

Airport Art aus Westafrika

Thurner, Ingrid

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thurner, I. (1995). Airport Art aus Westafrika. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 125/126, 225-247. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-108269>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Airport Art aus Westafrika

Von

INGRID THURNER, Wien

Zusammenfassung

Imitationen und Nachempfindungen von Masken, Figuren und Ethnographica, die eigens für den Verkauf an Fremde hergestellt werden (Souvenirkunst, Touristenkunst, Airport Art, Ethnokitsch), weisen gegenüber traditionellen Objekten Veränderungen auf. Aus der Art dieser Veränderungen lassen sich deren Ursachen erschließen. Das afrikanische Objekt, das zum Souvenir wird, muß dem kognitiven System des Käufers angepaßt sein, seinem Vorverständnis von Afrika entsprechen. Insofern reflektiert Airport Art westliche Vorstellungen über Afrika. Sie ist ebenso sehr Teil der Kultur der Reisenden, wie sie Teil der Kultur der Bereisten ist.

Summary

Copies and imitations of African masks, figures, and ethnographic items, which are produced particularly for the tourist market (souvenir art, tourist art, airport art, ethnokitsch), must be adjusted to the cultural background of the buyer, to his cognitive system. Thus arts and crafts of indigenous peoples are subject to changes. As a result of these changes, souvenirs do contain cultural elements of the tourist's world as well as cultural elements of the foreign world. Hence African airport art reflects western ideas of African objects. It is part of the tourist's culture as much as part of the foreign culture.

* * *

Es ist üblich geworden, Reisesouvenirs, die eine Imitation oder Nachempfindung einer Maske, Figur oder eines ethnographischen Gegenstandes sind, als Souvenirkunst, Touristenkunst, Airport Art oder Ethnokitsch zu bezeichnen. Es ist bekannt, daß diese Dinge, wenn sie für den Tourismus adaptiert werden, Veränderungen erfahren, die gewöhnlich als Qualitätsverlust in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht gewertet werden. Hier soll nun der Frage nachgegangen werden, worin diese Veränderungen liegen und warum sie erfolgen. Zwei Wege wurden eingeschlagen: Ausgehend vom Objekt wurde eine Sammlung von etwa 300 Gegenständen der Souvenirkunst aus Westafrika untersucht, die sich im Besitz des Niederösterreichischen Landesmuseums befindet. Und im Winter 1993 wurden in einem Feldaufenthalt die Souvenirmärkte in Côte d'Ivoire aufgesucht und deren

Angebot ermittelt. Ausgehend vom Tourismus wurden in langfristiger teilnehmender Beobachtung, die in mehrjähriger Tätigkeit als Reiseleiter insbesondere in Ländern Nord-, West- und Ostafrikas durchgeführt wurde, Verhaltensweisen von gruppenreisenden Touristen in bezug auf Souvenir und Souvenirkunst studiert. Dabei wurde insbesondere ermittelt, was gekauft wird und was nicht, welche Anforderungen ein Afrika-Souvenir erfüllen muß, welche Vorstellungen mit Afrika verbunden werden, welche Stereotypen in bezug auf Afrika bestehen.

Dinge, die es nicht mehr gibt

Vorlage für Touristenkunst sind nicht jene Masken und Figuren, die heute in Afrika in Verwendung sind. Vorlage ist die traditionelle Kunst, wie sie um die Jahrhundertwende bis in die Kolonialzeit bestand. Heutige authentische Skulpturen sind ebenso eine Entwicklung aus älteren Formen wie die Objekte der Souvenirkunst, jedoch in gänzlich anderer Weise. Erstere reflektieren die Veränderungen, denen der Kontinent unterliegt. Dies zeigt sich in der Verwendung von neuen Techniken, Werkzeugen, Materialien (wie Aluminium, Kunststoff, Glas, Ölfarben), neuen Formen und Formelementen (etwa Flugzeuge, Fußballspieler, der Präsident als Attribute) und neuen Inhalten (Auftritt bei sportlichen und politischen Veranstaltungen, im Fernsehen). Wenn Kunst ein Spiegel der Gesellschaft ist, die sie hervorbringt, dann reflektieren gegenwärtige authentische Skulpturen die Komplexität heutigen Lebens, den Zusammenprall von traditionellen Lebensformen mit Neuerungen der Moderne. Touristenkunst hingegen ignoriert diese Veränderungen. Sie reflektiert weniger ein rezentes Bild der Gesellschaft, aus der sie stammt, als ein vergangenes. Folgerichtig ist die Figur des „colon“, des Kolonisten in Uniform und Tropenhelm, manchmal mit Gewehr oder Whiskyflasche, auf den Souvenirmärkten von Côte d'Ivoire häufig vertreten. Er repräsentiert zwar ein europäisches Element in Afrika, gehört aber selbst schon einer Vergangenheit an. Er ist in Afrika der europäische Vertreter einer Epoche, deren Kunst in ihrer Heimat weitgehend verschwunden ist, die indes in europäischen und amerikanischen Museen und Privatsammlungen bewahrt wird und die die Vorlage für Touristenkunst bildet.

Dinge, mit denen der Tourist nicht in Berührung kommt

Authentischen Masken und Figuren im sozio-religiösen Kontext einer indigenen Kultur begegnet der Urlauber im Verlaufe eines wenige Wochen dauernden Aufenthaltes nicht. Maskentänze erlebt der eilige Tourist nur als Folkloreveranstaltung. Holzgeschnitzte Masken und Figuren hingegen kann er überall erwerben. Das gleiche gilt für die afrikanische Wildtierfauna. Elefanten und Löwen werden in den Nationalparks fast wie im europäischen Tiergarten vorgeführt und wahrgenommen – aus der sicheren Lodge, dem sicheren Auto, Barrieren, die dem Zaun im Zoo entsprechen. Es gibt nicht selten Beschwerden von Besuchern, man habe keine oder zu wenige Tiere gesehen oder nur aus zu großer Entfernung. Tierfiguren jedoch werden den Touristen von Verkäufern nachgetragen, so lange, bis sie endlich kaufen.

Dinge, die es nie gegeben hat

Eine Reihe von Beispielen von Souvenirkunst hat in der Gesellschaft, in der sie produziert wird, keine Basis. Es sind Neuschöpfungen, Typen, die es erst gibt, seit es Touristen gibt (vgl. Thurner 1994a: 7 ff.). Auf dem Souvenirmarkt in Côte d'Ivoire gibt es einen neuen Figurentyp, das sogenannte Senufo-Skelett, die Dar-

stellung einer Person, männlich oder weiblich, als Skelett. In der Literatur taucht dieser Skulpturentyp erstmals 1967 auf (Himmelheber 1967a: 29 Abb. 11). Schon damals wurden die Skelette nicht für den Eigenbedarf, sondern für den Handel produziert. Sie sind eine Neueinführung, dennoch sind sie stilistisch und ikonographisch unverkennbar der Senufo-Kunst zuzuordnen, erinnern vage an manche „doogele“-Figuren (in der Literatur auch „deble“ oder „Rhythmusstamper“ genannt) (Förster 1988: 73 Fig. 54) und an manche „tugubele“-Figuren (Ebd.: 85 Fig. 68). Im sozio-religiösen System der Senufo haben sie keine Basis. Mittlerweile erklären die Handwerker und Händler, daß das Skelett den Schutzgeist der Schnitzer repräsentiere, und sie erzählen dazu eine Entstehungslegende, die bereits so sehr allgemeines Wissensgut bei den Akteuren im Souvenirhandel ist, daß sie in der Zeitschrift der Air Afrique (Balafon, Numero 101, 1991/1992: 55) abgedruckt war. Sie erinnert an Oraltraditionen der Senufo zum Ursprung des Schnitzerhandwerkes.

Dinge, die auf dem Souvenirmarkt nicht vorkommen

Bei der Untersuchung der Souvenirmärkte¹⁾ in Côte d'Ivoire konnte festgestellt werden, daß nur gewisse Typen von Masken und Figuren ständig in Abwandlungen wiederkehren. Der aus der europäischen Ethnologie stammende Begriff der Requisitestartung (vgl. Bausinger 1961: 116 ff.) kann hier übertragen werden: Es sind ein paar Grundmuster, die wiederholt und variiert werden. Es wurden angeboten insbesondere Figuren der Senufo und Baule, Masken der Senufo, Baule, Dan, Guro, Yaure, seltener der We²⁾.

Es waren jedoch keineswegs alle Masken- und Figurentypen des Landes im Souvenirhandel vertreten. Was gänzlich fehlte, waren Figuren der Lobi (Abb. Scanzi 1993). Die Herstellung einer Lobi-Figur stellt an den Schnitzer einiges an handwerklichen Anforderungen. Ein Großteil jener Männer, die heute die Ware für den Souvenirmarkt liefern, wäre gewiß technisch nicht in der Lage, eine Lobi-Figur herzustellen. Hinzu kommt, daß Lobi-Figuren zwar in den internationalen Galerien und auf Auktionen für Africana als hochwertige Stücke gelten, aber sie entziehen sich in gewisser Weise dem Souvenirmarkt, weil an ihnen nichts Herausragendes ist, das zum Unverwechselbaren, Typischen herausgearbeitet werden könnte. Damit entziehen sie sich der Interpretierbarkeit durch Touristen. Sie sind nicht verständlich.

Selten auf den Souvenirmärkten sind Stücke mit Patina. Ein authentisches afrikanisches Stück, im Kult gebraucht, weist von der Beopferung oder durch Gebrauch Patina auf. Diese gilt, da nicht fälschbar, im Kunsthandel als Echtheitskriterium. Bei Verwendungszweck als Souvenir jedoch ist ein Stück mit Patina nicht sauber genug.

Einige Masken der We³⁾ (Holas 1960: Pl. 48, 49; 1969: 123 Pl. 33, 181 Pl. 62), Wobe (Holas 1969: 143 Pl. 43) und Niabwa (Ebd.: 151 Pl. 47, 169 Pl. 56), die

¹⁾ Souvenirmarkt und Kunstmarkt werden weitgehend von denselben Händlern betrieben und zum Teil von denselben Schnitzern bedient. Verschieden sind jedoch die Preise und die Kunden. Qualitativ bessere und teurere Stücke, die als authentisch vermarktet werden, werden von den Händlern mystifiziert. Sie sind nicht in Regalen ausgestellt, sondern im Verborgenen gelagert und werden erst gezeigt, wenn der Verkäufer abschätzen kann, daß der Kunde kein Interesse an billiger Ware hat. Eilige Touristen ohne profunde Kenntnisse afrikanischer Kunst bekommen solche Stücke gar nicht zu Gesicht.

²⁾ In Côte d'Ivoire ist Französisch Amtssprache, und daher ist die dort gebräuchliche Form der Transkription ethnischer Bezeichnungen Sénoufo, Baoulé, Gouro, Yaouré, Wé (Guéré), Wobé, Niaboua, Bété. In der deutschsprachigen Literatur ist jedoch die in vorliegendem Artikel verwendete Form üblich.

³⁾ Die We (Eigenbezeichnung) werden in Côte d'Ivoire (und in der älteren Literatur) Gere, in Liberia Kran genannt.

schreckenerregend wirken und anscheinend angsteinflößend, kommen überhaupt nicht vor.

„kagle“-Masken der Dan (Fischer – Himmelheber 1984: 66 Abb. 73) und Masken der We (Himmelheber 1960: 194 Abb. 145), die zwar nichts Grauererregendes haben, aber möglicherweise bedrohlich wirken, finden sich viel seltener im Souvenirhandel als gefällige Typen. Wenn bedrohlich wirkende Dinge vorkommen, sind sie ins Grotteske verzerrt (N-198 [Abb. 5]), das zum Lachen anregt, so daß Angst aufgelöst wird. Oder sie sind derart verharmlost, daß sie nicht mehr bedrohlich wirken.

Die holzgeschnitzten Figuren der Dan (Fischer – Himmelheber 1984: 116–121 Abb. 131–135) und We (Holas 1960: Pl. 40b; 1969: 103 Pl. 23), die für westliches Schönheitsempfinden eher häßlich wirken, werden kaum angeboten. Sehr selten sind Figuren der Bete (Holas 1960: Pl. 22; 1969: 59 Pl. 1) und Masken der Bete (Holas 1969: 105 Pl. 24, 165 Pl. 54). Auch sie genügen anscheinend nicht touristischem Geschmack.

Was ebenfalls nicht angeboten wird, sind grellbunte, mit Ölfarben bemalte Stücke. Die Guro-Masken der Souvenirmärkte sind nicht in knalligen Farben wie viele jener Masken, die die Guro heute verwenden (Abb. Fischer – Homberger 1985b), sondern in dumpfen Tönungen gehalten, wie die früheren authentischen Stücke, die mit Naturfarben bemalt waren (Abb. Guenneguez 1992: 73 ff.). Das gleiche gilt für „goli glin“-Masken der Baule (Vogel 1991: 42 Fig. 11, 12) und „kodal“-Holzmasken der Senufo⁴) (Abb. 1, oben). Es würde Touristen nie einfallen, mit Ölfarben bemalte Masken oder Figuren zu kaufen. Das würde als unafrikanisch angesehen. Grelle Farben gibt es nicht in den Schnitzereien der Touristenkunst. Auf den Souvenirmärkten in Côte d'Ivoire war ein einziges mit Ölfarben bemaltes Stück aufzufinden, in der Boutique „La Rose d'Ivoire“ des teuersten Hotels in Abidjan, dem „Ivoire“. Diese Maske sollte wohl mit dem Anspruch verkauft werden, ein authentisches Stück zu sein.

Auch mit Formelementen und Attributen überladene Masken gibt es nicht. „seri“- und „flali“-Masken der Guro etwa sind heute bekrönt von Figuren und Figurengruppen: Trommler, Tänzer, Akrobaten, Weber mit Webstuhl, Begräbnisszenen, Fußballspieler etc. (Fischer – Homberger 1985a: 224 Fig. 133, 134; 1985b: 14 Abb. 10, 19 Abb. 16). Solche Stücke wären wohl zu kompliziert in der Interpretierbarkeit, also unverständlich.

Jene Dinge, die fehlen, weisen Merkmale auf, die sich mit touristischen Vorstellungen und Bedürfnissen nicht in Einklang bringen lassen: Dinge, die dem touristischen ästhetischen Empfinden nicht genügen; Dinge, die den Vorstellungen von einem afrikanischen Objekt nicht entsprechen; Dinge, die angst-einflößend wirken; Dinge, die sich der Stereotypisierung, dem Unverwechselbar-machen, entziehen; Dinge, die sich der Interpretierbarkeit entziehen, die nicht verstanden werden. Wenn sich Touristen im allgemeinen nicht darum kümmern, ob und welche Bedeutung Masken und Figuren haben, so müssen sie doch verstehbar, respektive interpretierbar sein. Es ist Touristen gewöhnlich ein Leichtes, einem Objekt Bedeutungen zu unterlegen, die dem eigenen kulturellen Hintergrund, respektive erworbenem Wissensfundus entnommen sind. So werden afrikanische Schnitzereien als Götter, Geister oder mythologische Gestalten interpretiert, im allgemeinen jedoch, ohne deren eigentliche Bedeutung zu hinterfragen.

⁴) Die Bezeichnung „kodal“, ein Sammelbegriff für alle Maskengestalten, die nicht direkt mit rituellen Aufgaben betraut sind (Förster 1988: 29), bezieht sich in vorliegendem Artikel nur auf die (in der Literatur auch „kpelie“ genannten) anthropomorphen Vorsatzmasken aus Holz oder Metall.

Dinge, die für den Souvenirmarkt adaptiert werden

Im Vergleich von Touristenkunst mit Objekten traditioneller afrikanischer Kunst, wie sie bis in die Kolonialzeit bestand, und mit Objekten authentischer Kunst, die heute in Verwendung sind, lassen sich bestimmte Kriterien der Veränderung ermitteln. Diese können in direkte Beziehung gesetzt werden zu touristischen Vorstellungen und Bedürfnissen und im Zusammenhang mit diesen interpretiert werden. Denn man muß davon ausgehen, daß auf dem Souvenirmarkt nur das aufscheint, was verkäuflich ist. Das, was angeboten wird, oder das, was nicht angeboten wird, wird in erster Linie von den Touristen bestimmt, und erst in zweiter Linie von den Produzenten und Händlern.⁵⁾ Es trifft zu, was Bourdieu sagte über „Erzeugnisse, die vom Publikum geschaffen sind, weil sie ausdrücklich für es geschaffen wurden“, daß sie nämlich, „da sie aus den ökonomischen und sozialen Bedingungen ihrer Herstellung nahezu *in toto* ableitbar sind, ausschließlich in die Kompetenz einer Analyse fallen, die sie auf ihre externen Faktoren bezieht“ (Bourdieu 1991: 88).

Lokalisation

Traditionelle afrikanische Kunst ist ethnisch und daher lokal gebunden. Heute werden die Waren über den gesamten Kontinent verschoben. Schon 1967 wurde berichtet, daß aus dem Gebiet der Senufo in Côte d'Ivoire Lastwagenladungen voller Schnitzereien deren Zentrum Korhogo verlassen, Richtung Abidjan, Bamako/Mali, Monrovia/Liberia, Dakar/Senegal (Himmelheber 1967b: 196; vgl. Himmelheber 1975; Crowley 1981: 66 f.; Steiner 1991: 40). In Dakar gab es zeitweise mehr Baule-Stücke von Côte d'Ivoire als in Abidjan (Crowley 1970: 48).

Das Angebot der Souvenirmärkte in Côte d'Ivoire beinhaltete 1993 neben Objekten aus dem Land auch Ware aus ganz Afrika, jedoch mit Schwerpunkt auf den benachbarten Ländern Guinea, Mali, Burkina Faso und Ghana. Man kann in Abidjan Stücke der Makonde aus Tansania kaufen, genauso wie Tuareg-Waffen oder Specksteifiguren aus M'Bigou in Gabun. Auch innerhalb von Côte d'Ivoire gibt es regionale Unterschiede im Angebot: Überall gibt es Ortsfremdes, jedoch im Senufo-Zentrum Korhogo mehr Senufo-Stücke, im Baule-Zentrum Bouaké mehr Baule-Objekte, in Man, dem Zentrum der Dan, mehr Dan-Ware.

Ethnizität

Die Produzenten von Touristenkunst stellen Schnitzereien her, die in geographisch weit entfernten Gebieten beheimatet sind. Schon 1971 wurden in Korhogo von Schnitzern der Senufo Figuren der Baga/Guinea angefertigt (Himmelheber 1972: 93 ff.). Auch 1993 wurden in Korhogo Skulpturen der Baga hergestellt und verkauft (Abb. 2, zwei große Köpfe rechts). Richter (1978: 119) erwähnt, daß in Korhogo Figuren der Mende/Sierra Leone entstehen. Die „kodal“-Maske der Senufo (Abb. 1, oben) ist vielleicht der im Souvenirhandel am meisten verbreitete Maskentyp. „kodal“-Variationen findet man im Senegal, in Kamerun, in Kenia, in Madagaskar, teils aus Côte d'Ivoire importiert, teils vor Ort angefertigt.

Ein Schnitzer der Senufo, der vor einem Hotel in Vridi Plage, in der Nähe von Abidjan, eine Werkstatt mit Verkaufsladen eingerichtet hatte, erklärte, er könne

⁵⁾ Interessant in diesem Zusammenhang ist die in der Folge von Clifford (1988) und Price (1989) vornehmlich in der Zeitschrift *African Arts* in Reaktion auf Kasfir (1992) geführte, modisch post-moderne Debatte über die These, daß auch in der authentischen afrikanischen Kunst die Käufer, Museen und Sammler, unterstützt von Wissenschaftlern, bestimmen, was authentisch sei.

jede gewünschte Skulptur schnitzen, auch wenn er eine solche noch nie gesehen habe, nach vier Fotos, die die vier Seiten abbilden. Er war gerade dabei, nach Vorlagen aus Zeitschriften einen Helikopter zu gestalten – eine Auftragsarbeit der Armee.

Bei einer Schnitzerwerkstatt im Gebiet der Guro informierte ein Schild, daß diese Werkstatt auf „Kunst von Gabun“ spezialisiert sei (Fischer – Homberger 1985a: 63). Auf Wunsch kann man in vielen Städten Afrikas Imitate jeder gewünschten Maske anfertigen lassen. Selbst Südsee-Figuren entstehen in Afrika (Crowley 1970: 44; Mount 1973: 216 Anm. 11).

Da das Reisesouvenir per definitionem das Reiseziel symbolhaft repräsentiert, scheint es zunächst paradox, wenn die Ware gar nicht von dort kommt. Denn mit dem Anspruch, Reiseerinnerungen zu verewigen, wird es vermarktet und gekauft. Es mag Reiseerinnerungen festhalten, aber es beweist, daß die Reiseziele verwechselbar und daher austauschbar sind, wenn Unterschiede nicht wahrgenommen werden. Dies liegt begründet in den Funktionsmechanismen des gegenwärtigen Tourismus. Jede Destination wird gewöhnlich nur einmal aufgesucht, die Reise selbst in zu großer Eile absolviert, als daß die Möglichkeit bestünde, sich Detailkenntnisse anzueignen.

Ausführung

Generell sind die Werke der Souvenirkunst weniger sorgfältig und genau ausgeführt als die traditionellen, sie werden schneller produziert. Metallgüsse sind einfacher, die komplizierte Wachsfadenornamentik, deren Anbringung viel Zeit und Sorgfalt erfordert, ist reduziert oder fehlt (N-526, N-887, N-892, N-893)⁶⁾.

Zunehmend wird in der Souvenirkunst auch manufakturrell in arbeitsteiliger Spezialisierung in Serie gefertigt, wie etwa bei der ökonomisch besonders erfolgreichen Touristenkunst der Akamba Kenias, wo an einem Stück mehrere Handwerker beteiligt sind. Bei den Schnitzern der Senufo besteht die Arbeitsteilung in einer Spezialisierung auf bestimmte Modelle (vgl. Richter 1978: 118). Es gibt dort Schnitzer, die immer wieder nur einen einzigen Skulpturentyp herstellen. Sie beherrschen handwerklich nur dieses eine Modell.

In einer Zeit, die von industriell gefertigten, daher massenweisen Produkten überquillt, zählt das handgearbeitete Einzelstück besonders. Hier zeigt sich die ganze Ambivalenz des Tourismus. Denn der Tourist, aufgebrochen, das Authentische in der Fremde zu suchen, das er im Eigenen nicht findet, nimmt dort als authentisch wahr, was er in der eigenen Lebenswelt als falsch entlarven würde.

Material

Touristen schätzen wertvolle Hölzer wie Mahagoni und Ebenholz (N-507, N-199 [Abb. Thurner 1991: 8]). Diese sind in der traditionellen afrikanischen Kunst nicht verwendet worden. Sie werden erst seit dem zweiten Weltkrieg, seit der Tourismus eingesetzt hat, für Skulpturen genutzt (Mount 1973: 216 Anm. 13; Ben-Amos 1976: 322; Bascom 1976: 312). Die Schnitzer bevorzugen weichere Hölzer. Touristen legen Wert auf schwere Hölzer. Je schwerer ein Objekt ist, für umso kostbarer wird es gehalten. Jedoch ist das genaue Gegenteil der Fall. Ein altes Stück besticht durch seine Leichtigkeit, da das Holz ganz trocken ist. Das gleiche gilt für Hohlgüsse Westafrikas: je dünnwandiger, umso schwieriger herzustellen, umso wertvoller, umso leichtgewichtiger. Touristen halten an-

⁶⁾ Die in Klammern angeführten Nummern (größtenteils N-. . .) sind Inventar-Nummern des Niederösterreichischen Landesmuseums. Die Sammlung wurde in den Jahren 1977–1985 angelegt.



Abb. 1: Abidjan/Côte d'Ivoire, Souvenirhandel



Abb. 2: Korhogo/Côte d'Ivoire, Verkaufsstand in der Straße der Souvenirhändler

scheinend schwere Güsse für kostbar. Deswegen entfernen die Produzenten manchmal die Tonkerne nicht (N-326).

Andererseits werden Dinge, die früher aus Gold gegossen wurden, für den Verkauf an Touristen in Gelbguß, einer Messing-Legierung, gefertigt (N-526, N-887, N-892, N-893), so etwa jene kleinen Masken, die die Krieger der Baule früher am Schwert befestigten oder als Schmuck trugen und die als Trophäen für einen getöteten Feind gedeutet wurden (Abb. Bardon 1948). Souvenirs dürfen nicht teuer sein.

Bemalung

Touristen schätzen kohlschwarzes, glänzendes Ebenholz. Deswegen werden andere Hölzer, die leichter zu beschnitzen, jedoch von hellerer Tönung sind, schwarz gefärbt und sogar lackiert.

Skulpturen, die traditionell einfarbig sind, werden in der Souvenirkunst bemalt und umgekehrt. Eine Maske (N-528), die dem Typ „n'domo“ der Bamana aus Mali nachempfunden ist, deren traditionelles Vorbild einfarbig ist (Goldwater 1960: Ill. 27-30), ist bunt bemalt. Authentische „kodal“-Holzmasken der Senufo sind einfarbig, früher schwarz oder rotbraun, heute auch mit grellen Farben bemalt. Sie können auch polychrom sein, jedoch nur, indem die Struktur der Schnitzerei durch Farbe betont wird (Féau 1989: 158 f. cat. no. 110, 111). Im Souvenirhandel in Côte d'Ivoire werden aber auch „kodal“-Masken mit rötlichen und gelblichen Querstreifen, die sich über das Gesicht ziehen, angeboten. Die bemalten Stücke der Souvenirkunst sind jedoch, entsprechend touristischem Geschmack, in matten Tönen gehalten.

Farbenfroh und sogar grell mit Ölfarben bemalt sind jedoch die Puppen, die „deangle“-Maskenträger der Dan darstellen sollen, eine afrikanische Variante der Trachtenpuppe. Es gibt sie mit Masken in vielen Farben, in rot, rosa, gelb, orange, braun oder weiß, während authentische „deangle“-Masken dunkel sind (Fischer – Himmelheber 1984: 10-21 Fig. 4-11, Abb. 1-19).

Andererseits sind etwa Masken, die den polychromen Typ „zamble“ der Guro (Fischer – Homberger 1985a: 149-155 Fig. 45-58; 1985b: 21 f. Abb. 17, 18) kopieren, im Souvenirhandel in Côte d'Ivoire auch einfarbig dunkelbraun zu haben.

Größe

Bascom ermittelte drei stilistische Tendenzen in der afrikanischen Souvenirkunst als Widerspiegelung touristischen Geschmacks: einen Trend zum Naturalismus, einen Trend zum Grotesken und einen Hang zum Gigantismus (Bascom 1976: 313 f.). Was letzteren betrifft, ist hinzuzufügen, daß er durch die Notwendigkeit des Transportes natürliche Grenzen erfährt. Aufschlußreich ist jedenfalls das Problem, das die Produzenten (oder sind es die Konsumenten?) mit der Größe haben. Touristenkunst ist entweder ein bißchen größer oder ein bißchen kleiner als das Original, dessen Imitat sie ist. Durch die veränderte Größe erscheint der Gegenstand verzerrt. Die falsche Dimension ist indes nur eine logische Folge insofern, als Unechtes fabriziert und gekauft wird. Falschen Inhalten entsprechen falsche Formen.

Manche Typen gibt es heute in jeder Größe, so Nachempfindungen der „kporopyan“⁷⁾ genannten Figur eines Hornrabens der Senufo (Abb. 3), die zehn Zentimeter hoch sein kann oder auch übermannsgroß.

⁷⁾ In der Literatur sind verschiedene Formen der Transkription vertreten. Die hier gewählte folgt Förster (1988: 74).

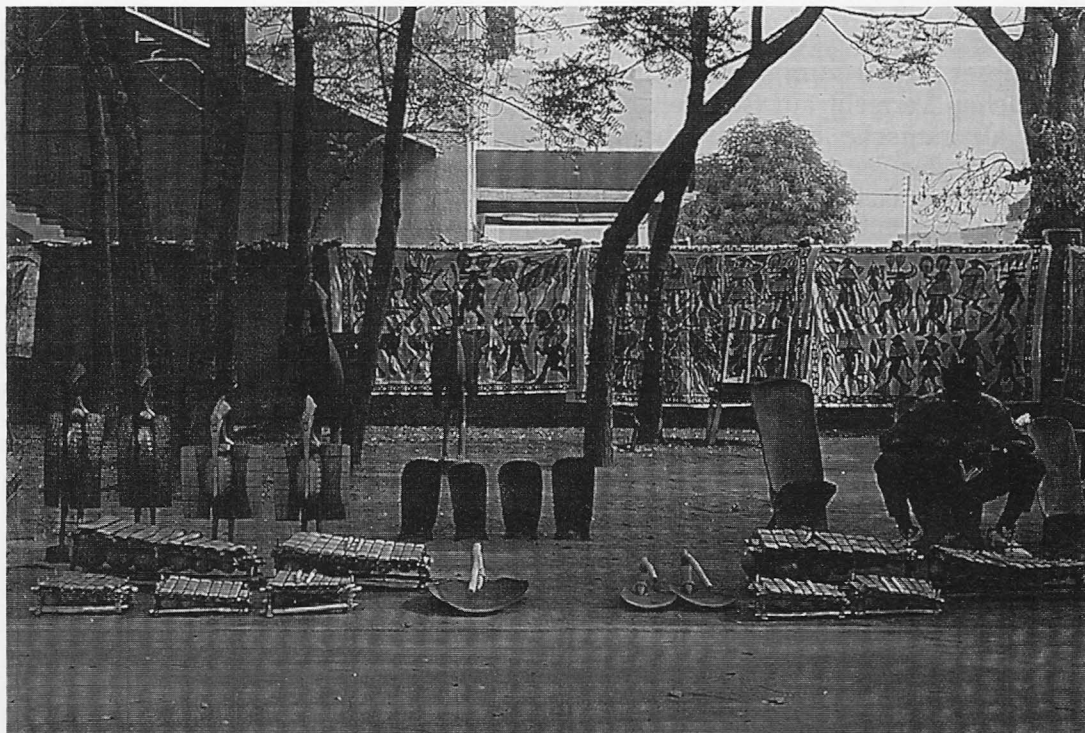


Abb. 3: Korhogo/Côte d'Ivoire, Souvenirhändler mit Touristenkunst

Es wurden jedoch nicht die kleinen Dinge kleiner und die großen größer. Es ist genau umgekehrt. Die „nimba“-Masken der Baga/Guinea etwa, die früher bis zu siebzig Kilogramm schwer waren, werden in Côte d'Ivoire oft in kleineren Ausgaben angeboten. Es gibt Masken, die auf den ersten Blick so aussehen, als ob man sie aufsetzen könnte, die dazu jedoch zu klein sind, da der Kopf nicht hineinpaßt (N-72, N-306 [Abb. 10], N-307).

Größer geworden sind „akua'ba“-Puppen der Asante/Ghana, die auch in Côte d'Ivoire verkauft werden. Sie sind in ihrer traditionellen Form zwischen 25 und 35 Zentimeter hoch, selten darüber (Abb. Dagan 1990: 71–75), in der Souvenirkunst gibt es Stücke von 68 Zentimeter Höhe (N-492 [Abb. 6]). „kodal“-Masken der Senufo, die in ihrer traditionellen Form etwa 30, manchmal 36 Zentimeter groß sind (Förster 1988: 33–43 Fig. 14–29), können als Souvenirkunst 92 Zentimeter messen (N-84). Größer geworden sind auch Holzmasken der Baule, Guro, Dan und We.

Metallmasken (N-526, N-887, N-892, N-893), die jenen der Baule nachempfunden sind (Abb. Bardon 1948), werden in doppelter Größe angeboten, da sie für den Souvenirhandel nicht in Gold, sondern in Gelbguß hergestellt werden. Auch die Goldgewichte der Akan-Völker, die früher zum Wiegen von Goldstaub verwendet wurden, sind größer geworden, seit sie für den Souvenirhandel ganz Westafrikas hergestellt werden, denn ihr Gewicht ist nicht mehr normiert.

Die Stoffe der Senufo – ursprünglich für Ritualkleidung verwendet – wurden mit geometrischen Motiven und kleinen Tierfiguren bemalt (Abb. Etienne-Nugue – Laget 1985: 172 ff.). Jene zum Teil leintuchgroßen Wandbehänge, die heute in dörflichen Produktionsstätten im Gebiet um Korhogo für den Souvenirhandel hergestellt werden, sind bemalt mit ein bis vier Reihen dicht nebeneinanderstehenden, abstrahierten, zweidimensionalen Mensch-, Masken- und Tierdarstellungen (N-168/1–6, N-869, N-878, N-879, N-880) (Abb. 3).

Trend zum Naturalismus

Dieser Trend zum Naturalismus (Bascom 1976: 313 f.) besteht in einem gänzlichen Verzicht auf Stilisierung und Abstraktion, die eigentlich für traditionelle afrikanische Skulptur charakteristisch ist. Gerade dieses Abstraktionsvermögen, der Verzicht auf Naturalismus zugunsten eines Expressionismus war es, der die europäischen Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der afrikanischen Kunst ansprach. Dieses neue Kunstverständnis war jedoch auf künstlerische und intellektuelle Avantgarde beschränkt, breitere Publikumskreise sind von ihm bis heute nicht erfaßt. Mit der Touristenkunst nun ist ein rückläufiger Trend feststellbar. Unter Rücksichtnahme auf populären, nicht künstlerisch geschulten westlichen Geschmack, werden die Skulpturen naturalistischer. Dieser Trend zum Naturalismus ist eine offensichtliche Konzession an heute veraltetes europäisches Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts. So sind etwa Portrait-Büsten aus Ebenholz oder Mahagoni auf den Souvenirmärkten im subsaharischen Afrika weit verbreitet. In der Schnitzerschule „Ecole d'Arts Appliqués de Bingerville“ in Côte d'Ivoire werden Portraitzöpfe hergestellt, die in dieser naturalistischen Form keine Basis in der traditionellen afrikanischen Kunst haben.

Traditionelle afrikanische Skulptur ist statisch, ohne körperliche Bewegung. Schmalenbach hat darauf hingewiesen, daß zwar Muskeln ausgearbeitet werden, aber der Gebrauch physischer Stärke nicht dargestellt wird (Schmalenbach 1990: 52). Körperliche Kraft zeigt sich nicht in der afrikanischen Skulptur, weil ihre Kraft eine andere, spirituelle, ist und sich in dem transzendenten Wesen manifestiert, das die Figur verkörpert. In der Touristenkunst nun gibt es sehr wohl Figuren, die physische Bewegung ausdrücken. Aber in ihnen wohnt keine transzendente Kraft. Dies ist der Fall etwa in der Darstellung von Stand- und Spielbein (N-199, N-494, N-539, N-540 [Abb. 4], N-541), die es in der traditionellen Kunst aus Afrika in dieser Form nicht gibt. Auch Tiere sind in der Touristenkunst in Bewegung dargestellt. Bei den Senufo-Stoffen (Abb. 3) sind Vögel im Flug aufgemalt (N-869), in verschiedenen Kopfhaltungen (N-168/2, N-869) oder mit einem Wurm im Schnabel (N-168/5), und Antilopen sind fressend (N-168/3, N-168/5, N-879) abgebildet. Bei Portraitzöpfen aus der Schnitzerschule in Bingerville wird Bewegung ausgedrückt, indem etwa der Kopf nach oben geworfen ist.

Weiters hat Schmalenbach aufmerksam gemacht, daß in der traditionellen afrikanischen Skulptur die einzelnen Körperteile mehr oder weniger abrupt aufeinanderstoßen, es gibt nicht ein Ineinanderfließen der Teile (Schmalenbach 1990: 54). Auch dieses Stilelement wird in Figuren der Touristenkunst durchbrochen, besonders, wenn sie dem Konzept eines Naturalismus verpflichtet sind. Die einzelnen Körperteile gehen sanft und rund ineinander über (N-99, N-539, N-540 [Abb. 4], N-541).

Interessanterweise fand dieser Trend zum Naturalismus auch Eingang in die gelebte Kunstpraxis der Afrikaner. Heutige authentische Skulpturen haben das expressive Element, das einst die europäischen Künstler begeisterte, weitgehend verloren. Auch sie sind naturalistischer geworden (z.B. Fischer – Himmelheber 1984: 23 Fig. 12; Fischer – Homberger 1985b: 14 Abb. 10, 19 Abb. 16).

Trend zum Grotesken

Als Widerspiegelung westlicher Vorstellungen von der Wildheit und Stärke der afrikanischen Skulptur soll das Groteske – anders als im traditionellen Bereich – nicht Schrecken erwecken, sondern gefallen (Bascom 1976: 314). Man könnte hinzufügen, daß das Groteske zum Lachen anregen soll. Und es soll dem Touristen

wohl auch die Furcht nehmen. Diese ist zwar wahrscheinlich nur latent vorhanden und mehr unbewußt, aber das Dunkle, Dämonische, Wilde, Magische ist ein Afrika-Stereotyp, das gewiß auch auf der Vorstellung von nächtlichen Maskentänzen beruht. So werden die negativ besetzten Elemente im Fremden, die zu Angst und Ablehnung führen können (Xenophobie, im Gegensatz zu Exotismus), umgelenkt in das Groteske, das zum Lachen anregt: Die Angst wird aufgelöst.

Hierher fallen Teufelsmasken (N-197, N-198 [Abb. 5]), Teufelsfiguren (N-296, N-479, N-502 [Abb. Thurner 1991: 11]) und „gongoli“-Masken aus Sierra Leone. Auch die ins Groteske verzerrten Variationen der We-Masken sind hier einzuordnen. Ein Händler im Markt von Treicheville in Abidjan erklärte, die We seien früher Menschenfresser gewesen. Die Verkaufsstrategie geht also durchaus dahin, das Gruseln zu vermarkten, jedoch nicht zu sehr, denn sonst könnte beim Europäer kaufhemmende Angst auftreten. Deswegen sagte er, sie waren früher Menschenfresser.

Trend zum Exotismus

Hervorgehoben wird das Fremde in seinen positiv besetzten Elementen. Dies zeigt sich in hübschen, lieblichen, gefälligen Dingen, glatt und glänzend poliert. Hierher fallen manche Stücke der Baule, Yaure und Guro, die Portraitbüsten und die Figuren mit lächelnden Gesichtern. Auch Tierfiguren, die in ganz Afrika verkauft werden, sind im Rahmen eines Exotismus zu sehen. Es gibt Frauenfiguren (N-539, N-540 [Abb. 4], N-541) aus glänzend poliertem Holz, die wahrscheinlich aus Sierra Leone stammen, mit nacktem Oberkörper, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, mit herausforderndem Hüftschwung mit erotischen Anklängen. Solche Darstellungen gibt es in der traditionellen afrikanischen Kunst nicht, eine ethnische Zuordnung ist nicht zu treffen. Sie sind im Rahmen eines Exotismus zu interpretieren.

Überbetonung

Einzelne Elemente werden überbetont. Die Objekte werden „afrikanischer als afrikanisch“ gemacht, wie Himmelheber schon 1967 (1967a: 27) schrieb, durch Bestücken mit Dingen, die in beiläufigem, westlichen Wissensgut eben als afrikanisch gelten, wie Tierhörner, Tierkrallen, Fell- und Stoffetzchen, Glasperlen, Kaurischnecken (N-59, N-197, N-198 [Abb. 5]). Oder die Masken werden besonders grob geschnitzt, sofern es sich um den grotesken Typ handelt (Abb. 5). We-Masken werden auch übergroß gestaltet, um die groteske Wirkung zu erhöhen. Wenn ein Objekt mit Patina angeboten wird, was selten ist, dann mit besonders dicker Kruste, etwa We-Masken. Ein solches Stück tritt schon mit dem Anspruch auf, ein gebrauchtes Objekt zu sein, wenn es damit auch nur Unwissende täuschen kann. Denn eine echte, durch Gebrauch entstandene Patina ist von anderer Qualität und sieht anders aus als eine künstlich aufgesetzte.

Horror vacui

Einen weiteren Trend kann man als Horror vacui bezeichnen: Es gibt selten große ununterbrochene Oberflächen in der Souvenirkunst. Horror vacui dürfte psychologisch ein konstitutives Element von Touristenkunst sein. Oberflächen sind strukturiert.

Sitzflächen von Hockern und Liegestühlen werden in der traditionellen Senufo-Kultur nicht beschnitzt. Dies wäre auch nicht sinnvoll, da man unbequem sitzen würde. Erstmals wurde im Jahr 1971 beobachtet, daß ein Senufo die Unter-

seite eines Liegestuhles und die Sitzfläche eines Schemels nachträglich mit Tierfiguren beschnittze (Himmelheber 1972: 91, 95). Auf dem Souvenirmarkt gibt es gegenwärtig sowohl Liegestühle ohne Reliefbeschnittzung (Abb. 3), als auch solche mit beschnittzten Sitzflächen und Rückenlehnen (zweiteilige Liegestühle: N-167/1,6; N-167/2,4; N-167/3,5).

„akua'ba“-Puppen der Asante in Ghana, die auch in Côte d'Ivoire verkauft werden, haben ein vollmondrundes Gesicht und deswegen eine hohe, leere Stirn (Abb. Dagan 1990: 71–75). In der Touristenkunst werden sie über den Augen mit Metall- und Glasperleneinlagen versehen. Der säulenförmige Körper ist um den Bauchnabel mit bunten Glasperlen verziert. Auch das zylindrische Podest, aus dem sie sich erheben, ist mit Metalleinlagen dekoriert (N-492 [Abb. 6], N-542).

Perleneinlagen werden auch nachträglich aufgebracht. Ein Verkäufer von Souvenirkunst im Markt von Treicheville in Abidjan vertrieb sich die Zeit im Warten auf Kundschaft, indem er eine Baule-Maske mit Glasperlen bestückte, undenkbar in der traditionellen Baule-Kunst.

Bei großen Masken aus Sierra Leone (N-330, N-378) wurde die Stirn in Runzeln gelegt. Narbentatauierungen, die in der traditionellen Kunst genau wiedergegeben werden, erfahren in der Souvenirkunst mannigfache Variationen. So werden sie phantasievoll ausgeschmückt, etwa als Gittermuster (N-330, N-378).

Andererseits gibt es eine

Vereinfachung

Details werden vereinfacht oder ausgelassen. So können Tatauiermuster auch fehlen oder ungenau ausfallen. Sehschlitze von Masken sind so angebracht, daß der Maskenträger nicht sehen kann (N-197, N-300, 1215).

Bei einer Maske (N-73A), die wahrscheinlich aus Sierra Leone stammt, sind im unteren Teil an den Seitenrändern Befestigungslöcher für ein Maskenkleid von außen an- aber nicht durchgebohrt. Dies zeigt schon, daß ein Gebrauch der Maske weder vorgesehen war, noch erfolgt ist. Es kommt vor, daß Befestigungslöcher überhaupt fehlen (1183) oder daß viele der Löcher so klein sind, daß man eine Schnur nicht durchziehen könnte (N-651). Manchmal haften in den Bohrlöchern noch die Späne (N-498, N-521, N-651). Ein Maskenkostüm war demnach nie befestigt, denn beim Durchziehen müßten die Späne abgefallen sein. Oder es sind in jedes Bohrloch ein paar Fransen geknüpft (N-73). Ein Fransenbehang in dieser Form hat keinen Sinn, da die Funktion eines Fransenkleides ist, den Körper des Maskenträgers zu verdecken.

Verschmelzung verschiedener Typen

Es werden auch Objekte verschiedener Stile und verschiedener Funktionen kombiniert. Oder Typen aus verschiedenen Zeithorizonten werden zu einem Stück zusammengefaßt. Bei einer Gelbguß-Büste, einer Nachempfingung eines Oni (Herrscher) des Reiches Ife (Nigeria) (N-176 [Abb. 7]) wurden drei Originale als Vorlage verwendet, die aus verschiedenen Zeitepochen stammen: ein Kopf (13./14. Jh.), der sich im Besitz des British Museum in London befindet (Leuzinger 1980: 107 Abb. 23) sowie eine Vollfigur (14./15. Jh.) und eine Büste (15./16. Jh.) aus dem Ife Museum in Nigeria (Katalog 1985: 117 Abb. 44, 119 Abb. 45).

Sogar Formelemente von Skulpturen verschiedener ethnischer Gruppen werden auf einem Objekt vereint: Formelemente der Dan und Senufo in einer Maske (N-480), Stoffe der Senufo sind auch bemalt mit Antilopen, die an

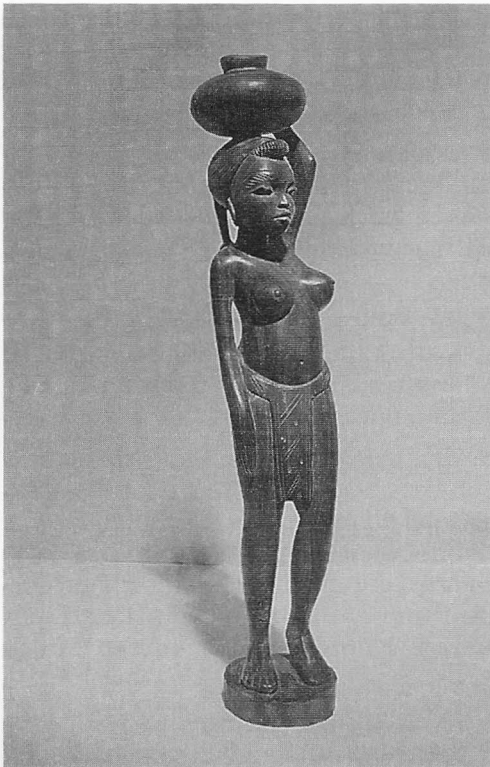


Abb. 4: Figur einer Frau, wahrscheinlich aus Sierra Leone, H 59 cm (N-540)

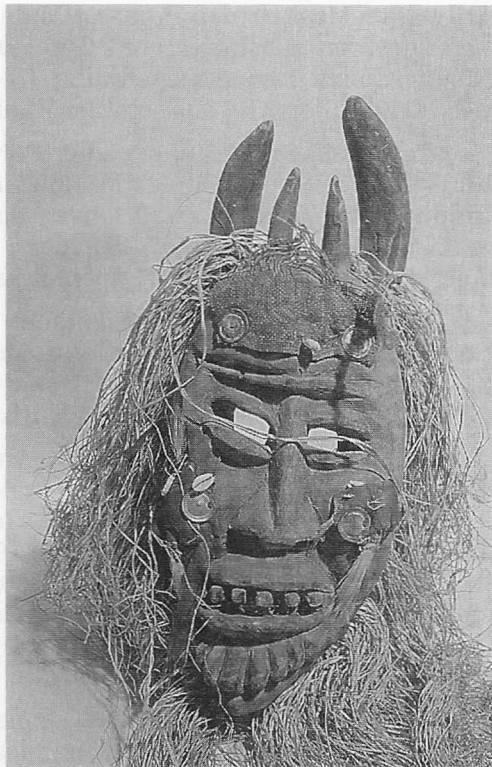


Abb. 5: Stülpmaske aus Sierra Leone, H 49 cm (N-198)



Abb. 6: Figur vom Typ „akua'ba“ der Asante/ Ghana, H 68 cm (N-492)



Abb. 7: Figur eines Oni (Herrscher) von Ife/ Nigeria, H 56 cm (N-176)

„tjiwara“-Masken der Bamana/Mali erinnern (N-168/3, N-168/6, N-880), Löffel, bei dem der Reislöffel vom Typ „wakemia“ der Dan mit Formelementen der Mende/Sierra Leone verschmilzt (N-71), Formelemente der Yoruba/Nigeria und der Mende/Sierra Leone in einer Figur (N-292, N-509).

Eine Maske (N-839), die einer Form des vertikalen Typs „tjiwara“ der Bamana/Mali (Zahan 1980: Pl. 43 IM 159) nachempfunden ist (Abb. 8), weist in der Verbindung von Hörnern und Ohren auch ein Gestaltungselement auf, das bei der Antilopenkopf-Aufsatzmaske der Nyonyosi(Kurumba)/Burkina Faso (Abb. Schwegger-Hefel 1980: II/111) vorkommt.

Ein holzgeschnitztes Sitzmöbel (N-107 [Abb. 9]) aus den Werkstätten der Senufo bildet neben Masken aus der eigenen Kultur und nicht identifizierbaren Stücken auch Antilopen ab, die an den Maskentyp „tjiwara“ erinnern (Zahan 1980: Pl. 50, 52), der jedoch der Kultur der Bamana entlehnt ist.

Es gibt sogar Objekte, die Formelemente der traditionellen Schnitzerei von drei verschiedenen ethnischen Gruppen auf sich vereinen. So gibt es eine Maskenkombination von Senufo/Côte d'Ivoire, Baule/Côte d'Ivoire und Kota/Gabun, die erstmals 1967 bei Himmelheber (1967a: 28 Abb. 10) abgebildet ist. Sie war 1993 in Korhogo häufig vertreten, es gibt dort Schnitzer, die nur diesen einen Typ herstellen: Die Gesichtszüge sind den Baule-Skulpturen entnommen, die Haartracht ist Senufo-inspiriert, und die überdimensionierten Köpfe mit den kurzen Füßen erinnern an die Kopffüßler der Kota.

In einer Maske aus Sierra Leone, die eine Mutter-Kind-Figur darstellt, vereinen sich Elemente von drei ethnischen Gruppen und vier Objekttypen (N-306 [Abb. 10]). Der Grundtyp ist eine Frauenfigur ohne Kind, die den Ewe, Fon oder Gun aus dem heutigen Benin zugeschrieben ist. Diese ist ebenfalls eine Maske und ihrerseits von den Yoruba in Nigeria beeinflusst (Zwernemann – Lohse 1985: 115 Abb. 108). Die Gesichtszüge des Souvenirobjektes und die Darstellung von Mutter und Kind erinnert an Yoruba-Kunst. In Sierra Leone leben heute auch Yoruba. Die Halswülste der Frau entsprechen jenen von Figuren der Mende in Sierra Leone (Hommel 1974: Fig. 36, 41, 42, 50). Der untere Teil des Kleides ist ebenfalls in parallel verlaufenden Wülsten gestaltet und erinnert in dieser Form an die Halswülste der „sowo-wui“-Masken des „sande“ („bundu“-)Frauenbundes (Abb. Boone 1986), der in Sierra Leone bei verschiedenen Ethnien verbreitet ist.

Verfälschung

Es gibt exakte Kopien, die dann Fälschungen sind, wenn sie als authentisch ausgegeben werden. Es gibt Masken und Figuren, mehr oder weniger exakte Kopien, die in irgendeiner Form anders sind als ihr Vorbild, jedoch eindeutig identifizierbar und ebenso eindeutig als Imitationen erkennbar: Maske vom Typ „nimba“ der Baga/Guinea (N-76 [Abb. 11]), Maske vom Typ „deangle“ der Dan/Côte d'Ivoire (N-858 [Abb. 12]). Dann gibt es Typen, die ebenfalls klar zuzuordnen sind, die jedoch Verfälschungen erfahren haben.

Bei den Bamana in Mali gibt es Kopfaufsatzmasken „tjiwara“, deren vertikaler oder „segu-minianka“-Typ Pferdeantilopen darstellt. Bei den authentischen männlichen Masken verläuft die Mähne in einem Bogen vom Kopf bis zum Körper (Zahan 1980: Pl. 2-37). Bei einem Objekt der Souvenirkunst hat der Schnitzer anscheinend nicht verstanden, daß er eine Mähne gestaltet (N-294 [Abb. 13]). Jedenfalls wurde daraus ein Gitterwerk, das den Freiraum zwischen Hörnern und Körper füllt. Zudem ist der Antilopenkopf als menschliches Gesicht dargestellt, und der Körper erinnert an einen überdimensionierten Vogelkörper. Bei einem ähnlichen Stück (N-295) weisen die Hörner der Antilopenmaske nach vorne statt

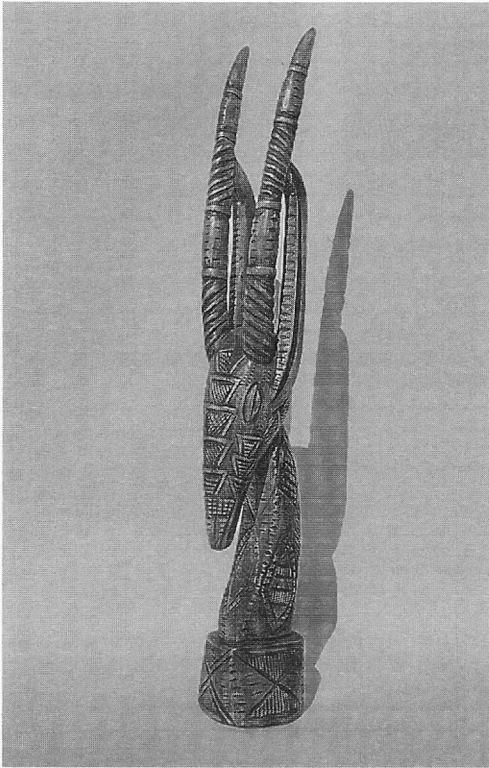


Abb. 8: Aufsatzmaske vom Typ „tjiwara“ der Bamana/Mali, H 92 cm (N-839)



Abb. 9: Lehnstuhl aus einer Werkstätte der Senufo/Côte d'Ivoire, H 99 cm (N-107)



Abb. 10: Stülpmaske aus Sierra Leone, H 55 cm (N-306)

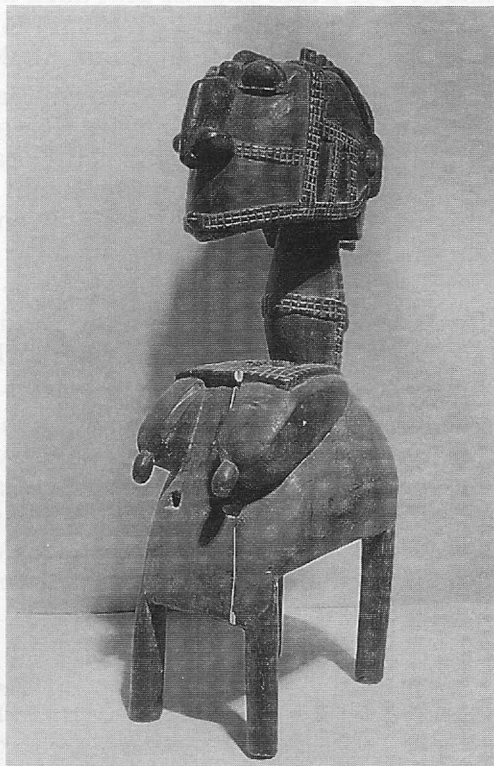


Abb. 11: Schultermaske vom Typ „nimba“ der Baga/Guinea, H 89 cm (N-76)

nach hinten wie bei der authentischen Maske und beim Pferdeantilopen-Männchen.

Bei einem anderen Objekt dienten als Vorbild Mutter-Kind-Darstellungen der Yoruba in Nigeria (1189 [Abb. 14]), die eine Anhängerin des Gottes Shango darstellen. Bei authentischen Figuren gibt es als Kopfaufsatz den Donnerkeil des Gottes Shango, der wie eine Doppelaxt gestaltet ist (Abb. Rockefeller 1979: 173). Die Haartracht des Souvenirobjektes wirkt so, als ob der Schnitzer den Donnerkeil als Henkel mißinterpretiert und neu gestaltet hat, so daß sich tatsächlich ein Henkel ergibt.

Bei Helmmasken vom Typ „wo“, die bei manchen Senufo-Gruppen vorkommen, ragt aus dem Rachen statt beidseits je ein Warzenschweinhauer nur auf einer Seite eine Zunge (N-72, N-513). Hier liegt eine Fehlinterpretation des Schnitzers vor, der den Hauer als Zunge mißverstand. Möglicherweise diente nur ein Foto als Vorlage, denn auf manchen Fotos (Willett 1986: 150 Ill. 139; Holas 1978: 155, 305) kann man diese Hauer als Zunge mißinterpretieren.

„kodal“-Masken der Senufo gibt es in vielen Variationen (N-84, N-305, N-511, N-547, N-552, N-657, 1181, 1182). Bereits im Jahr 1958 wurde geklagt, daß rohe Kopien in großer Zahl für den Kuriositätenhandel hergestellt werden (Elisofon – Fagg 1958: Text zu Abb. 112). Es gibt Masken, die keinem afrikanischen Typus entsprechen, bei denen jedoch einzelne Elemente, wie Hörner, Backenknochen, Bart und/oder Füße⁸⁾ den „kodal“-Masken entlehnt sind (N-115, N-200, N-201 [Abb. 15], N-238, N-239, N-303, N-469, N-480, N-551, N-655, 1215). Dies ist auch der Fall bei einer Anzahl kleiner Masken aus Knochen (N-171, 1172, 1327, 1328). Oft ist die Verwandtschaft mit den „kodal“-Masken gerade noch erkennbar (N-200, N-201 [Abb. 15], N-238, N-239). Eine Figur stellt einen stehenden Maskenträger dar, der sich eine Maske vom Typ „kodal“ vor Gesicht und Körper hält (N-184 [Abb. 16]). Es gibt auch Maskenträger als Figuren, deren Maske nicht identifizierbar ist (N-116, N-483, 1184). Die Darstellung von Maskenträgern gibt es nicht in der traditionellen Kunst Afrikas.

Bei einer 50 Zentimeter hohen Maske (1329 [Abb. 17]), die wahrscheinlich aus Sierra Leone kommt, nahm der Hersteller als Vorbild die nur rund 20 Zentimeter großen Masken aus Elfenbein mit Korallenperlenschmuck (Koloß 1982: Abb. A 8), die der Oba (Herrscher) von Benin (Nigeria) als Gürtelanhänger oder Brustschmuck trug. Das Objekt der Souvenirkunst ist dekoriert mit Glasperlen, Kaurischnellen, Blecheinlagen.

Auch bei den Goldgewichten der Akan-Völker von Ghana und Côte d'Ivoire gibt es Veränderungen. Figurale Goldgewichte sind häufiger geworden (N-876/1–138, N-877/1–20), so auch erotische Darstellungen, die im frankophonen Afrika „bêtise“ (Dummheit) genannt werden.

Die Verfälschungen können noch viel weiter gehen. Es gibt Skulpturen der Touristenkunst, deren traditionelles Vorbild nicht mehr mit Sicherheit bestimmbar, sondern nur noch zu vermuten, manchmal nur zu erahnen ist.⁹⁾ Eine Maske aus Sierra Leone (N-485 [Abb. 18]) hat Anklänge an Masken der Guro, eine andere (N-649 [Abb. 19]) erinnert vage an Paviankopfmasken der Dogon/Mali. Die Verfälschung kann so weit gehen, daß keine vorbildgebende Skulptur identifizierbar ist (N-550, 1322).

⁸⁾ Die flächigen Seitenteile und Zapfen, die für „kodal“-Masken charakteristisch sind, sind, wie die Senufo selbst sagen, vorspringende Backenknochen, Bart und Füße (Himmelheber 1960: 104). Hörner und Beine werden von den Senufo als Zeichen wichtiger Opfertiere gedeutet: Hammel und Huhn (Förster 1988: 32).

⁹⁾ Bei N-73A, N-178, N-514, N-551 könnten die Gesichtsmasken der Baule als Anregung gedient haben, die jedoch wesentlich kleiner sind.

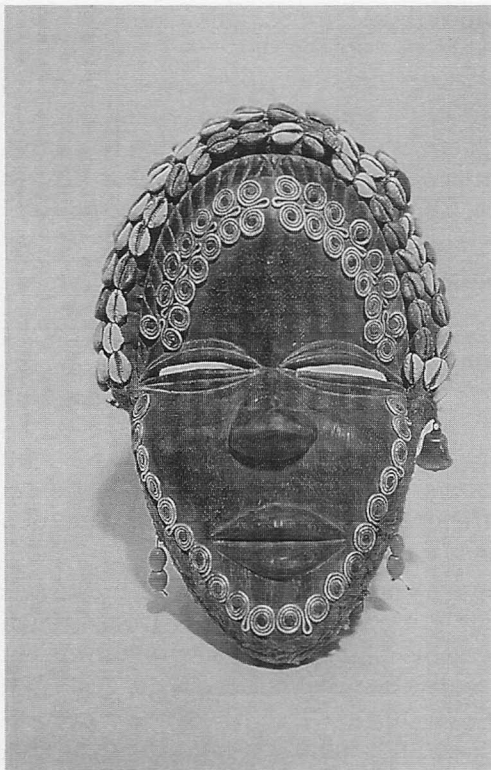


Abb. 12: Vorsatzmaske vom Typ „deangle“ der Dan/Côte d'Ivoire, H 37 cm (N-858)



Abb. 13: Aufsatzmaske vom Typ „tjiwara“ der Bamana/Mali, H 81 cm (N-294)



Abb. 14: Figur einer Frau mit zwei Kindern, wahrscheinlich aus Sierra Leone, H 88 cm (1189)



Abb. 15: Maske aus Liberia?, H 83 cm (N-201)

Ursachen der Veränderung

Aus diesen Kriterien der Veränderung einerseits und aus der Beobachtung des Verhaltens von Touristen gegenüber Souvenirkunst andererseits können die Ursachen dieser Veränderungen erschlossen werden. Sie liegen in den Erwartungen, die Touristen mit Afrika verbinden, in der Internationalisierung der Welt und in den Funktionsmechanismen des gegenwärtigen Tourismus.

Erwartungen, die Touristen mit Afrika verbinden

Souvenirkunst reflektiert westliche Vorstellungen über Afrika. So werden die Dinge mit Motiven dekoriert, die westlichen Vorstellungen von Afrika nachkommen. Lehnstuhl (N-107 [Abb. 9], Hocker (N-108), zweiteilige Liegestühle (N-167/1,6; N-167/2,4; N-167/3,5) und Türen (N-93, N-100, N-372, N-373, 1167, 1168, 1212, 1335, 1336) der Senufo werden mit herausgeschnitzten Motiven von dörflichem afrikanischen Leben versehen: Lasten auf dem Kopf transportieren, Palmwein abzapfen, Trinken, Kochen auf offenem Feuer. Solche Dinge, werden jedoch in der traditionellen Senufo-Kultur nicht dargestellt.

Holzgeschnitzte Türen, die auf den Souvenirmärkten in Côte d'Ivoire als „Senufo-Türen“ angeboten werden, sind nicht nur mit dörflichen Alltagsszenen geschmückt, sondern auch mit Masken. Masken sind in westlichem Verständnis ein Afrika-Stereotyp. Jedoch sind diese Masken entweder so oberflächlich gestaltet, daß sie nicht identifizierbar sind, oder sie weisen nur gewisse Elemente eines bestimmten Maskentyps auf, etwa des Typs „kodal“, nämlich die Hörner, vorspringenden Backenknochen und Füße, nicht jedoch die Gesichtszüge (N-93, 1212, 1336). Diese Türen sind jenen nachempfunden, die früher die Häuser von Senufo-Persönlichkeiten verschlossen, die im öffentlichen politischen oder religiösen Leben der Gemeinschaft eine Rolle spielten. Die Relief-Beschnitzung authentischer Türen (Förster 1988: 117 ff. Abb. 30, 115–117) ist jedoch weniger vielfältig. Dargestellt sind nicht Alltagsszenen, sondern – in knapper, stilisierter Form – rituelle Gegenstände (wie eindeutig identifizierbare Masken) und Tiere, die in der Mythologie vorkommen, etwa Hornrabe, Chamäleon, Pythonschlange, Schildkröte, Krokodil.

Aus Westafrika gibt es Figuren, die in Aktivitäten eines afrikanischen Alltages dargestellt sind, Frauen, die Töpfe auf dem Kopf transportieren (N-539, N-540 [Abb. 4], N-541, 1272), Jäger (N-99, N-199), Palmweinzapfer (N-476, N-517). All diese Darstellungen von Alltagsszenen gibt es in der traditionellen afrikanischen Kunst in dieser Form nicht, sie sind auch keiner ethnischen Gruppe zuzuordnen, sondern eher im Sinne eines Exotismus zu interpretieren: Afrikanischer Alltag wird in idyllisierender, romantisierender Form dargestellt.

Aus Sierra Leone gibt es Masken (N-466, N-655) und Figuren (N-484, N-506), die zwar einer westlichen Vorstellung von einem afrikanischen Gesicht entsprechen, jedoch nicht einem afrikanischen Stiltypus. Es gibt sogar eine Figur aus Sierra Leone, die nach dem Vorbild westlicher abstrakter Kunst gestaltet ist (N-468).

Afrikanische Gegenstände werden so verändert, daß sie zu einem gänzlich anderen westlichen Gebrauchsgegenstand werden. So werden Rangabzeichen zum Spazierstock. Bei den Mende in Sierra Leone sind geschnitzte Holzstäbe Rangabzeichen, die den Frauenbund „sande“ repräsentieren. Sie sind für bestimmte Mitglieder des Bundes Symbol der Autorität (Hommel 1974: Fig. 30, 31). In der Souvenirkunst wird ein solcher Stab zum Spazierstock mit Haltegriff (N-70, N-177). Rangabzeichen von politischen Führern der Mende (Hommel 1974: Fig. 78–82) werden ebenfalls zu Spazierstöcken (N-105, N-174). Andere Stücke

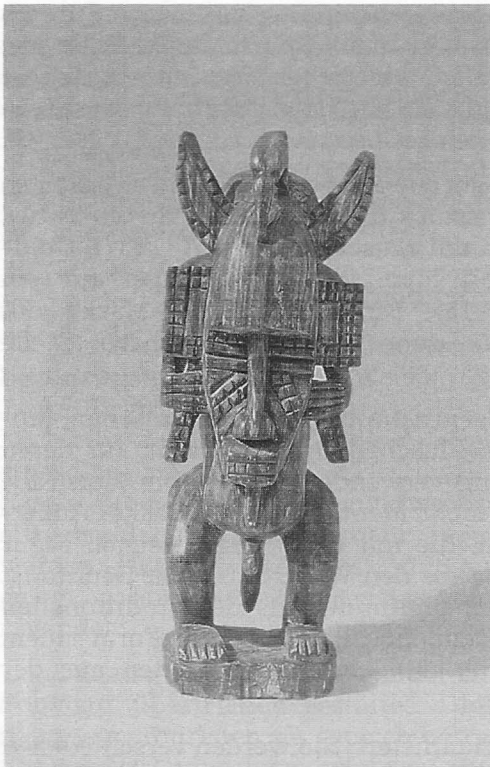


Abb. 16: Figur eines Maskenträgers aus Westafrika, H 60 cm (N-184)

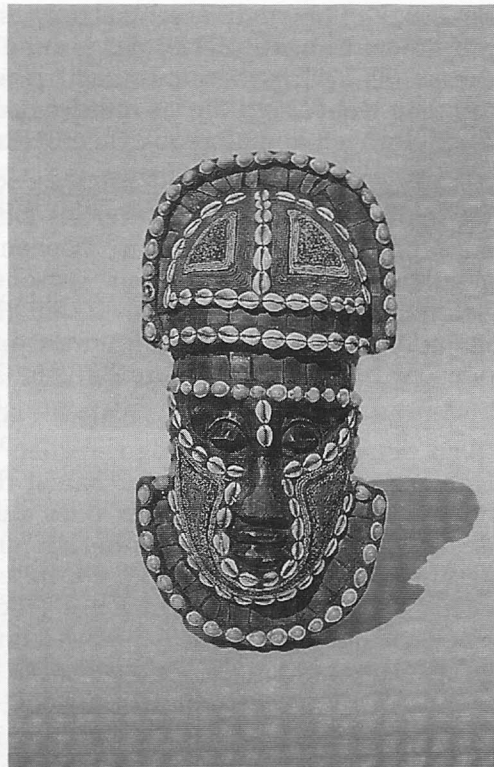


Abb. 17: Maske, wahrscheinlich aus Sierra Leone, H 50 cm (1329)



Abb. 18: Maske aus Sierra Leone, H 51 cm (N-485)

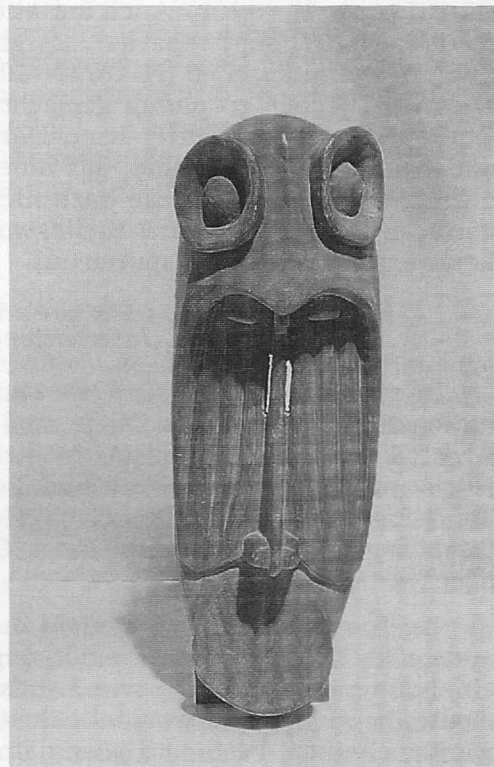


Abb. 19: Maske aus Sierra Leone, H 73 cm (N-649)

(N-173, N-175) sind Verschmelzung eines Rangabzeichens eines politischen Führers mit einem Rangabzeichen des „sande“-Bundes – in einem Spazierstock. Einer von diesen (N-175) ist beschnitzt mit einer knieenden weiblichen Figur, die eine Last auf dem Kopf trägt, die sie mit der linken Hand hält. Hier sind zusätzlich westliche Vorstellungen von afrikanischem Alltagsleben eingeflossen.

Dinge, die in der afrikanischen Kultur Gebrauchsgegenstand sind, werden so verändert, daß sie dem Käufer als Dekorationsstück dienen können. So wird etwa ein Mörser an der Außenseite flächendeckend mit Muscheln beklebt (1437). Goldgewichte werden mit Ösen versehen, damit man sie als Anhänger für ein Schmuckstück gebrauchen kann (N-876/1–15). Eine „sowo-wui“-Maske des „bundu“ („sande“)-Frauenbundes aus Sierra Leone hat an der höchsten Stelle der Frisur ein Loch zum Aufhängen (N-339).

Außerdem werden westliche Gebrauchsgegenstände mit afrikanischen Motiven dekoriert. In Korhogo werden Gelbguß-Flaschenöffner verkauft, für deren Handgriff Elemente aus der Kunst der Senufo verwendet werden, ein Hornrabe oder ein „wo“-Maskenträger oder auch eine nicht identifizierbare Maske. Außerdem werden Metall-Aschenbecher angeboten, die mit einer angegossenen Figur geschmückt sind. Ein holzgeschnitzter Hocker aus den Werkstätten der Senufo ist eher der westlichen Form eines Hockers nachempfunden als den traditionellen Hockern der Senufo. Ein holzgeschnitztes Sitzmöbel, das in seiner Form einem westlichen Lehnstuhl entspricht (N-107 [Abb. 9]), ist mit Elementen aus der Senufo-Kultur versehen, wie „kodal“-Masken.

Schließlich werden die Objekte wieder afrikanisiert. Sie werden verschiedenen Behandlungen unterzogen, um einem unkundigen Käufer vorzutäuschen, daß die Gegenstände bereits von Afrikanern benutzt wurden. Die Senufo reparieren bei den Objekten der Souvenirkunst einige Stellen in immer der gleichen Technik (N-107 [Abb. 9], N-108). Auch Imitationen von Zeremonialhockern der Dogon/Mali (N-179, N-297) sind repariert. Es gibt Objekte, die abgeschliffen sind, um Abnutzung vorzutäuschen (N-197, N-198 [Abb. 5], N-299/1, N-306 [Abb. 10], 1193). Dies wird jedoch so plump gemacht, daß nur ein unkundiger Tourist getäuscht werden kann. Eine Mutter-Kind-Darstellung aus Sierra Leone (N-306 [Abb. 10]) endet unten mit dem Kleid, das innen offen ist, so daß man die Figur als Maske aufsetzen könnte, wenn sie dazu nicht zu klein wäre. Die Maske sieht zunächst getragen aus. Aber an jener Stelle, wo sie aufsitzen würde, wenn man sie aufsetzen könnte, weist sie Schleifspuren auf.

Internationalisierung der Welt

In vielen Bereichen sind die Dinge, die unseren Alltag konstituieren, internationalisiert: Allzuvielen Dingen sind überall mehr oder weniger gleich: Urbane Architektur, Transportmittel, Medizin, Kriegführung, Kino, Fernsehen, Sport, Hoch- und Tiefkultur (Oper und Pop), Freizeitangebot und in manchem auch Tourismus und Souvenirs. Nach Hermann Lübbes kulturphilosophischen Betrachtungen sind wir schon lange Opfer eines „kulturellen Homogenisierungsdruckes“ (Lübbe 1983: 22).

Im Tourismus nun wird nicht das gesucht, was gleich ist, sondern das, was anders ist. Dieses andere, Fremde zeigt sich augenfällig in Dingen, die symbolhaft ein Land repräsentieren, wie Landschaften (Nationalparks), historische Monumente, herausragende Persönlichkeiten, ethnische Minoritäten, Trachten, Handwerkstechniken, Feste und Musik. Touristen empfangende Länder und Orte müssen ihr Anderssein dem Touristen deutlich zeigen. Deswegen wird es aufbereitet. So gleichen sich die Touristen empfangenden Länder nicht nur in jenen Dingen,

die internationalisiert sind, sondern auch insofern, als sie alle dasjenige, das sie von allen anderen unterscheidet, als Kapital betrachten, ausstellen, für jedermann verständlich machen. So werden die nationalen Eigentümlichkeiten eines Landes zu Sehenswürdigkeiten, Folkloreveranstaltungen, Souvenirs. Sie werden genauso für den Tourismus adaptiert, respektive eigens für ihn geschaffen, wie infrastrukturelle Gegebenheiten – Verkehr, Hotel, Information und Vermittlung, Reiseführer. Das Souvenir ist dem Touristen der dauerhafteste Beweis dieses Andersseins. Denn er kann es erwerben und besitzen.

Funktionsmechanismen des gegenwärtigen Tourismus

Diese verhindern eher das Kennenlernen einer fremden Kultur, als daß sie es begünstigen. Der wenige Wochen dauernde Urlaub wird als schönste Zeit des Jahres begriffen und vermarktet, die dem Vergnügen und der Erholung dienen soll. Da bleibt wenig Raum für die Anstrengung des Sehens und Lernens. Und als Folge eines Tourismus, der seine Destinationen ständig ändert, wird zwar die ganze Welt bereist, aber das jeweils unverwechselbare andere eines Reiseziels, wegen dem es ausgewählt wird, nicht mehr registriert. Auch deswegen muß es aufbereitet werden. Das, was anders ist, muß auch dem eiligen, uninformierten Kunden dargelegt werden, der schon vieles von dem gesehen hat, was die Welt an Herausragendem zu bieten hat und der entsprechend anspruchsvoll ist.

Um also dieses Anderssein der fremden Kultur noch mehr zu betonen, wird das Souvenir übertrieben gestaltet. Dies führt zu einer Überbetonung dessen, was dann vom Touristen als typisch betrachtet wird. Deswegen müssen Ethnographica gewisse Veränderungen erfahren, um als Touristenkunst reussieren zu können. Sie müssen dem kognitiven System des Käufers angepaßt werden, seinem Vorverständnis der fremden Kultur entsprechen, so daß er sie interpretieren und in seinem Bild von dieser fremden Welt einordnen kann. Je einfacher, prägnanter Souvenirs sind, um so eindeutiger können sie ihre Informationsfunktion wahrnehmen – nämlich symbolhaft ein Land, eine Gegend, eine ethnische Gruppe zu repräsentieren. So gerät der Gegenstand, aus seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang gerissen und in einen neuen gestellt, unversehens zur Karikatur. In der Touristenkunst ist das Typische immer untypisch. Es entstehen Stereotypen: Pharaonisches aus Ägypten, Jodelig-Todeliges aus Tirol und aus Afrika eine holzgeschnitzte Maske.

Souvenirkunst als Wirkung und Ursache von Stereotyp und Vorurteil

Souvenirkunst reflektiert – in ihrer Vereinfachung, Reduzierung auf wenige prägnante Merkmale – die oberflächlichen Eindrücke, die die allermeisten Touristen vom Reiseland haben: Stop, Foto, weiter. Die verschiedenen Arten von Touristenkunst – einerseits das Liebliche, Niedliche (besser: Verniedlichte), Einfache (oder Vereinfachte), andererseits das Groteske, Übertriebene, Dämonische – widerspiegeln auch die ambivalente Haltung des Abendländers gegenüber diesen Kulturen: Abwehr und Verlangen (Kohl 1987). Im Fremden wird das Exotische, Reine, Ursprüngliche gesucht und gleichzeitig das Wilde, Unbekannte gefürchtet.

Indem das Herausragende einer Kultur, dasjenige, das sie von allen anderen unterscheidet, als „Typisches“ herausgeputzt wird, das jedermann gleich erkennbar ist, müssen Souvenirs Vorurteile bestätigen. Da die Souvenirkunst exportiert und im Herkunftsland des Touristen nicht nur in Schubladen verstaubt, sondern auch verschenkt oder als Wohnungsschmuck aufgestellt wird, werden die Stereotypen ständig perpetuiert. In dieser Hinsicht sind Souvenirs Multiplikatoren. So verleihen Souvenirs der Gesellschaft, in der sie produziert werden, genau jene Primitivität,

die sie zwar nie hatte, die ihr aber gern zugeschrieben wurde. In dieser Hinsicht ist der Souvenirerwerb Ausdruck einer kolonialen Gesinnung, so unbewußt dies dem Käufer auch sein mag. Je mehr die fremde Kultur erniedrigt wird, um so mehr wird die eigene erhöht. Deswegen wird sie primitiver, rückständiger, ursprünglicher gemacht, als sie ist. Künstlich wird der Abstand, die Differenz zwischen der eigenen und der fremden Kultur vergrößert, um deren (temporäre) Attraktivität zu steigern. Den hehren Wünschen nach Völkerverständigung, von denen die Anfänge des Massentourismus begleitet waren, spricht dies Hohn.

Produktion und Vertrieb von Touristenkunst wird nicht nur von internationalen Hilfsorganisationen, sondern auch von Regierungen unterstützt (vgl. Etienne-Nugue – Laget 1985: 33; Jules-Rosette 1984: 46, 126; Richter 1978: 178 f., 207 f.; Steiner 1991: 39 f., 100 n. 8). Durch die massenhafte Vermarktung von Ware, die weiße Vorurteile über Afrika bestätigt, reproduziert Afrika hier genau jene Vorstellungen von sich selbst, die ihm von den Weißen aufgezwängt wurden.

Souvenirkunst als Element der Kultur der Reisenden

Touristenkunst wurde wegen der Botschaften, die sie vermittelt, als Kommunikationssystem zwischen Kulturen angesehen (Jules-Rosette 1984). Da der Tourist jedoch glaubt, ein Stück afrikanischer Kultur zu erwerben, ist die Botschaft eine falsche, denn er erwirbt ein Stück, das gleichermaßen der eigenen Kultur entstammt. Touristen wollen sich in den Objekten, die sie kaufen, nicht abgebildet sehen (Ebd.: 235), und dennoch suchen sie in ihnen nur sich selbst.

Die Souvenirkunst bestätigt die Ergebnisse der Exotismus-Forschung und der Auseinandersetzungen um das Fremde/das Eigene, daß nämlich die Konstruktion des Fremden im Eigenen angelegt ist. Was eine afrikanische Skulptur ist, bestimmen in der Touristenkunst mehr die Touristen als die Afrikaner. Souvenirkunst reflektiert die Vorstellungen des Käufers über sein Reiseland vielleicht mehr, als sie Kulturelemente des Reiselandes reflektiert. Afrikanische Souvenirkunst ist ebensosehr westlich wie afrikanisch. Sie sagt mindestens soviel über den Tourismus aus wie über afrikanische Kultur.

Literatur

- Bardon, P. (1948): Collection des Masques d'Or Baoulé de l'I.F.A.N. In: Catalogues IV, Dakar.
- Bascom, W. (1976): Changing African Art. In: Graburn, Nelson H. H. (Ed.), 303–319.
- Bausinger, H. (1961): Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart.
- Ben-Amos, P. (1976): „A la Recherche du Temps Perdu“: On Being an Ebony-Carver in Benin. In: Graburn, Nelson H. H. (Ed.), 320–333.
- Boone, S. A. (1986): Radiance from the Waters. Ideals of Feminine Beauty in Mende Art. New Haven and London.
- Bourdieu, P. (1991): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Übers. v. Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main, 4. Aufl. (1970¹).
- Clifford, J. (1988): The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, Massachusetts and London, England.
- Crowley, D. J. (1970): The Contemporary-Traditional Art Market in Africa. African Arts, vol. IV/1, 43–49, 80.
- Crowley, D. J. (1981): African Crafts as Communication. African Arts, vol. XIV/2, 66–71.
- Dagan, E. A. (1990): African Dolls for Play and Magic. Montréal.
- Elisofon, E. – Fagg, W. (1958): The Sculptures of Africa. New York.
- Etienne-Nugue, J. – Laget, E. (1985): Artisanats traditionels. Côte d'Ivoire. Dakar/Sénégal.
- Féau, E. (Ed.) (1989): Corps sculptés, corps parés, corps masqué. Chefs-d'œuvre de Côte d'Ivoire. Paris.
- Fischer, E. – Himmelheber, H. (1984): The Arts of the Dan in West Africa. Translated by Anne Buddle (Die Kunst der Dan. 1976). Museum Rietberg Zürich.
- Fischer, E. – Homberger, L. (1985a): Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste. Museum Rietberg Zürich.

- Fischer, E. – Homberger, L. (1985b): Maskengestalten der Guro, Elfenbeinküste (Feldfotos und Kurztex te zur Kultur und Kunst eines westafrikanischen Volkes). Museum Rietberg Zürich.
- Förster, T. (1988): Die Kunst der Senufo. Museum Rietberg Zürich.
- Goldwater, R. (1960): Bambara Sculpture from the Western Sudan. The Museum of Primitive Art. New York.
- Graburn, N. H. H. (Ed.) (1976): Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World. Berkeley, Los Angeles, London.
- Gueneguez, André et Afo (1992): Art de la Côte d'Ivoire et de ses voisins. Paris.
- Himmelheber, H. (1960): Negerkunst und Negerkünstler. Braunschweig.
- Himmelheber, H. (1967a): Fälschungen und andere Abweichungen von der traditionellen Kunst in Negerafrika. Tribus 16, 15–34.
- Himmelheber, H. (1967b): The Present Status of Sculptural Art Among the Tribes of the Ivory Coast. In: Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society, 192–199.
- Himmelheber, H. (1972): Fälschungen aus der Hand von Senufo-Schnitzern (Elfenbeinküste). Tribus 21, 91–95.
- Himmelheber, H. (1975): Afrikanische Kunsthändler an der Elfenbeinküste. Zeitschr. f. Ethnologie, Bd. 100, H. 1/2, 16–26.
- Holas, B. (1960): Cultures matérielles de la Côte d'Ivoire. Paris.
- Holas, B. (1969): Sculptures ivoiriennes. C. S. H.
- Holas, B. (1978): L'art sacré senufo. Ses différentes expressions dans la vie sociale. Abidjan, Dakar.
- Hommel, W. L. (1974): Art of the Mende. University of Maryland Art Gallery.
- Jules-Rosette, B. (1984): The Messages of Tourist Art. An African Semiotic System in Comparative Perspective. New York and London.
- Kasfir, S. L. (1992): African Art and Authenticity. A Text with a Shadow. African Arts, vol. XXV/2, 41–53, 96 f.
- Katalog (1985): Schätze aus Alt-Nigeria. Erbe von 2000 Jahren. Berlin.
- Kohl, K.-H. (1987): Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie. Frankfurt am Main und New York.
- Koloß, H.-J. (1982): Afrika. In: Ferne Völker, frühe Zeiten. Kunstwerke aus dem Linden-Museum Stuttgart. Bd. 1, 35–130, Recklinghausen.
- Leuzinger, E. (1980): Afrika. Kunst der Negervölker. Baden-Baden, 1959¹.
- Lübbe, H. (1983): Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts. In: Herkunft und Zukunft, Bd. I. Graz, Wien, Köln.
- Mount, M. W. (1973): African Art. The Years since 1920. Baskerville.
- Price, S. (1989): Primitive Art in Civilized Places. Chicago and London.
- Richter, D. (1978): Art, Economics and Change: A Study of the Kulebele of Northern Ivory Coast. Southern Illinois University at Carbondale, Ph. D.
- Rockefeller, N. A. (1979): Meisterwerke der primitiven Kunst. Die Sammlung Nelson A. Rockefeller. Stuttgart und Zürich (1978¹).
- Scanzi, G. F. (1993): L'art traditionnel Lobi. Lediberg spa, Bergamo – Italien.
- Schmalenbach, W. (1990): Grundsätzliches zur Ästhetik der Afrikanischen Kunst. In: Szalay, M. (Hg.), Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst. München, 49–62.
- Schweeger-Hefel, A. (1980): Masken und Mythen. Sozialstrukturen der Nyonyosi und Sikomse in Obervolta. Wien.
- Steiner, Ch. B. (1991): The Trade in West African Art. African Arts, vol. XXIV/1, 38–43, 100 f.
- Szalay, M. (Hg.) (1990): Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst. München.
- Thurner, I. (1991): Kunst – Souvenirs – Souvenirkunst. Masken und Figuren aus Westafrika. Wien.
- Thurner, I. (1994a): Kunst für Touristen. Die Welt der Reisenden im Souvenir. Sociologus, N.F. Jg. 44, H. 1, 1–21.
- Thurner, I. (1994b): Das Souvenir als Symbol und Bedürfnis. Wiener Völkerkundl. Mitt., N.F. Bd. 36 (in Druck).
- Vogel, S. (Ed.) (1991): Africa Explores. 20th Century African Art. New York, Munich.
- Willett, F. (1986): African Art. Singapore, 1971¹.
- Zahan, D. (1980): Antilopes du Soleil. Arts et rites agraires d'Afrique Noire. Wien.
- Zwernemann, J. – Lohse, W. (1985): Aus Afrika. Ahnen – Geister – Götter. Museum für Völkerkunde, Hamburg.

Fotonachweis

Abb. 1 – 3: Ingrid Thurner

Abb. 4 – 19: Niederösterreichisches Landesmuseum

Anschrift der Verfasserin: Dr. Ingrid Thurner, Hohlweggasse 25/34, A-1030 Wien.