

## Inhalt

	Seite	
I	Vorwort des Herausgebers	3
II	Informationen aus dem Vorstand	4
1	Satzung	5
2	Protokoll der Mitgliederversammlung vom 13.2.1998	11
	Protokoll der Mitgliederversammlung vom 19.9.1998	21
3	Rundbrief Juni 1998	29
	Rundbrief August 1998	31
	Rundbrief November 1998	34
4	Neufassung der Adressenliste der Mitglieder	36
	Mitgliederliste nach Fachrichtungen	42
III	Beiträge	47
1	Corinna Erckenbrecht, "'Die vier Farben der Traumzeit' - Kunst und Kultur australischer Aborigines-Frauen"	48
2	Claudia Drachsler, "'Far more happier than we Europeans...' Die gegenwärtige Darstellung australischer Ureinwohner in deutschen Reiseprospekten"	61
3	Margret Carstens, "'Land ist unser Leben': An ihrer Landrechte-Konferenz 1996 hatten Aborigines Gründe zur Sorge"	80
4	Markus Weßendorf, "Exposé: Kulturelle Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance"	82
5	Markus Weßendorf, "Bericht über den bisherigen Stand des Forschungsprojektes zu den 'kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance'"	88
6	Tania Peitzker, "Dymphna Cusack (1902-1981): A Deconstruction of her Romantic Realist Texts and the Discourses Implicit in her Popularity"	98
7	Stefan Nees, "'Online' dabei - das deutsche Forschungsschiff <u>Sonne</u> in australischen Gewässern"	103
IV	Rezensionen	104
1	Linguistik: Gerhard Leitner	105
2	Literaturwissenschaft: Marion Spies	112
	Rosemarie Gläser	115

V	Vorankündigungen	117
VI	Internet-Adressen etc.	124
VII	Anschriften der Mitarbeiter des Heftes	131

## I Vorwort des Herausgebers

Liebe Mitglieder der Gesellschaft für Australien-Studien.

Auch der diesjährige Newsletter erscheint leider mit Verspätung. Ich bitte um Ihr Verständnis für die Verzögerung, denn ich kann Ihnen versichern, daß die Gründe für das verspätete Erscheinen außerhalb der Kompetenz des Herausgebers lagen. Erst heute nämlich sind mir die letzten Mitteilungen zugegangen, deren Aufnahme in diese Ausgabe unerlässlich waren.

Ich denke dennoch, daß sich das Warten gelohnt hat, und ich hoffe, daß Sie diesen Eindruck nach der Lektüre teilen. Ich danke allen Mitarbeitern an dieser Ausgabe für das Zustandekommen.

Wuppertal, den 23. November 1998,

Horst Prießnitz

## „Die vier Farben der Traumzeit“ - Kunst und Kultur australischer Aborigines-Frauen

Die beeindruckende und stilistisch einzigartige Kunst der australischen Ureinwohner ist durch viele nationale wie internationale Ausstellungen weltweit bekannt geworden. Wenig weiß man jedoch darüber, welche Rolle Aborigines-Frauen in dieser Entwicklung spielen und gespielt haben. Meist sind es die Namen berühmter Männer wie Albert Namatjira, Clifford Possum Tjapaltjarri oder Jimmy Pike, die mit der Kunst des fünften Kontinents in Verbindung gebracht werden.

Aber auch „blackfellow women“, also Aborigines-Frauen, haben einen erheblichen Anteil an der heutigen indigenen Kunstproduktion Australiens. Drei der von Ureinwohnerfrauen ausgeübten Kunstformen sollen daher in diesem Beitrag vorgestellt werden.<sup>1</sup> Es handelt sich erstens um Acrylbilder, die Anfang der siebziger Jahre in bestimmten Regionen Zentralaustraliens zu malen begonnen wurden, und die sich heute weltweit einer großen Beliebtheit erfreuen. Es sind des weiteren Batiken, die Aborigines-Frauen in erster Linie in kleinen Siedlungen wie Utopia im Nordterritorium herstellen (siehe Karte 1), sowie letztendlich die Körperbemalungen der Frauen, die sie sich für ihre religiösen Zeremonien auf den Körper, vornehmlich die Brüste, auftragen. Motive dieser Körperbemalungen lassen sich auch auf den Acrylbildern und Batiken wiederfinden, wodurch eine bemerkenswerte Querverbindung entsteht. Alle drei Kunstformen sind eng mit der religiösen Vorstellungswelt, der „Traumzeit“, und ihrer reichhaltigen Mythologie verbunden.

Verfolgen wir nun die Entwicklung des künstlerischen Schaffens unter den Ureinwohnern in neuerer Zeit, so muß in diesem Zusammenhang insbesondere die „Western Desert Art“, eine der bedeutendsten Stilrichtungen der australischen Kunst, hervorgehoben werden. Der Beginn dieser Malschule kann recht genau rekonstruiert werden, wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden.

Was zunächst als eine Malform entstand, die ausschließlich von Männern ausgeübt wurde, entwickelte sich über mehrere Stufen zu einer künstlerischen Ausdrucksform, die heutzutage auch von Frauen ausgeübt wird beziehungsweise in der Frauen herausragende

<sup>1</sup> Dieser Artikel fußt auf einem gleichnamigen Diavortrag, den ich im Rahmen der Vortragsreihe „Frauen und Kunst im Kulturvergleich“ im Sommersemester 1998 an der Universität Basel hielt.

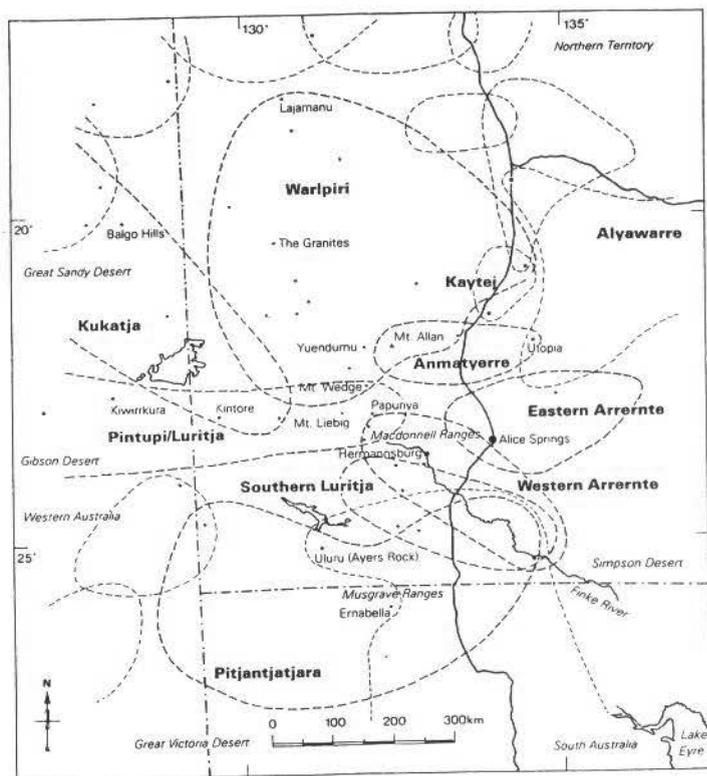
Persönlichkeiten stellen. Diese Entwicklung selbst sowie einige der wichtigsten Vertreterinnen dieser Schule sollen im folgenden vorgestellt werden.

### 1 Vorgeschichte: Die Kunst der Aborigines und ihr religiöser Hintergrund

Schon in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts, als die Ethnologie noch in den Kinderschuhen steckte und von einer Kunstethnologie kaum, und speziell was Aborigines-Frauen betraf, noch gar keine Rede sein konnte, brachten bereits die australischen Anthropologen Norman B. Tindale und Charles P. Mountford Mal- und Zeichenmaterial bei ihren Exkursionen und Feldforschungen mit zu den Aborigines in die Western Desert und animierten sie, Bilder zu zeichnen, ohne dabei ein Thema vorzugeben. Tausende von Zeichnungen und Malereien wie beispielsweise einfache Buntstiftzeichnungen auf Pappkarton entstanden in diesem Zusammenhang. Sie stellten in der Regel Landschaften oder Themen aus den mythologischen Überlieferungen dar. (Die Ähnlichkeit mit Motiven und Stil der Acryl-Malerei ist aus heutiger Sicht verblüffend!)

Obwohl Aborigines-Männer wie -Frauen schon früher bemalte und verzierte Objekte aus ihrer materiellen Kultur hergestellt und zum Teil zum Verkauf angeboten hatten, änderten sich ihre Möglichkeiten und ihre Herangehensweise ganz entscheidend, als sie mit Acryl-Farben vertraut gemacht und ihnen Farben, Pinsel, Leinwände etc. zur Verfügung gestellt wurden. Dieser Start in ein eigenständiges künstlerisches Schaffen australischer Ureinwohner, so wie wir es heute kennen, fand insbesondere in Papunya statt, einer kleinen Aborigines-Siedlung am Rande der Western Desert.

Papunya wurde 1959 für die weit verstreut lebenden Warlpiri-, Luritja-, Anmatyerre- und Pintupi-Aborigines gegründet. Diese Bezeichnungen sollten allerdings nicht als klar definierbare Stammesnamen mißverstanden werden, die eine unzweideutige tribale Identität beinhalten. Eher verbergen sich dahinter kulturell und linguistisch voneinander unterscheidbare Sozialverbände, deren gemeinsame Traditionen, Siedlungsräume, Sprachen und Ritualkomplexe ausschlaggebend für ihr Zusammengehörigkeitsgefühl sind. Ein striktes politisches und hierarchisches Gebilde mit eindeutigen Loyalitäten, wie wir es etwa von den afrikanischen Stämmen her kennen, war damit nicht verbunden.



**Karte 1** Siedlungsräume der einzelnen Sprachgruppen in Zentralaustralien. In: Tjukurrpa, Ausstellungskatalog Basel 1992.

Papunya wurde zunächst von der Regierung verwaltet und sollte den australischen Ureinwohnern im Zuge der damals landesweit betriebenen Assimilationspolitik einen Einstieg in seßhafte und wirtschaftlich abgesicherte Lebensverhältnisse gewährleisten. Die Kinder hatten hier ihre eigene Schule, und die erwachsene Aborigines wurden zum Großteil von der jungen Gemeinde eingestellt.

Trotzdem hielten viele von ihnen an den traditionellen Überzeugungen und Überlieferungen fest und waren in den religiösen Gesamtkomplex, der Zeremonialleben und mythische Traumzeitlegenden umfaßt, fest eingebettet. Der zentrale Begriff in diesem Zusammenhang ist die bereits angeklungene Bezeichnung Traumzeit oder „Dreamtime“ bzw. „the Dreaming“, wie es im englischen heißt. Darunter ist die komplexe Vorstellungswelt einer urzeitlichen, vormenschlichen Schöpfungsphase zu verstehen, in der Kulturheroen in tierischer oder tiernenschlicher Gestalt die Natur, Erde, Umwelt, Geographie, Wasservorkommen Tierarten, sprich: alles, was die späteren Menschen zum Leben brauchen sollten, erschufen. Der Begriff geht offensichtlich auf das englisch-australische Forscherteam Baldwin Spencer und Francis Gillen zurück, die diese übergeordnete englische Bezeichnung um die Jahrhundertwende zum ersten Mal benutzten (vgl. Erckenbrecht 1998:28).

Die Warlpiri, eine der bedeutendsten Ethnien Nordaustraliens, haben übrigens wie viele ihrer Nachbarstämme auch eine eigene Bezeichnung für das, was wir als „Traumzeit“ definieren. Für sie heißt diese mythologische Schöpfungszeit „tjukurrpa“. Für die Aranda faßt „altjeringa“ (oder „altjiranga“) ihre Überlieferungen aus der Schöpfungszeit zusammen. Diese Begriffe sind auch deswegen erwähnenswert, weil mittlerweile viele Publikationen über die Religion der Aborigines sowie Ausstellungskataloge oder Sonderausstellungen diese Worte benutzen (siehe Literaturliste).

Eines der bedeutendsten mythischen Wesen aus der Traumzeit ist für die Aborigines von Papunya die Honigameise. Zahlreiche Überlieferungen und Zeremonien ranken sich um ihre Gestalt. Sie hatte nach Auffassung der Aborigines den Landstrich, in dem Papunya liegt, in der Traumzeit durchwandert, die Landschaft geformt und hier Fruchtbarkeit und Artenreichtum geschaffen. Daher verkörpert für die Menschen von Papunya der Honigameisentraum - „the dreaming of the honey ants“ - den zentralen, religiös motivierten Bezug zu ihrem Land.

## 2 Anfänge der Acryl-Malerei

1971 kam ein junger weißer Kunstpädagoge nach Papunya, der die Aborigines-Kinder im Malen und Zeichnen unterrichtete. Neben seinem Kunstunterricht nahm Geoff Bardon aber auch Kontakte zu der „aboriginal community“ und insbesondere zu der älteren schwarzen

Bevölkerungsschicht auf, den prominenten und einflußreichen „blackfellows“. Diese begannen sich im Gegenzug für den Kunstunterricht Geoff Bardons bei ihren Kindern zu interessieren.

Der Vorschlag Bardons, die Schulmauer, d.h. die äußeren Häuserwände des Schulgebäudes, zu bemalen, entwickelte sich zum Startschuß einer ganzen Bewegung: Das von den Kindern begonnene Gemälde wurde von den erfahrenen älteren Männern, die in der Gemeinde als Hausmeister oder Gärtner angestellt waren, im Stil der Felsbildmalereien fertiggestellt. Sie portraitierten mit ihren Motiven und Farben die Legende des Honigameisentraums, also die für diese Gegend so wichtige Überlieferung aus der Traumzeit.

Eine enthusiastische Beschäftigung mit dem neuen Medium, dem Malen, und der Verwendung moderner Farben und Materialien setzte ein. Nicht mehr nur Häuserwände wurden bemalt, sondern zunehmend speziell zu diesem Zweck zur Verfügung gestellte Leinwände. Gelegentlich zog man sich in abgeschiedene Mal-Camps zurück, um hier in Ruhe der neuen Tätigkeit nachgehen zu können.

### 3 Die Farben

In fast allen Teilen Australiens hatten den Aborigines seit jeher die natürlich vorkommenden und leicht zu gewinnenden Erdfarben des Ockers zur Verfügung gestanden. Rot, rotbraun und gelb konnten hieraus gewonnen werden. (Falls dieser Farbrohstoff einmal nicht vor Ort vorhanden war, so konnte er über die bekannten Handelswege eingetauscht werden.) Außerdem wurde schwarz aus Asche und weiß aus Ton gewonnen. Als Pinsel dienten kleine Stöckchen, Zweige, Pflanzenfasern, klein zerfaserte Baumrindenstücke oder einfach die Finger. Auch Fixative verwendeten die Ureinwohner, indem sie den Saft bestimmter Orchideenarten auf die Bilder, in dem Fall vor allem auf Rindenmalereien, auftrugen.

Diese traditionellen Farben fanden auch ihren Weg auf die modernen Acrylbilder. Eine Tabelle der von den Warlpiri verwendeten Farben zeigt genau die vier Farbtöne, die traditionell ebenso wie in heutiger Zeit beim Malen mit modernen Materialien Verwendung finden.

### Warlpiri Colors

COLOR	ELEMENT
yellow <i>karn-tawarrakarn-tawarra</i>	yellow ochre and site from which it comes ( <i>karn-tawarrakarn-tawarra</i> )
red <i>yalyuyalyu</i>	red ochre ( <i>yurlpa</i> ) used for initiation ceremonies; special red orche ( <i>karrku</i> ) and site from which it comes ( <i>Karrku</i> )
white <i>kardirri</i>	pipe clay ( <i>ngujunguju</i> ) and chalk ( <i>karlji</i> ) used for the mourning ceremony
black <i>maru</i>	charcoal ( <i>pirilyi</i> )

**Karte 2:** Spektrum der von den Warlpiri verwendeten Farben mit ihren Eigenbezeichnungen.  
In: Sutton (ed.) 1988.

Da fast alle Bilder der Aborigines religiöse Motive zum Inhalt haben, die in Verbindung zur urzeitlichen Schöpfungsphase stehen, möchte ich diese Farben als die „vier Farben der Traumzeit“ bezeichnen, wie im Titel dieses Beitrages geschehen. Obwohl heutzutage auch andere Farbtöne als Ergänzung hinzugezogen werden, sind die vorherrschenden Farbtöne nach wie vor das Gelb und Rot, das Schwarz und Weiß. Diese vier Farben wird man auf allen Gemälden sowie Batiken und bei Körperbemalungen wiederfinden. Gelegentlich kommt in neuerer Zeit als nicht herkömmliche Farbe das Grün hinzu, ganz selten jedoch blau, eine Farbe, die eher untypisch für die Kunst der Ureinwohner Australiens ist.

### 4 „Painting women“

Zu Beginn der Malbewegung in Papunya waren die meisten Künstler ältere Männer. Als Billy Stockman, einer der führenden Maler, Anfang der 80er Jahre erklärte, er wolle seiner Tochter das Malen beibringen, war dies für die „Papunya Tula Artists“, den Zusammenschluß von malenden Aborigines, der sich mittlerweile konstituiert hatte, noch ein neuer Gedanke. Allerdings waren die ersten Frauen in Papunya, die eigenständig als Künstlerinnen zu arbeiten begannen, gerade die schon mit dem Western Desert-Stil vertrauten Ehefrauen und Töchter

der Künstler. Sie hatten in der Vergangenheit oft geholfen, hatten Grundierungen hergestellt oder die Zwischenräume zwischen den einzelnen Motiven per Pünktchenstil ausgefüllt. Einige der ersten eigenen Werke von Aborigines-Frauen wurden sofort von großen Galerien angekauft, was das Herauswachsen der Frauen aus der Assistentenrolle wesentlich beeinflusste.

Die Produktion dekorativer Gebrauchskunst durch Frauen ist allerdings keine völlig neue Entwicklung in der zeitgenössischen Kultur der Aborigines. Bereits früher schufen zum Beispiel Pitjantjatjara-Frauen Zeichnungen und Malereien, Postkarten, Wandbehänge und Batiken, die als Touristensouvenirs verkauft wurden. Trotzdem standen sie in der Vergangenheit mit ihren Werken oft im Schatten prominenter männlicher Künstler. Hier ist insbesondere Albert Namatjira zu erwähnen, dessen Werk und Person auch durch die australischen Medien stark gefördert wurde. Der kommerzielle, westlich orientierte Kunstbetrieb unterschied zudem, ob bewußt oder unbewußt, zwischen „Kunst“ im Sinne von Malerei und Skulptur, wie sie Aborigines-Männer produzierten, und Handwerk, in das die von Frauen hergestellten Objekte mit Gebrauchswert wie Matten und Körbe eingestuft wurden.

Auch spielte hier wohl die irrige Annahme eine Rolle, daß für die visuellen Aspekte des Rituallebens hauptsächlich Aborigines-Männer verantwortlich seien, wohingegen die Frauen allenfalls die musikalische oder tänzerische Ausgestaltung arrangierten. Oft genug wurden ihnen gar nur eine Hilfeleistung durch Versorgung der männlichen Teilnehmer mit allem, was diese während der manchmal lang andauernden Zeremonien benötigten, zugesprochen. Solche Mißverständnisse waren vor allem durch das überproportionale Auftreten männlicher Ethnologen, Kulturwissenschaftler und künstlerischer Berater innerhalb der Ureinwohnergemeinschaften bedingt, das für eine verzerrte Wahrnehmung der Kulturelemente sorgte. Die Kulte der Aborigines-Männer galten lange Zeit als der wahre Urquell („fountain-head“) des religiösen Lebens in Australien und die spektakulären Initiationszeremonien ihrer männlichen Jugendlichen wurden so detailliert wie möglich beschrieben. Die Kultgemeinschaften der Männer wurden mit geheimen Logen verglichen („Lodges“), die die Geschicke des gesamten Volkes lenkten (vgl. Erckenbrecht 1998:126f).

Die Teilnahme an Frauenzeremonien war vielen Männern, sprich: europäischen Beobachtern, durch die strenge Geschlechtertrennung in der Gesellschaft und Religion der Ureinwohner versperrt, und da die weiblichen Religionsanteile im Zuge des Kulturkontakts oft besonders schnell zum Erliegen kamen, ging man bald dazu über, das eigenständige religiöse

Leben der Frauen zu vernachlässigen oder gänzlich zu verleugnen. Erst nach und nach wurde durch das Interesse von Ethnologinnen wieder ein Bewußtsein für die Religiosität der Aborigines-Frauen geweckt und deren Anliegen, religiöse und mythologische Themen auch künstlerisch darzustellen, gefördert. Es ist den Bemühungen von Anthropologinnen und künstlerischen Beraterinnen wie z.B. Jenny Green in Utopia und Francoise Dussart in Yuendumu zu verdanken, daß eine weibliche „Desert Art“ allmählich als bedeutende, gleichermaßen geschätzte und aufregende kulturelle wie künstlerische Ausdrucksform in Erscheinung trat.

Der Beginn der Maltätigkeit unter Aborigines-Frauen war teilweise zweckgerichtet. Die Frauen von Yuendumu zum Beispiel wollten sich ein Auto kaufen, um mobiler zu sein, ihr ursprüngliches Herkunftsland aufsuchen und die Stätten mit religiöser und traumzeitlicher Relevanz regelmäßig besuchen zu können. „Mit diesem Ziel vor Augen begannen sie, sehr konzentriert Objekte für den Verkauf zu bemalen. Sie hatten Erfolg und konnten sich einen Wagen kaufen. Nachdem sie nun den Marktwert ihrer künstlerischen Bemühungen erkannt hatten, fuhren sie fort, in kleinem Rahmen Acrylbilder zu malen, die schließlich die Aufmerksamkeit des westlichen Kunstbetriebs erregten. Als die kraftvollen, spontanen Werke, die speziell in der Reaktion der Ureinwohnerinnen auf ihre Umgebung wurzelten, auf dem westlichen Kunstmarkt auftauchten, fanden sie begeisterte Aufnahme. Diese Initiative aus Yuendumu trug entscheidend dazu bei, daß das Werk von Künstlerinnen aus der Urvölkerung auf dem Markt als vollwertiger Beitrag zur Kunst der Aborigines anerkannt wurde.“ (Birnie Danzker 1994:56) Die hier angesprochene Zweckgerichtetheit des künstlerischen Schaffens ist durchaus keine Seltenheit in der Kunstgeschichte der australischen Ureinwohner. Mit Ausnahme der Felsbilder wurden alle Kunstwerke, auch die der Männer, in der Regel nur zur unmittelbaren Verwendung hergestellt - meist im rituellen oder zeremoniellen Zusammenhang - und anschließend wieder zerstört oder vernachlässigt.

Interessant ist auch zu beobachten, wie Aborigines-Frauen malen: selten alleine und isoliert, sondern meistens zusammen in der Gruppe mit anderen Frauen, mit denen sie gemeinsam zum Teil riesige Gemälde produzieren. Diese Bilder sind wiederum keine sterilen, unantastbaren Kunstwerke, sondern werden in Tänze, Gesänge und Zeremonien mit einbezogen. Das kann so weit gehen, daß Bilder bei solchen Gelegenheiten als Unterlage für die Tänze benutzt werden und somit nur als Mittel zum Zweck dienen.

## **5 Malende Frauen heute**

Aborigines-Frauen haben seit Mitte der 80er Jahre die Stimmenmehrheit bei „Warlukurlangu Artists“, wie auch bei den meisten anderen Western Desert-Malerei-Unternehmen. Bei den „Papunya Tula Artists“ gibt es jedoch weiterhin einen hohen Anteil an (männlichen) Aborigines-Künstlern. Pansy Napangati ging als einzige Frau mit einer ebensogroßen Reputation wie ihre männlichen Kollegen aus dem Kunstkreis von Papunya hervor. In Yuendumu hingegen stellen Frauen innerhalb der „aboriginal community“ die Mehrheit der Malenden (vgl. Birnie Danzker 1994:56).

Die wohl international renommierteste Künstlerin der letzten zwei Jahrzehnte war Emily Kame Kngwarreye (1920-1996). Emily Kngwarreye gehörte zu dem Volk der Anmatyerre und lebte in der Nähe der Siedlung Utopia, ungefähr 400 km nordöstlich von Alice Springs. Erst mit 70 Jahren begann sie zu malen und erstellte Bilder, die bald in internationalen Ausstellungen gezeigt wurden. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie ein von den Einflüssen der westlichen Kunst oder der australischen Großstädte völlig abgeschiedenes Leben in ihrer Heimat geführt.

Während sie in ihren Acrylbildern zuerst noch den typischen Formen der zeremoniellen Körperdekorationen und den Traumzeitlandkarten verhaftet war, entwickelte sich Emilys Stil bald zu freieren Ausdrucksformen. Als Angehörige des „bush tucker dreamings“ thematisierte sie in ihren Bildern besonders die Fruchtbarkeit des Landes und die Verwandlung der Wüstenlandschaft nach dem lebensspendenden Regen. Eines ihrer beeindruckendsten Bilder, „Endunga“ (1989), zeigt das ansonsten unfruchtbare Land, aus dem das Gras nun in Hülle und Fülle sprießt. Das angedeutete unterliegende Liniennetz verbindet Büschel von samentragendem, ausgereiftem Gras. Die Hitze des Sommers hat die Stiele und Samenkapseln ausgetrocknet, und die Samen verteilen sich nunmehr in der Luft. Emilys lebenslange Beobachtung der Wüste, des Wachstums der Graspflanzen und der Wiederbelebung der scheinbar ausgetrockneten Erde nach langen Dürreperioden haben sie zu diesem Bild inspiriert.

Emily Kame Kngwarreye gilt als eine der außergewöhnlichsten Künstlerinnen unter den „blackfellow women“. Ihre Kunstwerke wurden in den führenden Galerien und Museen in aller Welt ausgestellt. (Nach ihrem Tod 1996 ist „Emily Kngwarreye. Paintings“ erschienen, die

erste umfassende Publikation, die sich mit der Kunst und dem Leben dieser beeindruckenden Aborigine-Frau beschäftigt.)

## **6 Batiken**

Utopia, der Heimatort vieler Künstlerinnen, ist in jüngerer Zeit vor allem durch seine farbenfrohen Batiken berühmt geworden. Die heutige Aborigines-Siedlung ist eine ehemalige Rinder- und Viehzuchtstation, die die traditionellen Eigentümer des Landes, die Anmatyerre- und Alyawerre-Aborigines, im Rahmen der Landrechtsgesetzgebung offiziell in ihr Eigentum zurückführen konnten. Dies geschah 1979. Ebenfalls in den '70er Jahren begann hier im Zuge eines vom australischen Staat unterstützten Förderungsprogramms die Arbeit der Aborigines-Frauen an kunstvollen Batiken. Diese wurden zum Teil von der weltberühmten Holmes à Court-Sammlung angekauft und - mit großem Erfolg - im neu gegründeten Kulturzentrum „Tandanya“ in Adelaide gezeigt, das 1989 seine Pforten öffnete.

Die Frauen fertigen mit abgeschnürtem Tuch, heißem Wachs und Batikfarben beeindruckende Textilien an, die oft genug Ausschnitte aus Traumzeitlegenden oder mythische Landkarten abbilden. Ihre speziellen Designs übertragen sie mitunter auch auf Leinwand oder ihre herkömmlichen materiellen Objekte wie Bumerangs oder Tanz- und Klanghölzer. Auch andere Aborigines-Frauen z.B. der Pitjantjatjara und Yankuntjatjara greifen diese neue Technik auf. Die Batiken und Batik-Designs aus Utopia, die ein eigenes Markenzeichen darstellen, werden bei Ausstellungen in Australien, in den USA und Europa gezeigt, wo sie allesamt auf große Resonanz stoßen.

## **7 Entwicklungsstufen einer eigenständigen Kunst von Frauen**

Den chronologischen Ablauf einer zunehmenden künstlerischen Betätigung von Frauen, wie ich ihn in den vorangegangenen Seiten versucht habe zu entwickeln, möchte ich in folgende Stufen einteilen:

Stufe 1) Eine eigene Malschule unter Aborigines entsteht, teilweise angeregt durch weiße Australier.

- Stufe 2) Frauen sind zunächst Assistentinnen ihrer Männer oder Väter, sie schauen zu, helfen, arbeiten teilweise mit.
- Stufe 3) Berater („arts and crafts advisors“) kommen hinzu, die die Aborigines-Künstler ideell, organisatorisch und marktwirtschaftlich unterstützen.
- Stufe 4) Frauen arbeiten an ihren eigenen Kunstprodukten, jedoch eher in den Bereichen Textilien und Kunsthandwerk. Die Batiken von Utopia, eingeführt von Jenny Green, werden bekannt.
- Stufe 5) Frauen arbeiten eigenständig als Künstlerinnen in derselben Branche wie die Männer, das heißt sie fertigen Rindenmalereien, Acrylbilder sowie große Gemeinschaftsbilder auf Leinwand an.
- Stufe 6) Aborigines-Künstlerinnen haben eigene Berater, meist ebenfalls Frauen. Erstere werden als eigenständige Künstlerinnen mit internationalem Ruf anerkannt.

## 8 Körperbemalungen

Ein Bereich, der im abgeschirmten religiösen Leben der Aborigines-Frauen verblieben ist, ist das Bemalen des eigenen Körpers bei Zeremonien, Ritualen oder speziellen Frauen-Corroborees. Dabei werden ebenfalls die bekannten natürlichen Erdfarben des Ockers (gelb und rot) sowie weiß aus Ton verwendet. Der Oberkörper, die Schultern, Arme und vor allem die Brüste werden dabei bemalt. Die aufgetragenen Motive stellen jeweils den inhaltlichen Bezug zu dem Ritual oder der Zeremonie her. Wie oben bereits angesprochen ähneln diese Motive den künstlerischen Kompositionen, die auch bei den Acrylbildern gezeigt werden. Auch um die Brustbemalungen ranken sich „Dreamings“, Geschichten aus der Traumzeit, die ihren Ursprung und geheimen Inhalt erläutern. Acrylbilder wie das „Breast Paint Dreaming Site“, das in der Ausstellung „Sinnwelten“ des Völkerkundemuseums in Frankfurt 1997 gezeigt wurde, illustrieren daher besonders, wie solche Techniken der Darstellung mit Körperbemalungen und religiöser Praxis der Aborigines-Frauen verbunden sein können.

Auch hieran läßt sich ersehen, daß Frauen im Gegensatz zu früheren Lehrmeinungen in Religion und Kunstschaffen der australischen Ureinwohner unabdingbar integriert sind. Sie verbinden das Malen von Bildern, das Bemalen ihrer Körper und das gemeinsame zeremonielle Singen und Tanzen zu einem ganzheitlichen und einmaligen Erlebnis, das auf jeden Besucher

des fünften Kontinents, der am Leben der Aborigines-Frauen interessiert ist, eine große Faszination ausübt.

## Literatur/Ausstellungskataloge

- Aratjara  
1993 Aratjara. Kunst der ersten Australier. Traditionelle und zeitgenössische Werke der Aborigines und Torres Strait Islanders. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1993.
- Australien Aboriginal Art  
1991 Australian Aboriginal Art from the collection of Donald Kahn. Lowe Art Museum, University of Miami.
- Birnie Danzker, Jo-Anne  
1994 Traumzeit. Tjukurrpa. Kunst der Aborigines der Western Desert. Die Donald Kahn-Sammlung. Museum Villa Stuck. Prestel Verlag, München. Veröffentlichung anlässlich der Ausstellung gleichen Titels im Museum Villa Stuck, München, vom 26. Juli bis zum 16. Oktober 1994.
- Chatwin, Bruce  
1991 Traumpfade.
- „Emily Kngwarreye. Paintings“  
1998 Craftsman House, G+B Arts International.
- Erckenbrecht, Corinna  
1992 Frauen in Australien. „Aboriginal women“ gestern und heute. Holos-Verlag, Bonn. Mundus Reihe Ethnologie Bd. 62.
- Erckenbrecht, Corinna  
1998 Traumzeit - Die Religion der Ureinwohner Australiens. Herder Verlag Freiburg. Kleine Bibliothek der Religionen Bd. 8.
- Dussart, Françoise  
1993 La Peinture des Aborigènes d'Australie. Catalogue édité à l'occasion de l'exposition „Peinture des Aborigènes d'Australie au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. Paris Mai-November 1993.
- Raabe, Eva / Suhrbier, Mona B. (Hg.)  
1997 Sinnwelten. Kunst im Museum für Völkerkunde, Galerie 37. Museum für Völkerkunde, Frankfurt aM.

- Ryan, Judith  
1989 Mythscapes. Aboriginal Art of the Desert. From the National Gallery of Victoria. Judith Ryan (curator) with an essay by Geoffrey Bardon. Published by the National Gallery of Victoria, Melbourne.
- Steward, David (Hg.)  
1988 Burnum Burnum's Aboriginal Australia. A Traveller's Guide. Angus & Robertson.
- Sutton, Peter (Hg.)  
1988 Dreamings: The Art of Aboriginal Australia. Published on occasion of the exhibition „Dreamings. The Art of Aboriginals Australia“. New York, Chicago, Melbourne, Adelaide (1988-1990). George Braziller Publishers in association with The Asia Society Galleries, New York.
- Tjukurrpa  
1992 Tjukurrpa. Zeitgenössische Malerei der Aborigines Australiens. Eine Sonderausstellung des Museums für Völkerkunde Basel, Februar-April 1992. Leihgaben aus Basel, Paris und Alice Springs.
- Wilpert, Clara B. (Hrsg.)  
1987 Der Flug des Bumerang. 40 000 Jahre Australier. Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hans Christians Verlag, Hamburg.
- Wood, Barbara  
1992 Traumzeit. Klett-Cotta.

#### Adresse der Autorin:

Dr. Corinna Erckenbrecht  
Annostr. 74  
50678 Köln

Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde  
Ubierring 45  
50678 Köln

Ausschnitte aus der Magisterarbeit an der Universität Augsburg  
Fach Volkskunde bei Frau Prof. Dr. Sabine Doering-Manteuffel  
verfaßt von Claudia Drachler, Rapsstraße 8, 86179 Augsburg  
eingereicht am 14. Januar 1998.

### **„Far more happier than we Europeans...“ Die gegenwärtige Darstellung australischer Ureinwohner in deutschen Reiseprospekten.**

#### 1. Kurze Zusammenfassung der Magisterarbeit

Mit einem berühmten Zitat von James Cook aus seinem Reisetagebuch von 1770, worin er seine Eindrücke von den australischen Ureinwohnern schilderte, beginnt der Titel der vorliegenden Magisterarbeit: „Far more happier than we Europeans...“. Seinen Beobachtungen zufolge sollen die Aborigines weit glücklichere Menschen gewesen sein als die Europäer. Cooks Reiseberichte wirkten verstärkend und stimulierend auf den Trend seiner Zeit, die pazifischen und australischen Völker als „edle Wilde“ zu verklären. In Cooks Aussage spiegelt sich, was im 18. Jahrhundert von Rousseau beeinflusste Philosophie des „homme naturel“ war und schon viele Generationen zuvor an idealisierten Vorstellungen über die südliche Hemisphäre bestand. Cooks Zitat bringt aber nicht nur zum Ausdruck, welche Geisteshaltung in intellektuellen Kreisen vor mehr als 200 Jahren den australischen Ureinwohnern gegenüber herrschte, sondern weist auch auf die Idealisierungstendenzen „primitiver“ Völker durch europäische Künstler oder Fotografen hin, die sich über Jahrhunderte nachvollziehen lassen. Daß das Bild vom Fremden, welches durch die Reisebeschreibungen seit der Zeit des Erstkontakts mit außereuropäischen Völkern entstanden ist, die Vorstellungen der Europäer nachhaltig beeinflusst hat, wird anhand der Darstellungsweise von australischen Ureinwohnern durch die Tourismusbranche deutlich. Reiseprospekte, als das wichtigste Werbemittel der Tourismusindustrie, transportieren ihre klischeebeladenen Images in weite Bevölkerungskreise, da sie von vielen Menschen betrachtet oder gelesen werden. Wer die heutige Tourismuswerbung jedoch kritisch unter die Lupe nimmt, wird feststellen müssen, daß die einheimischen Australier sehr einseitig dargestellt werden. Die Werbebilder appellieren an Gefühle und Bedürfnisse der Leser, und die Texte informieren darüber, wie diese Bedürfnisse durch die angebotenen Reisen befriedigt werden können. Die Werbebilder von Ureinwohnern versprechen Ursprünglichkeit, Authentizität und Kontakt zu einer „primitiven“ Welt, die eine Aura von Freiheit, Ungebundenheit und paradiesischer Unschuld umgibt. Das touristische Fotomaterial verklärt die Kultur der Aborigines nicht nur, sondern präsentiert sie in einer kolonialen

Rollenverteilung, in der die Aborigines zu „Bodenhockern“ und „Dienern“ der weißen Touristen gemacht werden. Die Werbesprache blendet Negatives aus und versucht den emotionalen Sektor der potentiellen Kunden anzusprechen, in dem der Reisezielort zum Ausdrucksfeld ihrer Wünsche gemacht wird. Reisen in das Land der Aborigines werden in ausgeprägtem Maße zu mystischen Erlebnissen transformiert.

In erster Linie zielt die Sprache der Tourismuswerbung darauf ab, den Leser zu beeinflussen und zum Buchen einer Reise zu überreden. Die verkürzten und reißerischen Formulierungen reproduzieren Stereotypen und Wunschbilder der Reisenden, mit denen sie sich problemlos identifizieren können und die ihre Reisewünsche grundsätzlich bestätigen. Die Tourismusindustrie leistet daher einen nicht unerheblichen Beitrag zur Konstituierung und Intensivierung von Stereotypen, weil sie die vorherrschenden Klischees der Leser aufgreifen muß, um auf dem Reisemarkt erfolgreich zu bleiben. Die Abbildungen der australischen Ureinwohner als traditionelle Krieger bzw. Sammler und Jäger, die auf einem Bein stehen und Bumerang oder Speer in der Hand halten, tauchen nahezu in allen Australienprospekten auf. Die halbnackten und bemalten Vertreter der einheimischen Bevölkerung werden dabei zu Karikaturen einer Kultur degradiert, die eigentlich aus vielfältigen Lebensformen besteht und einen Teil der modernen australischen Gesellschaft bildet. In den Prospekten ist allerdings nichts über die realen Lebensverhältnisse zu lesen, die laut einiger Wissenschaftler der „Vierten Welt“ entsprechen. Von Armut, schlechten Wohnverhältnissen, hoher Säuglings- und Kindersterblichkeit, Krankheitsanfälligkeit, Alkoholismus, Arbeitslosigkeit und Kriminalität erwähnen Reiseprospekte kein Wort. Schließlich geht es nicht darum, sich in eine andere Kultur hineinzusetzen oder sich mit deren Problematiken zu beschäftigen, sondern darum, das Spektakuläre und Besondere im Fremden aus der nötigen Distanz zu erleben. Der Begriff „Traumzeit“ wird in vielen Reiseprospekten zum Objekt einer ausgeklügelten Werbesprache gemacht und beschwört eine heile Urlaubswelt herauf. Diese täuscht über Geschichte und Politik der jahrhundertlangen Unterdrückung hinweg und konfrontiert die Leser und potentiellen Touristen nicht mit den historischen Tatsachen oder den heutigen sozialen Problemen. „Traumzeit“ deutet auf eine Dimension hin, die sich außerhalb der Geschichte befindet und die gesamte Aboriginal Kultur zum unverbindlichen exotischen Faszinosum macht. „Traumzeit“ wird zum Äquivalent für „Traumurlaub“.

Die Konstruktion einer touristischen Scheinwelt führt nicht nur zur romantischen Verklärung, sondern auch zur Musealisierung der einheimischen Australier. Die Begegnung mit den Ureinwohnern beschränkt sich auf Tanzaufführungen, „Life-seeing“ in Aboriginal-Dörfern,

und Museums- und Galeriebesuche mit anschließendem Souvenirerwerb was vermeintlichen Einblick in die Lebensgewohnheiten der Ersten Australier gewährt. Aus der spektakulären Naturerscheinung Ayers Rock wurde eines der bedeutsamsten touristischen Reiseziele und nationalen Symbole geschaffen. Der rote Fels gilt längst nicht nur als religiöses Heiligtum der örtlichen Aboriginal-Gruppe, sondern fungiert als eine der wichtigsten Attraktionen für nationalen und internationalen Tourismus.

Die unberührte Natur gilt in den Reiseprospekten grundsätzlich als Lebenswelt der Ureinwohner. Die einheimische Bevölkerung wird der Kategorie „Natur“ zugeordnet, während das Erbe der Kolonisierung mit „Kultur“ gleichgesetzt ist. Der Mythos vom im Einklang mit der Natur lebenden Aborigines findet in allen Reiseprospekten Verwendung und ignoriert die historischen Tatsachen völlig. Unberührte Natur finden Touristen weder im Fünften Kontinent vor, noch in anderen Regionen der Erde, da menschliches Leben immer mit der Veränderung ihrer Umwelt einhergeht. Durch die touristische Erschließung werden massive Eingriffe in die sogenannte „intakte“ Landschaft vollzogen, was einen zusätzlichen Widerspruch zur propagierten Unberührtheit der Natur ergibt.

Australische Ureinwohner bieten eine willkommene Projektionsfläche für touristische Sehnsüchte. Die Suche nach einer mythischen Ergänzungswelt des von Rationalität und Zwängen geprägten Alltags, findet in der als fremdartig, geheimnisvoll und ursprünglich angepriesenen Aboriginal-Kultur seine Erfüllung. Die emotionalen, intuitiven und sinnlichen Defizite der Reisenden werden mit den betont mythischen Elementen der Kultur der Ureinwohner zu stillen versprochen. Das Seltene, Ungewöhnliche und Geheimnisvolle der fremden Kultur wird nicht entmystifiziert, damit es den Flair des Exotischen und die Distanz zum Besucher behält, wodurch es ihm Raum für Phantasien und Wünsche eröffnet. Auch der heute so populär gewordene Abenteuerismus bezieht sich auf den Wunsch nach „unzivilisierten“ Menschen und „unberührter“ Natur. Australienprospekte preisen ganz besonders die Echtheit und Ursprünglichkeit der Begegnung mit Ureinwohnern an und verbinden diese geschickt mit der Darstellung einer unverbrauchten, einsamen und wilden Naturidylle.

2. Vergleich von Abbildungen australischer Ureinwohner aus der Kolonialzeit und dem frühen 20. Jahrhundert und den bildlichen Darstellungen in deutschen Reiseprospekten von heute

Hier wird der Versuch gemacht, den Fotos aus deutschen Reiseprospekten, Bilder von den australischen Ureinwohnern gegenüberzustellen, die aus unterschiedlichen Zeiträumen stammen. Den Anfang macht ein Kupferstich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Als weitere Beispiele werden Portraits von Ureinwohnern aus dem 19. Jahrhundert mit den Portraits aus den Australienprospekten verglichen. Und schließlich stehen sich noch Fotografien des ausgehenden letzten und beginnenden jetzigen Jahrhunderts mit Fotos aus dem Touristikwerbematerial gegenüber. Die Fragen, die sich bei dieser Untersuchung stellen sind folgende: Gibt es Ähnlichkeiten in Motiv, Darstellungsweise, Ausdruck, Körperhaltung und Hintergrund? Welche Aussagen sollten mittels der Abbildungen - damals und heute - transportiert werden? Welche Haltung des Künstlers bzw. Fotografen liegt den Bildern zugrunde? Ist eine gewisse Tradition der bildlichen Darstellung von australischen Aboriginals auszumachen, die sich durch die Jahrhunderte hindurch manifestiert hat? Natürlich bleibt in dieser kurzen Abhandlung die Auswahl der untersuchten Bilder sehr gering und kann keinesfalls als repräsentativ für die gesamten vorhandenen Aboriginal-Abbildungen der kolonialen und postkolonialen Zeit der vergangenen mehr als 200 Jahren gelten. Die Darstellungsform von australischen Ureinwohnern konnte je nach Medium (ob Karikatur in Zeitungen oder Gemälde) äußerst unterschiedlich ausfallen, was Ausdruck der ambivalenten Einstellung der Australier ihrer einheimischen Bevölkerung gegenüber war.<sup>1</sup> Dennoch lassen sich beim vorliegenden historischen Bildmaterial aufschlußreiche Parallelen zu den Fotos in Reisekatalogen feststellen und interessante Schlüsse ziehen.

Zum eigentlichen Bildmotiv wurde der Außereuropäer erst im 18. und 19. Jahrhundert auf Illustrationen in Reisebeschreibungen und Reiseführern. Den pinsel- und stichelführenden Künstlern gelang es nicht, Indianer oder Ozeanier als anthropologische Typen wiederzugeben. Die Abbildungen spiegelten vielmehr den Blickwinkel und das Weltbild des Künstlers selbst wider, denn es entstanden „exotisch“ verzierte Europäer. Die Fremden ließen sich nur anhand

<sup>1</sup> Maynard, Margaret: Projections of Melancholy, in: Seeing the First Australians, hg. von Ian Donaldson / Tamsin Donaldson, North Sydney 1985, S. 92.

exotischer Kleidung, Schmuck, Bewaffnung und Körperbemalung identifizieren, ansonsten entsprachen sie in Körperhaltung und Ausdruck dem klassizistischen Stil.<sup>2</sup>

Als gutes Beispiel dafür dient der Stich „Two of the Natives of New Holland, Advancing to Combat“, den Thomas Chambers nach Beschreibungen von Sydney Parkinson, der zu James Cooks Wissenschaftlerteam gehörte, angefertigt hat. Beim ersten Kontakt zwischen den Mitgliedern der britischen Forschungsreise und den australischen Ureinwohnern versuchten zwei Krieger die Landung der Weißen zu verhindern, in dem sie eine drohende Haltung einnahmen.<sup>3</sup>



Abb. 1, „Two of the Natives of New Holland, Advancing to Combat“ von Thomas Chambers

<sup>2</sup> Gees, Johannes: Das Bild fremder Völker in der Tourismus-Werbung, in: Fremden-Bilder hg. von Martin Brauen, Zürich 1982, S. 143.

<sup>3</sup> Hughes, Robert: Australien. Die Besiedelung des Fünften Kontinents, München 1992, S. 256.

Die Darstellung der beiden Aborigines entspricht - wie deutlich zu sehen ist - nur annäherungsweise der Wirklichkeit. Diese ausschließlich von Europäern erdachte und bewußt gestaltete Abbildung lehnt sich an überlieferte Vorbildern an und läßt zwei „edle Wilde“ entstehen, die herausgehoben aus ihrem eigentlichen Lebensraum, zu Idealfiguren überhöht werden. Auch bei den später noch zu untersuchenden Fotografien läßt sich nachweisen, daß es keine objektive Abbildung zu geben scheint. Es handelt sich immer um vom Künstler beeinflusste und mitgestaltete Bilder, auch wenn der Anteil der Gestaltungsmöglichkeiten beim Stich oder Gemälde höher ist als bei der Fotografie.<sup>4</sup>

Die romantisch verklärte Vorstellung, daß die Aborigines so sanft aussterben würden, als würde ein Licht langsam erlöschen, beeinflusste die bildliche Darstellung der einheimischen Australier in den letzten 20 Jahren des 19. Jahrhunderts. Dies war zu einer Zeit, als es bereits für europäische Australier immer seltener geschah, daß sie australische Ureinwohner in ihrer traditionellen Umgebung zu Gesicht bekamen. Gleichzeitig wurden Ureinwohner systematisch aus vielen Aspekten der australischen Gesellschaft ausgeschlossen und in Reservaten „unter Schutz gestellt“.

Die drei abgebildeten Portraits von Benjamin Minns geben dieses melancholisch-romantische Bild wieder, das die zeitgenössischen Gefühle den Aborigines gegenüber als „dying race“ zum Ausdruck bringt. Im ausgehenden 19. Jahrhundert fertigten etliche europäisch-australische Maler ähnlich tragische, würdevolle und hochsensible Portraits von Aborigines an. Jedoch ignorierten sie die allgemein mißliche Lage der Ureinwohner und konzentrierten sich nur auf die melancholische Heldenhaftigkeit ihrer gemalten Objekte. Ein einzelnes Portrait konnte für die weiße städtische Gesellschaft weder Bedrohung bedeuten, noch Gewissensbisse verursachen. Kaum ein Gemälde, das Aborigines abbildete, bezog die genaue Wiedergabe der sozialen Wirklichkeit mit ein. Die Köpfe erschienen in der Regel auf konturlosem, neutralem Hintergrund oder das Portrait bedeckte ohnehin die gesamte Bildfläche. Schultern, Arme oder Hände wurden meistens weggelassen. Dadurch kommt zum Ausdruck, daß die Aborigines am Ende des 19. Jahrhunderts handlungsunfähig waren und ihrem Schicksal tatenlos entgegensahen.

<sup>4</sup> Wirz, Albert: Beobachtete Beobachter: Zur Lektüre völkerkundlicher Fotografien. in: Fremden-Bilder, hg. von Martin Brauen, Zürich 1982, S. 45ff.



Abb. 2, Benjamin Minns (1894) Types of New South Wales Aborigines

Die auf den Portraits abgebildeten Individuen wurden im allgemeinen als „Typen“ charakterisiert. Der Künstler versuchte das regionaltypische Aussehen der Aborigines einzufangen. Der Versuch „specially typical blacks“ zu malen, wurde nicht nur gegen Ende des 19. Jahrhunderts gemacht, sondern auch einige Jahrzehnte vorher immer wieder unternommen.<sup>5</sup>

Vergleicht man nun die Portraits von Benjamin Minns mit den drei ausgewählten Fotos von Ureinwohnern aus Australienprospekten, fallen sofort einige Parallelen auf: auch die touristische Darstellung drückt eine gewisse Melancholie und Passivität aus. Die Gesichter der Ureinwohner, die sich fast maskenhaft dem Fotografen präsentieren, lächeln nicht, sondern blicken würdevoll, aber auch resignierend in die Ferne. Es ist anzunehmen, daß die fotografierten Personen für die Aufnahmen ein exotisches Aussehen angelegt haben und daß sie in ihrem Alltagsleben anders aussehen. Soziale Probleme oder reale Gegebenheiten der fremden Kultur werden völlig außer acht gelassen, da den Touristen nur eine heile Urlaubswelt gezeigt werden soll.

<sup>5</sup> Maynard, Margaret: Projections of Melancholy; in: Seeing the First Australians, hg. von Ian Donaldson und Tamsin Donaldson, North Sydney 1985, S. 92-105.



Abb. 3, Portrait eines Aborigines, „Tourconsult“, S. 2

Die für den Tourismus fotografierten Aborigines stellen den typischen australischen Ureinwohner dar: wild mit bemaltem Gesicht, Gesichtsschmuck und stark ausgeprägtem Bartwuchs. Die dargestellten Typen wirken wenig furchteinflößend, eher wie weise, in uraltes Menschheitswissen eingeweihte, letzte Vertreter einer exotisch-faszinierenden Kultur, auf die der Tourist seine Sehnsüchte nach Ursprünglichkeit und Naturnähe projizieren kann. Die abgebildeten „edlen Wilden“ sind Statisten (Abb. 3/4/5), die in einer konstruierten



Abb. 4, Portrait von Aboriginal „Explorer“, S. 29



Abb. 5, Portrait von Aborigine „Foot Prints“, S. 8

Urlaubswelt ihre Dienste tun, damit die Besucher ihre Klischees bestätigt finden und das Tourismusgeschäft floriert. Es stellt sich die Frage, ob es den Reisenden bewußt wird, daß ein Unterschied zwischen der touristisch inszenierten Folklore und der wirklichen Lebenswelt der Ureinwohner besteht. Denn „eine Folge des modernen Tourismus ist der weitgehende Verlust einer Beziehung zwischen dem Reisenden und den Menschen des Gastlandes. Diese wird sichtbar anhand der Fotografien, die entweder 'typische' Vertreter des Volkes oder aber den Menschen als malerisches Motiv aufweisen.“<sup>6</sup>



Abb. 6, Sentimentale Inszenierung einer verklärten Vergangenheit, ca. 1875

<sup>6</sup> Mettner, Martina: Amateurfotografie - Reise und Urlaub im Bild des Touristen, in: Ansichten der Ferne: Reisephotographie 1850 - heute, hg. Klaus Pohl, Darmstadt 1983, S. 179.

Eine andere Möglichkeit am Ausgang des 19. Jahrhunderts, die Überlebenden einer vermeintlich aussterbenden Rasse darzustellen, waren sentimentale Fotografien von halbnackten, traditionell bekleideten oder bemalten Ureinwohnern, die traditionelle Waffen oder Geräte hielten und vor einheimischen Tieren oder Pflanzen plaziert wurden.<sup>7</sup>

Fotografische Inszenierungen der verklärten Vergangenheit mit Hilfe von zur Verfügung gestellten Requisiten, wie Jagdwaffen oder ähnlichem, waren in der frühen australischen ethnographischen Fotografie gängige Darstellungsweisen der australischen Ureinwohner. Die fotografierten Aborigines hatten sich nach Anweisung des europäischen Fotografen in Pose zu setzen und das darzustellen, was zu dieser Zeit kaum mehr vorhanden war: traditionelles Aussehen und traditionelle Lebensweise (Abb. 6). Für die Aufnahmen wurden Personen engagiert, die Kostüme und Requisiten gestellt bekamen und sich Haare oder Bart wachsen lassen mußten, um eine möglichst authentische Inszenierung zu gewährleisten. Die abgebildeten Individuen konnten somit als bloße „Repräsentanten“ einer verschwindenden Kultur gesehen werden, als Stereotypen, die das verkörperten, was in europäisch-australischen Augen ein typischer Ureinwohner zu sein hat.<sup>8</sup>

Anhand des „Didgeridoo-Spielers“ (Abb. 7) aus einem Australienprospekt können ähnliche fotografische Motive wie bei der frühen ethnographischen Fotografie entdeckt werden. Der abgebildete australische Ureinwohner, der eine auffällige Körperbemalung und Stirnband trägt, hält das für Aborigines typische Musikinstrument, die Didgeridoo, in der Hand und deutet an, darauf zu spielen. Der etwas verschwommene Hintergrund stellt einen Felsen mit Ast dar, was auf die Naturnähe und Naturverbundenheit der Aboriginal-Kultur anspielt. Der Didgeridoo-Spieler inszeniert ebenso wie der Ureinwohner im vorigen Bild einen Aspekt des traditionellen Lebens, der den Touristen häufig bei folkloristischen Aufführungen in Kulturzentren der Aborigines in Kombination mit Tanz und Körperbemalung dargeboten wird.

<sup>7</sup> Reynolds, Henry: Dispossession: Black Australians and white invaders, North Sydney 1989, S. 116.

<sup>8</sup> McBryde, Isabel: Thomas Dick's photographic vision, in: Seeing the First Australians, hg. von Ian Donaldson/Tamsin Donaldson, North Sydney 1985, S. 146ff.



Abb. 7, Didgeridoo-spielender Aborigine, „DERTOUR“ S. 12.

In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde die Fotopostkarte populär. In der westlichen Welt war es sozusagen der letzte Schrei, Fotopostkarten zu kaufen, zu verschicken oder zu sammeln. Diese Postkarten transportierten fotografische Images aller Art in jede Gesellschaftsschicht und beeinflusste die Phantasie vieler Menschen. Die Hersteller der Fotopostkarten waren in erster Linie daran interessiert, am Verkauf des Produktes zu verdienen und wählten daher diejenigen Motive aus, die sich aller Voraussicht nach besonders gut verkaufen ließen. Daher kann davon ausgegangen werden, daß die auf den Postkarten abgebildeten Motive einen Querschnitt des damals vorherrschenden Geschmacks und

Interesses widerspiegeln. Nicolas Petersen hat in seinem Aufsatz „The popular image“ untersucht, inwiefern die Fotografie, vor allem die Fotopostkarte, dazu beitrug, ein weitverbreitetes Image der Aborigines zu konstruieren. Dabei kann zwischen romantisierten, und realistischeren Bildern unterschieden werden.



Abb. 8, Postkarte: „Aboriginal Warrior Throwing Boomerang“

Die im romantischen Stil abgelichteten australischen Ureinwohner wurden häufig „dekontextual“, d. h. nackt oder spärlich bekleidet auf vollkommen leeren Hintergrund abgebildet, oder „rekontextual“, was bedeutet, daß sie in eine als „natürlich“ simulierte Umgebung gestellt wurden, wo sie authentische Posen einzunehmen hatten. Die Tendenz, die Aborigines aus ihrem kulturellen und sozialen Zusammenhang herauszunehmen und die auf diese Weise abgebildeten Individuen zu bestimmten „Typen“ zu verallgemeinern, kommt dabei noch stärker zum Vorschein, als es in der vorher beschriebenen, frühen ethnographischen Fotografie der Fall war. Auf den meisten Fotos nahmen die Ureinwohner ebenfalls ein passive Haltung ein, die Hilflosigkeit, Resignation oder Gleichgültigkeit ausdrücken dürfte. In ein paar wenigen Fällen steht die eingenommene Haltung der fotografischen Objekte für Aktivität. Dabei handelt es sich um eine drohende Gebärde, bei der die Jagdwaffe, der Bumerang oder Speer in der einen Hand und eventuell ein Schild oder sonstiges Gerät in der anderen Hand, erhoben wird. Auf der vorliegenden Fotopostkarte „Aboriginal Warrior Throwing Boomerang“ (Abb. 8) hält der Aborigine einen Bumerang schützend vor sich und holt mit der anderen Hand, in der er auch einen Bumerang hält, drohend zum Wurf aus. Zwar kommt das Spiel der Muskeln bei der drohenden Gebärde zur Geltung, doch hinterläßt der unentschlossene Blick und die Verletzbarkeit eines einzelnen kaum den Eindruck von Heldenhaftigkeit und Stärke.<sup>9</sup>

Sehr gut dazu passend ist das Titelbild des Reiseprospekts „Foot Prints“ von 1997/98, das einen „rekontextualisierten“ australischen Ureinwohner zeigt, der sich mit Körperbemalung und spärlicher Bekleidung vor angedeuteter Buschlandschaft möglichst authentisch gibt und eine aktive Pose einnimmt. (Abb. 9) Mit seiner Körperhaltung wendet er sich teilweise bedrohend, teilweise auch einladend, dem Betrachter direkt zu. Er hält zwei Holzartefakte in den Händen, wobei er eine Hand nach oben streckt und mit der anderen den Betrachter fast hypnotisierend anvisiert. Das Foto eignet sich hervorragend als Blickfang auf der Titelseite eines Reiseprospekts, weil es auf das weitverbreitete, als „typisch“ erachtete Image der australischen Ureinwohner zurückgreift und die Blicke der Leser durch die abgebildete Körpersprache magisch anzieht.

<sup>9</sup> Petersen, Nicolas: The popular image, in: Seeing the First Australians, hg. von Ian Donaldson/ Tamsin Donaldson, North Sydney 1985, S. 168ff.



Abb. 9, Aboriginal in aktiver Pose, Titelseite von „Foot Prints“

Zur letzten Kategorie der bildlichen Darstellungen von Aborigines, die hier erwähnt werden soll, gehört eine etwas realistischere Abbildung der australischen Ureinwohner, die nicht auf die fotografische Inszenierung einer Verklärung des traditionellen Lebens zurückgreift, sondern die Aborigines in ihrer alltäglichen Umgebung zeigt. Das hier vorliegende Beispiel zeigt den sogenannten „King of Canobie“ im Jahr 1932. (Abb. 10) Es war bis zum Zweiten Weltkrieg auf Farmen in Queensland üblich, daß weiße Arbeitgeber unter ihren einheimischen Arbeitern eine Art „Vorarbeiter“ ernannten, der „King“ genannt wurde und die Aufgabe hatte, zwischen weißen und schwarzen Farmarbeitern zu vermitteln.<sup>10</sup> Der Ureinwohner auf der Fotografie ist in abgetragener, europäischer Arbeitskleidung gekleidet und trägt eine Messingplatte um den Hals, die ihn als „Jackaroo“<sup>11</sup> - King of Canobie“

<sup>10</sup> May, Dawn: Aboriginal Labour and the Cattle Industry, Melbourne 1994, S. 101.

<sup>11</sup> Ein Jackaroo ist ein australischer Cowboy.

auszeichnet. Im Hintergrund sieht man einen Ausschnitt der Farm, auf der der Aborigine gearbeitet hat. Die realistische Darstellungsform zeigt australische Ureinwohner meistens während allerlei täglicher Aktivitäten und versucht nicht, die langsam verschwindende traditionelle Lebensweise zu dokumentieren. Einzig der in der linken Hand gehaltene Bumerang erinnert noch an vergangene Gewohnheiten und Gebräuche, denen die Ureinwohner vielleicht noch in ihrer Freizeit teilweise nachgehen konnten.



Abb. 10, Aboriginal-Farmarbeiter „King of Canobie“, 1932

Im Vergleich zur realistischen Fotografie aus den 1930er Jahren, stellt das nachfolgende Foto aus einem Reisekatalog die realistische Abbildung eines im Tourismusgeschäft involvierten Ureinwohners dar. (Abb. 11) Der Mann trägt vermutlich seine Alltagskleidung, die er immer trägt, wenn er vor Touristengruppen den Bumerangwurf vorführt. Auch hier findet man kein romantisierendes oder verklärendes Element vor, das auf den „edlen Wilden“ hinweist. Der Aborigine, der als Experte für seine Kultur vor internationale Touristen tritt, tut dies, als ein weitgehend an die europäische Lebensweise assimilierter Australier. Nur der landschaftliche Hintergrund deutet die Naturnähe des Einheimischen an, und die Kunst des Bumerangwurfes läßt sein noch vorhandenes Wissen von den alten Traditionen erahnen.



Abb. 11, Aboriginal bei der Vorführung des Bumerangwurfes, „DERTOUR“, S. 21

Abschließend ist zu sagen, daß eine Tradition stereotyper bildlicher Darstellungen von Aborigines anhand der ausgewählten Beispiele nachgewiesen werden kann. Das Fotomaterial der Tourismuswerbung steht nicht isoliert da, sondern kann sich auf eine Reihe von historischen Vorbildern berufen. Schon von der Zeit der Kulturberührung an, begann der Fremde als „edler Wilder“ verklärt zu werden. Als dann der Kontakt der europäischen Eindringlinge mit den australischen Ureinwohnern alltäglich wurde, entstand eine Palette verschiedener Darstellungsformen; doch romantische und sentimentale Repräsentationen blieben bestehen. Die Tourismuswerbung von heute setzt daher in erster Linie die Idealisierungstendenzen früherer Jahrhunderte fort und verstärkt stereotype Vorstellungen von dem, was in europäischen Augen als „typisch“ zu gelten hat. Die fotografischen Inszenierungen versuchen eine vergangene Idylle abzubilden, die von den europäischen Eroberern zerstört wurde und von europäischen Touristen wieder herbeigesehnt wird.

### 3. Liste der untersuchten Reiseprospekte

- Abenteuer & Erlebnisreisen** by Horst van der Wehd, 1997  
**ADAC Fernreisen**, Australien, Neuseeland, Südafrika, Namibia und Zimbabwe, Jahres-katalog '96/97  
**Best of Australia '97**, Art of Travel  
**Boomerang Reisen**: Australien mit Südsee & Neuseeland  
**DERTOUR**: Australien, Neuseeland, Südsee, 1. April 1997 - 31. März 1998  
**Discover Australia '97**, Australian Tourist Commission  
**Discover Australien**, Pacific Travelhouse, 1997  
**Discover the many Colours of Queensland**, Australia, deutsche Ausgabe  
**Experience Aboriginal Culture in Australia's Northern Territory**,  
**Explorer Fernreisen**: Australien, Neuseeland, Südsee, Stand April 1996  
**Foot Prints**, Erlebnisreisen: Australien, Südsee, Neuseeland, 97/98  
**GeBeCo-Reisen '97**, Australien entdecken.  
**KIWI Tours**: zusammen mehr erleben: Neuseeland, Australien, Südsee, 1997/98  
**Lernidee Reisen**: Insider Studien-Reisen, '97/98  
**Meier's Weltreisen**: Australien, Neuseeland, Südsee, Sommer 1997  
**Personalised Australian Discovery Tours**, BS-Reise-Art, 1.9.96 - 31.3.1999  
**Studiosus**, Studienreisen 1997  
**Tourconsult**: Australien '97/98

### 4. Abbildungen

1. „Two of the Natives of New Holland, Advancing to Combat“ von Thomas Chambers (1770) in: Williams, Glyndr/ Frost, Alan: Terra Australis to Australia. Melbourne 1988, S. 148.
2. „Types of New South Wales Aborigines“ von Benjamin Minns (1894) in: Seeing the First Australians, hg. von Ian Donaldson/ Tamsin Donaldson, North Sydney 1985, S. 104.
3. Portrait eines Aborigene, „Tourconsult“, S. 2.
4. Portrait eines Aborigene, „Explorer“, S. 29.
5. Portrait eines Aborigene, „Foot Prints“, S. 8.
6. Sentimentale Inszenierung einer verklärten Vergangenheit, ca. 1875, John Oxley Library, in: Reynolds, Henry: Dispossession: Black Australians and white invaders, North Sydney 1989, S. 116.
7. Didgeridoo-spielender Aborigene, „DERTOUR“, S. 12.
8. Postkarte: „Aboriginal Warrior Throwing Boomerang“, in: Seeing the First Australians, hg. von Ian Donaldson/ Tamsin Donaldson, North Sydney 1985, S. 172.
9. Aborigene in aktiver Pose, Titelseite von „Foot Prints“.
10. Aborigene Farm-Arbeiter „King of Canobie“ (1932), in: May, Dawn: Aboriginal Labour and the Cattle Industry, Melbourne 1994, S. 118.
11. Aborigene bei der Vorführung des Bumerangwurfes, „DERTOUR“, S. 21.

Margret Carstens, "Land ist unser Leben," in: *Pogrom (Zeitschrift der Gesellschaft für bedrohte Völker, Göttingen (Hrsg.))* Nr. 192, Dezember 1996/Januar 1997, 57 f.

Anm. der Verf.: Auf Seite 58, 1. Spalte, Zeile 11, muß es statt "Gesetzgebung" "Rechtsprechung" heißen. Zur aktuellen Debatte vgl. den Artikel der Verfasserin "Aboriginesrechte in Australien - Gestern, Heute und Morgen," Vortrag vom 18. Sept. 1998 auf der 6. Zweijahrestagung der Gesellschaft für Australienstudien "Australien auf dem Weg ins 21. Jahrhundert: Bilanzen, Standortbestimmungen, Visionen" vom 17.-20. Sept. 1998 in Moosegg/Schweiz, in: KOALAS - Schriftenreihe der Gesellschaft für Australienstudien e.V., 1999.

## „Land ist unser Leben“

An ihrer Landrechte-Konferenz 1996 hatten Aborigines Gründe zur Sorge

Von Margret Carstens

20 Jahre Landrechte der Aborigines in Australiens Nordterritorium sind eigentlich ein Grund zum Feiern. Doch manche der 350 Teilnehmer der Landrechte-Konferenz, die am 16./17. August 1996 in der australischen Hauptstadt Canberra stattfand, stellen eine schleichende Aushöhlung ihrer mühsam errungenen Rechte fest.

Zentrale Themen der Landrechte-Konferenz waren gesetzliche Regelungen der Landrechte sowie die 1992 gerichtlich anerkannten „Native Title“-Rechte der Aborigines, soziale Gerechtigkeit, Verfassungsreform, regionale Übereinkommen sowie internationale Perspektiven indigener Völker. Kurz vor Konferenzbeginn hatte der zuständige Bundesminister, John Herron, Budgetkürzungen für Aborigine-Angelegenheiten von 30 Prozent bekannt gegeben. Zudem sollen zwei Gesetze, der Aboriginal and

Torres Strait Islander Commission Act und der Land Fund Act, abgeändert werden. Damit zeichnet sich ein Rückschritt sowohl in der Landrechte-Entwicklung als auch in Sachen sozialer Gerechtigkeit ab.

Patrick Dodson, Vorsitzender des 1991 gegründeten „Council for Aboriginal Reconciliation“, forderte deshalb eine entschiedene Fortsetzung des Versöhnungsprozesses seitens der jetzigen, von den Liberalen gestellte Regierung und verlangte nationale Konsultationen der indigenen Vertreter bei allen indigenen Belangen. Der viel kritisierte Native Title Act 1993 (NTA) des Bundes müsse verbessert werden, ohne indigene Rechte zu beeinträchtigen. Auch Galarwuy Yunupingu, Vorsitzender des Northern Land Council/ Darwin, kritisierte die Regierungsvorhaben vehement und bestätigte seine Entscheidung, aus dem Rat für Versöhnung auszuschneiden. Daß bei der Konferenz auch Vertreter von Bergbau und Viehwirtschaft anwesend waren, betrachtete Lois O'Donoghue, Vorsitzende der Aboriginal and Torres Strait Islander Commission (ATSIC), hingegen als Zeichen, daß „trotz des gegenwärtigen politischen Dra-

mas Grund für vorsichtigen Optimismus gegeben“ sei.

### 20 Jahre Landrechte für Aborigines

Der „Aboriginal Land Rights Act 1976“ (ALRA), dessen 20jähriges Bestehen Anlaß zu der Konferenz gab, bezieht sich auf die Landrechte im Nordterritorium und verbietet sowohl eigentumsähnliche Titel als auch ein Vetorecht der Aborigines-Eigner gegen die Nutzung ihres Landes durch den Bergbau. Er wurde auf der Grundlage einer 1973 von der Labour-Regierung Whitlam in Auftrag gegebenen Untersuchung von Richter Woodward entwickelt. Infolge dieses Gesetzes befindet sich mittlerweile ungefähr die Hälfte des Nordterritoriums im Eigentum von Aborigines. In keinem anderen australischen Bundesland oder Territorium ist dieser Standard bisher erreicht worden. Nirdgendwo sonst besteht ein Vetorecht gegen Bergbaumaßnahmen.

Der ALRA 1976 war die erste Gesetzgebung, die Rechte der Aborigines am Land anerkannte, ein Anspruchsverfahren entwickelte und das Landmanagement durch und für Aborigines verwirklichte. „Aboriginal Land Councils“ wurden als Entscheidungsgremien eingerichtet. Das Northern und das Central Land Council (NLC bzw. CLC) beraten seither die Aborigines-Landeiigner und fungieren als repräsentative gesetzliche Autoritäten. NLC und CLC richteten auch die Landrechte-Konferenz im alten Parlamentsgebäude Canberras aus, vor dem sich seit 1972 die Zeltstadt der Aborigines, seitdem „Speerspitze“ der Landrechte- und Souveränitätsbewegung, befindet. Zwei Tage nach der Kon-

57

ferenz machten hier zahlreiche Aborigines mit heftigen Protesten ihrem Unmut Luft.

Unweit vom Konferenzort liegt der „High Court of Australia“, der Oberste Gerichtshof des fünften Kontinents. Am 3. Juni 1992 wies dieses Gericht mit der Mabo-Entscheidung die mehr als 200 Jahre gültige Terra Nullus-Doktrin („Land, das niemandem gehört“) zurück und erkannte damit erstmals die Existenz sogenannter „Native Title“-Rechte in der Gesetzgebung des Australischen Commonwealth an. Die traditionellen Landrechte der Aborigines und der Torres Strait-Inselbewohner sind seitdem in aller Munde. Ein Native Title (Rechtsanspruch von Ureinwohnern) kann sich auf Jagd-, Fischerei- oder/und Zugangsrechte beziehen, aber auch darüber hinausgehen. Der Inhalt wird von den traditionellen Rechten und Bräuchen der Aborigines bestimmt, deren Werte somit stärker denn je in das vom britischen Vorbild geprägte Rechtssystem Australiens einfließen.

### Landrechte werden untergraben

Aufgrund der Mabo-Entscheidung entstand eine nationale Gesetzgebung zur Abwicklung entsprechender Anspruchsverfahren: der Native Title Act (NTA), der nun gravierend verändert werden soll. Die Kompetenzen der Land Councils sollen durch größere Interventionsmöglichkeiten der zuständigen Bundesminister beschnitten und die indigenen Verhandlungsrechte eingeschränkt werden. Der Rechtsanspruch auf Viehweide-Pachtland wird vielleicht ganz gestrichen. Dies hängt entscheidend vom Ausgang eines Verfahrens vor dem Obersten Gericht ab, dem Wik-Fall, der sich mit diesem Problem befaßt. Sollte das Gericht entscheiden, daß in diesem Fall das Ureinwohnerrecht auf Viehweide-Pachtland ausgelöscht wurde, werden vielen Aborigines die aufgrund der Mabo-Entscheidung einforderebaren Rechte versagt bleiben.

Ohnehin ziehen nur etwa fünf Prozent der Aborigines Vorteile aus der Mabo-Entscheidung, da vielen z. B. aufgrund Vertreibung oder zwangsweiser familiärer Trennungen der traditionelle Bezug zum Land fehlt und eine Verbindung zum Land der Ahnen nur schwer nachweisbar ist. Die seit März 1996 amtierende Liberale Regierung Howard beschneidet derzeit unter dem Stichwort „workability“ (bessere Handhabung) die Rechte der Aborigines zugunsten der ökonomischen Entwicklung insbesondere im Bergbau und in der Viehwirtschaft. Die Einseitigkeit ihrer Maßnahmen zugunsten der Industrie legt dabei einen Verstoß gegen den Racial Discrimination Act 1975 (RDA) nahe. Ursprünglich sollte ein sog. „Social Justice Package“, ein Maßnahmenpaket zu Gunsten sozialer, politischer und rechtlicher Änderungen, als dritte Stufe nach dem NTA und dem Land-Fund geschnürt werden. Davon spricht die Regierung nun nicht mehr. Eine Verfassungsände-

rung zur Verankerung indigener Rechte ist weniger denn je in Sicht.

### Kritische Stimmen an der Konferenz

Immer wieder wurde im Laufe der Konferenz das Land als Basis aller Rechte der Aborigines bezeichnet. „Der Kampf geht weiter, wir können nirgendwo anders hin“, meinte der Direktor des in Alice Springs ansässigen CLC, Mick Dodson, Beauftragter für soziale Gerechtigkeit (Social Justice Commissioner) von ATSIC, forderte ein Ende der gravierenden sozialen wie rechtlichen Benachteiligung der Aborigines sowie indigene Selbstbestimmungsrechte. Mehr als 600 Organisationen und damit diverse Selbstverwaltungsprojekte und Programme seien durch die Budgetkürzungen gefährdet, so Edward Woodward, der das Landrechtgesetz von 1976 maßgeblich mitgeprägt hatte. ATSIC müsse sich zwar einer selbstkritischen Analyse der Umsetzung seiner Mittel und Strategien stellen, sei aber dennoch eine Einrichtung von wesentlicher Bedeutung. Für den Historiker Henry Reynolds von der Universität Townsville/Queensland wäre die drohende Aufhebung der Rechtsansprüche der Aborigines in den Viehweide-Pachtgebieten sogar ein Verstoß gegen die Genozid-Konvention von 1948 und eine Aushöhlung der Mabo-Entscheidung.

Der Jesuit und Anwalt Frank Brennan forderte, die Rechte der Aborigines in der Präambel der australischen Verfassung anzuerkennen. Brennan verlangte auch die Festlegung von Verfassungsnormen zur positiven Diskriminierung der Aborigines. Indigene Rechte, das Gewohnheitsrecht der Aborigines und Selbstbestimmungsrechte sollen, so Brennan, neben den Freiheitsrechten und dem Schutz vor Diskriminierung in die Verfassung integriert werden. Eine entsprechende Verfassungsdiskussion findet seit 1988 statt.

Kritik an der internationalen Gesetzgebung übte Robert Tickner, ehemals Bundesminister für Aborigine-Angelegenheiten unter der Labour-Regierung Keating. Landrechte von politischen Rechten zu trennen, wie sie im Recht auf Selbstbestimmung in Artikel 3 des Entwurfs der UN-Deklaration über die Rechte indigener Völker fixiert wurden, hält er für falsch. Der Einfluß der UN Arbeitsgruppe auf die australische Politik sei zwar gering, anders sei dies aber im Falle der Konvention gegen Rassendiskriminierung, die von Australien unterzeichnet wurde. Sie sei, so Tickner, in die Mabo-Entscheidung eingeflossen und habe mit dem RDA als verbindliches nationales Gesetz ihren Niederschlag gefunden.

Am zweiten Konferenztag machten radikalere Aborigines vor den Türen des alten Parlaments gegen ATSIC und „selbsternannte Aborigines-Vertreter“ Front, weil diese die Forderungen nach Souveränität und umfassender Landrückgabe nicht gebührend vertre-

ten würden. Noel Pearson, ehemaliger Anwalt am Cape York Land Council/Queensland, warnte, daß der „Native Title“ zum weltweit geringwertigsten Landrecht für Ureinwohner verkommen könne. Das in der Mabo-Entscheidung und im NTA eingebaute „Auslöschungskonzept“ bewirke vielmehr eine „Aufhebung der Anerkennung der aus dem Native Title abgeleiteten Rechte“.

### Ausblick

In Anbetracht der im Jahr 2000 in Sydney stattfindenden Olympischen Spiele und der Hunderjahrfeier der australischen Föderation von 2001 wäre ein entscheidender positiver Wandel in Bezug auf die rechtliche wie politische Anerkennung und Ausweitung der Rechte der Aborigines angebracht. Statt bloßer wohlfahrtsstaatlicher Maßnahmen sind indigene Land- und Selbstbestimmungsrechte gefragt. Eine erneute Definition der politischen wie rechtlichen Basis für die Beziehungen zwischen der australischen Regierung und der indigenen Bevölkerung erscheint angesichts der Proteste in Canberra dringend geboten. Die von Australiern unterzeichneten Menschenrechtsdokumente verlangen darüber hinaus eine entsprechende Umsetzung. Es bleibt fraglich, welches „Erbe“ der australische Staat zukünftigen Generationen von Aborigines und Torres Strait-Inselbewohnern zu hinterlassen hat. □

Margret Carstens, Rechtsassessorin aus Berlin, schreibt zur Zeit ihre Doktorarbeit im Völkerrecht über indigene Land- und Selbstbestimmungsrechte in Australien und Kanada sowie im internationalen Recht an der University of New South Wales in Sydney, Australien.

1. Der Titel der Konferenz lautete: „Land Rights - Past, Present and Future/20 Years of Land Rights - Land is our Life“.
2. Der Begriff „Aborigines“ umfaßt im folgenden sowohl die Aborigines des australischen Festlandes als auch die Bewohner der Torres Straße im Nordosten Australiens.
3. Rat für die Versöhnung mit den Aborigines.
4. Gesetz über die Abwicklung von Verfahren zur Anerkennung traditioneller (Land)Rechte der Aborigines, am 23. 12. 1993 verabschiedet, inkraft seit 1.1.1994.
5. Land Councils sind Selbstverwaltungsorgane der Aborigines.
6. Gesetz gegen Rassendiskriminierung. Daß es auch ohne Änderung des NTA zu sinnvollen Ergebnissen kommen kann, zeigt das erste „Native Title“-Übereinkommen der australischen Regierung mit den Aborigines in Neustidwales von Oktober 1996.
7. Die Aufhebung des Native Title kann durch Gesetz, eine mit dem Native Title unvereinbare Übertragung des australischen Staates, durch den Verlust an Gewohnheitsrecht bzw. der traditionellen Verbindung zum Land erfolgen. Nach Abschluß eines Native-Title-Anspruchsverfahrens gemäß NTA können möglicherweise noch existierende Ansprüche nicht mehr geltend gemacht werden.

### Exposé: Kulturelle Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance (März 1997)

In den unterschiedlichsten Bereichen und Bevölkerungsgruppen der westlichen Industrienationen hat sich in den letzten Jahren die Überzeugung durchgesetzt, daß 21. Jahrhundert werde "asiatisch-pazifisch" sein. Bislang hat diese Perspektive die Lebenswelt der meisten in diesen Ländern lebenden Menschen - von wenigen Berufsgruppen abgesehen - noch nicht spürbar berührt, wird aber in Zukunft voraussichtlich die meisten westlichen Gesellschaften dazu zwingen, sich nicht nur stärker auf den asiatischen Kulturkreis einzulassen, sondern diesen einzulassen in ihre Kultur. Was liegt da näher, als sich mit den gegenwärtigen Entwicklungen in Australien auseinanderzusetzen - einem westlich geprägten Kontinent im Randbereich des asiatisch-pazifischen Raums, der aufgrund seiner geographischen Lage dazu prädestiniert scheint, zum Modellfall nicht nur eines Transfers zwischen asiatischen und europäischen Kulturen, sondern auch der Verabschiedung einer ethnozentrischen westlichen "Befehlungskultur" zugunsten einer pluralistischen "Lernkultur"<sup>1</sup> zu werden?

Welche Formen, Auswirkungen und Hintergründe diesen Transfer in Australien vor allem im Performance- und Theaterbereich charakterisieren, möchte ich in meinem Forschungsprojekt untersuchen. Gleichzeitig verstehe ich dieses Projekt als Beitrag zum gegenwärtigen Diskurs über ein "interkulturelles Theater", wobei die zahlreichen australisch-asiatischen Theaterexperimente die Frage aufwerfen, warum es z. B. in den ebenfalls multikulturellen Gesellschaften Deutschlands und Frankreichs nicht zu vergleichbaren Entwicklungen hinsichtlich eines Deutsch-Türkischen bzw. Franko-Algerischen Theaters gekommen ist.<sup>2</sup> Jedenfalls liegen zu meinem Forschungsthema innerhalb der deutschen Theaterwissenschaft - mit Ausnahme der Arbeit Christopher Balme<sup>3</sup> - bislang keine Veröffentlichungen vor. Bei meiner Untersuchung gehe ich weder von einer einheitlichen nationalen und kulturellen Identität Australiens noch von einem essentialistischen Begriff "Asiens" aus. Wie Oskar Weggel in seiner kulturvergleichenden Studie *Die Asiaten* herausgearbeitet hat, kann die Vorstellung panasiatischer Verhaltensmuster bzw. die Vorstellung Asiens als einer nicht nur geographischen, sondern auch soziokulturellen Einheit als europäische Erfindung gelten. Es handelt "sich hier nicht um eine Einheit, sondern um eine Vielheit, sogar ein vielfaches Gegeneinander. 'Asien' war sich [...] nie einer Zusammengehörigkeit bewußt"<sup>4</sup>. Auch die ehemalige Siedlerkolonie Australien läßt sich nicht ohne weiteres einer einheitlichen Kultur, z. B. der des "Westens", zuordnen. Bereits die Siedler des 19. Jahrhunderts repräsentierten nicht nur den Standpunkt der britischen Kolonialmacht und deren "Orientalismus", wie Edward Said die eurozentristische und überhebliche Haltung der Kolonialkulturen gegenüber dem asiatischen "Anderen" bezeichnet hat. Die weißen Kolonisten selbst wurden ungeachtet ihrer eigenen Überzeugungen hinsichtlich des "Mutterlandes" bis ins 20. Jahrhundert hinein von den Briten lediglich als "minderwertige Rasse" wahrgenommen.<sup>5</sup> Aufgrund dieses Zusammenhangs kann Robin Gerster auch zu der Behauptung kommen, daß Australien dem "Orient" (d. h. Indien

<sup>1</sup>siehe hierzu Wolf Lepenies: "Das Ende der Überheblichkeit", in: *Die Zeit*, 24.11.1995, S. 62.

<sup>2</sup>siehe hierzu Patrice Pavis "Einleitung" zu dem von ihm herausgegebenen *The Intercultural Performance Reader*. London; New York: Routledge, 1996, S. 8, 14.

<sup>3</sup>Christopher B. Balme: *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen: Max Niemeyer, 1995.

<sup>4</sup>Oskar Weggel: *Die Asiaten*. München: Beck, 1989, S. 19.

<sup>5</sup>Edward W. Said: *Orientalism*. London: Penguin, 1978, S. 106.

und Asien) zugehöre - als eine vom Westen dominierte Peripherie.<sup>6</sup> Insgesamt gehe ich als Arbeitsansatz jedoch davon aus, daß die Positionen, die Australien sowohl innerhalb der Machtdispositive des (Post-) Kolonialismus als auch hinsichtlich der kulturellen Besetzungen des "orientalischen Anderen" einnimmt (Subjekt/Objekt, Täter/Opfer), sich von Fall zu Fall extrem verschieben und nur durch eine detaillierte Analyse des jeweils konkreten Kontextes geklärt werden können. Was das australische Verhältnis zu den verschiedenen asiatischen Ländern betrifft, möchte ich zwischen nationalgeschichtlich geprägtem Bezug und (sub-) kultureller Besetzung unterscheiden. Während sich die australischen Kolonisten z. B. den Indern gegenüber vermittelt ihrer Identifikation mit den britischen Kolonialherren stets überlegen fühlten, empfinden sich die Australier Japan gegenüber heute in der unterlegenen Rolle: während des 2. Weltkriegs ein gefährlicher Gegner, scheint die moderne Wirtschaftsmacht Japan dem kapitalistischen Modell des Westens weitaus besser zu entsprechen - und zugleich ganze Küstenstriche Queensland alljährlich zu rein japanischen Touristenkolonien zu machen. Während Indien eher das Objekt einer romantischen, prämodernen, agrikulturellen und "pazifistischen" Projektion ist, verkörpert Japan eher das Ideal einer klassischen, feudalistischen und "kriegerischen" Kultur - einer Kultur, die ihre Werte mit den Regeln der kapitalistischen Ökonomie in Übereinstimmung zu bringen sucht. Als Zerrbild der eigenen "dekadenten" westlichen Unterhaltungsindustrie werden hingegen sowohl die melodramatischen als auch die dem *Action-Genre* zuzurechnenden Hongkong-Filme z. B. eines Tsui Hark oder John Woo genossen.<sup>7</sup> Für den Bereich des Theaters hat Jacqueline Lo in diesem Zusammenhang festgestellt, daß von australischer Seite her das Bewußtsein für die Wichtigkeit einer Anerkennung und Ausweitung der kulturellen Produktion in Austral-Asien gewachsen sei<sup>8</sup>, auch wenn sich Australien nach wie vor in der paradoxen Situation befindet, die kulturelle Identität gleichzeitig durch den Bezug auf die europäisch geprägte Vergangenheit als auch durch die gegenwärtige Stellung innerhalb des asiatisch-pazifischen Kontextes definieren zu wollen.

Meine Untersuchung der kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance gliedert sich in vier Teile:

1. Das "synkretische Theater" der Aborigines und seine ästhetischen Korrespondenzen mit asiatischen Theaterformen.
2. Die Auseinandersetzung australischer Performance-Künstler mit dem asiatischen Theater und ihre Arbeit mit asiatischen Schauspielern.
3. Die Auseinandersetzung asiatischer Theaterkünstler mit dem australischen Theater und ihre Arbeit mit australischen Schauspielern.
4. Performance-Projekte von Australiern asiatischer Herkunft.

**Zu 1:** Christopher Balme hat sich in seiner Untersuchung des postkolonialistischen, synkretischen Theaters neben Kanada, Neuseeland und Südafrika auch auf die australischen Aborigines bezogen. Unter "synkretischem Theater" versteht Balme dabei ein spezifisches Produkt postkolonialer Kulturen, "von einheimischen Künstlern geschaffene Theaterformen, die aus der Interaktion zwischen der 'westlichen' - d. h. überwiegend europäischen - Theatertradition und indigenen Darstel-

<sup>6</sup>siehe hierzu Gersters "Einführung" zu der von ihm herausgegebenen Anthologie: *Hotel Asia: Australian Literary Travelling to the East*. Ringwood: Penguin Books Australia, 1995, S. 10.

<sup>7</sup>vergl. hierzu Jo Law: "Gender, nationalism and reversion. Report on a Hong Kong action cinema conference", in: *RealTime* 14, New South Wales: Open City Inc.

<sup>8</sup>siehe Jacqueline Lo: "Introduction to special focus issue 'Theatre in Southeast Asia'", in: *Australasian Drama Studies* 25, Oktober 1994, S. 4.

lungsformen resultieren<sup>9</sup>. Von einem synkretischen Theater der Aborigines kann man jedoch erst seit den sechziger Jahren sprechen, als Aborigines erstmals versuchten, sich in der Staatssprache Englisch und in künstlerischen Formen zu äußern, die bis dahin der Siedlerkultur vorbehalten waren. Auch wenn kein direkter Austausch zwischen asiatischem Theater und dem der Aborigines festgestellt werden kann, zeichnen sich doch beide Kulturen - im Gegensatz zur westlichen Alltags- bzw. theatralen Gestik - durch hochentwickelte nonverbale Zeichensprachen mit Systemcharakter aus<sup>10</sup>, die ich am Beispiel des indischen Tanzdramas Kathakali und einer Inszenierung der Aborigine-Theatergruppe *Kooemba Jdarra* aus Brisbane einer vergleichenden Analyse unterziehen möchte.

**Zu 2:** Sowohl die eher methodische Auseinandersetzung australischer Performance-Künstler mit dem asiatischen Theater als auch ihre konkrete Zusammenarbeit mit asiatischen Schauspielern hat in den vergangenen Jahren zu verschiedensten "australasiatischen" Projekten geführt.

Ein wichtiger Einfluß war dabei u. a. der japanische Avantgarde-Regisseur Tadashi Suzuki. Viele australische Schauspieler zog es in den siebziger und achtziger Jahren zu dessen Theaterensemble im Norden Japans, um dort in seine Schauspielermethode unterwiesen zu werden, die sich durch anspruchsvolle Körperübungen und den Rückgriff auf Techniken des klassischen japanischen Theaters (No, Kabuki) auszeichnet. Nigel Kellaway von der Gruppe *Sydney Front* und Meme Thorne von der *Sidetrack Performance Group* lernten beide in den siebziger Jahren bei Suzuki und brachten dessen Schauspielermethode nach Australien - was vor allem die frühen Projekte der *Sydney Front* (z. B. "Photocopies of God") entscheidend geprägt haben soll. Drei Theatergruppen aus Brisbane berufen sich hinsichtlich ihrer Schauspielarbeit ebenfalls auf Suzuki: die *Glass House Performance Group* und die Ensembles *Frank Productions* und *Zen Zen Zo*. 1993 ging die Kerngruppe von *Zen Zen Zo* für zweieinhalb Jahre nach Japan, um dort aufzutreten und Schauspieltechniken des Butoh und des No zu erlernen.

Die Tänzerin und Performance-Künstlerin Sally Sussman, die sich während eines längeren China-Aufenthaltes die Techniken der Peking Oper aneignete, hat seit den frühen neunziger Jahren mehrere Projekte realisiert, bei denen jeweils australische Performer mit chinesischen Darstellern aus der Tradition des *xiqu* (der "chinesischen Oper") im permanenten Prozeß einer "cultural negotiation"<sup>11</sup> gemeinsame Aufführungen erarbeiteten (1993: "FORMWORK", 1994: "ORIENTALIA 1"). Dies war jedoch nur möglich, weil sich seit dem "Massaker auf dem Platz des himmlischen Friedens" im Juni 1989 zahlreiche führende *xiqu*-Darsteller im australischen Exil befinden.

Anderer Theaterkünstler und Performer, die sich mit der asiatischen Kultur auseinandersetzen, sind z. B. Peter Copeman, der im Mai 1992 mit Darstellern australischer und vietnamesischer Herkunft in seinem Projekt "Hearts and Minds" die beiderseitige Erfahrung des Vietnamkriegs thematisierte; die vom indonesischen Tanz beeinflusste Gruppe *Entr'acte*; außerdem die Tänzerin Sue Ellen Kohler und der Regisseur Don Mamouney, die beide mit Körpertechniken des Iyengar Yoga arbeiten. Ich möchte im Rahmen dieser Fragestellung auch auf den international wohl

<sup>9</sup>Balme: *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 1.

<sup>10</sup>siehe hierzy Adam Kendon: *Sign Languages of Aboriginal Australia: Cultural, Semiotic and Communicative Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

<sup>11</sup>Sally Sussman u. Tony Day: "Orientalia, Orientalism, and the Peking Opera", in: *About Performance: Performance East/West*. University of Sydney: Centre for Performance Studies, 1996, S. 60.

bekanntesten australischen Performance-Künstler Stelarc eingehen, dessen Thematisierung des Körpers ebenfalls auf indische Yoga-Traditionen verweist. Bei der Untersuchung dieser Gruppen und Performer geht es mir vor allem darum, herauszuarbeiten, welche ästhetischen und methodischen Synthesen durch die Adaptation asiatischer Arbeitsansätze und Formen hergestellt werden, und welche Konstruktionen subjektiver, nationaler als auch geschlechtlicher Identität damit einhergehen (letzteres umso mehr, als Asien innerhalb der eurozentrischen Imagination jahrhundertlang die Rolle einer "zu erobernden" Frau zukam - als "The Yellow Lady", wie Alison Broinowski ihre Untersuchung des australischen Asien-Bildes treffend genannt hat<sup>12</sup>).

**Zu 3:** Was die wenigen Projekte betrifft, bei denen asiatische Theaterkünstler- und regisseure mit australischen Schauspielern gearbeitet bzw. sich mit dem australischen Theater auseinandergesetzt haben, interessieren mich im Rahmen meines Vorhabens vor allem drei Produktionen:

- 1992 inszenierte der bereits erwähnte japanische Regisseur Tadashi Suzuki mit dem Ensemble der *Playbox Theatre Company* aus Melbourne eine Adaptation des "Macbeth" - eine Produktion, die viele szenische Elemente des Kabuki aufwies.
- 1993 erarbeitete der chinesische Dramatiker Gao Xingjian am Centre for Performance Studies der Universität Sydney mit einem klassisch ausgebildeten Darsteller der Peking Oper, einer australischen Schauspielerin und einer australischen Tänzerin eine szenische Fassung seines eigenen Stücks *Between Life and Death*.
- Im Rahmen des Kulturaustauschprogramms zwischen Japan und Australien wurde 1995 ein Stück des australischen Dramatikers John Romeril - *The Floating World* - von dem renommierten japanischen Regisseur Makoto Sato inszeniert und auf Festivals in Tokyo und Melbourne gezeigt.

**Zu 4:** In diesem Teil der Arbeit werde ich mich vor allem mit dem seit 1993 jährlich in Sydney stattfindenden und von Cheryl Yin-Lo geleiteten *Asian Theatre Festival* auseinandersetzen - ein Festival, auf dem australische Performance-Künstler asiatischer Herkunft ihre ambivalente Position zwischen beiden Kulturen szenisch thematisieren. 1996 waren dort u. a. folgende Produktionen zu sehen:

- In *Wings of God* ging es um zwei japanische Komödianten, die ihr Glück in der Kabarettszene Tokyos versuchen, dann jedoch bei einem Unfall umkommen und sich anschließend in einem vergangenen Leben als Kamikaze-Piloten im 2. Weltkrieg wiederfinden.
- Die *Citymoon Theatre Company*, die vor allem zwischen vietnamesischer und australischer Kultur zu vermitteln sucht, führte Ta Duy Binhs Stück *Conversations with Charlie* - einen imaginären Dialog mit Charlie Chaplin - auf.

In der Untersuchung der verschiedensten interkulturellen Querverbindungen zwischen Aborigine-, asiatischem, anglo-australischem und asiatisch-australischem Theater gehe ich von einem Begriff des "synkretischen Theaters" aus, der sich als kritische Erweiterung der Definition Balmes verstehen läßt. Da Balme von einem dualistischen Modell im Sinne der Gegensatzpaare Ureinwohner-Kolonisatoren, Ursprungskultur-Fremdkultur etc. ausgeht (was die Gleichsetzung der Einheimischen mit den Opfern, der Fremden mit den Tätern impliziert), kann sein Begriff des synkretischen Theaters nicht die eher nomadischen Kulturen umfassen, die sich "synkretistisch" zwischen diesen Polaritäten einrichten, und die vor allem der Aus-

<sup>12</sup>Alison Broinowski: *The Yellow Lady*. Melbourne: Oxford University Press, 1992.

druck von (politisch wie ökonomisch motivierten) Migrantenbewegungen sind. Ich gehe daher von einem Begriff des Synkretismus aus, der den Aspekt der Vermischung und der Delokalisierung vor dem des Eigenen und der Ureinwohnerschaft betont.

Ich habe zu dem Forschungsthema dieses Exposés noch keine wissenschaftliche Veröffentlichungen vorgelegt, wenngleich ich meine Dissertation über Richard Foremans Ontological-Hysteric Theatre als Vorbereitung in dieser Richtung begriffe (siehe dort das Kapitel über den anthropologischen Diskurs des experimentellen amerikanischen Theaters der sechziger Jahre). Was jedoch meine Kenntnis des asiatischen Theaters betrifft, kann ich bereits auf eine langjährige Auseinandersetzung verweisen. Im Herbst 1991 war ich Student von Prof. Govindan Kutty am Kalamandalam Kalkutta (einer Schule für klassischen indischen Tanz) und erhielt von ihm eine Einführung in die Grundlagen des Tanzdramas Kathakali. In den Sommersemestern 1994 und 1996 habe ich Prof. Kutty dann - während seiner Aufenthalte als Gastprofessor am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft als Assistent betreut. Im Sommersemester 1996 habe ich zudem am Gießener Institut ein Seminar zum Thema "Japanisches Theater: Bunraku, No und Kabuki" unterrichtet. Was Australien betrifft, kenne ich bislang vor allem das akademische Umfeld: Im September 1995 habe ich am Centre for Performance Studies der University of Sydney einen Vortrag über das Ontological-Hysteric Theatre gehalten, im Oktober 1996 am Department of Theatre der University of Southern Queensland Toowoomba über das Thema "Brecht: What's Left?" referiert.

Für das English Department der University of Queensland in Brisbane habe ich mich u. a. deshalb entschieden, weil mir von seiten des Fachbereiches großes Interesse an meinem Forschungsthema signalisiert wurde. Davon abgesehen interessiert mich Brisbane auch aufgrund seiner lokalen Theaterszene. So ergibt sich eventuell die Möglichkeit, Einblick in die Arbeitsweise der Gruppen *Glass House Performance Group*, *Frank Productions*, *Zen Zen Zo* oder *Kooemba Jdarra* zu erhalten. (Arbeitskontakte zu Norman Price von der *Glass House Performance Group* und zu Stacey Callaghan von *Zen Zen Zo* bestehen bereits.)

**Zeitplan** Was die zeitliche Gestaltung meines Forschungsvorhabens betrifft, bin ich mir natürlich des Sachverhaltes bewußt, daß neun Monate nicht ausreichen, um die einzelnen Performance-Projekte und -Ansätze erschöpfend zu behandeln bzw. sie jeweils einer gründlichen Inszenierungsanalyse zu unterziehen. Mir geht es jedoch nicht um eine enzyklopädische Aufarbeitung des Themas, sondern um eine vergleichende Studie - kurz: um den ersten sondierenden Versuch, einen Überblick über die verschiedenen kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance zu gewinnen. Da das für die vier Teile meines Forschungsvorhabens jeweils aufzuarbeitende Material im Umfang variiert, gliedert sich der Zeitplan meines Forschungsvorhabens in Arbeitsphasen unterschiedlicher Länge:

- Anfang November bis Mitte Dezember 1997: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 1. Teil; Analyse einer Inszenierung von *Kooemba Jdarra* (Brisbane) und Vergleich der theatralen Aborigine- und Kathakali-Zeichensprachen;
- Mitte Dezember 1997 bis Mitte März 1998: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 2. Teil; eventuell Dokumentation der Proben von *Zen Zen Zo* (Brisbane);
- Mitte März bis Ende April 1998: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 3. Teil u. a. am Centre for Performance Studies (Sydney);
- Anfang Mai bis Ende Mai 1998: Reisen zu Theaterfestivals; Interviews mit Aborigine-, australischen und asiatischen Performance- und Theaterkünstlern.
- Anfang Juni bis Ende Juni 1998: Bibliotheks- und Medienrecherche zum 4. Teil

Anfang Juli bis Ende Juli 1998: Zusammenfassung und Auswertung der Forschungsergebnisse.

**Bericht über den bisherigen Stand des Forschungsprojektes zu den "kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance" (April 1998)**

In dem Exposé zu meinem Forschungsvorhaben hatte ich angekündigt, daß sich meine Untersuchung der kulturellen Transaktionen zwischen asiatischem Theater und australischer Performance in vier Teile gliedern würde:

1. Das "synkretische Theater" der Aborigines und seine Korrespondenzen mit asiatischen Theaterformen,
2. die Auseinandersetzung australischer Performance-Künstler mit dem asiatischen Theater und ihre Arbeit mit asiatischen Schauspielern,
3. die Auseinandersetzung asiatischer Theaterkünstler mit dem australischen Theater und ihre Arbeit mit australischen Schauspielern,
4. Performance-Projekte von Australiern asiatischer Herkunft.

Was diese vier Bereiche betrifft, kann ich vor allem zu den Punkten 2, 3 und 4 bereits Forschungsergebnisse nachweisen und mich dabei neben zahlreicher Sekundärliteratur vor allem auf Aufführungen beziehen, die ich bislang in Brisbane, Sydney und beim diesjährigen Adelaide Festival sehen konnte. Was Punkt 1 - d.h. die Untersuchung der ästhetischen Korrespondenzen zwischen Aborigine- und asiatischem Theater - betrifft, bin ich hierbei vor allem auf Aufführungen und die beobachtende Teilnahme an den Proben der Brisbane-Aborigine-Gruppe Kooemba Jdarra angewiesen, die erst im späteren Verlauf des Jahres stattfinden werden (dazu weiteres unten).

Mir ist hier sehr früh die Ausgangslage bewußt geworden, daß mir ein einjähriger Aufenthalt nicht erlauben wird, generalisierende Aussagen über Theater und Performance in Australien zu machen. Ich versuche deshalb, die Rezeptionserfahrung zumindest der Aufführungen, die ich in diesem Zeitraum besuchen kann, als "dichte Beschreibung" (in Anlehnung an den Anthropologen Clifford Geertz) in einem Kontext zahlreicher anderer dramatischer, kritischer und kulturhistorischer Texte zu verorten. Voraussetzung für dieses "Mischverfahren" bleibt aber trotz allem, daß ich möglichst viele Aufführungen sehen kann, um einen denkbar breit gestreuten Eindruck von der australischen Theater- und Performancelandschaft zu gewinnen.

Außerdem hat sich insgesamt der kulturhistorische und politische Rahmen meiner Untersuchung erweitert, da ich jetzt auch die Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts und gegenwartspolitische Entwicklungen in meinen Überlegungen berücksichtige.

So hat sich seit meiner Ankunft in Australien im November 1997, vor allem ausgelöst durch die Krise der asiatischen Finanzmärkte, eine weitere Verschiebung des Verhältnisses Australiens zu den Ländern Süd- und Südostasiens ergeben. Nach einer seit Mitte der achtziger Jahre vorherrschenden Politik der Annäherung an Asien und der Aufweichung dieser Politik durch die seit 1996 amtierende Regierung unter John Howard hat der Einbruch der asiatischen Märkte in der zweiten Jahreshälfte 1997 zu einem erneuten Abrücken Australiens von Asien geführt, was nur die These zu bestätigen scheint, daß die Politik einer forcierten "Asiatisierung" Australiens von vorneherein lediglich aus Gründen der ökonomischen Selbsterhaltung und nicht aus einem genuinen Interesse an einer kulturellen Umorientierung und nationalen Neubestimmung Australiens heraus betrieben worden ist. So argumentieren John Frow und Meaghan Morris in ihrer Einführung zu *Australian Cultural Studies*, daß die nach den siebziger Jahren üblich gewordene Kritik an vermeintlich althergebrachten Eigenschaften des kulturellen Lebens, der politischen Orga-

nisation und der geschichtlichen Tradition Australiens vor allem deshalb erfolgte, weil diese Eigenschaften als Hindernisse für die Durchsetzung von australischen Regierungs- und Geschäftsinteressen in der Region wahrgenommen wurden.<sup>1</sup> Welche Auswirkungen die gegenwärtigen Entwicklungen auf das austral-asiatische Theater haben werden, wird zu verfolgen sein. Die sich hinsichtlich der australischen Außenpolitik aufdrängende Frage nach den der Annäherung an Asien tatsächlich zugrundeliegenden Motiven einerseits, den Formen, in welchen sich eine nicht primär ökonomisch bestimmte Politik der Annäherung artikulieren könnte, andererseits, stellt sich ähnlich für die zahlreichen euro-australischen Versuche einer Auseinandersetzung mit dem asiatischen Theater. Integrieren euro-australische Theater- und Performance-Künstler z. B. bestimmte asiatische Schauspieltechniken in ihre Darstellungsweise, um damit in einen konstruktiven interkulturellen Dialog mit der jeweiligen asiatischen Theaterkultur zu treten, oder erfolgt die Übernahme dieser Techniken vielmehr aus einer oberflächlichen, orientalistischen Faszination für eine exotische Ästhetik heraus, oder geht es vielleicht nur darum, für ein postkoloniales australisches Theater geeignete Ausdrucksmittel zu erschließen, die der nach wie vor vorherrschenden und als oppressiv empfundenen britischen Schauspieltradition möglichst entgegengesetzt sind? - eine komplexe Fragestellung, die ich in den folgenden Darlegungen nur streifen kann.

Ich halte mich in der folgenden Erörterung der bisherigen Forschungsergebnisse an die von mir im ursprünglichen Exposé grob umrissenen Untersuchungsschwerpunkte, habe jedoch nachträglich deren Formulierung dem Stand der gewonnenen Erkenntnisse entsprechend anzupassen versucht. Die folgenden Ausführungen stellen eine komprimierte Fassung der bisherigen Arbeitsergebnisse dar.

*Zu 1: Das "synkretische Theater" der Aborigines und seine Korrespondenzen mit asiatischen Theaterformen*

In diesem Teil des Forschungsprojektes geht es darum zu untersuchen, inwieweit Korrespondenzen zwischen der Theatergestik im Theater der Aborigines und bestimmten, als hochgradig kodifiziert geltenden asiatischen Theaterformen (wie z. B. das indische Kathakali, die Peking Oper oder das japanische No-Theater) vorliegen. Ausgangsgrundlage für diesen Teil ist ein Abschnitt in Christoph Balme Buch *Theater im postkolonialen Zeitalter*<sup>2</sup> gewesen, in dem der Autor interkulturelle Vergleiche einerseits zwischen westlichem Sprechtheater und Formen des fernöstlichen Theaters, andererseits zwischen westlichem Sprechtheater und dem Aborigine-Theater Australiens vornimmt, aber die von ihm selbst nahegelegten Strukturähnlichkeiten zwischen den Zeichensprachen des asiatischen Theaters ("festgelegt[e]", "unveränderliche Form" der Geste, die nicht nachahmt, sondern "durch eine Konvention" "bezeichnet"<sup>3</sup>) und denen des Aborigine-Theaters ("kulturspezifische Zeichensprache mit festgelegten autonomen Zeichen", "nicht bloß [...] sprachunterstützende Gestik"<sup>4</sup>) nicht näher verfolgt. Hinzu kommt, daß Balme die Zeichensprache im Aborigine-Theater nicht am Beispiel konkreter Aufführungen unter-

<sup>1</sup>John Frow u. Meaghan Morris (Hg.). *Australian Cultural Studies. A Reader*. Sydney: Allen & Unwin, 1993, xi.

<sup>2</sup>Christopher B. Balme. *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995, 185f.

<sup>3</sup>ebd., 185.

<sup>4</sup>ebd., 186.

sucht, sondern aus Regieanweisungen in Stücken von Jack Davis und Bob Maza ableitet. Da ich selbst die *mudras* - d. h. die Zeichensprache der klassischen indischen Tanzdramen Kathakali und Bharata Natyam - erlernt habe und darüber hinaus mit dem Ausdrucksvokabular des japanischen No- und Kabuki-Theaters vertraut bin, liegt mir sehr an einer vergleichenden Untersuchung beider Zeichensysteme, zu der es bislang keine Vorarbeiten gibt. Ich kann allerdings zu diesem Zeitpunkt noch keine Ergebnisse zu diesem Forschungsschwerpunkt meines Postdoktorandenprojekts nachweisen, da ich dafür auf Aufführungen und die beobachtende Teilnahme an Proben der Brisbaneer Aborigine-Gruppe Kooemba Jdarra angewiesen bin. Die Gruppe, die seit 1993 besteht, mittlerweile eines von drei nationalen, von Aborigines selbst verwalteten Theaterensembles ist und sich primär für die Entwicklung neuer Stücke und das indigene *community theatre* im Raum Brisbanes engagiert, wäre das ideale "Untersuchungsfeld" hinsichtlich meines Arbeitsschwerpunktes. Eine Einladung für die Teilnahme an einem 2-wöchigen *creative development workshop* der Gruppe (eine Zusammenarbeit mit einer indigenen Gemeinde auf Stradbroke Island) in der zweiten Septemberhälfte liegt vor, Aufführungen finden ansonsten erst wieder im Juni statt (die Theatersaison hat erst vor kurzem begonnen).

#### zu 2: Die Auseinandersetzung australischer Theater- und Performance-Künstler mit Kultur und Theater Asiens

Im Kontrast zur Situation z.B. in den Vereinigten Staaten, aber auch in Deutschland, herrscht in Australien nicht nur im journalistischen und akademischen, sondern auch im künstlerisch-praktischen Bereich - und zwar als historisches und wenig problematisiertes Erbe der ehemals vorherrschenden britischen Kultur - immer noch die Tendenz vor, an einer starren Trennung der Genres Theater, Tanz, Oper und Performance (etc.) und einer damit einhergehenden Privilegierung des dramatischen Textes und narrativer Strukturen über andere darstellerische Ausdrucksebenen und Dramaturgien festzuhalten. Dies hat u. a. zur Folge, daß die Entwicklung der aus der Bildenden Kunst hervorgegangenen australischen Performance Art seit den späten sechziger Jahren lediglich von Kunsthistorikern verfolgt und von der Theaterwissenschaft bislang kaum wahrgenommen worden ist. So findet sich in der 1997 erschienenen Ausgabe des *Concise Companion to Theatre in Australia* unter dem Stichwort "performance art" die Definition: "It is best perceived as technique within the art form of sculpture. [...] [I]t is also anti-theatre, especially mainstream theatre. [...] Performance art seeks to offer direct experience without cultural conditioning."<sup>5</sup> Die Reduzierung der Performance-Kunst auf eine Technik und ihre Zuordnung zu einem Bereich der Bildenden Kunst, die Hervorhebung ihrer Anti-Theatralität als auch ihre als Intention behauptete, jegliche sprachlich-symbolische Vermittlung unterschreitende Direktheit dienen hier vor allem - per Entgegensetzung - der Festschreibung des Begriffs eines Theaters, das sich der Nähe zum Sinn/Wort/Geist (d.h. zum *logos* als dem klassischen Gegensatz zur bloßen Technik = *technè*) sicher weiß und sich deshalb vom bloß Räumlichen, Körperhaften - nämlich der Skulptur - abhebt, den Modus seiner eigenen Theatralität nie in Frage zu stellen gezwungen ist und darüber hinaus statt einer sinnlich-taktilen eine auf Sinnstiftung abzielende Rezeptionsweise erfordert. Diese generelle Definition unter-

<sup>5</sup>Philip Parsons u. Victoria Chance (Hg.). *Concise Companion to Theatre in Australia*. Sydney: The Currency Press, 1997. 216.

schlägt, daß sowohl Theater als auch Performance - und zwar vor allem im amerikanischen und europäischen Raum - in den vergangenen zwanzig Jahren beständig an der Auflösung der Möglichkeit einer solchen Entgegensetzung ihrer Begriffe gearbeitet haben, daß das Theater sich u. a. mit Zeitstrukturen, Raumkonzepten, der audiovisuellen Materialität der Aufführung und der In-Szene-Setzung der ihm eigenen Semiose-Prozesse auseinandergesetzt hat, während die meisten Performance-Projekte seit den späten siebziger Jahren auf vielfältigste Weise mit Formen der Theatralität experimentiert haben. Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit asiatischen Theaterformen kommt hinzu, daß z. B. viele amerikanische Künstler, die in ihren Inszenierungen auf japanische Theaterformen zurückgreifen (Robert Wilson, Elizabeth LeCompte u. a.), aufgrund ihrer Prägung durch die Kunst- und Performance-Szene New Yorks nicht primär an den Schauspieltechniken, sondern der umfassenderen ästhetischen Gestaltung, der *mise en scène* des No oder Kabuki und der dieser jeweils zugrundeliegenden Konzepte von Handlungsdramaturgie, Raum, Zeit, Musik, Choreographie und der Erzeugung spezifischer theatraler Effekte interessiert sind. Desgleichen haben bestimmte Entwicklungen innerhalb der Künste seit den sechziger Jahren (u. a. Concept Art, Serialismus, Minimalismus, dekonstruktivistische Architektur) in der Arbeit dieser Künstler nicht nur deutliche Spuren hinterlassen, sondern wurden dort zudem häufig in einen kontrastierenden Bezug zu asiatischen Ästhetiken gebracht. In Australien hat es hingegen vor Mitte der achtziger Jahre kaum Berührungspunkte zwischen der Bildenden Kunst, d. h. insbesondere der als Kunst verstandenen Performance Art, und dem Theater als Performing Arts gegeben - und von daher auch keine konzeptionelle Hinterfragung bzw. künstlerische Erneuerung eines Theaters, das nach wie vor den Schauspieler als zentrale und dominierende Instanz einer linearen Handlungsdramaturgie vorsieht. Die für den Ausübenden in beiden Bereichen geläufige Bezeichnung "Performer" vermittelt im australischen Zusammenhang nicht zwischen disparaten Diskursen, sondern bezeichnet je nach Kontext entweder den im Kunstbetrieb operierenden *performance artist*: oder den Darsteller innerhalb einer alternativen Theaterästhetik, die sich primär dadurch vom konventionellen Sprechtheater unterscheidet, als sie größeren Wert auf die körperliche und stimmliche Expressivität der Schauspieler bei häufig unveränderter Dramaturgie legt. Was die australische Performance Art betrifft, die in dem 1970 durch Mike Parr, Peter Kennedy und Tim Johnson etablierten Inhibodress-Künstleratelier in Woolloomooloo ihre erste regelmäßige Aufführungsstätte fand, war das Interesse an der asiatischen Kultur eher gering, da die Bemühungen um die Anerkennung der eigenen Arbeit innerhalb der nationalen Kunstszene sowie der Versuch, vor allem international an Kunstströmungen in den Vereinigten Staaten und Europa Anschluß zu finden, hier im Vordergrund standen. Lediglich der Weltentwurf des Zen-Buddhismus - vielleicht vermittelt durch den Einfluß von John Cage - und damit einhergehende Atem- und Körpertechniken spielten in den Performances einiger Künstler eine strukturierende Rolle. Gary Willis, der in japanischen und thailändischen Klöstern Zen studiert hatte, konzentrierte sich in Performances wie *The all senses ball* (Canberra 1973) und *ZZZZZ* (Canberra City Plaza 1973) auf funktionelle Abläufe in Arbeitsprozessen und die Verwandlung dieser alltäglichen Erfahrungen in künstlerische.<sup>6</sup> Kevin Mortensen versuchte in seiner Performance *The rocking* (Canberra 1978), durch die zwangweise Lenkung seiner Konzentration auf einen forcierten Atemrhythmus die Zen-Technik zu duplizieren. Mortensen war auf einer

<sup>6</sup>siehe Anne Marsh. *Body and Self. Performance Art in Australia 1969-92*. Melbourne: Oxford University Press, 1993. 13f.

Bahrenkonstruktion festgeschnallt, die sich über einer Mittelachse wie eine Wippe bewegen ließ. Die zwanzigminütige Aktion, während derer ein Assistent Mortensen in einem Rhythmus, der ungefähr dessen normaler Atmung entsprach, auf und ab schaukelte, hatte bei dem Künstler lebhaftere Halluzinationen noch eine halbe Stunde nach dem Ereignis zur Folge.<sup>7</sup> Das Interesse am asiatischen Theater geht in Australien primär von Schauspielern aus, die sich bestimmte Körper- und Stimmtechniken aneignen wollen, um so eine physische Intensität der Darstellung auf der Bühne zu erreichen, die sich vom nach wie vor dominierenden (und, wie hier angemerkt werden muß, ebenfalls auf den Schauspieler ausgerichteten) Bühnenrealismus britischer Provenienz deutlich abhebt. Die fast ausschließliche Fokussierung auf die Ausdrucksmöglichkeiten des Akteurs nimmt dabei häufig einen Teil für das Ganze, so als folge aus der Beherrschung einer "anderen" Schauspieltechnik automatisch eine "andere" Dramaturgie, Inszenierungsweise und "Ideologie" der theatralen Repräsentation. Es stellt sich zudem die Frage, bis zu welchem Grade der Kontext der adaptierten Techniken mit übernommen und kenntlich gemacht werden muß, damit überhaupt ernsthaft von einem interkulturellen - und hier spezifischer: austral-asiatischen - Theater gesprochen werden kann.

Nigel Kellaway, Mitbegründer der von 1986 bis 1994 bestehenden Performance-Gruppe The Sydney Front, war der erste Australier, der sich in den achtziger Jahren dem körperlich anstrengenden Schauspieltraining des japanischen Avantgarde-Regisseurs Suzuki Tadashis unterzog. Kellaway interessierte sich jedoch nur insoweit für Japan, als er dort mit den vermeintlich universellen und dem Westen abhanden gekommenen Wurzeln des Theaters in Berührung kommen konnte. "We don't have to say what is Asia - it all comes from the same roots. Shakespeare understood ritual, and Asian theatre has kept in touch with it."<sup>8</sup> Die Inszenierungen der Sydney Front, insbesondere *John Laws/Sade* von 1987 und *Don Juan* von 1991, stellen vermittels der Auseinandersetzung mit George Batailles Theorie des Exzesses und Jean Baudrillards Schriften über die Verführung einen Versuch der szenischen Dekonstruktion jeglicher *identity politics* hinsichtlich der Körpergrenzen, der Geschlechter, aber auch der Subjekt- und Objektpositionen hinsichtlich des voyeuristischen Blickes dar.<sup>9</sup> In *Don Juan* wird Suzukis Körpertechnik in einer choreographischen Sequenz eingesetzt, in der sechs Darsteller (drei Männer, drei Frauen) in weißen Frauengewändern, mit weit geöffneten Beinen und tief gebeugten Knien, rhythmische Vorwärtsbewegungen machen und dabei stampfende Geräusche mit ihren Füßen erzeugen. Sowohl die weiß geschminkten Gesichter (mit rot hervorgehobenem Mund) als auch die Tatsache, daß die männlichen Schauspieler Frauenkostüme tragen, legen zudem die Anlehnung an das japanische Kabuki und seine *onnagata*-Tradition des männlichen Frauendarstellers nahe (wenn auch nicht ausschließlich, da beides auch auf europäische Darstellungstraditionen zurückbezogen werden kann). Da sowohl Suzukis Körpertechnik als auch das Make-up der Schauspieler vor allem als szenische Mittel eingesetzt werden, um eine erotische und exotische Atmosphäre der Verführung herzustellen, scheint sich die Inszenierung eher unreflektiert in die lange Geschichte der orientalistischen Vereinnahmung östlicher Zeichensysteme auf westlichen Bühnen einzurei-

<sup>7</sup>ebd., 12f.

<sup>8</sup>zit. in: Alison Broinowski, *The Yellow Lady. Australian Impressions of Asia*. Melbourne: Oxford University Press, 1992, 139.

<sup>9</sup>siehe Jane Goodall, "Seduction and The Sydney Front", in *Canadian Theatre Review* 74, Frühling 1993, 32.

hen.<sup>10</sup> In seiner von dem Pianisten Gerard Willems live begleiteten Solo-Performance *This Most Wicked Body* (Adelaide 1998) tritt Kellaway ebenfalls mit weiß geschminktem Gesicht und rotem Mund, schwarzem Frauenkostüm und kurz geschnittenem Haar auf, wobei die so visuell bedeutete geschlechtliche Ambivalenz jedoch nicht davon abhält, die von ihm erzählten obszönen Anekdoten als eher eindeutigen Monolog eines alternden Homosexuellen zu interpretieren. In dieser Performance dient die Suzuki-Technik, und zwar sowohl in den Kostümszenen als auch jenen, in denen Kellaway seinen nackten Körper genüßlich und beinahe autoerotisch ausstellt, der fetischisierenden Inszenierung als homosexuell kodierter Körpergesten. Eine ebenfalls von Suzuki, darüber hinaus aber auch vom Butoh beeinflusste und mit beiden Ansätzen arbeitende Theatergruppe ist Zen Zen Zo aus Brisbane. Hier stellt sich, in stärkerem Maße als bei Kellaway, das Problem, daß aus Japan stammende theatrale Ausdrucksmittel übernommen werden, aber ohne dabei Bestandteil einer anderen kohärenten Theaterästhetik zu werden. Die Ausdrucksmittel werden dekontextualisiert, aber nicht erneut ästhetisch rekontextualisiert. Das führt u. a. zu explizit als "Butoh" deklarierten Aufführungen Zen Zen Zos, die die asymmetrischen und verrenkten Körperhaltungen, die zur unmenschlichen Grimasse verzerrten Gesichtsmasken und die starren Tableaus dieser japanischen Theaterform übernehmen, ohne daß jedoch die Dringlichkeit einer solcherart gesteigerten Expressivität, wie sie im Butoh vor allem aus dem Bedürfnis resultierte, dem durch Hiroshima ausgelösten Nachkriegstrauma und Schmerz auch öffentlich - als sowohl theatrale wie politische Geste - Ausdruck zu verleihen, sichtbar würde. Zudem bedienen sich die von Suzuki Tadashi inspirierten Inszenierungen Zen Zen Zos nicht nur dessen Körper- und Schauspieltechnik, sondern übernehmen zudem auch Stücke in ihren Spielplan, die der japanische Regisseur selbst in den vergangenen zehn Jahren erfolgreich szenisch umgesetzt hat: *Macbeth* und *Die Bakchen*. Während sich Suzukis *Macbeth*-Inszenierung jedoch als Versuch einer interkulturellen Begegnung mit dem westlichen Theater interpretieren läßt, benutzen Zen Zen Zo (in ihrer *Macbeth*-Inszenierung im Princess Theatre, Brisbane 1998) die Ausdrucksformen als expressive körperliche, vokale und mimische Zeichen der Bebilderung und rhythmischen Strukturierung eines Stücktextes, den sie ansonsten nicht interpretiert bzw. dramaturgisch kaum sich erschlossen haben.

### Zu 3: Die Auseinandersetzung und Zusammenarbeit asiatischer Künstler mit dem australischen Theater

Bereits im 19. Jahrhundert, als von einem eigenständigen australischen Theater noch kaum die Rede sein konnte, tourten japanische und chinesische Schauspieltruppen mit ihrem eigenen Repertoire durch Australien. In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts landeten das Tannaker-Theater und Lentons und Smiths Theater des Großen Drachens *down under*, 1870 folgte die Satsumatruppe. Diese japanischen Wandertheater führten in der Regel Seiltänze und andere akrobatische Nummern auf, die wiederum mit Schwertkampfszenen aus berühmten Kabuki-Dramen abwechseln konnten. Chinesische Gruppen traten zwischen 1850 und 1870 vor allem in Melbourne und den Goldgräbergenden Victorias auf, ihr Publikum waren vor allem chinesische Arbeiter. Das Repertoire dieser Gruppen bestand aus Akrobatik, Auffüh-

<sup>10</sup>siehe hierzu das Kapitel "Orientalism in the theatre" in: John M. MacKenzie, *Orientalism. History. Theory and the Arts*. Manchester University Press, 1995, 176-207.

rungen sowohl abendfüllender kantonesischer Opern als auch nur derer szenischen Höhepunkte, und Militärstücken. Insbesondere die japanischen Akrobaten spielten in der Entwicklung des australischen Zirkus im 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle (so trat u. a. die japanische Godayou-Familie in den neunziger Jahren mit Wirths' Circus und FitzGerald Brothers' Circus auf), ein Einfluß, der selbst heute noch z. B. an den Aufführungen des Rock'n'Roll Circus aus Brisbane festgemacht werden kann. Seit den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts haben zudem Theatergruppen aus China und Japan regelmäßig in Australien gastiert: u. a. 1956 die Peking Opera Company, 1983 das Jiangsu Peking Opera Theatre und 1988 die Peking Opera Troupe of China mit einer vollständigen Aufführung von Wu Zuguangs *Die drei Niederlagen des Tao Sanchun*. Eine zusammenhängende japanische Kabuki-Produktion war erstmals 1978 beim Adelaide Festival zu sehen, Min Tanaka kam 1982 mit seiner Form des Butoh nach Australien, und sowohl No als auch Kyogen wurden erstmals 1986 von der Kanze-Truppe in Australien präsentiert. 1989 gastierte der bereits erwähnte japanische Avantgarde-Regisseur Tada-shi Suzuki mit seinem Ensemble in Australien, kam dann erneut 1991, als Lehrer seiner Schauspielmethode, und inszenierte 1992 auf Einladung des Playbox Theatre in Melbourne mit australischen Schauspielern seine Shakespeare-Bearbeitung *The Chronicle of Macbeth* (die er zuvor bereits in Japan inszeniert hatte). Diese Zusammenarbeit kam nur aufgrund der jahrelangen Bemühungen des künstlerischen Leiters von Playbox, Carillo Gantner, zustande, der sich von der Kooperation Suzukis mit australischen Schauspielern eine theatralisch fruchtbare, interkulturelle Begegnung erhofft hatte. Die Inszenierung kam jedoch bei der Kritik nur mäßig an, und die Arbeitsweise Suzukis wurde im nachhinein von beteiligten Darstellern vehement kritisiert, da er weniger an gegenseitiger kultureller Verständigung und Zusammenarbeit als vielmehr an der Disziplinierung der Schauspieler im Sinne seiner eigenen Methodik interessiert gewesen sei (so hatte Suzuki angeblich behauptet, australische Schauspieler seien faul<sup>11</sup>). Die falschen Erwartungen und kulturellen Mißverständnisse, die der aus australischer Sicht so enttäuschenden Kooperation des Playbox Theatre mit Suzuki offensichtlich zugrundelagen, drängen hier die Frage auf, wer und aus welchen Gründen ein Interesse an dieser austral-asiatischen Zusammenarbeit hatte. Michael Cohen argumentiert, daß Suzukis Interesse an dem Projekt eher politisch als künstlerisch motiviert gewesen sei, indem es ihm die Möglichkeit gegeben habe, eine Produktion, die in Japan bereits erfolgreich gewesen war, ohne Risiko für seine künstlerische Reputation als Re-Inszenierung erstmals auch im australischen Raum vorzustellen. Playbox habe umgekehrt vor allem auf der Ebene der Public Relations von dem sehr öffentlichkeitswirksamen Projekt profitiert.<sup>12</sup> Im Kontrast zum vermeintlichen Desinteresse Suzukis an den Besonderheiten des australischen Theaters hebt Keiji Sawada in einer Publikation des Japan Cultural Centre in Sydney das in den letzten Jahren gestiegene Interesse der japanischen Bevölkerung an der australischen Kultur hervor, was er u. a. auch auf die seit 1993 in Japan bestehende Australian Drama Translation Series zurückführt.<sup>13</sup> Das erste innerhalb dieser Reihe erschienene Stück, John

<sup>11</sup>Chris Murphy. "Operation Hypothesis: Tadashi Suzuki's 'Toil and Trouble' tour, Australia 1992", in *About Performance. Performances East/West*. Centre for Performance Studies/University of Sydney, Working Papers 2, 1996, 44.

<sup>12</sup>Michael Cohen. "Seventeen Stories about Interculturalism and Tadashi Suzuki", in *About Performance. Performances East/West*, 55.

<sup>13</sup>Keiji Sawada. *Future Directions in Australia-Japan Theatrical Exchange*. Japan Cultural Centre Sydney: The Japan Foundation Papers. Nr. 6. Juli 1997, 5.

Romerils *The Floating World*<sup>14</sup>, wurde 1995 von einem der wichtigsten japanischen Regisseure und Dramatiker, Makoto Sato, inszeniert und mit Isao Natsuyagi, einem beliebten Filmschauspieler, in der Hauptrolle besetzt (die Darsteller der Aufführung gehörten insgesamt verschiedenen Bereichen des traditionellen, modernen und zeitgenössischen japanischen Theaters an). In *The Floating World* geht es um Les Harding, den seine Erinnerungen an die japanische Kriegsgefangenschaft und die brutalen Bedingungen des Arbeitseinsatzes an der Eisenbahnlinie Burma-Thailand während einer Kreuzfahrt mit seiner Frau nach Yokohama traumatisch einholen. Die Dramaturgie von kurzen Szenen, fragmentarischen Monologen im Modus des *stream-of-consciousness*, Vaudeville-Sketchen und Witzen reflektiert formal das Abdriften Hardings in einen prekären Geisteszustand, in dem sich die Anwesenden an Bord zunehmend in Gefährten und Peiniger des japanischen Kriegsgefangenenlagers verwandeln. *The Floating World* gehört zu einer Reihe von seit den siebziger Jahren entstandenen Stücken, die sowohl die Rolle Australiens als Kriegspartei in Asien in diesem Jahrhundert problematisieren als auch die das australische Verhalten dem asiatischen "Anderen" gegenüber häufig prägende Mischung von Begehren und Bedrohung, Faszination und Abstoßung, hinterfragen (u. a. Rob Georges *Sandy Lee Live at Nui Dat* [1981], Jill Shearers *Shimada* [1987], Peter Copemans *Hearts and Minds* [1992] und Michael Gurr's *Sex Diary of an Infidel* [1992]). Sato hat in seiner Inszenierung von *The Floating World* die Vaudeville-Szenen, in denen ein Komiker der Abendgesellschaft auf dem Schiff Bord anti-japanische Witze erzählt, als Puppenspiel inszeniert und so eine szenische Lösung gefunden, die für ein japanisches Publikum vielleicht beleidigenden Äußerungen so zu verfremden, daß die Intention des australischen Stückeschreibers, in Australien bestehende antijapanische Ressentiments durch ihre sprachliche Zitation nicht zu bestätigen, sondern bloßzustellen, deutlich wird. Die Inszenierung fand im Rahmen des Japan-Australia Exchange Program statt und wurde sowohl auf dem Tokyo International Festival of Performing Arts als auch auf dem Melbourne International Festival of the Arts mit großem Erfolg aufgeführt, und zwar im Doppelprogramm mit der australischen Inszenierung von Chikao Tanakas *The Head of Mary* (Maria no Kubi), das sich mit den Nachfolgen des Atombombenabwurfs auf Nagasaki auseinandersetzt (Playbox Theatre Melbourne, Regie: Aubrey Mellor).

#### Vu 4: Produktionen von asiatischen Einwanderern bzw. Australiern asiatischer Herkunft

Das Bevölkerungswachstum Australiens läßt sich seit den 1830ern auf eine gezielte Einwanderungspolitik zurückführen, die bis 1945 anglo-keltische Immigranten bevorzugte, um so die "rassische Reinheit" Australiens im Sinne der britischen Zivilisation aufrechtzuerhalten.<sup>15</sup> Nachdem während des Goldrausches während der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts 50000 Chinesen aus Guangdong ins Land kamen<sup>16</sup> und viele Melanesier ("Kanaken") seit 1863 auf den Zuckerrohrplantagen Nordqueenslands arbeiteten, führten rassistische Vorurteile und vor allem die Angst vor den Chinesen als hart arbeitende und das Lohnniveau drückende Arbeitskräfte langfristig zum *Immigration Restriction Act*, der von 1901 an jegliche nicht-europäische Einwande-

<sup>14</sup>John Romeril. *The Floating World*. Sydney: Currency Press, 1975.

<sup>15</sup>siehe hierzu Richard White. *Inventing Australia*. Sydney: Allen & Unwin, 1981, 140f.

<sup>16</sup>Gary Woodard. "Australia and China", in *Australia and Asia*. Hg. v. Mark Gillivray u. Gary Smith. Melbourne: Oxford University Press, 1997, 136.

rung untersagte. Obwohl sich Australien infolge des 2. Weltkrieges als Einwanderungsland für Italiener, Griechen, Deutsche und Flüchtlinge aus Osteuropa öffnete, wurde die "White Australia Policy" erst 1973 unter der Labour-Regierung Gough Whitlams aufgegeben und seither die Förderung der Immigration aus asiatischen Ländern angestrebt.

Bestand das austral-asiatische Theater über einen langen Zeitraum hinweg vorwiegend aus Stücktexten euro-australischer Dramatiker, die sich mit Asien als dem (außerhalb verorteten) "Anderen" eines weißen Australiens befaßten, so setzte Mitte der achtziger Jahre ein Interesse euro-australischer Theaterpraktiker an asiatischen Schauspieltechniken ein, das häufig zu Studienaufenthalten in Japan, Indien oder China führte und langfristig zur Integration dieser Techniken in lokale Arbeits- und Inszenierungspraktiken beitrug. Ebenfalls in den achtziger Jahren begannen nach Australien ausgewanderte Asiaten bzw. Australier asiatischer Herkunft erstmals durch eigene Projekte aktiv an der Gestaltung eines integrativen und multikulturellen austral-asiatischen Theaters mitzuwirken.

So arbeitet der aus Malaysia stammende Chandrabhanu mit seiner 1987 in Melbourne gegründeten Bharatam Dance Company an der Entwicklung einer hybriden Darstellungsform, die die klassischen indischen Tanzformen Bharata Natyam und Odissi durch Amalgamierung mit bekannteren Erzählhandlungen - z. B. aus der griechischen Tragödie - auch einem australischen Publikum zugänglich machen soll. Die seit 1985 in Australien lebende Tara Rajkumar versucht mit ihrer ebenfalls in Melbourne angesiedelten Natya Sudha Dance Company hingegen, die indische Tanzform Mohiniattam in Australien zu etablieren, indem sie statt auf die Mischung mit vertrauteren Formen auf begleitende Einführungsvorträge und -Kurse setzt. In Brisbane versucht Indija Mahjoeddin, Australierin indonesischer Herkunft, die volkstümliche, aus dem Kampfsport stammende indonesische Theaterform Randai mit australischen Musikern und Darstellern zu realisieren. Ihre 1997 am Princess Theatre in Brisbane aufgeführte Inszenierung *The Horned Matriarch - The Story of Reno Nilam* basierte zudem auf einem Stücktext, den eine australische Schriftstellerin unter Berücksichtigung von Motiven aus der indonesischen Minang-Kultur entwickelt hatte. Die von Mahjoeddin, Larisa Chen und Jillie Streit gemeinsam entwickelte und im Februar 1998 am Brisbane Ethnic Music and Arts Centre uraufgeführte Produktion *Imagining Mata Hari* stellte hingegen den Versuch dar, durch eine Kombination asiatischer Darstellungstechniken und die Auseinandersetzung mit Mata Hari als einer exemplarischen Verkörperung des Orientalismus auf westlichen Bühnen diesen in seiner Grundstruktur szenisch zu analysieren. Die Projekte Mahjoeddins zeichnen sich, wie die meisten Versuche, traditionelle und streng kodierte asiatische Formen durch Hybridisierung in einen anderen Kontext übersetzen zu wollen, durch einen prekären Status aus, den Purushottama Bilimoria wie folgt charakterisiert hat: "that while they are excitingly novel and entertaining, they also fall between the wedge, as it were, of heritage work and innovative work, and they come across as being an amalgam of different cultural artefacts and artistic techniques that barely hold together as a coherent whole."<sup>17</sup>

Ästhetisch eher zu überzeugen vermögen Projekte von australischen Künstlern asiatischer Abstammung, die in ihrer Arbeit explizit die Einwanderungserfahrung reflektieren und sich dabei keiner traditionellen Darstellungsform verpflichtet fühlen. Als einer der wichtigsten australischen Performance-Künst-

<sup>17</sup>Purushottama Bilimoria: "Traditions and transition in South Asian performing arts in multicultural Australia", in *Culture, Difference and the Arts*. Hg. v. Sneja Gunew u. Fazal Rizvi. Svdnev: Allen & Unwin. 1994. 121.

ler der letzten Jahre gilt in dieser Hinsicht der zuvor bereits als Fotograf berühmte William Yang. Yang, der 1969 zu den Gründungsmitgliedern des Performance Syndicate in Sydney gehörte und für diese Gruppe Stücke schrieb, trat 1985 mit *The Face of Buddha* im Belvoir Street Theatre in Sydney auf, dem ersten einer Reihe von Monologen im Vortragstil einer Diavorführung. In *Sadness* (1992)<sup>18</sup> überkreuzen sich zwei fotodokumentarisch begleitete Erzählstränge: die Geschichte der an AIDS verstorbenen Freunde und die Geschichte seiner Familie, die Ende des 19. Jahrhunderts von China nach Queensland ausgewandert ist - Erzählstränge, die durch die Reflexion Yangs auf sein doppeltes Außenseitertum in der australischen Gesellschaft als Homosexueller und als Chinese verklammert sind. Yang, der vom Theater kommt, knüpft mit seiner Verwendung des Diavortrages nicht nur an Projekte der australischen Performance-Künstlerinnen Lyndal Jones und Jude Walton in den achtziger Jahren an, sondern weist zudem hinsichtlich der dokumentarischen und autobiographischen Aspekte seiner Monologe Korrespondenzen zu den Arbeiten Spaldings Grays, Eric Bogosians und Anna Devere Smiths auf.

Yang vergleichbar, setzt sich Anna Yen in ihrer 1997 während des Brisbaner Stage X Festival aufgeführten Performance *Chinese Take Away* (unter der Regie von Therese Collie) mit der Geschichte ihrer Großmutter während der dreißiger Jahre in China und Hongkong auseinander, greift dabei jedoch auf ein Ausdrucksrepertoire zurück, das sich aus Zirkusakrobatik, Tai Chi, Kampfsport und Feldenkrais-Technik zusammensetzt.

Hung Le hingegen adaptiert in seinem Programm *Now and Zen* (Adelaide Fringe 1998), in dem er u. a. die Kindheit als vietnamesischer Flüchtling im xenophobischen Australien thematisiert, die Rolle des anglo-amerikanischen *stand-up comedian*, und versucht, die sich in dieser Position stets wiederherstellende Komplizenschaft mit dem Publikum durch anti-vietnamesische Witze zu verfremden als auch zugleich in ihrer problematischen Ausschlußfunktion transparent zu machen (der Andere, über den man lacht, hat hier die Rolle des Gleichgesinnten okkupiert, der den Witz erzählt).

<sup>18</sup>William Yang, *Sadness*. Svdnev: Allen & Unwin. 1996.

## Dymphna Cusack (1902-1981): A Deconstruction of her Romantic

### Realist Texts and the Discourses Implicit in her Popularity.

von Tania Peitzker

#### CHAPTER ONE - INTRODUCTION

- 1.1 ONE OF A KIND: AN AUSTRALIAN WOMAN WRITER
- 1.2 CUSACK'S POPULARITY AND LITERARY REPUTATION
- 1.3 IMPLICIT DISCOURSES: A CLOSE TEXTUAL ANALYSIS

#### CHAPTER TWO - DECONSTRUCTION

- 2.1 CONVENTIONAL MEN AND WOMEN IN CUSACK'S ROMANTIC REALISM
- 2.2 THE MIXED GENRE'S EFFECT ON FEMININITY AND MASCULINITY
- 2.3 REPRESENTATIONS OF AUSTRALIAN ABORIGINALITY AND RACISM

#### CHAPTER THREE - CONCLUSION

- 3.1 THE PRODUCTION OF HER NON-FICTION: A TRUE STORY
- 3.2 A DISCURSIVE READING OF CUSACK'S (AUTO)BIOGRAPHIES
- 3.3 DYPHNA CUSACK: A PARADOX OR A PRODUCT OF HER TIME ?

#### **I. Zusammenfassung**

Das Dissertationsprojekt befaßt sich mit der australischen Autorin Ellen Dymphna Cusack (1902-1981), deren Popularität in Ost und West, die zwischen 1955 und 1975 ihren Höhepunkt erreichte. Insbesondere angesichts der ambivalenten Position Cusacks zwischen australischem Nationalismus, Sowjetsozialismus und liberalem Feminismus erscheint eine kulturkritische Analyse des Erfolgsphänomens dieser deutlich von den politischen Diskursen der Zeit geprägten Autorin von besonderem Interesse. Hierzu werden neben Cusacks Romanen und Dramen vor allem auch ihre nichtfiktionalen Texte (Reiseberichte, Zeitschriftenartikel etc.) herangezogen.

Ein zentraler Ansatzpunkt für die Analyse ergibt sich dabei aus Fragen nach den Strategien der Vertextung der politischen Anliegen der Autorin in den unterschiedlichen Textsorten. Besondere Bedeutung kommt dabei der innovativen Verknüpfung der Genres der *popular romance* und des Sozialromans zu, mithilfe derer weibliche Widerstandspotentiale in die Texte eingeschrieben werden. Auf der Grundlage eines kulturwissenschaftlichen Ansatzes lassen sich so Diskurs- und Intertextualitätstheorie und feministische Theorie (Butler, Modleski, Belsey) miteinander verbinden. Dieser Angang ermöglicht zum einen eine Neubewertung von Cusacks Werk, und trägt damit zugleich aus einer neuen Perspektive zu der übergreifenden Diskussion der Kanonisierung von Literatur bei. Zum anderen trägt diese Arbeit entscheidend zur gegenwärtigen Diskussion um Gender und Genre bei.

#### **2. Stand der Forschung**

In der australischen Literaturwissenschaft wurden Cusacks Werke überwiegend als melodramatisch und trivial klassifiziert (Clancy 1992; Moore 1971; Green 1961). In der

feministischen Literaturwissenschaft wurden Cusacks Werke demgegenüber zwar als beispielhafte sozialkritische Darstellung der Situation von Frauen gepriesen (Ferrier 1992; Blain 1990; Modjeska 1986), aber auch kaum differenziert analysiert. Dale Spender weist in ihrem Buch *Writing a New World: Two Centuries of Australian Women Writers* (Spender 1988) auf diese Vernachlässigung Cusacks in der Literaturwissenschaft hin, und betont, der Autorin müsse "ein Kapitel in der literarischen Geschichte Australiens" eingerichtet werden (247). Ähnlich erkennt auch Drusilla Modjeska in ihrem literaturgeschichtlichen Abriss über australische Autorinnen von 1925 bis 1945 Cusacks ersten Roman *Jungfrau* (1934) als bemerkenswertes Beispiel des frühen feministischen Roman in Australien (226-27).

Die populäre Frauenliteratur wurde in der Kulturwissenschaft bislang generell weitgehend vernachlässigt, mit Ausnahme etwa der rezeptionsanalytischen Forschungen von Janice Radway und Tania Modleski in den achtziger Jahren zur Leserschaft nordamerikanischer Liebesromane (Radway 1984; Modleski 1980). Radways Kategorien der "ideal romance" und der "failed romance" (272) gehen auch in meine Arbeit ein, die allerdings einen dekonstruktivistischen Ansatz verfolgt.

Insgesamt gesehen wurde Cusacks Werk bis heute von der Literatur- und Kulturwissenschaft nicht ausreichend differenziert analysiert (Spender 1988; Schulz 1960). Eine der wenigen literaturkritischen Arbeiten, die sich eingehender mit Cusack beschäftigen, ist Debra Adelaides substantielle Einleitung zu der von ihr mit Unterstützung der Nationalbibliothek herausgegebenen und wissenschaftlich bearbeiteten Autobiographie Cusacks *A Window in the Dark* (1991). Im Laufe der letzten zehn Jahre haben sich nur drei Aufsätze mit jeweils eher traditionellem literarhistorischen Interpretationszugang mit Cusack beschäftigt (de Groen 1994; Cullen 1989; Lloyd 1986). Der von mir gewählte kulturwissenschaftliche Zugang hingegen basiert auf einem dekonstruktivistischen Ansatz, wie ihn etwa auch die Theaterwissenschaftlerin Susan Pfisterer-Smith verfolgt, die Cusack

als Dramatikerin im Kontext nicht im Kanon etablierter Autorinnen von 1900-1945 diskutiert (Pfisterer-Smith 1993).

Als Schlüsseltext für die weitere Forschung fungiert in meiner Arbeit die von Cusacks Ehemann, dem Journalisten Norman Freehill, zusammen mit ihr als (Auto-) Biographie verfasste 'Hagiographie' *Dymphna* (1975). Diese Form der persönlichen Memoiren dokumentiert nicht nur die verschiedenen Reisen Cusacks durch West- und Osteuropa, China und Rußland, sondern kommentiert auch die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichten ihrer Romane, Reisebücher und Theaterstücke.

### 3. Ziele

Über die Verknüpfung der beiden Genres der *popular romance* und des Sozialromans öffnet Cusack den Blick für die Kategorie *gender*. Die Konstruktion ihrer Protagonistinnen realisiert sich im Spannungsfeld der beiden Genres zwischen der idealisierten Liebe der *romance* und der Desillusionierung des Sozialromans (von der Prostituierten bis zur auf sich gestellten emanzipierten Frau) in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Auf diese Weise entsteht eine mehrfache - aber ambivalente - Rezeptionsmöglichkeit, einerseits als Identifikationsangebot für traditionelle Vorstellungen von Glück und Liebe, andererseits als Projektionsraum für eigene Frustrationen und Enttäuschungen.

In Cusacks Werken verweigern sich die Protagonistinnen den erzählerischen Anforderungen des Genres des Sozialromans aufgrund ihrer aus der *popular romance* abgeleiteten Konstituenten. Die sich hieraus ergebende Ambivalenz sprengt das in den Genres Sozialroman und *popular romance* vorgeprägte binäre System der Geschlechter, innerhalb dessen Cusacks Protagonistinnen nicht mehr festschreibbar sind. Diese Überlegungen

knüpfen an Judith Butlers dekonstruktivistische Analyse der Geschlechterrollen an (Butler 1991).

Die Arbeit basiert durch die vergleichende Rezeptionsanalyse in Ost und West (insbesondere in der ehemaligen DDR) auf einem interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Ansatz unter Einbeziehung der neueren deutschen Geschichte, und gewinnt damit auch über die Anglistik hinaus an Bedeutung (Dölling 1991). Dies betrifft sowohl die Diskussion um das Verhältnis von Frauen- und Unterhaltungsliteratur, als auch die Frage nach den Bedürfnissen der Leserschaft im jeweiligen politischen Kontext. Darüberhinaus wird hier als Fragestellung für die germanistische Forschung auch der Aspekt der Rezeption englischsprachiger Literatur in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik berührt.

\*\*\*



### "online" dabei - das deutsche Forschungsschiff *Sonne* in australischen Gewässern

Nach derzeitigem Stand der Planungen (7/98) wird das deutsche FS *Sonne* von Mitte Oktober bis Mitte November 1998 auf einer Route von Wellington (Neuseeland) nach Hobart (Australien) meeresgeologische und -biologische Untersuchungen durchführen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen und die erhofften zahlreichen Sediment-, Wasser- und Planktonproben sollen im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie (BMBF) geförderten Vorhabens TASQWA ("*Quartäre Veränderlichkeit der Wassermassen in der südlichen Tasmansee und dem Südpolarmeer (SW Pazifik Sektor)*") ausgewertet werden.

Um die Öffentlichkeit an diesen Aktivitäten teilhaben zu lassen, ist geplant, die Expedition per INTERNET sozusagen "online" mit Berichten und Bildern zu präsentieren. In diesem Zusammenhang werden auch Gespräche mit Schulen in Neuseeland, Australien und Deutschland geführt, um insbesondere bei der jungen Generation das Verständnis für und Interesse an naturwissenschaftlichen Zusammenhängen zu fördern. Details dieser Pläne müssen in den kommenden Monaten noch erarbeitet werden; im Rahmen der Vorbereitungen für diese Expedition existiert jedoch bereits eine Web-page mit folgender Adresse:

<http://www.geomar.de/personal/snees/TASQWA/main.html>

#### Kurzfassung des Projektes TASQWA

Das Projekt TASQWA soll die Paläo-Ozeanographie der südlichen Tasmansee und des SW pazifischen Sektors des Südpolarmees innerhalb der letzten 70.000 Jahre rekonstruieren und im Kontext globaler Klimaveränderungen und einer global verbundenen ozeanischen Zirkulation interpretieren. Es soll Informationen zur spätquartären Veränderlichkeit der Ozeanographie aus einem bisher nur unzureichend bearbeiteten Schlüsselgebiet liefern und zu einem besseren Verständnis globaler Klimaveränderungen beitragen.

Die Projektziele sollen über ein interdisziplinär verknüpftes Arbeitsprogramm erreicht werden, an dem neben deutschen auch australische, neuseeländische und französische Wissenschaftler und Forschungsinstitute beteiligt sind. Es werden in der Hauptsache mikro- und makropaläontologische (Foraminiferen, Ostrakoden, Diatomeen, Radiolarien, Mollusken, Gastropoden; Transferfunktionen), flachseismische (Sedimentecholot Parasound, Fächerecholot Hydrosweep) und sedimentologische (Granulometrie, Karbonate) Untersuchungen durchgeführt werden. Analysen stabiler Isotope und Radioisotope werden relative und absolute Altersbestimmungen liefern, sowie Informationen über die physikalischen Eigenschaften der Wassermassen bereitstellen. Wissenschaftler aus bereits laufenden Projekten zu Untersuchungen von biogenem Opal aus dem Südpolarmeer werden eng mit TASQWA kooperieren.

Zur Realisierung des Projektes stehen 28 Arbeitstage auf dem Forschungsschiff *Sonne* zur Verfügung, um lange und kurze Sedimentkerne von insgesamt ca. 300 m Länge und Planktonfänge aus den o.g. Meeresgebieten zu gewinnen und um zahlreiche Messungen und Analysen in der Wassersäule und der obersten Sedimentbedeckung durchzuführen.

Das beantragte Vorhaben steht in direktem Bezug zum nationalen Klimaprogramm der Bundesregierung, sowie zu internationalen Programmen, in denen Prozesse zeitlich-kleinskaliger, globaler Klimaveränderungen (z.B. Past Global Change, International Marine Global Change Study) im Vordergrund stehen. Im Rahmen der förderpolitischen Ziele wird das Projekt TASQWA der Klimasytemforschung und Paläo-Ozeanographie zugeordnet.

Dr. Stefan Nees, GEOMAR - 4/248a, Wischhofstr. 1-3; D-24148 Kiel, Germany  
ph: +49-431-600.2823, fax: ...-600.2941; e-mail: [snees@geomar.de](mailto:snees@geomar.de)

## IV Rezensionen

- 1 Linguistik: Gerhard Leitner  
 2 Literaturwissenschaft: Marion Spies  
 Rosemarie Gläser

Muehlhaeusler, Peter, 1996. *Linguistic ecology. Language change and linguistic imperialism in the Pacific region*. London/New York: Routledge. xiv+396 pp.

Reviewed by Gerhard Leitner, Freie Univeristaet Berlin.

Muehlhaeusler's book, *LE from now on*, is about "linguistic heterogeneity, its decline and the costs of such decline. It is also a book about the study of human languages and the inability of most practising linguists to understand what is happening around them, that their very object if study is disappearing at an alarming rate ... The main thrust of this book is that an understanding of language death and ecological matters go hand in hand." (p 1). That is a tall order. Muehlhaeusler, M. from now on, weaves together the study of changes in language *ecologies* and the claim of linguistic imperialism and applies the result to the Pacific region. The definition of the notion of ecology, which he borrows from Haugen, is worth quoting:

"According to Haugen (1985), the ecology of language can be defined as interactions between any given language and its language ecology may be defined as the study of environment." (p 1)

Surely, Haugen did not say that! What M. means is that the notion of ecology describes the context of use of languages along with the backup systems they receive in a society and the worldviews they express. If this is so, and with diversity being a fact of life--the Pacific hosts more than 4,000 languages--diversity must reflect, and respond to, basic human needs. Endangering diversity is an undesirable disruption, and it is the mission of linguists to stem the destruction of language ecologies that leads to language death. As languages 'die' speakers don't (necessarily at the same time). And so resolutions to their communicative needs must be found. Pidgins, which M. likens to 'parasitic weeds', are one solution, but they, M. contends, further accelerate the decline and death of languages. One cannot fail to note that M. approaches his topic with strong personal convictions and an intensity that may blind his eyes of the facts. Siegel (1997) has shown in great detail where M. goes wrong. Let me add three points, one of principle, two of detail. The first one is that his contention that only diversity responds to human needs must be counter-balanced by the equally human desire to have *languages of wider communication*. How else could one explain that, e.g., Hindustani gained so much ground in India or that *aprahaveals* can cut across languages of quite different genetic and typological affiliation. Both India and Aboriginal Australia present examples. M.'s worthy effort is somewhat one-sided. Two points of detail. For one, while the periodization of European contact with the Pacific (p 23) appears convincing in its simplicity, it is imprecise for many parts of the Pacific. For M. 1500-1750 marks the era of Spanish trade and exploitation; 1750-1830 that of scientific and anthropological discovery, followed by the modern economic exploitation, through whaling, sandalwood, trepang, and blackbirding) from 1830-1880; and the time between 1880-1975 is the era of colonial contact. As for Australia, it was the Dutch and French, not the Spanish, that made the discoveries. In his section of 'salient Properties' of the region, M. gives the number of Aborigines before 1788 as "1-2m" and "250" languages (p 31); on p 32 he mentions 300,000 inhabitants and 200 languages. Figures are for ever imprecise but the general consensus of experts is around 300,000 and 200+ languages. M. has no reference to any of his figures.

While one may quibble with many details of M.'s approach and beliefs, the underlying perspective is right: languages exist in a wider societal context, their 'ecology'. Their future is affected less by individual changes, say borrowing from other languages, than by the maintenance of their ecology. Language maintenance and revival efforts of declining or 'dead' languages, as are carried out for many indigenous Australian languages, will have little success unless an ecology or, one should perhaps say, a context, can be re-created that makes their use a natural consequence. The adoption of a wider perspective is certainly a healthy move. It is also in line with a concept of language as a repository of cultural knowledge that is so frequent amongst indigenous Australians. One hears often that no clear boundary is drawn between language and cultural knowledge. And one should perhaps add that such a wide notion is not entirely alien to Europeans either. Even lexicographers question the distinction between encyclopedic and linguistic meaning.

It should be clear that *LE* casts a wide net in discussing an ill-defined, but vast, area with over 4,000 languages. After general questions, some of which have been mentioned, M. turns to factors in the ecology that can, and have been, affected through colonial policies or the intervention of missionaries, and the like in Ch. 3. He then turns to the creation, development, and social role of pidgins and creoles. He maintains that pidgins languages "spread rapidly and outcompete others in a disturbed language ecology" and that they are "both consequences and agents of linguistic change" (p 75). But one cannot fail to see their function of permitting interaction in a situation in which no other options exist, although it is true that they tend to spread almost without inhibition. M. does not fail to note that pidgins and creoles can become repositories of

indigenous knowledge, that they may become an integral part of a (newly structure or repaired?) ecology. Unfortunately, M. does not discuss the issue of whether an ecology is still 'disturbed' when they become an integral part.

LE goes on to discuss case studies in the Pacific Island world (Ch. 5), expands on the roles of missions (Ch. 6), official, i.e. colonial, language policies (Ch. 7), the introduction and impact of literacy on ecologies that rely on oral modes of communication (Ch. 8), the role of foreign language teaching (or the introduction of other alien languages with their cultural background) (Ch. 9). Ch. 10-12 then return to the more principled questions of how people tackle situations in which their linguistic ecologies are messed up. In other words, there follows a discussion of language, shift, decay, and death in Ch. 10, a survey of the 'damage' done to structure and lexis of languages (Ch. 11), and a plea to preserve diversity (Ch. 12). An appendix argues for the scientific discipline of "Linguistics in the Pacific" to be set up.

As a whole, LE is a book rich in data, written with an applaudable scientific fervour, and an outlook to enrich the academic world. The Australianist will perhaps not find in it too much about indigenous Australia, but a lot that provides background and contrast to what has happened to the indigenous Australian language scene. Given the weaknesses in argument, errors in data and sources, etc. (Siegel 1997), it is hard to see how it can stand on its own in courses on Australian (or Pacific) linguistics. It should, therefore, be used along with other studies, such as the *Atlas* (1996) or specialist material on Australia.

#### References

Siegel, Jeff, 1997. Review of Muchlhaeusler, P., 1996. *Linguistic ecology. Australian Journal of Linguistics* 17. 219-244.

*Atlas of languages of intercultural communication in the Pacific, Asia, and the Americas*, 3 vols. Ed. by Stephen A. Wurm, Peter Muchlhaeusler, Darrell T. Tryon. 1996. Berlin: Mouton-de Gruyter.

*Atlas of languages of intercultural communication in the Pacific, Asia, and the Americas*, 3 vols. Ed. by Stephen A. Wurm, Peter Mühlhäusler, Darrell T. Tryon. 1996. Berlin: Mouton-de Gruyter.

Reviewed by Gerhard Leitner, Freie Universität Berlin

The *Atlas of languages of intercultural communication in the Pacific, Asia, and the Americas* (henceforth the *Atlas*) deals with particular linguistic responses to the demands of intercultural communication in the 'Pacific Hemisphere'. As it preumes the existence of an 'Atlantic Hemisphere', Europe and Africa are excluded. For its vast area, it surveys contact from the distant past into our period and shows that language development cannot be seen as on-going, irreversible processes of diversification, as the development of ever more branches on the well-known *family tree*. It emphasises the convergence of languages and of cultures, in addition to diversification, it shows that diversity is natural, indeed it constitutes a basic human need. It might, but does not, define that aspect of the history of human communication as tidal waves that shift between proximity and distance.

The *Atlas* consists of three volumes. Volume One contains 151 (mostly) multicoloured maps, the other two total 1622 pages of text. There is a 'subject finder list', which is a lot more than a keyword index, of nearly 170 pages that makes the *Atlas* extremely accessible. References are grouped under regional names, such as "Australia", sub-headings like "General remarks on Australia" or "Koinés and Aboriginal lingue franche", and index phrases with page references. An extensive table of contents and codes at the head of maps that indicate which text(s) relate to them make the *Atlas* even more user-friendly.

The *Atlas* is the culmination of an idea circulated from the early 1980s. Given the scale it reached and the value it means for an understanding of communication patterns in the world, it has attracted considerable outside funding (UNESCO, ACH). But the amount of innovative thinking on how to map out knowledge that is conventionally represented in the format of written discourse, the co-ordination of dozens of experts world-wide, the enormous editorial task that has implied, the consideration of minute technical and other details cannot have been 'paid for' by funding. The result is a product well worth the cost of over one thousand Deutschmarks and deserves to be in every university library.

This review will look at the *Atlas* from the perspective of scholars interested in Australia and relevant, adjacent regions. I will omit all of Asia (with some exceptions), the Middle East, north and south America, and most of New Zealand. My review will be critical but that should not detract from the praise that the *Atlas* deserves. I will address the following topics:

- (i) General aspects of the *Atlas*, e.g. its structure and ordering, the content of the maps and texts, the underlying 'philosophy' about language contact, the effects of contact.
- (ii) A survey of the *Atlas* with regard to the coverage of Australia
- (iii) Language contact and its effects in Australia from the earliest known (inferable) periods
- (iv) An evaluation of the *Atlas* in comparison with its sources and other available materials

To begin with (i). The *Atlas* divides its hemisphere into (i) the Greater Pacific Basin, Southeast and South Asia, Arabia and East Africa (=Volume One) and (ii) East, Central and West Asia, the Americas (=Volume Two). To quote:

"For the purposes of this *Atlas*, the Pacific Hemisphere is to be defined as comprising the Greater Pacific Area as its core, ..., to which the hinterland and far hinterland areas of Southeast, East and Northeast Asia and the Americas are added. In the light of this, the *Atlas* covers Australasia (Australia, New Zealand, and the New Guinea area including the Solomon Islands, Vanuatu and New Caledonia); Insular and Continental South East Asia comprising Indonesia, Malaysia, Thailand, Laos, Cambodia, Burma and also Nepal and some relevant areas of India adjacent to these countries; the Indian subcontinent (South Asia); China; the Philippines, Taiwan, and the Japan area; all the Asian parts of the former USSR; Mongolia; the Bering Strait and Alaska; and the North American and South American continents with Central America" (1996:xix)

There is no comprehensible reason for casting the net that way, except the pragmatic one that the editors are hoping for an *Atlantic Atlas* to follow. But would it not have made sense to include some parts of the Atlantic hemisphere? After all, some creolists argue for the continuity of maritime pidgin, etc. But, of course, that theory holds for European language-based pidgins and creoles, while other themes relate to other parts of the world. The overall structure is arbitrary and is bound to be so. And yet, it would have been useful to argue the points more elaborately. Coverage of some region is surprising. The chapter on "Metropolitan languages" deals with

the spread and the history of post-colonial languages in the Pacific Basin from the 19th century. As a consequence, the role of the United States from the 19th century is ignored.

In complex language situations within or across national, tribal, or other entities, bi- or multilingualism is one of the responses to the needs of intercultural communication. The rise of *languages of intercultural communication* is another—and in a sense it need not exclude multilingualism. Those languages denote "languages employed by speakers of different languages whose cultures display differences of varying magnitude" and expresses the fact that language and culture are closely connected (p xx). But the terms commonly used are *languages of wider communication*, *lingua francas*, and *contact languages*. Native (traditional) languages, koinés, or metropolitan languages illustrate the first two terms. Mission or church languages, administrative languages, and the ethnolects of metropolitan languages are other examples. It frequently happens that these languages are reduced in form and function to suit specific situations or domains, or altered in other ways (*nativization*, *institutionalization*) so that they are no longer identical with those forms used by 'native speakers'. They are then called *contact languages*. But the boundary between them and the creation of new forms of communication, such as jargons, pidgins, or creoles, is a fluid one, and the Atlas remains vague in the terminology used throughout its contributions. In sum, the Atlas focuses on (i) contact languages and, to a lesser extent, (ii) languages of intercultural communication. It follows from this decision that, what are called, *metropolitan languages*, a term for English, French, Portuguese, Spanish, Dutch, German, Russian, Japanese, and (the creole) *Tayo*, exclude native language uses. All that should be done is to discuss their spread and distribution in the region. Thus, the chapter on Australia ignores mainstream AusE, and migrant languages are addressed only briefly by Clyne. It is quite inconsistent that the chapter on New Zealand covers extensively (with no maps) mainstream New Zealand English and non-English migrant languages.

The Atlas's depth depends on available knowledge and it succeeds in condensing (and often critically evaluating) past research. In some areas though special studies were commissioned for its purpose. And one must praise the achievements of the Atlas. A case in point is the history of pidgins in Australia. While the formation of a pidgin in New South Wales pidgin and Tasmania had been well studied, little was known about Western Australia, the Northern Territory, South Australia, or even Queensland. The Atlas commissioned special studies and so is able to present a coherent view of contact languages (more on that below).

Let me conclude with a note on the overall perspective. Problems with the family tree model have been alluded to above. It is Mühlhäusler's vision of the naturalness of language diversity and language contact that informs this Atlas. Languages occupy a social space and fulfil a range of social and personal functions. And that is more than saying that a language is 'the language of country X'. Language encapsulates what a society *knows*. It defines the way it looks at reality. If there are more than one language in a society or in adjacent societies, they interact and depend on each other's position. The imposition of languages or the selection of a local language as mission language impacts upon the entire ecology, rather than on the languages in the immediate surrounding. Language revival or maintenance, thus, requires the definition of its place in the wider ecology before a traditional language can become a lasting vehicle of communication in the future. The Atlas makes this point well for many parts of its hemisphere.

Let me turn to (ii), Australia and those parts of the Atlas that are on, or refer to, Australia. As it is not easy to identify the range of relevant sections and maps, the following table may be helpful. The most relevant maps are in bold letters; useful maps not mentioned in the Atlas are added in brackets.

text	relevant maps	section title	author(s)
001	1-4, 19, 20	General remarks on Australia	Clyne
002	5, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 20	Post contact languages in mainland Australia since 1788	Mühlhäusler
003	5	Koinés and indigenous <i>lingue franche</i> in Australia	Mühlhäusler, Amery
004	27	Early language contact in Tasmania	Crowley
005	6, 7, 19-21	Pidgin English in New South Wales	Amery, Mühlhäusler
006	6, 7	Language contact and pidgin English in Victoria	Clark, Mühlhäusler, Amery
007	8, 9	Pidgins and creoles in Queensland	Mühlhäusler
008	10, 16, 21, 53, 54, 56	Nineteenth century language contact in South Australia	Dineen, Mühlhäusler
009	11(-13), 14, (15, 44)	Post-contact languages in Western Australia	Mühlhäusler, McGregor
010	12, (13), 14, (15), 21	Post-contact Aboriginal languages in the Northern Territory	Mühlhäusler
011	13	Aboriginal English	Eades
012	8, 9, 11, 12, 15-18.	The diffusion of Pidgin English in Australia	Mühlhäusler

53-55			
014	no maps	New Zealand English: speech	Gordon
015	no maps	New Zealand English texts	Deverson
031	35, 36	The English language in the Pacific region	Siegel
037	39	Spanish in the Pacific	Lipsky (Mühlhäusler, Duthin)
039	41	Dutch in the Pacific area	Mühlhäusler
040	41	German in the Pacific area	Mühlhäusler
042	44	Japanese language in the Pacific	Mühlhäusler, Trew
043	29, 32-34, 52, 126	Precolonial patterns of intercultural communication in the Pacific Islands	Mühlhäusler, et al.
044	28, 45, 77, 110, 111, 116, 118, 119, 126	Post-contact pidgins, creoles and <i>lingue franche</i> , based on non-European and indigenous languages	Mühlhäusler, et al.
045	27, 47, 49, 51, 52	English derived contact languages in the Pacific in the 19th century (excluding Australia)	Tryon, Mühlhäusler, Baker
046	27, 46-51, 59	English derived contact languages in the Pacific in the 20th century (excluding Australia)	Mühlhäusler, Baker
047	48	Palmerston English	Ehrhart-Kneher
048	55	Productive <i>fellow</i>	Baker
049	56, 57	The development and diffusion of pronouns in Pacific Pidgin English	Baker, Mühlhäusler
050	47, 53-58	The origins and diffusion of Pidgin English in the Pacific	Baker, Mühlhäusler
138	150	Modern media in the Pacific area and their role in intercultural communication	Mühlhäusler, Philpott, Trew

Table 1: A survey of relevant chapters (and maps) to Australia

There are 28 texts and 43 maps in all. Obviously, some sections are more central than others. And that holds, of course, for the texts and maps in the chapter entitled "Australia". I will turn to them in greater detail below, but continue a brief survey of other texts that relate to Australia. Texts 014-015 on mainstream NZE, which have no maps to go with them, make passing remarks on the role of mAusE. More important is the chapter "Metropolitan languages". Text 034 is on the current status of English in the Pacific. Map 34 just reflects the current status and contains information found elsewhere. The more interesting map is 35 which outlines the major *econo-cultural* routes of the spread of English in the 19th century. It may be of interest, in passing, to add that the United States did not play a role until after the Spanish-American War. But its 20th century impact would have been well worth illustrating. Texts 037, 039, 040, and 042 are on Spanish (marginal), Dutch and German (very relevant), and Japanese (more relevant in the current period than the 17th century), respectively. As for 037, Spanish, it is clear that that language would not play a substantial role in the far east because of the division of the world into Protestant Holland and Catholic Spain that was maintained until well into the 17th century. Spanish played a role worthy of mention only after World War II when thousands of South Americans emigrated to Australia. Dutch and German, which are dealt with in 039-040, however, have played a formative role in Australia's settlement. And their 19th century (and earlier) role is in map 41. The role of Japanese is set out in 042 and on map 44, which contains the relevant data on the Japanese south of Broome and their pearling activities in Cape York early this century. A more general note is called for at this point. What is surprising is the low coverage of the spread of English and of non-English migrant languages in Australia in contrast to that of other 'metropolitan' languages. Given what is contained about other metropolitan languages, the exclusion of English in Asia and elsewhere is left unexplained. The role of the non-English migrant languages in Australia is, however, made up for in text 001 and maps 1-4. The Atlas clearly reflects its more modest early history that confined the endeavour to the Pacific.

The next section with the heading "Pidgins (General and English)" contains additional texts and maps of interest. The texts 043-046 survey pre- and post-colonial communication patterns that relied on local languages or contact languages, based on English or other languages. The first two are particularly instructive since they address the problem of intercultural communication (across vast areas) from a comparative perspective. The languages of wider communication and contact languages are seen in their interplay prior to and after colonisation. And even the texts on English-based contact languages, of course, bear upon Australia. That information relates to texts in the chapter on Australia. The following texts 048-050 turn to specific linguistic features of contact languages, i.e. Palmerston English (which is similar in origin to Pitcairn and Norfolk English), the origin and uses of the noun *fellow*, the pronoun system(s), and a range of other key properties.

Let me now address (iii), i.e. specific issues on Australia. The image of Australia as a multicultural country with dominant English and complementary Languages Other Than English receives little coverage (Clyne T001). It is

preferable to turn to Collins/Blair (1989) or Clyne (1991). T002 and T003 deal with contact languages and the uses of indigenous languages as lingua francas, respectively. T002 introduces the whole range of responses to the new contact situation or, rather, the complementary processes of the sudden destruction of the traditional ecology and the introduction of new languages, but highlights the pidgins. T003 is more focused, but is "venturing into waters which have been largely uncharted" (p 22). It shows that indigenous language solutions have indeed been adopted. T002 makes use of quite a number of maps, although it is not clear at all why it excludes maps 7 and 10 (on South Australia).

Texts 004-010 survey socio-historical aspects of States and Territories. Much has been published elsewhere, in particular on New South Wales. But the texts on South Australia, Western Australia and Queensland have been specifically commissioned and, thus, contain new information. The crucial role of New South Wales pidgin is well-confirmed (cf. T005) but Mühlhäusler argues for an independent tradition in the west. That is more than likely given the large contribution Western Australia has made to loans in mAusE (Leitner, forthc.). Map 27, which includes Tasmania, is can be ignored. Maps 6-7 and 19-21 survey historical aspects of settlement, in partic. land exploration, early types of contact, foundation dates of States, etc. T008 on South Australia covers lot of ground. Unlike the other texts in this sequel it goes into linguistic detail, mentions non-English-speaking migrants, and reflects upon the validity of data and theoretical issues. As a result of its scope it has a large number of maps to go with it. Much of the text would figure better in T012 (below). T009 on Western Australia also covers new ground and quite logically looks at language contact irrespective of the type of results. It mentions the pidgins/creoles used by indigenous Australians, but also Afghan, Chinese, and Malay pidgins, as well as Aboriginal English and indigenous lingua francas. In addition to maps 11, 14 maps 12 (on stock routes in the Kimberleys), 13 (on Aboriginal English), 15 (pidgins and creoles all over Australia), and 44 (on early Japanese contact) are useful complements. Text 011 Aboriginal English and makes the point of its double source, as a learner-induced variety and one resulting from de-pidginization or decreolization. It surveys some key features. Since it is the only text on that topic it would have benefited by relating some features, like *fellow* (or *mob*, not included anywhere), to maps 16-18 and map 55. The accompanying map 13 is of little value with green spots in the middle of nowhere. The short final text 012 on the diffusion of Pidgin English winds up the main themes of the preceding texts. It makes use of most maps already mentioned but, once more, ignores South Australia. References to particular linguistic features in maps 16-18 and 53-55 are, I believe, somewhat premature. They would best be covered along the texts in the chapter on Pidgins, i.e. T043-T050. Although the titles of some texts exclude Australia, all of them bear upon Australia in one way or another. The central ones are T045, T046 and T050 and maps there. And that set amounts to the best coverage of pidgins and creoles in the wider Pacific context. The final text of some relevance to the current scene of indigenous-white contact is 138, which confines itself to mass media.

T014-T015 make passing remarks on the role of mAusE for mNZE. T034, T037, T039, and T040 cover the uses of metropolitan languages as languages of wider communication in the Pacific region. All of them also relate to Australia. That is in line with overall policy but does add some details for T001 on Australia in general and for contact languages.

To turn to (iv), an evaluation of the Atlas. It is, as I have said, a splendid product of innovative thinking but has of course, deficiencies, many of which have been mentioned. But let me add a few others. For one, the maps and texts are not related well enough, with one exception: Clyne's introductory text on Australia. That text is written as a complement to the maps, i.e. it explains the maps. All other texts are independent of maps. They leave it to the reader to figure out what is relevant on the maps mentioned at the end of the text. Secondly, the frequent lack of precise dates or periods is quite irritating. Maps 7 (on land exploration) and 14 (on stock routes) fail to indicate the relevant period; the bottom right map and the text leave arrows between missions and reserves unexplained (presumably they mean movement). Map 36 on the 19th century spread of English in the Pacific would well have benefited from dates for trade commodities, such as sandalwood, whales, pork. Many maps, of course, are precise, e.g. map 10 on SA and map 11 on WA. Map 8 on post-contact languages in Queensland marks the development from 1800 to the present. The initial date should perhaps have been 1850. Some maps duplicate information, as do maps 6 and 6 (both on land exploration and early contact). Thirdly, maps often mark incredibly large areas for some feature whose significance must be quite small. A case in point is the use of German in Australia and New Zealand (map 41). Four, information that is considered important in the text is sometimes missing on the maps. Text 009 refers to the role of the Japanese in the pearling industry in Western Australia from the 1880s but details are missing on map 44 (on the Japanese language). Five, some texts must have been written in great haste, eg. the summary article T012. It repeats itself several times and mentions "The analytical framework employing 100—diagnostic grammatical constructions and lexical items..." (p 143). It

would have been useful to either mention them or to refer to a publication where they are discussed. Six, it would have been good to cross-refer the reader to related texts. I have tried to show how texts can be grouped and where information within texts is continued elsewhere. And finally, abbreviations are sometimes not defined, eg. 'CPE' etc. in T007; of course, some can be deciphered but CPE cannot.

Some maps must be compared with similar ones in, e.g., *The historical atlas of Australia*. To mention the ones on land exploration in New South Wales (map 6), stock routes (parts of maps 12, 14), missions/schools and reserves (parts of map 14, map 21), boundaries of States and Territories (map 19), land controlled by Aborigines (map 20). Map 6 compares favourably with *The historical atlas* (pp 53ff); it covers more details from NSW. Maps 14 and 21 are also more informative than *The Historical atlas*. It has names and dates for reserves, but not for missions and schools. The competing maps distinguish major periods (1788-1979, 1980) and show the denominations (p 140). As for stock routes (maps 12 and 14) *The historical atlas* is superior for its national coverage. The Atlas under review compares well with it but the latter contains more detail. One wonders why it is not mentioned anywhere in the book, nor why editors have not drawn on its expertise.

The bibliographic references are sometimes oddly false. The Cambridge University Press is located in London (p 433), in Great Britain (p 435), and in Cambridge. Brigham Young University, which is in Utah, USA, appears to publish from Hawaii (p 433), Pergamon Press, which is Oxford, has no place (p 434). But overall, editing has been very careful and misprints are extremely rare.

Critical remarks aside, the Atlas is excellent in putting together available research about Australia's pre-colonial, post-settlement and current language ecology from the perspective of contact between British settlers and other, mainly Aboriginal communities. As mentioned earlier, it adds new dimensions and is critical about much that has been written in the past. For researchers interested in all aspects of the language dimension of Australia, in partic. the non-English migrant languages, the use of *The historical atlas of Australia*, Jupp's *The Australian people* (1988), and, possibly, Jupp/McRobbie's *Australian languages - an introductory atlas* (1989) is helpful.

#### References

- Clyne, M. 1991. *Community languages. The Australian experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collins, P., D. Blair, eds., 1989. *Australian English. The language of a new society*. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Historical atlas of Australia*.
- Jupp, J., A. McRobbie, 1989. *Australian languages - an introductory atlas*. Centre for Immigration and Multicultural Studies, Research School of Social Sciences, Australian National University, Canberra.
- Jupp, J., ed., 1988. *The Australian people*. Sydney: Angus and Robertson.
- König, W., 1978. *div-Atlas zur deutschen Sprache*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Leitner, G., in progress. *Australia's many voices*.
- Mühlhäusler, P. 1996. *Linguistic ecology. Language change and linguistic imperialism in the Pacific region*. London: Routledge.
- Walsh M., C. Yallop, eds., 1993. *Language and culture in Aboriginal Australia*. Canberra: Australian Aboriginal Studies Press.

Robert Dixon. **Writing the Colonial Adventure: Race, Gender and Nation in Anglo-Australian Popular Fiction, 1875-1914.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995. x, 228 pp, 10 ill.. Pb. £ ? ISBN 0-521-48439-1. Hb. £ 40.00. ISBN 0-521-48190-2.

In his book Dixon rightly complains that for too long Australian writing produced between 1875 and 1914 has been either valued or condemned in terms of nationalist historiography. Thus, he argues for the need to set aside both the nationalist bias against adventure stories and reservations about the low status of romance. Dixon shows that romance novels narrate the story of the nation by distinguishing it externally from other nations, and by inscribing on the texts an internal hierarchy of identities. He claims that Australia is narrated into being in a way that condemns it to a state of unstable hybridity - at once English and not English, and yet not stable enough to be equated with other, external identities like Aboriginal or Asian ones.

Dixon's book deals with the discursive construction of race, gender and nation in Anglo-Australian fiction. His starting point is the simultaneous emergence in late-Victorian Britain of the New Imperialism and the novel of imperial romance. Drawing on post-colonial, psychoanalytic and feminist theories, esp. on Edward Said's Orientalism (1985), Dixon argues that it was the task of the New Imperialism as an ideology and the adventure novel as an ideological form to resolve contradictions in the experience of imperialism.

The ten chapters each deal with a major genre of romance fiction, a major writer or a major theme. Chapter one establishes the beginnings of the adventure tradition in Australia with Rolf Boldrewood's appropriation of Scott's Waverley Novels in The Miner's Right (1890). In chapter 2 it is argued that the ethical dilemmas inherent in the adventure mode were overlaid by contested versions of an emergent national identity. As Boldrewood's Robbery under Arms (1888) demonstrates, this produced conflicting attitudes to the concepts of nation and empire. Following Hayden White and Fredric Jameson, Dixon argues in chapter three that fictional structures, in his case captivity narratives, "infect" other

forms of representation which claim to be objective, such as historical narratives. Chapter four examines numerous Australian imitations of a once very popular British adventure novel, Henry Rider Haggard's King Solomon's Mines (1885). Chapter five focuses on the lost-race romance, which defines gender and power by bringing the New Woman and the Coming Man into conflict. In chapter six Dixon uses Rosa Praed's occult romances to point out the close connections between feminism and spiritualism. Chapter seven examines texts that are set in the borderlands of the new Australian nation, trying to centre the nation by narrating the limits of its territory. Chapter eight deals with fiction of the first Commonwealth decade in which the new nation is invaded and its population "emasculated" by Asian powers. Chapter nine points to the importance of late-Victorian crime fiction for the narration of both national and imperial identities. The last chapter questions the apparent collapse of the adventure mode from within as the symptom of a malaise in imperialism that culminates in World War I.

Dixon presents a roughly chronological sequence of authors, texts and themes. He usually begins with an influential British pretext, then analyses relevant Australian follow-ups, which usually imitate and modify the British text. If necessary, he also refers to important British secondary sources, for example Patrick Brantlinger's Rule of Darkness: British Literature and Imperialism (1988). In doing so, he demonstrates convincingly, that the Australian attitude towards imperialism differs markedly from the British one (and also from the American), and that therefore the discursive strategies which work for the assessment of British novels might not be applicable to Australian texts. The overall impression which Dixon conveys is that the project of re-writing Australian history by using narrative forms of British novels is an extremely laborious one. He demonstrates this in a painstaking and very convincing way by pointing out the numerous formal and narratorial incongruities in the Australian texts. Dixon's line of argumentation is never boring, because he writes very fluently and elegantly combines details of a novel's content with revealing differences between the British original and the Australian remake. He also assesses secondary sources and always gives very convincing reasons why

an Australian author chooses to differ from his British predecessor.

What makes the book rewarding reading is that Dixon is extremely knowledgeable about British, American and Australian primary and secondary sources of the period. Thus he succeeds admirably in framing Australian writing within and especially against the British background. In this way he demonstrates that 'Anglo-Australian' fiction is not at all to be understood as inferior, just because it is derivative. On the contrary, he clearly points out the rejuvenating potential the reader will detect in any post-colonial fiction if he reads it 'against the grain', in his case against British imperialism.

Marion Spies (Wuppertal)

RUDOLF BADER (Hrsg.): *Australien. Eine interdisziplinäre Einführung*. WVT. Wissenschaftlicher Verlag Trier 1996, 427 S.

Dieses 'neuartige Australien-Handbuch, das gleichzeitig den Band 5 der von Albert-Reiner Glaap herausgegebenen Reihe *Reflections. Literatures in English Outside Britain and the USA* bildet, ist eine gelungene Gemeinschaftsarbeit von 21 Autoren. Jeder Einzelbeitrag stammt von einem Spezialisten seines Fachs, darunter anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaftlern, Biologen, (Wirtschafts)geographen, Politikwissenschaftlern, Betriebswirtschaftlern, Historikern und Soziologen beiderlei Geschlechts. Dem Projektleiter und Herausgeber dieser "interdisziplinären Einführung" in den Themenkomplex "Australien", Rudolf Bader, ist ein konzeptionell einheitliches, theoretisch fundiertes, aktuelles, außerordentlich faktenreiches und gut lesbares Grundlagenwerk gelungen. Die Einzelkapitel decken alle wesentlichen Themenbereiche ab: "Naturgeographische Verhältnisse" (Heinrich Lamping); "Geographie: Kulturlandschaft" (Burkhard Hofmeister); "Die Wirtschaft Australiens im Überblick" (Boris Braun und Reinhold Grotz); "Australiens Flora" (Klaus Wegmann); "Australiens Fauna" (Josef H. Reichholf); "Über die Auswirkungen der britischen Eroberung auf das Leben von Aborigines und Torres Strait Islanders" (Elisabeth Strohscheidt); "Die Geschichte Australiens seit Beginn der britischen Landnahme" (Norbert Schaffeld); "Die multikulturelle Gesellschaft der Gegenwart" (Jürgen Tampke); "Das politische System" (Franz Oswald); "Australien im internationalen Spannungsfeld" (Gerd Leutenecker); "Die australische Wirtschaft, das Finanzwesen und der Außenhandel" (Marion Festing und Wolfgang Weber); "Australiens Sprachökologie" (Gerhard Leitner); "Australiens kulturelle Befindlichkeit und Selbstbestimmung im Spiegel seiner Zukunftsentwürfe und identitätsstiftenden Leitbilder" (Norbert H. Platz); "Literatur im Australien des 19. Jahrhunderts: 'White Words, Black Page'" (Horst Prießnitz); "Australische Literatur zwischen 1901 und 1945" (Rudolf Bader); "Erzählliteratur in Australien seit 1945: 'helping to people a barely inhabited country'" (Annegret Maak); "Australische Lyrik nach 1945: 'I used to love Keats, Blake; /now I try haiku'" (Marion Spies); "Einblicke in das moderne australische Drama und Theater" (Albert-Reiner Glaap) und "Der australische Film" (Adi Wimmer).

Die Autorinnen und Autoren beweisen profunde Sachkenntnis und ein persönliches Engagement für ihren Gegenstand, das eine emotionale Begeisterung für das faszinierende Land Australien ebenso einschließt wie eine kritische Wertung der Kolonialgeschichte und die Verurteilung des von den Briten an den Aborigines begangenen Genozids. Die VerfasserInnen sind bestrebt, ein an demokratischen Prinzipien orientiertes, realistisches Australienbild zu vermitteln und europäische Klischees zu korrigieren (z. B. Elisabeth Strohscheidts Kommentar zu dem auf einer Fehlübersetzung und Fehldeutung beruhenden Begriff "dreamtime", S. 106). Aus der heutigen Sicht der Menschenrechte werden die von der australischen Regierung bis in die 60er Jahre unseres Jahrhunderts im Zuge der Assimilationspolitik verübte Trennung schwarzaustralischer Kinder von ihren Eltern und die "gestohlenen Generationen" zeitkritisch bewertet (S. 113).

Aus der Fülle der aufgeworfenen Probleme, mit denen die australische Gegenwartsgesellschaft konfrontiert ist und die in den Einzelbeiträgen ausführlich behandelt werden, seien nur einige herausgegriffen: das gefährdete ökologische Gleichgewicht in Flora und Fauna seit der europäischen Landnahme und der Einführung europäischer Arten; die Gefahren des extensiven Tourismus für das Great Barrier Reef; die Folgen der Assimilationspolitik der australischen Regierung gegenüber den Aborigines und die Landrechtsbewegung; latente Probleme in der multikulturellen und multilingualen

Gesellschaft als Ergebnis der Einwanderungspolitik (S. 152); die Verlagerung der Wirtschaftsbeziehungen Australiens nach Südostasien infolge des Eintritts Großbritanniens in die EG; die Bemühungen der australischen Regierung (zumindest unter Paul Keating), Australien durch ein Referendum perspektivisch in eine von Großbritannien unabhängige Republik zu überführen (S. 141).

Das Handbuch erfüllt in hohem Maße die Erwartungen an ein interdisziplinäres Einführungswerk und setzt qualitative Maßstäbe. Es ist ein unverzichtbares Quellenwerk und eine wesentliche Arbeitserleichterung für Studierende und Lehrende der Anglistik/Amerikanistik, für Journalisten und Medienwissenschaftler, Sprachmittler, Lehrer, Vertreter der Tourismusbranche sowie für eine landeskundlich allgemeininteressierte Leserschaft.

Rosemarie Gläser