Die konstruierten Bilder über den Orient, die in den Köpfen der Menschen existieren, stehen immer im Gegensatz zu den Bildern über den Okzident. Wie ich beschrieben habe, entstehen diese immer in Form von Stereotypen, um sich in der Welt orientieren und Ängste überwinden zu können. Eigenschaften und Charakter der Anderen, der Orientalen/-innen, werden festgelegt und immer wieder aufgerufen. Auf die Kategorie westliche Gesellschaft angewendet bedeutet dies, Kontrolle über die Welt zu simulieren.

Tausche ich den symbolischen Ort des Orients mit dem des pazifischen Raumes, als symbolischer Raum gedacht, können hier dieselben Dynamiken verortet werden. Da die Tiki Figur aus Polynesien stammt, beziehe ich mich in meinen Ausführungen auch ausschließlich auf dieses Gebiet. Ein koloniales und damit wirtschaftliches und politisches Interesse kann ab dem Vertrag von Waitangi 1840 ausgemacht werden. Bei diesem Vertrag unterschrieben Vertreter der Maori Verträge, in denen sie die Souveränität an die Briten abtraten. Inwieweit dies unter legalem Aspekt ablief, kann bei Hermann Hiery: *Die Kolonialgeschichte: ein Überblick*<sup>76</sup> nachgelesen werden.

Allerdings kam es schon weitaus früher zu Kontakten zwischen Europäern und der indigenen Inselbevölkerungen und, was nicht zu vernachlässigen ist, zu zahlreichen Reisebeschreibungen der Schifffahrer, Kapitäne und Forscher. Es entstanden bewegte Erzählungen über Orte, Menschen und deren Lebensweise, die vollkommen konträr zur europäischen Lebensweise standen. Sie wurden als paradiesisch beschrieben und als Schlaraffenland der Erde mit üppiger Vegetation gefeiert. Natürlich stand dies im Gegensatz zu einem Europa, welches sich durch strenge Witterungen, Mangel an Nahrung, Krankheiten und kirchliche Autoritäten nicht gerade auszeichnete. Allerdings konnte der paradiesische Eindruck nur allzu leicht täuschen. Denn man muss bedenken, dass die Seefahrer Monate bis Jahre der Entbehrungen auf sich nahmen. Enge, feuchtnasse Kajüten, einseitige Ernährung und extrem harte Arbeit führten zu Krankheiten, die nicht jeder

---

<sup>75</sup> Said, 1994, S.12.

<sup>76</sup> Vgl. Hiery, 2009, S.33-68.

Seemann überlebte. So erscheint es fast logisch, dass die pazifischen Inseln wie ein Eldorado glorifiziert und mit dem Garten Eden verglichen wurden. Die strengen sozialen Strukturen und die ökonomischen Bemühungen, die gesellschaftliche Ordnung auf diesen Inseln aufrechtzuerhalten, blieben den europäischen Beobachtern allerdings gänzlich verborgen. Da man annahm, dass die Menschen in diesen Gebieten auf Grund der üppigen Vegetation und dem immer schönen Wetter nicht arbeiten müssten, wurden sie unter anderem mit dem Stereotyp „*faul*“ ausgestattet und betrachtet. Dies kann nur durch die Differenz funktionieren, wenn man sich selbst als fleißig beurteilt. Diese Vorgänge sind genau genommen Interaktionen zwischen einem Individuum und einem anderen oder auch zwischen zwei sozialen Gruppen. Identifikation heißt, sich an Klassifikationen und Repräsentationen zu orientieren, ihnen Sinn zu zuschreiben und sie symbolisch zu markieren. Repräsentationen können Texte sein, Bilder, Filme, Kleidung und auch, wie ich versuche in dieser Arbeit zu zeigen, die Tiki Figur.

Da sich laut Stewart Hall Identitäten innerhalb von Diskursen formieren, bedeutet dies, dass sie mit Zeichen und Codes ausgestattet sind, die entschlüsselt werden können. Die moderne Tiki Figur zu decodieren bedeutet, eine Lesart anzuwenden, bei der der Text subversiv gelesen wird. Hall vergleicht dies mit „Landkarten der sozialen Wirklichkeit“<sup>77</sup>. In denen ist seiner Meinung nach „die gesamte Bandbreite sozialer Bedeutungen, Praktiken und Bräuche, von Herrschaft und Interesse »einbeschrieben«.“<sup>78</sup>

Da, wie Bhabha behauptet, auch das kolonisierende Subjekt die Auswirkungen des kolonialen Diskurses zu spüren bekommt, sind auch hier die sozialen Bedeutungen und Praktiken von Herrschaft und Interesse zu finden. Sie zu analysieren und herauszufinden, wie sie in den postkolonialen Diskurs eingebettet sind, ist allerdings kein leichtes Unterfangen. Hall meint dazu, dass

Repräsentation als Konzept und Praxis eine komplexe Angelegenheit ist. Sie mobilisiert [...] im Betrachter oder in der Betrachterin tief sitzende Gefühle,

---

<sup>77</sup> Hall, 1999, S.102.

<sup>78</sup> Hall, 1999, S.102.

Geisteshaltungen, Ängste und Befürchtungen, für die es keine einfachen, dem Alltagsverstand problemlos zugänglichen Erklärungen gibt.<sup>79</sup>

Häufig werden moderne Tiki Figuren, wie auch manchmal die Originale, mit einem überdimensionalen Penis dargestellt. Diese Tatsache kann so gelesen werden, dass die Tiki Figur Trägerin einer sexuellen Kategorie ist, in der Formen von Fantasie, Begehren und Ambivalenzen eingeschrieben sind. Das Stereotyp des potenten, zügellosen Wilden kommt hier zur Gänze zum Tragen.

Eine zweite Analyse kann ich an dieser Stelle ausfindig machen. Da *Tiki* in seiner mythologischen Bedeutung den ersten Mann darstellt, der aus der Vereinigung mit einer Frau Namens *Io-wahine* das Menschengeschlecht schuf, aber kein sichtbares männliches Geschlecht besaß, wurde es schlicht und weg von den europäischen Nachahmern einfach hinzu gefügt. So kann es der biblischen Figur des Adam gleichgestellt werden. Dies ist meiner Meinung nach Zeugnis eines Missionierungsgedankens, der Teil eines kolonialen Diskurses ist. Der penislose polynesische Adam irritiert den europäischen Diskurs und bringt diesen in Unordnung. Durch das Hinzufügen des Geschlechts wird die nötige Ordnung wieder hergestellt.

Sabine Schülting schreibt, dass „Repräsentantinnen [...] aus ihrem kulturellen Zeichensystem herausgelöst und mit abendländischen Insignien versehen“<sup>80</sup> werden. Ein Blick auf Abbildung 14 (Seite 24) zeigt, wie eine Tiki Figur sich in Form eines Trinkbechers verwandelt und mit schwarzen Sonnenbrillen ausgestattet wird. Diese schwarze Sonnenbrille trägt der amerikanische Schauspieler Arnold Schwarzenegger in dem Kinofilm *Terminator*. Der Trinkbecher ist außerdem mit dem Schriftzug *Tikinator* beschriftet. Der Action Film erzählt die Geschichte der Erde im Jahre 2029, die nach einem Atomkrieg verwüstet und auf der ein Großteil der Menschen ausgelöscht ist. Die Überlebenden stehen unter der Herrschaft von Maschinen, denen sie als Arbeitssklaven dienen müssen, um nicht getötet zu werden. Als bei einem Aufstand fast der Sieg über die Maschinen gelingt, wird von dem Computersystem Skynet ein Terminator eingesetzt, um die Anführer der

---

<sup>79</sup> Hall, 2004, S.109.

<sup>80</sup> Schültings, 1997, S. 234.

Menschen zu töten und somit den Aufstand zu unterbinden. Ich möchte diesen Film textuell subversiv lesen und in den Kontext des Tकिनators und der original Figur einbetten. Das Ergebnis werde ich in den Bezug eines postkolonialen Diskurses setzen und interpretieren.

Die traditionelle Tiki Figur steht für die ozeanisch indigene Bevölkerung, die in der Kolonialzeit entweder den von den Europäern verursachten Genoziden zum Opfer fiel oder in Zwangsarbeit dienen musste.

Die schwarze Sonnenbrille ist Zeichen für die Kategorie Kultur, die der Tiki Figur aufgesetzt ist und sie mit den Insignien der westlichen Zivilisation ausstattet. Es werden die Dichotomien Natur/Kultur, traditionell/zivilisiert sichtbar. Der Cyborg, der im Fiktionalen eine Mischung aus Mensch und Maschine darstellt, wird hier zu einem Konglomerat aus natürlich, traditionell ist gut und Kultur, zivilisiert ist böse. Letzteres verdeutlicht sich in dem Gesichtsausdruck des Tकिनators. Durch Umkehrung der Machtverhältnisse herrschen nun die Ozeanier/-innen über die Europäer/-innen oder anders ausgedrückt die ehemaligen Kolonisierten über die Kolonisatoren/innen. Diese Analyse der Repräsentationspraxis legt offen, dass das Wilde als nicht zähmbar, zivilisierbar gilt und als unberechenbar angenommen wird. Es herrscht Angst vor dem Fremden, dem Wilden, welches sich an den kolonialen Ausbeutungen und den Zerstörungen des Lebensraumes rächen will.

Die Analyse der Darstellung in Form einer hybriden Figur aus traditionell und zivilisiert, mag dem ungeübten Auge des Betrachters, der Betrachterin als etwas übersteigert oder überspitzt erscheinen. Nicht, wenn man sich auf das Konzept des Cyborgs von der Naturwissenschaftshistorikerin, Biologin, und Professorin für feministische Theorien, Donna Haraway,beruft. Sie beschreibt Cyborgs als

[...] Geschöpfe der Wirklichkeit [...] d.h. gelebte soziale Beziehungen [...] als wichtigstes politisches Konstrukt [...] an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Haraway, 1995, S. 33f.

So gesehen ist der Tikinator als vergegenständlichte Realität zu betrachten, der aus den Ängsten einer zivilisierten Welt entstanden ist, deren Identität sich auch aus einem historischen Bewusstsein konstituiert.

Gayatri Spivaks Theorie besagt, dass die Darstellung von indigenen Frauen in einem androzentrischen und kolonialen Diskurs begründet ist. So beschreibt Georg Forster bei der Ankunft auf Tahiti die Begegnung mit einheimischen Frauen, die er sehr hübsch findet, noch zusätzlich als verführerisch, da ihre Kleidung Brust und Oberarme nicht bedeckten und die Seemänner zusehen konnten, wie sie nackt um das Schiff schwammen. Forster beschreibt das allgemeine Wesen der indigenen Inselbewohnerinnen als sehr sanft und körperlich im Gegensatz zum steifen, distanzierten Europäer. Diese körperliche Freizügigkeit wurde als Grund für die sittlichen Ausschweifungen gewertet, die auf dem Schiff in den darauffolgenden Nächten Einzug hielt. Natürlich konnten die Seemänner, die ja Monate der Enthaltsamkeit hinter sich hatten, diesen Frauen nicht widerstehen. Allzu schnell aber erhielten diese ersten Eindrücke einen fahlen Beigeschmack. Denn schon auf der Rückreise von den Osterinseln über Tahiti beschreibt Forster dieselben Frauen als „die hiesigen liederliche Weibspersonen von der gemeinsten und niedrigsten Classe.“<sup>82</sup> Dies verdeutlicht eindeutig den zwiespältigen Ruf, den indigene Frauen bis heute haben, und der sich in Form von Stereotypen repräsentiert. Anmut, Schönheit, Sanftmut und kindliche Unschuld wechseln sich mit verführerisch, unzähmbar, wild, zwanglos und sexy ab.

Ein Beispiel für die Repräsentation indigener Frauen in Bezug zur Darstellung der Tiki Figur beschreibt ein Teil des folgenden Kapitels.

Dieses begibt sich auf die Fährte von Tiki in Wien. Es verfolgt einige Hinweise für eine Existenz dieser polynesischen Götterfigur, die sich auch hier zu einem trivialkulturellen Phänomen verwandelt hat.

### **3.2.3 Auf Spurensuche – Tiki in Wien?**

Durch meine intensive Beschäftigung mit der Tiki Figur, der Repräsentation des Ozeanischen Raums und seine Bewohner/-innen und dem gängigen Südseeklischee, stellte ich mir die Frage, ob denn auch in Wien Tiki in

---

<sup>82</sup> Vgl. Forster, 1967, S. 243, 250f, 551f.

irgendeiner Form existiert, wie hier mit Tiki als Südseeklischee umgegangen wird und wie es vermarktet wird. Auf Stadtpaziergängen, Einkaufswegen und virtuellen Reisen im Internet stieß ich auf eine einige interessante Hinweise, die ich nun vorstellen will. Freilich kann ich nicht so eine Fülle an Material aufweisen wie Sven A. Kirsten in seinem Buch *Tiki Modern*. Im Gegenteil handelt es sich doch nur um eine handvoll Bilder und Photographien, die ich anzubieten habe. Aber immerhin ist dies Zeugnis eines trivialkulturellen Phänomens, welches



Abb.18 Tiki Bar Gerngross

anscheinend auch hier beheimatet ist. So zeigt Bild 18 eine Tiki Bar, welche ich in dem Wiener Kaufhaus Gerngross in der Abteilung für Gartenmöbel und Dekoration fotografiert habe. Für den Preis von 29,90 Euro kann sich der Traum erfüllen, eine Cocktailbar mit einem Hauch Exotik in den Garten oder auch in das Wohnzimmer zu stellen. Die Tiki Bar zeichnet sich durch ein Bastdach aus, auf dem ein bunter Plastikpapagei sitzt. Dieses atmosphärische Detail ist aber im Preis nicht inkludiert, sondern muss gesondert gekauft werden.

Das Bastdach soll pflanzliches Fasergewebe darstellen und den Eindruck vermitteln, die Bar sei aus natürlichem Material gefertigt. Hier zeigen sich die Grenzen des Versuchs, Natur künstlich herzustellen, sie aber trotzdem natürlich wirken zu lassen. Der Korpus ist aus Holzimitat und mit einem Ornamentstoff überzogen. Auf diesem sind im Vordergrund einige exotische Pflanzen zu sehen, zwei Palmen und eine große untergehende Sonne auf blauem Himmel, welcher gleichzeitig auch das Meer und einen Strand darstellt. Auf der linken Seite ziert ein Paradiesvogel das Bild. Diese weisen sich durch eine große Anzahl von Arten aus und sind im ozeanischen Raum beheimatet. In der Mitte des Bildes, und damit ins Zentrum gerückt, ragen zwei Tiki Figuren heraus. Sie haben eine abgewandelte Form und erinnern mehr an die Form von Tiki Mugs die ich schon beschrieben habe (siehe Abbildungen 14, 15, 16). Da sie nicht mehr die

traditionelle Form besitzen, bezeichne ich sie daher als trivialkulturelle Darstellung einer Tiki Figur. Die sieben Darstellungen, die auf dem Ornamentstoff gedruckt sind, nämlich Paradiesvogel, Palme, blauer Himmel und Meer, große Sonne und Tiki Figur möchte ich als die sieben Stereotype bezeichnen, die Pate für ein Südseeklischee stehen. Sie subsumieren all das, was in den Vorstellungen über das Paradies enthalten ist.

An dieser Stelle möchte ich gleich zu meiner nächsten Entdeckung kommen: eine Tiki Bar, in der man österreichischen Rotwein oder Weißwein ausschenkt, macht weniger Eindruck auf die Gäste, als wenn sie mit Tiki Bier bewirtet werden. Auf der Homepage der Schloss Eggenberg Brauerei stieß ich auf dieses Angebot. Der Slogan „Are you tiki?“ leitet die Seite ein und wird mit der Abbildung eines Kleinbusses aus den 1960er Jahren untermalt.



## be tiki

Die Marke Tiki wurde von einem enthusiastischen Team für junge Menschen entwickelt: ein aufregender Drink und eine ehrliche Marke, erfrischend, gut im Geschmack und mit einem Tick excitement. Tiki ist inspiriert durch die Aura der Südsee, den

Style der Surfer und Boarder und der Attitude aller relaxten und wirklich coolen Leute. Daher ist Tiki auch eine Marke für jeden, der sich in dieser Welt wieder findet – jung, älter, Mann, Frau, schwarz, weiss, bleich, braun, Osten, Westen, groß, klein, Sommer, Winter. Also, „Just be Tiki!“ – relax, have fun and enjoy life. Are you Tiki!

Abb.19 Tiki Bier

Dieses ist ein interessantes Detail, weil es auf die Zielgruppe hinweist, auf die dieses Produkt ausgerichtet ist. So schreibt Fiske über Kleinbusse folgendes:

Alle Kleinbusse teilen das gleiche Signifikat, das von Jugend [...]. Die Besitzer müssen ein bestimmtes Alter erreicht haben, um einen zu besitzen, ihn sich leisten zu können [...]. [...] die individuelle Adaptierung ist teuer und auffällig

verschwenderisch und [...] weist sicherlich Status- und Klassenfunktionen auf [...].<sup>83</sup>

Fiske verweist auch darauf, dass Kleinbusse häufig mit einem Surfboard am Dach ausgestattet sind und meistens auch von männlichen Personen gesteuert werden, die auch in der Regel der Gemeinschaft der Surfer angehören. Frauen gehören der Gruppe der Beifahrerinnen und der Zuschauerinnen an.<sup>84</sup> Wird der Link *on tour* angeklickt, erscheinen drei Bilder, die drei junge Männer zeigen, die jeweils ein Surfboard tragen und in Begleitung dreier junger Frauen sind, die sich deswegen als Zuschauerinnen deklarieren, weil sie kein Surfboard unter dem Arm haben. Da, wie Fiske auch hinweist, die Adaptierung eines Busses sehr teuer ist, wie auch der Surfsport sowohl in Ausbildung als auch Ausstattung, ist der Status der Konsumenten/-innen des Tiki Biers in der oberen Mittelschicht anzusiedeln.

Die Frage *are you tiki?* kann bei genauer Betrachtung des zehnzeiligen Anzeigentextes unter dem Link *Philosopy* beantwortet werden.

Die Untersuchung von Texten ist deswegen für die Analyse wichtig, weil Sprache als kulturelle Ressource und damit auch als kulturelle Praxis verstanden werden kann. Das, was gesprochen und auch geschrieben wird, ist das, wie Gesellschaft sich ihre Wirklichkeit konstruiert.

Ich habe mich bei dem folgenden Experiment auf den Sprachwissenschaftler Siegfried Jäger bezogen, der Texte auf seine Kollektivsymbolik hin untersucht. Kollektivsymbole beschreibt er als eine Ansammlung an Bildern, die die Gesellschaft kennt und die sie benutzt, um sich ein gesellschaftliches und politisches Gesamtbild zu machen. Wie die Gesellschaft diese Bilder deutet, hängt zu einem großen Teil vom medialen Einfluss ab. Das System, von dem Jäger spricht, lässt sich auch mit dem Terminus *kulturelle Stereotype* übersetzen. Eine Gesellschaft reduziert die Merkmale einer anderen Gruppe auf ihre auffälligsten Erscheinungen und bildet daraus die Kulturstereotype. Diese schlagen sich in Texten oder Bildern nieder und können daher in einem diskursanalytischen

---

<sup>83</sup> Fiske, 2003, S. 68.

<sup>84</sup> Vgl. Fiske, 2003, S. 69f.

Verfahren herausgefiltert werden. Hierfür schlägt er eine Reihe von Schritten vor, um zu richtigen Ergebnissen zu kommen.<sup>85</sup>

In der folgenden Bild- und Textanalyse habe ich diese Schritte angewendet.

Subjektpositionen und deren Charaktereigenschaften, die im Werbetext vorkommen, sind mit dem Schriftzeichen **fett** markiert, um sie hervorzuheben.

Die Subjekte und damit die Zielgruppe des Produktes, welche *tiki sein* können, sind in erster Linie **Surfer** und **Boarder**. Hier bestätigt sich Fiskes Theorie, dass Frauen meistens nur als Begleiterinnen und Zuschauerinnen fungieren, denn die geschlechtliche Kategorie Surferin, Boarderin oder Surfer/-innen, Boarder/-innen wird im Text ausgespart. Die Kategorien **Männer** und **Frauen** artikulieren sich als Subkategorien, die nur als zweite Stelle auch zur Zielgruppe gehören. Zu den Eigenschaften, die *tiki sein* bedeutet, zählen **jung**, **älter** aber nicht alt, **relaxt** und **wirklich cool**, **groß** und **klein**. Das vorletzte Adverb bezeichnet die Hautfarbe **schwarz** und **weiß** als soziopolitische Konstruktionen von „race“, während die zwei letzten Adverbien **bleich** und **braun** meiner Meinung nach eher auf durch Sonneneinstrahlung mehr oder weniger gebräunte Haut der Weißen hinweisen soll. John Fiske schreibt über Sonnenbräune als Klassenmarkierung im Gegensatz zu „Rassenzugehörigkeit“ einen sehr ausführlichen und vor allem interessanten Essay in seinem Werk *Lesarten des Populären*.<sup>86</sup> Der von der Sonne gebräunte Körper ist ein Zeichen genug Zeit zu haben, um sich bräunen zu lassen. Wenn die Bräune vom Solarium stammt, dann hat sie zwar weniger Zeit gekostet, aber dafür mehr Geld. Ein wichtiger Punkt der Sonnenbräune ist auch die Gleichmäßigkeit, mit der sie den Körper bedecken soll. Denn Ungleichmäßigkeit wäre wiederum ein Zeichen dafür, dass man sie beim Arbeiten im Freien erworben hat. Fiske bezeichnet dies als „Bauernbräune“, wobei er sich auf einen Artikel in der National Times bezieht. Weiters schreibt er: „Die »Natürlichkeit« der Bräune dient dazu, Klasse, Freizeit und Geld zu naturalisieren, weil diese es sind, die den Zugang zum Natürlichen gewähren.“<sup>87</sup>

Die letzten Konstanten in dem Werbespruch zeigen die geographischen Breiten **Osten** und **Westen**, in denen sich jedes halbe Jahr die Dichotomien **Sommer** und

---

<sup>85</sup> Vgl. Jäger, 2004, S.133f,140f,180-184.

<sup>86</sup> Vgl. Fiske, 2003. S. 51-87.

<sup>87</sup> Fiske, 2003, S. 56.

**Winter** ablösen. Die Vermarktung des Südseeklischees zeigt sich durch die Verwendung der Worte **Aura der Südsee**, die mit den Eigenschaften **aufregend**, **erfrischend** und dem Anglizismus **excitement** locken. Stereotype Vorstellungen von einem einfachen, entspannten Leben in der Südsee zeigen sich ebenfalls durch die Anglizismen **relax, have fun, enjoy life**.

Mit Aufregung, Entspannung und das Leben genießen haben auch die letzten drei Tiki Erscheinungen zu tun, die ich entdeckt habe.

Die ersten beiden Abbildungen sind zwei Flugzettel, die indirekt ein Wiener Surf- und Skateboard Geschäft bewerben. Das Geschäft tritt als Veranstalter für Partys auf, um Werbung für die Verkaufsprodukte zu machen.

Erster Flugzettel zeigt einen großen Schriftzug mit dem Namen Tiki, dessen i-Punkte zwei Totenköpfe ersetzen. Dies verkörpert sichtlich das Primitive und Wilde, aber auch das Kannibalische. Die Botschaft dieser Flugzettel besagt, dass hier nicht gesellschaftliche Konventionen herrschen, sondern das einfache aber wilde Leben gefeiert wird, bei dem sichtlich auch nicht auf fleischliche



Abb.20 Tiki Lounge Flyer

Gelüste verzichtet werden muss. Für heiße Atmosphäre steht das kleine Lagerfeuer, welches gleichzeitig eine rituelle und archaische Lebensweise verdeutlicht. Die Tiki Figur, die eigentlich nur durch eine Maske dargestellt wird, trägt zwei Trommelstöcke, die ebenfalls in Form

von Totenköpfen dargestellt werden. Kombiniert mit dem Symbol der kleinen Bombe am rechten unteren Bildrand verspricht die Party explosive Stimmung und heiße Rhythmen.

Der Veranstaltungsort, nämlich ein Schiff mit Pool, verlangt ebenfalls Erwähnung. Der Pool kann auch im Sinne eines Sammelbeckens für gleich Gesinnte gesehen werden oder für die Menge an Initiierten, die alle gemeinsam die gleiche Stimmung, die gleichen Interessen und die gleichen exotischen Fantasien teilen. Sie sagen den lästigen Pflichten und Zwängen der Zivilisation

den Kampf an und tauschen sie mit den scheinbar geglaubten Freiheiten der indigenen Bevölkerungen.

Der zweite Flugzettel ist ebenfalls vom gleichen Veranstalter verteilt worden und wie der erste auf der firmeneigenen Homepage zu finden.



Abb.21 Tiki und Hula Party Flyer

Hier wird für eine Tiki & Hula Party geworben, wobei auf diesem Flugzettel explizit Kunden/-innen des Geschäfts, in Form des Schriftzugs *Boardriders Club*, angesprochen werden. Die Kombination aus der polynesischen Götterfigur und dem Hawaiianischen Tanzstil des Hula verspricht sowohl für

junge Männer als auch für junge Frauen interessant zu werden. Es vermischt sich das mythisch Unbekannte mit einem bekannten Tanz, der auch im Westen mit Hawaii in Verbindung gebracht werden kann und somit Südseestimmung vermittelt.

Auf der linken unteren Bildhälfte (Abb.21) ist eine kleine triviale Tiki Figur mit glühend roten Augen zu sehen und auf der rechten Seite eine große, etwas unkenntlich gemachte Tiki Figur. Aber viel mehr im Mittelpunkt stehen drei Frauen, eine davon am Bauch liegend und zwei kleinere am linken und rechten Rand des Bildes. Die Frauen sind mit einem grünen Bastrock bekleidet und tragen um den Hals die traditionellen Blumenketten, die den Reisenden bei Ankunft auf Hawaii umgehängt und bei Abreise ins Wasser geworfen werden. Diese sogenannten Hula-Mädchen repräsentieren indigene Frauen, die schon erste Seefahrer der vorkolonialen Zeit durch ihre scheinbare Freizügigkeit so begeisterten. Der Flugzettel zeigt ein bekanntes Stereotyp, welches sich immer wieder neu produziert und seine Wirkung nicht verfehlt.

Leicht bekleidete junge Frauen, welche sich gerne und vor allem unkompliziert dem Mann zur Verfügung stellen und damit den Gegensatz der strengen Moral- und Sittenvorstellungen der westlichen Frauen bilden. Die Hula-Mädchen verkörpern erotisch-exotische Fantasien, die leicht zu verwirklichen scheinen.

Einen weiteren Aspekt der Betrachtungsmöglichkeit zeigt im Vergleich Abbildung 22. Hier sind zwei polynesischen Mädchen zu sehen, die einer



Abb.22 Tiki und zwei Frauen

überdimensionalen Tiki Figur Opfer in Form von Blumen darbringen.

In meinen Augen zeigt dieses Bild eine gestellte Szene, die eine rituelle Handlung darstellen soll. Es wird das Image einer devoten Haltung von Frauen gegenüber ihrem anbetungswürdigen Gott, der die Gattung des Mannes symbolisiert, dargestellt. Auch der Flugzettel der Tiki & Hula Party zeigt drei Frauen die vor den Füßen einer größeren Tiki Figur sitzen oder liegen.

An dieser Stelle möchte ich wieder auf Spivak verweisen, welche die Repräsentation der indigenen Frau im androzentrischen und kolonialen Diskurs verankert sieht. Die Abbildung zeigt aber keine indigenen Frauen, die für den Besuch dieser Veranstaltung werben, sondern weiße, westliche Frauen, die nur die zugeschriebenen Eigenschaften einer indigenen Frau verkörpern sollen. Es steht hier also ein androzentrischer und postkolonialer Diskurs im Mittelpunkt, der die gängigen Stereotypen verwertet und vermarktet. Obwohl die Frauen optisch einem klassischen westlichen Idealbild entsprechen, locken sie durch die archaische, leichte Bekleidung und weichen somit von einem konservativen Verhaltensideal ab.

Der *Fame Boardshop* in der Wiener Innenstadt tritt als Veranstalter für Tiki Partys auf und macht somit diese Figur zu einem Symbolträger für eine bestimmte soziale Gruppe. Die Tiki Figur oder auch ihre abgewandelte Form fungiert als Erkennungsmerkmal, mit dessen Hilfe sich diese bestimmte Gruppe als zugehörig erkennt und identifiziert. Die Tiki Figur verkörpert das Fremde, Unbekannte, das Exotische, das Gefährliche und das Männliche. Sie steht somit synonym für die Sportart des Wellenreitens, des Surfens und für die Gefahr, die damit verbunden

ist. Sie versinnbildlicht den Ozean als unbekanntes, unberechenbares und gefährliches Terrain, welches bezwungen werden soll. Diese Tiki Figur verkörpert das Männliche und steht im Gegensatz zum Weiblichen, welches bei dem zweiten Flugzettel in Form der Hula-Mädchen dargestellt wird.

Obwohl von einem komplett anderen Werbeträger verfasst, ist die Botschaft des Tiki Biers ähnlich, ja sogar identisch. Auch hier steht Tiki für die Sportart Surfen, die von jungen Männern ausgeübt wird. Sie steht für den exotischen Ort des pazifischen Ozeans und verkörpert somit das Fremde, Geheimnisvolle und Unentdeckte. Die Aura der Südsee muss nicht nur in der Fantasie produziert, sondern kann sinnlich in Form verschiedener Geschmacksrichtungen erlebt werden. Tiki ist daher nicht nur eine Figur, die Botschaften übermittelt, sondern steht gleich für eine ganze Lebensweise. *Tiki sein* bedeutet, so zu leben wie die Menschen auf den pazifischen Inseln leben. Nämlich entspannt herumhängend, genießend und durch gute Schwingungen Spaß habend. Auch die sehr einfach konstruierte Tiki Bar, die zu erwerben war, zeigt eine eindeutige Nachfrage nach diesen Produkten. Tiki Partys, Tiki Bar, Tiki Bier und ein Tiki- Rock a Hula Lokal, welches im Sommer 2008 in Wien 9 eröffnet hat, sind Zeichen dafür, dass die Menschen Sehnsucht nach einem Paradies haben, welches sie durch ihre stereotypen Vorstellungen selbst konstruierten.

Das letzte Beispiel, welches ich bei einem Stadtspaziergang in Wien entdeckte, ist ein Reisebus mit der Aufschrift *Contiki*. Da das Photo meiner persönlichen Aufnahme eine sehr schlechte Qualität hat, habe ich mich auf eines auf der firmeneigenen Homepage bezogen. Es zeigt zwei junge Männer, die vor diesem großen Reisebus stehen. Sehr bezeichnend wieder das Symbol Bus und Contiki. Die firmeneigene Homepage erzählt in einem Link die Idee und Entwicklung, die hinter diesem Produkt stehen. So schreibt der Manager :

I think many years ago Contiki was just a drunken party bus, but today's young travellers are wiser and more savvy than those of 20 years ago. We do have great parties on Contiki, but you definitely do not miss out on all the historical stuff as well – it is a perfect mix.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup>Internetquelle: <http://ie.contiki.com/contikipedia/articles/contiki-just-a-party-bus> [am 15.09.08]

1961 machte ein Neuseeländer eine Reise nach Europa, genau genommen nach London. Dort mietete er einen roten VW Bus, mit dem er quer durch Europa reisen wollte. Um Reisekosten und Benzinkosten zu sparen, heuerte er einige andere junge Leute an, die mit ihm reisen sollten. Dieser Trip war ein voller Erfolg und machte noch dazu sehr viel Spaß. Aber als der Urlaub zu Ende war,



Abb.23 Contiki Bus

konnte der den Bus nicht so schnell verkaufen wie geplant. So musste er ein Jahr später wieder zurückkommen und die Ferien wieder in Europa verbringen. Auch dieses Mal fanden sich genug Mitreisende und er konnte sogar zweimal eine Tour durch Europa schaffen.

Die Idee der Contiki Reisen war geboren. Heute ist Contiki ein weltweites Reiseunternehmen, das sich aber dadurch auszeichnet, dass es nur Reisen für Menschen im Alter zwischen 18 und 35 Jahre anbietet. 1971 rollten 50 kleine Minibusse nur durch Europa, heute hat sich die Flotte auf große Reisebusse ausgeweitet, die auch weltweit von Europa bis Bali unterwegs sind.

Über die Namensgebung habe ich keinen Hinweis auf der Homepage gefunden. Es ist aber anzunehmen, dass er vom gleichnamigen Buch oder Film von Thor Heyerdahl stammt. Auch hier wurde eine Reise unternommen, deren Verlauf und Ende ungewiss war und mit Abenteuer und Gefahr in Verbindung gebracht werden konnte. Außerdem ist anzunehmen, dass ein junger reisewütiger Neuseeländer nicht nur über die Expedition mit dem Floß Contiki Bescheid wusste, sondern auch über die Tiki Figur informiert ist. Aber dies sind Spekulationen meinerseits und ich kann sie wissenschaftlich nicht begründen.

Interessant bleibt aber wieder das Symbol des Busses in Verbindung mit Tiki als Signifikat für Jugend, Abenteuer und Exotik.

Die Zusammenfassung soll noch einmal die wichtigsten Details dieses doch umfangreichen Kapitels hervorheben, bevor der Ausblick auf eine aufschlussreiche Schlussanalyse vorbereitet.

### **3.3 Zusammenfassung und Ausblick**

Die folgende Rekapitulation des gesamten Kapitel 3 *Bedeutung konstruieren-Kultur produzieren* dient dazu, dieses dicht gedrängte Programm ein wenig aufzulockern und die wichtigsten Punkte hervorzuheben. Dieses Vorgehen soll mir und auch dem Leser und der Leserin den Zugang zur Analyse erleichtern.

Die Hypothese lautete, dass in der verwandelten neuen Tiki Figur gesellschaftliche Sehnsüchte versteckt sind, die aus stereotypen Vorstellungen über die Fremde/das Fremde bestehen. Das seltsame, skurrile Erscheinungsbild zeigt den Wunsch einer Industriegesellschaft, sich wieder mehr dem Mythischen, also der Natur zuzuwenden.

Um diese Annahme auch beweisen zu können, habe ich zwei Kunstkonzepte einander gegenüber gestellt, die beide die gleichen gesellschaftlichen Sehnsüchte zum Ausdruck bringen – Primitivismus und Airport Art. Ihre Rezeption lässt Analysen zu, die zeigen, wie sich Identitätskonzepte durch Stereotype herausbilden.

Das Kunstkonzept Primitivismus zeigt, wie sich Künstler auf archaische Arbeitsweisen rückbesinnen. Es wird nicht lange überlegt, was und wie gemalt wird, sondern die Intuition lässt den Pinsel gleiten. Die Vernunft, das wichtigste der Aufklärung wird ausgeschaltet und die kreative Handlung vom unmittelbaren Gefühl bestimmt. Diese Innovation in den künstlerischen Kreisen drückt eine Haltung aus, die zeigt, dass das Leben nach strengen Normen zu Unzufriedenheiten führt, die Wünsche nach Veränderung, nach Freiheit und Autonomie aufkommen lassen. Eine Abwendung von kulturellen Werten und die Rückbesinnung zur Natur ist die Folge. Wie dies einige Künstler der Moderne vorlebten und wie sich das in ihren Werken widerspiegelt, erzählte das Kapitel Primitivismus als expressionistische Ideenvorlage. Aber erst durch den Vergleich lebt eine Theorie. Die Bezeichnung Airport Art deutet auf eine postmoderne

Ausdrucksweise hin. Genau genommen wird hier von der Vermarktung von Souvenirs gesprochen. Diese sind meistens Gegenstände, die auf stereotype Merkmale der jeweiligen Gesellschaft, aus der sie gerissen werden, reduziert werden. Es werden Kulturstereotype verwendet, die von der Gesellschaft konstruiert werden, damit diese sie auch wieder im Souvenir entdecken können. Die Verbindungsbrücke zwischen Primitivismus und Tiki als Airport Art ist der Wunsch nach einer Rückbesinnung zur Natur, es sind die klischeehaften Symbole, mit denen die Kunstwerke oder die Tiki Figuren ausgestattet werden. Es ist das Beladen von Bedeutungen und die Möglichkeit, diese zu analysieren.

Für eine wissenschaftliche Herangehensweise habe ich mich der Semiotik zugewandt. Dies ist in der Sprachwissenschaft die Lehre von den Zeichen und Symbolen, die alle mit Sinn- und Bedeutung ausgestattet wurden. Aber nicht nur auf Sprache lässt sich dieses Modell anwenden, sondern auch auf sämtliche populärkulturelle Erscheinungen. Roland Barthes fasst diese unter dem Terminus Mythen zusammen und versteht sie als Mitteilungssysteme und Botschaften, die nicht nur narrative Formen haben müssen. Wie ich Texte und Objekte auf ihre verborgenen Botschaften hin untersuchen kann, zeigte mir die Diskursanalyse. Diese wandte ich vor dem Spiegel der postkolonialen Studien an. So konnte ich dem eurozentristischen Dilemma entkommen und Repräsentationssysteme offenlegen, die auf Macht- und Herrschaftsverhältnisse aufgebaut sind.

Ich habe durch das Anwenden der Theorien gezeigt, dass sich meine Annahme bestätigt und in der gewandelten Tiki Figur stereotype Vorstellungen und Südseeklischees enthalten sind. Über eine genaue Auflistung und Argumentation soll aber das Kapitel *Darstellung der Ergebnisse* Auskunft geben.

Anhand von realen Beispielen habe ich Theorie mit Praxis verbunden und Bilder mit Tiki Figuren analysiert.

## **4 Darstellung der Ergebnisse- eine Analyse**

Das Resultat der Arbeit zeigt, dass auch in scheinbar trivialen Gegenständen Bedeutungen zu finden sind, die ihnen die Menschen geben. Mit diesem Gedanken operieren auch Marktwirtschaft, Produzenten/-innen und Kaufleute. Die Tiki Figur als Kunstobjekt von Airport Art stellte eine Figur dar, welche die

Fantasie über Polynesien anregen soll, obwohl sie in vielen Fällen dort gar nicht produziert wurde. Die Soziologin Stefanie Wolter betitelte eines ihrer Werke über Völker- und Warenschauen des 19. und 20. Jahrhunderts mit *Die Vermarktung des Fremden*. Auch ich sehe in der Vermarktung der Tiki Figur das Operieren mit den Kategorien Fremdheit und Fremd. Von dieser Warte möchte ich die erste Frage beantworten, die ich am Anfang der Arbeit stellte:

*Welche kulturelle Bedeutung kann ich in der transformierten Tiki Figur ausfindig machen?*

Die gewandelte Tiki Figur hat wie ihr Original unterschiedlichste Erscheinungsformen und Verwendungszwecke. Sie ist den Konsumenten/-innen als ursprünglich polynesisch polynesisch bekannt. Dies zeigt sich daran, dass immer bestimmte Symbole der Südsee oder des Wilden in der Figur mit verarbeitet sind. Ich habe sie daher als *kultürliche* Darstellung bezeichnet, weil sie in erster Linie die Natur darstellen soll und die Vorstellungen, die damit verbunden sind. Die Figuren gelten als wild, ungezähmt, roh und sind andererseits aus Kunststoff gefertigt und mit Insignien einer marktorientierten Gesellschaft ausgestattet. Glühende, rote Augen, Cocktailschirmchen, Sonnenbrillen wären nur eine kleine Anzahl an Möglichkeiten die ich aufzähle. Ich sehe darin eine Handlung, sich Fremdes anzueignen und mit eigenen kulturellen Symbolen auszustatten, damit das Fremde nicht allzu offensichtlich als solches erkannt wird. Es ist ein Verschleiern von imperialistischen Tendenzen und postkolonialem Verhalten. Es zeigt die Identität des Kolonisierenden, der fremdes Gut mit westlichen Werten und Normen ausstattet und damit Geld verdient. Auf der anderen Seite der Betrachtung sind Kulturen keine abgeschlossenen, homogenen Einheiten, und somit sind auch Kultursymbole keine nicht veränderbaren Gegenstände. Trotzdem fällt auf, dass *der Westen den Süden darstellt*, was auf ein Herrschaftsverhältnis hindeutet. Ein dem Postkolonialismus inhärentes Phänomen ist die Globalisierung, die ökonomische, politische und technologische Grenzen verschmelzen lässt. Kulturelle Unterschiede scheinen zu verschwinden, durch Interaktion soll alles eins werden. Die Kulturwissenschaftlerin Mona Singer beschreibt die Globalisierung als einen Prozess, der auch sehr weit entfernte Orte

miteinander verbindet, dessen Auswirkungen und Entwicklungen aber unterschiedlich sein können. Sie schreibt:

So kann auf ökonomischer Ebene [...] die Prosperität einer urbanen Region in einem Land X durch komplizierte internationale Verflechtungen ursächlich mit einer Verarmung einer Region Y, die tausend Kilometer von X entfernt ist, zusammenhängen.<sup>89</sup>

Es wäre interessant herauszufinden, in welchen Ländern die Tiki Figur produziert wird, und vor allem in welchen Arbeitsverhältnissen die Menschen dort tätig sind. Aber dies habe ich mir in meiner Arbeit nicht zur Aufgabe gestellt.

Wie ich anhand einiger Beispiele gezeigt habe, ist die genaue Bedeutung der neuen Tiki Figur immer eine andere. Zu vielfältig sind ihr Aussehen und ihre Verwendung, als dass eine einzige Antwort ausreichen würde. Ich habe gezeigt, dass in einem Wiener Kaufhaus eine Tiki Bar erhältlich war, aber auch eine österreichische Bierbrauerei Tiki Bier produziert. Eine genaue Analyse zeigte, dass die Zielgruppe die gleiche ist, wie bei einem Wiener Modegeschäft, welches als Tiki Party Veranstalter auftritt. Bei diesen zwei Phänomenen war die Botschaft klar ersichtlich und eindeutig. Hier wird mit einem Südseeklischee gespielt, welches mich zur zweiten Frage kommen lässt:

*Wenn in der kulturellen Neuverortung gesellschaftliche Sehnsüchte und Paradiesvorstellungen verankert sind, welche sind das und wie lassen sie sich definieren?*

Die kulturelle Bedeutung der neuen Tiki Figur besteht darin, dass sie für etwas steht, was als Defizit in der eigenen Gesellschaft betrachtet wird. Sie zeigt, wie sehr der Mensch an der Schnittstelle Natur/ Kultur steht und eine Sehnsucht nach dem Paradies noch immer existent ist. Das Paradies ist ein entfernter Ort, an dem Sehnsüchte wahr werden können. Es ist ein Ort, an dem Pflichten, Verantwortung, Disziplin, Moral und Sitte und, natürlich nicht zu vergessen, religiöse Verhaltensregeln abgelegt werden können. An diesem Ort braucht man kein Geld ,um die Miete zu bezahlen, denn die Nächte können am Strand verbracht werden,

---

<sup>89</sup> Singer, 1997, S.19.

der auch am Tag genug Abwechslung bietet. Es ist ein Ort, an dem die Sonne 365 Tage im Jahr scheint und an dem die Menschen immer ein glückliches Lächeln haben. Zum Glücklichsein braucht es nicht viel, denn das, was man braucht, schenkt die Natur. Aber all dies kann in Wien nicht umgesetzt werden, weil ein großes und wichtiges Detail fehlt. Daher möchte ich das Defizit in der Gesellschaft auch um die Komponente Defizit in der Landschaft erweitern. Zum Binnenland verurteilt wird hier versucht, mit aller Gewalt das Meer und den Strand zu *importieren*. Sehr auffallend ist der Trend, Südseestrände mit Südseeflair entlang des Donaukanals zu inszenieren. Aber auch der im Winter zum Eislaufplatz umfunktionierte Heumarkt wird im Sommer zur Sandcity. Eine kleine Südseestadt inmitten von Wien, räumlich aber von der restlichen Umgebung getrennt. Die Kategorie Defizit in der Landschaft kann ich auch erweitern mit Defizit im Budget. Reisen sind aber nicht nur teuer, sondern auch gefährlich geworden. Südseereisen sind kaum erschwinglich und Reisen, zum Beispiel nach Ägypten, welche durchaus leistbar sind, sind mit Terrorgefahren verbunden, die das Reisen nicht zur Erholung, sondern zum Überlebenskampf machen können.

Die Tiki Figur, die Tiki Bar, das Tiki Bier und die Tiki Partys stehen für die Wünsche, die die Menschen haben. Sie stehen für die Sehnsucht nach einem Ort, an dem keine Gefahr und keine gesellschaftlichen Konventionen herrschen und an dem man den Alltag vergessen kann. All dies kann produziert und künstlich hergestellt werden und lassen Träume wahr werden. Nur das Wetter ist nicht beeinflussbar und kann die lauen Südseenächte am Wiener Donaukanal jäh beenden.

Da in den drei Fällen der Tiki Erscheinungen in Wien immer die gleiche Zielgruppe angesprochen wird, lassen sich auch die Stereotypen klar erkennen. Hierbei komme ich zur Beantwortung der dritten Frage:

*Welche Stereotypisierungen und daraus resultierende Differenzkonstruktionen enthalten sie?*

In Bezug auf die Tiki Bar in dem Wiener Kaufhaus sind die stereotypen Darstellungen in Form von Ornamenten auf einem Stoff abgebildet. Es sind Sonne, Strand, Palmen und andere außergewöhnliche Pflanzen, der Paradiesvogel

und zwei abgewandelte Tiki Figuren. Dies sind so genannte Kulturstereotype, die die jeweilige Kultur in wenigen aber prägnanten Symbolen darstellen. Alles, was mit Südseeklischee zu tun hat, stellt sich mit dem einen oder anderen oder allen oben genannten Symbolen dar. Sie sind auf das Wesentlichste reduziert, weil nur so der Mensch sie in kürzester Zeit abrufen und wieder neu einordnen kann. Die Tiki Bar enthält ein Bastdach. Bast ist ebenfalls ein stereotypes Merkmal, weil es nicht nur mit der indigenen Kleidung in Verbindung gebracht wird, sondern auch die Verbindung zur Natur darstellt. Denkt man an eine Hütte in der Südsee, wird sie in der Vorstellung nicht mit Dachziegeln gedeckt sein, sondern mit Blättern oder Palmen. Eine Tiki Bar als Gesamtes verdeutlicht Vergnügen, Entspannung und Zeit, die man mit Dingen füllen kann, die einem/r gerade in den Sinn kommen.

Das Tiki Bier spielt mit Stereotypen die sich als jung, dynamisch, abenteuerlustig, aufregend, entspannt, genießend auszeichnen.

Die Differenzen, die bei der Vermarktung der Tiki Figur immer mitproduziert werden, sind das Zur-Schau-stellen des Unterschiedes Natur und Kultur, männlich und weiblich, unterschiedlichen Raumkonzepte des Südens und des Westens oder, anders ausgedrückt, die Differenz zwischen Wir und den Anderen oder zivilisiert und wild. Die Differenzen können auch als Ambivalenzen gesehen werden, als die Doppeldeutigkeiten, die das Selbst auf das Andere projiziert, weil sich das Selbst sonst gar nicht einordnen kann. Ich als zivilisierter, fleißiger, erfolgreicher, konsumorientierter Mensch kann mich nur als solch einer identifizieren, wenn es von mir ein Gegenteil gibt. Das heißt, irgendwo im Süden, ich verorte mich selbst ja dem Westen zugehörig, gibt es einen Anderen. Dieser ist faul und ist nicht erfolgreich, daher ist er nicht konsumorientiert und auch nicht zivilisiert. Er, der andere Mensch, ist das Gegenteil von mir. Mona Singer schreibt dazu:

Bei der Wahrnehmung und Bezeichnung von Fremden geht es grundsätzlich immer um eine Definition einer Andersheit, die die Wir-Identität der Definierenden erst zu einer bezugsvollen Identität macht. (...) Und das bedeutet, dass wenn wir über andere reden, zuerst über uns selbst reden. (...) Identitäten vermitteln sich durch

Differenzen, dass heißt Fremdbilder und Selbstbilder sind eng miteinander verknüpft.<sup>90</sup>

Dies alles ist ein natürlicher Vorgang, der eigentlich nicht problematisch und zu verurteilen wäre, wenn diese Fremdbilder zugunsten des Selbstbildes keinen Wertungen ausgesetzt wären. Schon der Philosoph Charles de Montesquieu (1689-1748) war der Meinung, dass manche Menschen durch die Unterschiede des Klimas negativ beeinträchtigt seien. Ein übrigens immer noch aktuelles Klischee lautet, dass *Südländer* auf Grund der Hitze nicht so leistungsfähig wären wie Menschen aus dem Norden. Diese wiederum zeichnen sich durch Gefühlskälte aus und sind emotional nicht so temperamentvoll wie *Südländer*. Es zeigt sich, dass die Biologismen, die schon im 18. Jahrhundert konstruiert wurden, immer noch gerne verwendet werden, um das Fremde/ Andere zu beschreiben und zu bewerten. Die stereotypen Vorstellungen über die Südsee und ihre Bewohner/-innen sind auch Wertungen. Ihr Leben wird von fantasievollen Vorstellungen her bewertet, obwohl es in den meisten Fällen an geographischen, historischen und kulturellen Kenntnissen fehlt. Meistens war man nicht einmal selbst an diesen Orten, über deren Bewohner/-innen man urteilt.

Das bringt die Überleitung zur letzten Frage:

*Wie wird die Frau im Verhältnis zur Tiki Figur dargestellt?*

Auch auf diese Frage gibt es keine universal gültige Antwort, da die Bandbreite der Darstellungen nicht nur sehr groß ist, sondern auch sehr variabel. Ich kann aber von einer Grunddarstellung ausgehen. Diese ist der Tiki Figur meistens untergeordnet und hat immer eine erotisch, exotische Ausstrahlung. Die Frau ist immer spärlich bekleidet, immer so, als würde sie zum Baden an den Strand gehen, auch wenn weit und breit keiner vorhanden ist. Aber diese Vorstellung, es wäre einer in der Nähe, legitimiert ihren fast nackten Auftritt. Ich möchte aber die Kategorie Frau nicht als permanentes Opfer beschreiben. Es gibt die Möglichkeit, dass die Frau die Rolle als Trägerin von Moral und Sitte überdrüssig ist. Mit dem Ablegen der Kleidung und dem Tragen des Bastrockes legt sie auch gleichzeitig die kulturellen Grenzen ab und kann sich damit von gesellschaftlichen Zwängen befreit fühlen. Gerade in den 1950er und 1960er Jahren war die Rolle der Frau

---

<sup>90</sup> Singer, 1997, S.30.

streng auf ihr Mutterdasein und auf den Haushalt beschränkt. Einige Bilder in dem Buch von Sven A. Kirsten zeigen Gruppen von Frauen, die sich der streng wirkenden Kleidung entledigt haben und, mit Hula und Baströcken verkleidet, den gesellschaftlichen Konventionen wenigstens für eine Zeit entrinnen konnten.

Auch bei der Darstellung der Frau im Verhältnis zur Tiki Figur ist das Leitbild geprägt von stereotypen Vorannahmen über das Paradies, das Leben im Paradies und über die Menschen, die in diesem Paradies leben.

Paradiesvorstellungen hat es schon immer gegeben und wird es auch immer geben. Der Preis, sich Reisen ins ‚Paradies‘ leisten zu können, wird aber immer höher werden und die wenigsten werden sich diese Träume und Wünsche erfüllen können. Das Paradies in der Südsee wird eine künstlich hergestellte Oase sein, die mit realen ozeanischen Lebenswelten nichts mehr zu tun hat. Klimawandel und politische, ökonomische Strukturen werden nicht nur ganze Inseln verschwinden lassen, sondern auch deren Bewohner/-innen und deren Kulturen. Die Südsee wird dann dort zu finden sein, wo Platz für Strand, Palmen und Tiki Bars ist.

## **Bibliographie**

**Ashcroft, Griffith, Tiffin (Hg.):** The post-colonial studies reader. 2. Aufl., Routledge Verlag, Oxford, 2006.

**Barthes, Roland:** Mythen des Alltags. Deutsche Erstausgabe 1964. Edition Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964.

**Bhabha, Homi K.:** Die Frage des Anderen. In: Bronfen Elisabeth (Zürich)/ Kessler Michael (Rottenburg)/ Lützel Paul Michael (St.Louis)/ Vitzthum Graf Wolfgang (Tübingen)/ Wertheimer Jürgen (Hg.). Die Verortung von Kultur. Band 5. Stauffenberg Verlag, Tübingen, 2000.

**Bengt, Danielsson:** Vergessene Inseln der Südsee: die Marquesas. Ullstein Verlag, Wien, 1955.

**Brewer, John:** Was können wir aus der Geschichte der frühen Neuzeit für die neue Konsumgeschichte lernen? In: Hannes Siegrist/ Hartmut Kaelble/ Jürgen Kocka (Hg.). Europäische Konsumgeschichte: Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert). Campus Verlag, Frankfurt am Main, New York, 1997.

**Craig, Robert D.:** Handbook of world mythology. Handbook of Polynesian Mythology. ABC Clio, Inc., California, 2004.

**Eco, Umberto:** Die Geschichte der Schönheit. Carl Hanser Verlag, München/Wien, 2004.

**Eco, Umberto:** Einführung in die Semiotik. Wilhelm Fink Verlag, München, 1972.

**Fiske, John: Reading the popular.** Unwin Hyman, Boston 1989. Deutsch: Lesarten des Populären. Aus dem Englischen von Christina Lutter, Markus Reisenleitner und Stefan Erdei, Erhard Löcker Verlag, Wien, 2003.

**Fluck, Andreas:** "Starkes Urleben in reinster Ursprünglichkeit" Zur Darstellung des Menschen in den Bildern von Emil Noldes Südseereise. In: Ingrid Brugger/Reuther Manfred (Hrsg.). /Urban, Martin. Emil Nolde. Katalogbuch zur Ausstellung. Kunstforum Bank Austria. Druckhaus Grasl, 1994-1995.

**Forster, Georg:** Reise um die Welt. Bd. 2 (Hg) Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für deutsche Sprache und Literatur, durch Gerhard Steiner (nach einer von Forster überarbeiteten und betreuten 2. Auflage in drei Oktavbänden, Verlag Haude und Spener, Berlin 1784.) Insel Taschenbuch 757. Akademie Verlag, Berlin, 1965.

**Fuchs, Christian:** Clifford Geertz. In: Feest, Christian F./ Kohl, Kar Heinz (Hg.): Hauptwerke der Ethnologie. Kröner Verlag, Stuttgart, 2001.

**Geertz, Clifford:** Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1983.

**Gilman, Sander L.:** Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1992.

**Gingrich, Andre:** Erkundungen, Themen der ethnologischen Forschung. Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1999.

**Hall, Stewart:** Cultural Identity and Diaspora. In: Ashcroft Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen (Hg.): The Post-Colonial Studies Reader. Second edition. Routledge Group, London/ New York, 2006.

**Hall, Stewart:** Das Spektakel des Anderen. In: Koivisto Juha/ Merckens Andreas (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Argument Verlag, Hamburg, 2004.

**Hall, Stewart:** Kodieren/ Dekodieren. In: Bromley Roger/ Göttlich Udo/ Winter Carsten (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Klampen Verlag, Lüneburg, 1999.

**Haraway, Donna:** Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. Übers. v. Fred Wolf. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Campus Verlag, Frankfurt/Main, 1985.

**Heyerdahl, Thor:** Kon- Tiki Ekspedisjonen. Gyldendahl Norsk Forlag, Oslo, 1948. Deutsch: Kon-Tiki, Ein Floß treibt über den Pazifik. Aus dem Norwegischen von Karl Jettmar, Ullstein Verlag, Wien 1949.

**Hiery, Hermann:** Die Kolonialgeschichte: ein Überblick. In: Ozeanien 18. bis 20. Jahrhundert, Geschichte und Gesellschaft. (Hg.) Mückler, Hermann/ Ortmyer, Norbert/ Werber, Harald. Promedia Verlag, Wien, 2009. (S.33-68).

**Hirschber, Walter (Hg.):** Wörterbuch der Völkerkunde, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1999.

**Hollmann, Eckhard:** Paul Gauguin. Bilder aus der Südsee. Prestel Verlag, München, New York, 1996.

**Jäger, Siegfried:** Kritische Diskursanalyse: eine Einführung. 4., unveränd. Aufl.. Unrast Verlag, Münster, 2004.

**Kiernan, Victor:** America: The new imperialism: From White Settlement to World Hegemony. Zed Books Ltd., London, 1978.

**Kirsten, Sven A.:** Tiki Modern, and the wild world of witco. Taschen Verlag, Köln, 2007.

**Leach, Edmund:** Claude Levi-Strauss. Zur Einführung. Junius Verlag, Dresden, 1991.

**Lovejoy, Arthur O:** Primitivism and related ideas in antiquity. A documentary History of primitivism and related ideas. The Johns Hopkins Pr., Baltimore, 1935.

**Lutter, Christina/ Reisenleitner Markus (Hg.):** Cultural Studies, Eine Einführung. 2.unveränderte Auflage, Erhard Löcker Verlag, Wien, 2005.

**Mader, Elke:** Anthropologie der Mythen. Facultas Verlag, Wien, 2008.

**Mader, Johann:** Einführung in die Philosophie. Von Parmenides zur Postmoderne. Facultas Verlag, Wien, 2005.

**Malinowski, Bronislaw:** Argonauten des westlichen Pazifik: ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea / Bronislaw Malinowski. Klotz Verlag, Frankfurt/ Main 2001. (S.329-371).

**Malinowski, Bronislaw:** Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest-Melanesien: Liebe, Ehe und Familienleben bei den Eingeborenen der Trobriand-Inseln, Britisch-Neuguinea. Auflage: Unveränderte Neuauflage. Klotz Verlag, Eschborn, 2001.

**Mead, Margaret:** Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation. Perennial Classics Verlag, New York, 2004.

**Müller-Funk, Wolfgang:** Kulturtheorie, Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. A. Francke Verlag, Tübingen/ Basel, 2006.

**Pollig, Herman (Hg.):** Airport Art, das exotische Souvenir : [Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen im Forum für Kulturaustausch, 2. September - 22. November 1987] / Inst. für Auslandsbeziehungen. [Katalogred. Senta Everts-Grigat]. Ed. Cantz, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1987.

**Rubin, William Stanley (Hg.):** Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Prestel Verlag, München, 1985.

**Said, Edward:** Culture and Imperialism. Knopf Verlag, New York, 1993.  
Deutsche Ausgabe: aus dem Amerikanischen von Hans-Horst Henschen, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1994.

**Said, Edward:** Orientalism. 25<sup>th</sup> Anniversary Edition, With a New Preface by the Author. Vintage Books Edition. New York, 1994.

**Schülting, Sabine:** Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1997.

**Serres, Michel:** Die verspielte Aufklärung. (Hg.) Peter Strasser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986.

**Singer, Mona:** Fremd. Bestimmung. Zur kulturellen Verortung von Identität. Reihe Perspektiven Band 6. Edition diskord, Tübingen, 1997.

**Strauss, Claude Levi:** Das wilde Denken. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968.

**Spittler, Gerd:** Globale Waren – Lokale Aneignungen. In: Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen. (Hg.) Hauser-Schäublin Brigitta/ Braukämper Ulrich, Reimer Verlag, Berlin 2002.

**Tayfun, Belgin (Hg.):** Sehnsucht nach dem Paradies: von Gauguin bis Nolde; [Katalog zur Ausstellung ..., Kunsthalle Krems, 20. Juni bis 24. Oktober 2004] /Kunsthalle Krems, 2004.

**Thode-Arora, Hilke:** Tapa und Tiki. Die Polynesien-Sammlung des Rautenstrauch-Joest-Museums. Druck- und Verlagshaus Wienand, Köln, 2001.

**Varela Castro, Maria do mar / Dhawan, Nikita (Hg.):** Postkoloniale Theorie. Transcript Verlag, Bielefeld, 2005.

**Völger, Gisela (Hg.):** Kunst der Welt. Im Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, Prestel Verlag, München, London, New York, 1999.

**Weber, Max:** Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. (Hg.) J. Winckelmann, 3. Aufl. J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen, 1968.

**Wedewer, Rolf:** Form und Bedeutung, Primitivismus, Moderne, Fremdheit. Walther König Verlag, Köln, 2000.

## Abbildungsverzeichnis:

- Abb.1 Hei-Tiki aus Knochen Thode Arora, 2001, S. 51  
Abb.2 Hei-Tiki aus Grünstein Thode Arora, 2001, S. 51  
Abb.3 Hei- Tiki aus Grünstein Thode Arora, 2001, S. 51  
Abb.4 gr. Ahnenfigur Tiki aus Stein Heyerdahl, 1948, S. 303  
Abb.5 Ahnenfigur Tiki aus Holz Thode Arora, 2001, S. 103  
(h48cm/b 12,5cm)  
Abb.6 Bootsmodell Potiki Thode Arora, 2001, S. 106  
(h 10,5cm/b 17,5cm/t 4cm)  
Abb.7 Explorers Club Heyerdahl, 1948, S.17  
Abb.8 Boom Boom Room Bar Kirsten, 2007, S. 17  
Abb.9 White Savage Kirsten, 2007, S. 17  
Abb.10 Traditionelles Haus Kirsten, 2007, S. 60  
Abb.11 Modernes Wohnhaus Kirsten, 2007, S. 87  
Abb.12 Restaurant Interieur 1 Kirsten, 2007, S. 60  
Abb.13 Restaurant Interieur 2 Kirsten, 2007, S. 87  
Abb.14 Tiki Mug [www.cynical-c.com](http://www.cynical-c.com) [19.09.08]  
Abb.15 Tiki Mug x 4 [www.sh-boomm.com.au](http://www.sh-boomm.com.au) [19.09.08]  
Abb.16 Tikinator Mug [www.tropicaltikis.com](http://www.tropicaltikis.com) [19.09.08]  
Abb.17 weißer Kolonialherr [http://eintages.spiegel.de/static/document/11424/deutsche\\_in\\_der\\_suedsee.html?d=IMAGA%2CS\\_PON\\_VIDEO%2CPDF&o=original\\_publication\\_date-DESCENDING&s=4568&r=1&z=24&cp=190&c=1](http://eintages.spiegel.de/static/document/11424/deutsche_in_der_suedsee.html?d=IMAGA%2CS_PON_VIDEO%2CPDF&o=original_publication_date-DESCENDING&s=4568&r=1&z=24&cp=190&c=1)  
[21.09.2008]  
Abb.18 Tiki Bar Gerngross Photographiert am 05.08.08  
Abb.19 Tiki Bier [http://www.schloss-eggenberg.at/site/srt\\_tiki.asp?id=162](http://www.schloss-eggenberg.at/site/srt_tiki.asp?id=162)  
[20.12.2008]  
Abb.20 Tiki Lounge Flyer [www.fameboardshop.at/events.php?sex=b](http://www.fameboardshop.at/events.php?sex=b)  
[19.09.2009]  
Abb.21 Tiki und Hula Party Flyer [www.fameboardshop.at/events.php?sex=b](http://www.fameboardshop.at/events.php?sex=b)  
[19.09.2009]  
Abb.22 Tiki und zwei Frauen Kirsten, 2007, S. 88  
Abb.23 Contiki Bus <http://ie.contiki.com> [20.01.2009]  
**Thode-Arora, Hilke:** Tapa und Tiki. Die Polynesien-Sammlung des Rautenstrauch-Joest-Museums. Druck- und Verlagshaus Wienand, Köln, 2001.

**Kirsten, Sven A.:** Tiki Modern, and the wild world of witco. Taschen Verlag, Köln, 2007.

**Heyerdahl, Thor:** Kon- Tiki Ekspedisjonen. Gyldendahl Norsk Forlag, Oslo, 1948. Deutsch: Kon-Tiki, Ein Floß treibt über den Pazifik. Aus dem Norwegischen von Karl Jettmar, Ullstein Verlag, Wien 1949.

## **Literatur aus dem Internet:**

[www.filmevona-z.de](http://www.filmevona-z.de) [am 22.09.2008]

[www.histocouch.de/james-a-michener.html](http://www.histocouch.de/james-a-michener.html) [am 15.09.2008]

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2064512,00.html> [am 08.10.2008]

<http://www.etymonline.com/index.php?search=primitiv&searchmode=none>  
[am 08.10.2008]

[www.prestel-kuenstlerlexikon.de](http://www.prestel-kuenstlerlexikon.de) [am 01.10.2008]

[http://www.kunstnet.at/st-stephan/03\\_09\\_19.html](http://www.kunstnet.at/st-stephan/03_09_19.html) [am 08.10.2008]

[www.imdb.com/title/tt0042650/](http://www.imdb.com/title/tt0042650/) [am 09.09.2008]

<http://www.ie.contiki.com/contikipedia/articles/contiki-just-a-party-bus>  
[am 15.09.2008]

**„Tiki-Style“ Flucht ins Paradies**  
**Ein Mythos wird zu einem Popkultur Genre**

**ABSTRACT**

1947 veröffentlicht der norwegische Ethnologe Thor Heyerdahl ein Reisetagebuch mit dem Titel „Kon-Tiki“. Dieses Buch wurde zu einem weltweiten Bestseller, welches den Bekanntheitsgrad von Tiki Figuren vor allem in den USA sehr schnell förderte. Filme, weitere Bücher und sogar ein Musical waren die Folge eines fast weltweiten trivialkulturellen Phänomens. Auch die Konsumgüterindustrie reagierte schnell und begann mit der Massenproduktion dieser polynesischen Götterfigur, die sich im Laufe der Zeit fast bis zur Unkenntlichkeit veränderte.

Genaue Nachforschungen zeigen aber, dass diese mystische Figur schon zu Zeiten James Cooks Entdeckungsreisen auf reges Interesse stieß. In dieser historischen Epoche festigte sich bereits ihr, bis heute anhaltender, mystischer, wilder, exzentrischer und exotischer Ruf.

Ich begab mich auf „Tiki Suche“ in Wien und fand tatsächlich auch in diesen Gefilden Spuren dieser polynesischen Götterfigur. Bei jeder neuen Entdeckung gelang es mir dieselben Kulturstereotype ausfindig zu machen, die dieser modern trivialen Figur inhärent sind. Für eine wissenschaftliche Herangehensweise habe ich mich der Semiotik zugewandt. Dies ist in der Sprachwissenschaft die Lehre von Zeichen und Symbolen, die alle mit Sinn- und Bedeutung ausgestattet wurden. Aber nicht nur in Sprache ist diese Theorie anwendbar, sondern auch in Objekten. Welche Aussagekraft in diesen Objekten steckt, kann ich mit Hilfe der Diskursanalyse heraus finden.

Das Ergebnis hat gezeigt, dass in der gewandelten Tiki Figur stereotype Vorstellungen über das Südseeklischee enthalten sind.

# Curriculum Vitae

Angela Christina Mazzora

Geb. 20.November 1972, Wien

- 2009-2003 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie und Kulturwissenschaften, Universität Wien
- 2002-1999 Matura Abendschule BG & BRG für Berufstätige, Wien
- 1993-1990 Dr. Roland Maturaschule, Vorbereitung Externistenprüfung, Wien
- 1990-1989 Waldorfschule, Feldmühlgasse 26, Wien
- 1989-1983 BG&BRG, Diefenbachgasse 19, Wien