



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„not *BLAK* enough?“

Selbstbestimmung in der kulturellen Repräsentation
von ‚*Aboriginality*‘
im Spannungsfeld der Kunst

Verfasserin

Johanna A. Strahlhofer, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Gabriele Weichart

FÜR AUNTIE LEE.

A. INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	IX
ABSTRACT	XI
1 EINFÜHRUNG IN DIE FORSCHUNGSTHEMATIK	1
1.1 EINLEITUNG	2
1.1.1 PROBLEMSTELLUNG	2
1.1.2 ERKENNTNISINTERESSE UND FORSCHUNGSFRAGE	4
1.1.3 KURZBESCHREIBUNG DES FORSCHUNGSFELDES	5
1.2 KAPITELÜBERBLICK	6
1.3 METHODOLOGISCHER ZUGANG	8
1.3.1 ETHNOGRAPHISCHE TOOLS ZUR DATENERHEBUNG	11
1.3.2 QUALITATIVE INHALTSANALYSE IN DER DATENAUSWERTUNG	12
2 ZUR DISKURSIVEN KONSTRUKTION VON <i>ABORIGINALITY</i>	15
2.1 ALLGEMEINE IDENTITÄTS- UND ROLLENKONZEPTE	16
2.2 KULTURELLES IDENTITÄTSKONZEPT	19
2.2.1 SOZIALISATION UND ENKULTURATION	20
2.2.2 ‚NEGATIVE IDENTITÄT‘ UND ‚IDENTITÄTSKRISE‘	22
2.3 ALTERNATIVER ANSATZ EINER <i>CULTURAL IDENTITY</i> (NACH S. HALL)	23
2.4 <i>ABORIGINALITY</i> – EINE BEGRIFFLICHE ANNÄHERUNG	25
2.4.1 HISTORISCHER EXKURS: ASSIMILATIONSPOLITISCHE HINTERGRÜNDE	28
2.4.2 VON DER ‚ <i>STOLEN</i> ‘ <i>GENERATION</i> ZUR ‚ <i>LOST</i> ‘ <i>GENERATION</i>	30
3 REPRÄSENTATION VON <i>ABORIGINALITY</i> IM HEGEMONIALEN KUNSTDISKURS	31
3.1 VERORTUNG NATIONALSTAATLICHER INTERESSEN	32
3.2 „KULTURELLE AUTHENTIZITÄT“ ALS WERTFAKTOR	35
3.3 <i>URBAN</i> ODER <i>TRADITIONAL</i> = WEIß ODER SCHWARZ?	38

4	<i>PAINTING B(L)ACK</i> – ZUR ENTWICKLUNG EINES GEGENDISKURSES	43
4.1	ETHNISCHE REVITALISIERUNG IM URBANEN RAUM	44
4.1.1	<i>REDFERN</i> – ZENTRUM INDIGENER SELBSTBESTIMMUNG	46
4.1.2	DIE <i>REDFERN COMMUNITY</i>	49
4.2	POLITISCHES <i>SELF-EMPOWERMENT</i> IM KUNSTSEKTOR	50
4.3	<i>BLAK</i> ALS KULTURELL HYBRIDE IDENTITÄTSKATEGORIE	52
5	ANWENDUNG KONKRETER REPRÄSENTATIONSSTRATEGIEN – EINE KONTEXTANALYSE	55
5.1	FALLBEISPIEL 1: ADAM	56
5.1.1	SYMBOLISCHE KONSTRUKTION VON <i>ABORIGINALITY</i>	58
5.1.2	KONSTRUKTION VON INDIVIDUELLEM SELBST-WERT	60
5.1.3	BEDEUTUNG SOZIALER NETZWERKE	61
5.2	FALLBEISPIEL 2: JASON	63
5.2.1	SYMBOLISCHE KONSTRUKTION VON <i>ABORIGINALITY</i>	64
5.2.2	KONSTRUKTION VON INDIVIDUELLEM SELBST-WERT	66
5.2.3	BEDEUTUNG SOZIALER NETZWERKE	67
5.3	ZUSAMMENFASSENDE VERGLEICH	69
6	<i>PLAYING THE GAME</i> – ZUR INSTITUTIONALISIERUNG EINES GEGENDISKURSES	73
6.1	<i>TOKEN KOORI?</i>	74
6.2	GALERIEN ALS <i>CULTURAL GATEKEEPERS</i>	76
6.3	KAMPF UM INSTITUTIONELLE SELBSTBESTIMMUNG	79
6.3.1	<i>BOOMALLI</i> – „ <i>STRIKE BACK!</i> “	80
6.3.2	<i>THE KEEPING PLACE</i> – „KÜNSTLER*INNEN, VEREINIGT EUCH!“	82
7	<i>NOT BLAK ENOUGH</i> – KOMMUNIKATION ZWISCHEN DEN WELTEN	85
7.1	KULTURELLE HYBRIDITÄT – EINE GRAUZONE?	86
7.1.1	<i>DOING IDENTITY, SWITCHING IDENTITY</i>	89
7.1.2	IDENTITÄTSDILEMMA	90
7.2	REKONSTRUKTION VON ROLLEN- UND STATUSKONFLIKTEN	91
7.2.1	... <i>JUST A ‚SELL-OUT‘</i> ...	93
7.2.2	... <i>OR A ‚JOHNNY-COME-LATELY‘?</i>	94
7.3	AUF DER SUCHE NACH DEM KULTURELLEN KOMPROMISS	97

8	SELBSTREFLEXION UND CONCLUSIO	99
8.1	EIGENE ROLLENVERHÄLTNISSE, –TRANSFORMATIONEN UND –KONFLIKTE IM FELD	99
8.2	ANTHROPOLOGISCHE DISZIPLIN IN DER IDENTITÄTS- UND REPRÄSENTATIONSKRISE?	103
8.3	DISKUSSION DER FORSCHUNGSERGEBNISSE	106
8.4	ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN UND AUSBLICKE	109
B.	LITERATURVERZEICHNIS	111
C.	INTERNETVERZEICHNIS	117
D.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	119
E.	INTERVIEWVERZEICHNIS	123
ANHANG:		
	KURZBIOGRAPHIEN DER DIALOGPARTNERINNEN	125
	INTERVIEW-KATEGORIEN FÜR KÜNSTLERINNEN	127
	LEITFADEN FÜR EXPERTINNEN-INTERVIEW	129
	FORSCHUNGSFRAGEN IM DETAIL	131
	FOTODOKUMENTATION	133
	CURRICULUM VITAE	137

DANKSAGUNG

Ein großes DANKE an...

die ‚Redfern Community‘ sowie meine DialogpartnerInnen für ihre unendliche Geduld.

meine Betreuerin Prof. Dr. Gabriele Weichart für ihre wertvolle Unterstützung sowie Prof. Dr. Ursula Rao für ihre Inputs vor Ort.

Joe, der mir die Augen geöffnet hat.

‚Burragubba‘, der mir weis(e) gemacht hat, dass man trotzdem nur mit dem Herzen gut sieht.

die Familien Campbell und Poshoglian, die mir die Zeit in Australien erleichtert und versüßt haben.

meine Eltern für Flügel, Wurzeln und für ihre finanzielle Unterstützung.

meine lieben Geschwister und FreundInnen, an deren Seite ich durchs Leben wandern darf.

meinen Opa, der mir in Aussicht gestellt hat, diese Arbeit zu lesen.

Michl, der tapfer durchgehalten hat.

alle, die nie gefragt haben, wann diese Arbeit fertig wird.

ABSTRACT

(deutsch):

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem identitätspolitischen Hintergrund jener Repräsentationen, wie sie in der öffentlichen Konstruktion einer ‚*Aboriginal Identity*‘ im Kunstsektor zutage treten. Das Hauptaugenmerk liegt auf einer neuen Generation ‚kulturell hybrider‘ Aborigine-KünstlerInnen im urbanen Raum. Sie möchten sich dezidiert von essentialistischen Darstellungsformen emanzipieren, welche den Kunstmarkt seit geraumer Zeit dominieren. Damit erhofft sich die zentrale Dialoggruppe, mit stereotypisierten Rollenbildern zu brechen und in weiterer Folge vorherrschende Verhältnisse im Feld der Repräsentationsmacht zu transformieren. In ihrer politischen Mission einer selbstbestimmten Repräsentation bedienen sich die KünstlerInnen durchaus innovativer Strategien. Eine empirische Untersuchung zweier Fallbeispiele verdeutlicht jedoch, dass die Durchsetzung individueller Identitätswürfe keinesfalls ungetrübt verläuft und Diskrepanzen hervorruft. Das ursprüngliche Ziel, die kulturelle Heterogenität einer ‚*Aboriginality*‘ darzustellen, verkehrt sich somit ins Gegenteil und fördert interethnisches Konfliktpotential. Dieser Problematik geht eine ökonomische und politische Entwicklung im Kunstsektor voraus, welche eine selbstbestimmte Repräsentation ebenso wie eine soziale Integrität zu gefährden droht. An dieser Stelle kommen indigene KuratorInnen zu Wort, die sich um Selbstbestimmung in institutioneller Hinsicht bemühen und dergestalt zu einer adäquaten Konfliktlösung beitragen möchten.

(english):

This thesis examines the possibilities and borders of artistic self-determination in the public construction of an ‚*Aboriginal Identity*‘. The main focus will lie on the new generation of so-called ‚culturally hybrid‘ artists in the urban area. These artists are very keen on dismantling themselves from dominating representations which, however, seem to essentialise their cultures. This emancipation process shall contribute to break with stereotyped perceptions on ‚*Aboriginality*‘ and furthermore help to transform established power relations in the field of representation. In their political mission of self-determination, the artists take use of fairly innovative representation strategies. However, the empirical case study of two artists points out that the assertions of their own identity concepts provoke some contradictions with their social environments. Thereby, the original aim to express the cultural heterogeneity of a modern ‚*Aboriginal Identity*‘ is leading to greater disparity and interethnic conflicts. This situation is prompted by some political and economic developments which impend to destroy the idea of a self-determined representation as well as the social integrity of the artist. At this stage, the fieldwork inserts the voices of two indigenous curators who are fighting for a self-determined administration in order to resolve some of the upcoming conflicts.

„WE ARE TO A LARGE EXTENT WHAT WE CONSTRUCT OURSELVES TO BE.“

(DJON MUNDINE, INDIGENOUS CURATOR)

1 EINFÜHRUNG IN DIE FORSCHUNGSTHEMATIK

Bereits vor einigen Jahren entwickelte ich im Verlauf eines längeren Aufenthaltes auf dem „roten Kontinent“ eine besondere Faszination für die Kunst der UreinwohnerInnen Australiens. In dieser Zeit besuchte ich einige Ausstellungen über *Aboriginal Arts* in Sydney, zumal dies eine der wenigen Gelegenheiten zu sein schien, im urbanen Raum zumindest auf indirektem Weg in Kontakt mit den Indigenen zu treten. Besagte Ausstellungen gewährten hauptsächlich Einblicke in die räumlich wie kulturell in die Ferne gerückten *Western Desert Arts*. In Bezug auf die in der Stadt lebenden Aborigines hatte ich lediglich zwei Fixbilder abgespeichert, die das öffentliche Bild mitgestalten: zum einen jenes der ‚*Good Aborigines*‘, die didgeridoo-spielend am Stadthafen sitzen und sich dem touristischen und oft neo-exotisierten Blick preisgeben und zum anderen jenes von verlorenen Seelen, die am städtischen Straßenrand kauern, um sich Finanzierungsmöglichkeiten für ihre Alkohol-, Drogen und/oder Spielsucht zu erbetteln. In dieser naiven Sichtweise, auch wenn sie teilweise der sozialen Realität entsprechen mag, wurde ich durch die Medien bestärkt, da undifferenzierte Darstellungen über eine *Aboriginal Identity* den Mainstream eines öffentlichen Repräsentationssektors beherrsch(t)en. Und wer nichts weiß, muss schließlich alles glauben...

Zwar war mir zum damaligen Zeitpunkt wohl bewusst, dass es in Sydney einige berühmt-berüchtigte Viertel gibt, in denen Aborigines beheimatet sind, allerdings hatte ich mich davon abschrecken lassen, je meinen Fuß auf dieses Terrain zu setzen. Die Gerüchte, die sich insbesondere rund um den Innenbezirk Redfern rankten, beherrschten auch noch sieben Jahre später zu Beginn des Feldforschungsaufenthaltes meinen Kopf – bis zu jenem Augenblick, als ich einen ersten Ausflug in diesen Mikrokosmos im Herzen Sydneys wagte und mich inmitten von warmherzigen Menschen und dem Gewirr einer vibrierenden Kunstszene wiederfand, deren Stimmen kaum über die Mauern von Redfern hinauszudringen schienen. So nahm mein persönliches ‚*Koori Adventure*‘¹ seinen Lauf...

¹ *Koori* lässt sich grob mit ‚*our people*‘ übersetzen und ist eine Selbst- und Sammelbezeichnung jener Aborigines, die im Südosten Australiens beheimatet sind. Der Begriff fasst mehrere Sprachgruppen zusammen und findet vor allem im politischen Kontext ethnischer Revitalisierungsbewegungen im urbanen Raum Anwendung (vgl. MacLean 1998: 107).

1.1 EINLEITUNG

Obwohl Aborigines den australischen Kontinent nachweislich seit mindestens 40.000 Jahren bevölkern, wurde das Land 1770 – mit der Inbesitznahme für die britische Krone durch James Cook – zur ‚Terra Nullius‘ erklärt. Die Aneignung des Kontinents war erst der Startschuss zahlreicher Auswüchse eines ethnozentrischen Habitus, den die rechtmäßigen BesitzerInnen des Kontinents seitdem erdulden mussten. Dabei schienen die Einflüsse der Kolonialmacht zunächst unüberwindbar, zuweilen sie durch entsprechende politische Maßnahmen institutionalisiert wurden. Diese destruktiven Interventionen, allen voran ein strenger assimilationspolitischer Kurs, haben das Sozialgefüge der Aborigine-Kulturen nachhaltig geschwächt und weisen in unterschiedlichen Bereichen eine anhaltende Wirkung auf, wie im Verlauf dieser Arbeit verdeutlicht wird.

Seit jeher wurde insbesondere der öffentliche Repräsentationssektor instrumentalisiert, um politische Maßnahmen im Sinne einer Sicherung der Kolonialmacht ‚salonfähig‘ zu machen; dementsprechend einseitig gestalte(te)n sich auch die Darstellungsweisen über die australischen Aborigines. Erst gegen Ende der 60er Jahre – im Geiste einer globalen Bürgerrechtsbewegung – wurden Australiens UreinwohnerInnen erste Rechte zugestanden: Der politische Kampf einer ‚Black Power‘-Bewegung hatte begonnen und implizierte mitunter die Forderung nach Selbstbestimmung in der Definition und Repräsentation einer ‚Aboriginal Identity‘. Doch paradoxerweise schien gerade mit dem Erwirken politischer Zugeständnisse die Uneinigkeit darüber zu wachsen, was dieses ethnische Identitätskonzept nun tatsächlich ausmacht, in welcher Weise es repräsentiert werden sollte und wer überhaupt zu einer adäquaten Repräsentation befähigt bzw. befugt war. Diese Diskussionen reichen bis in den heutigen Tag hinein und machen auch – oder insbesondere (!) – vor dem Kunstsektor nicht Halt.

1.1.1 PROBLEMSTELLUNG

Etablierte Vorstellungen über ethnische Identitäten und damit verbundene Zuschreibungen erschweren es vor allem hellhäutigeren Aborigines im urbanen Raum, gesellschaftliche Anerkennung zu finden, wobei es ihnen nicht selten auch an sozialer Integrität innerhalb der ‚Black Community‘ fehlt. Die vorliegende Arbeit spannt einen

Bogen zu jenen Wertzuschreibungen, wie sie im Feld der Repräsentationsmacht für sog. ‚kulturell hybride‘ Künste² zur Anwendung kommen. Eine Auseinandersetzung mit diesen innovativen Formen ist nicht nur in der anthropologischen Forschungslandschaft an der Peripherie angesiedelt; auch im hegemonialen Kunstdiskurs konnten sich vielmehr Repräsentationsformen durchsetzen, die auf den ersten Blick als ‚typisch Aboriginal‘ identifiziert werden können und primordialistische Vorstellungen³ nähren sowie reproduzieren.

Aus dem Interesse heraus, sich von den essentialisierenden Wertvorstellungen eines hegemonialen Kunstdiskurses zu emanzipieren, entwickelte sich ein neues kollektives Identitätsbewusstsein, das aus emischer Perspektive als *BLAK* bezeichnet wird. Zu den AnhängerInnen dieser Revitalisierungsbewegung gehören vor allem politisch versierte indigene KünstlerInnen im urbanen Raum, die für alternative Repräsentationsformen einer ‚*Aboriginal Identity*‘ – kurzum ‚*Aboriginality*‘ – eintreten: Sie heften sich auf ihre Fahnen, etablierte Rollenbilder und Wahrnehmungen auf den Kopf zu stellen, indem sie ihre ethnische Identität neu und aus eigener Perspektive definieren und gemäß ihrer individuellen kulturellen Erfahrungen repräsentieren. Somit übertragen diese hybriden KünstlerInnen, die gar als „ethnische Anomalien“ (vgl. Eriksen 2001: 265) bezeichnet werden, ihre soziale Realität zwischen den Welten und Werten auf die Leinwand.

Trotz aller Bemühungen werden jene künstlerischen Formen, die von einer hegemonial festgeschriebenen Norm abweichen, nach wie vor marginalisiert; der Zutritt zum Kunstmarkt ist sehr begrenzt und bleibt einigen wenigen indigenen KünstlerInnen vorbehalten, die zumeist auch internationale Erfolge aufweisen können. Eine vermeintliche Ursache für dieses ‚*Outsourcing*‘ mag darin liegen, dass sich die hybriden KünstlerInnen im nationalen Sektor häufig mit dem Vorwurf konfrontiert sehen, dass ihre Identifikation als Aborigine unauthentisch sei und sie somit keine Befugnis hätten, eine *Aboriginal Identity* zu präsentieren. blieb es lange Zeit ein Kampf um Anerkennung

² ‚Kulturelle Hybriditäten‘ lassen sich als Resultate einer generellen Durchlässigkeit ethnischer Grenzen und fließender Übergangszonen zwischen den Kulturen interpretieren (vgl. Gingrich 2001: 107). Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Terminologie bzw. Zuschreibung, die sich auch im Kunstsektor etablieren konnte, erfolgt in Kapitel 7.1.

³ Diese gehen von der Prämisse aus, dass ethnische Identitäten quasi ‚angeboren‘ bzw. naturgegeben sind, wodurch es eine empirisch beobachtbare, objektive Wirklichkeit gäbe (vgl. Haller 2005: 37).

innerhalb der Mehrheitsgesellschaft, welche den hybriden KünstlerInnen den Stempel *„not BLAK enough“* aufdrückte, so haben sich diese Fronten mittlerweile in eine andere Richtung gehend verhärtet: Zusehends fühlen sich die hybriden KünstlerInnen dazu genötigt, ihre öffentliche Präsentation als *Aboriginal Artists* auch innerhalb einer *„Aboriginal Community“* zu rechtfertigen. Damit veräußert sich der Versuch, eine kulturelle Heterogenität in selbstbestimmter Weise nachzuzeichnen, als disparates Gebilde, das von sozialen Konflikten geprägt zu sein scheint. Folglich muss der Bezeichnung *„not BLAK enough“*⁴ – von den KünstlerInnen in selbstironisierender Weise inszeniert – eine erweiterte Bedeutung beigemessen werden.

1.1.2 ERKENNTNISINTERESSE UND FORSCHUNGSFRAGE

Unter genannten Bedingungen ist die Diplomarbeit mit dem Titel ***„not BLAK enough – Selbstbestimmung in der kulturellen Repräsentation von ‚Aboriginality‘ im Spannungsfeld der Kunst“*** zunächst als eine Dialog- und Plattform für KünstlerInnen zu verstehen, ihre eigenen Konzepte dessen zu präsentieren, was eine *Aboriginal Identity* aus ihrer Sicht ausmacht. Denn erst im Spannungsfeld der Kunst als politische und soziale Arena erlangen individuelle Ambitionen, die eigene *Aboriginality* zu (re)konstruieren bzw. zu verorten, konkrete SICHTBARKEIT. Mittels symbolischer Strategien konstruiert der/die KünstlerIn Grenzen und bekundet damit gleichermaßen seine/ihre Zugehörigkeit zu sozialen bzw. ethnischen Gruppen; unter diesem Aspekt folgt die strategische Konstruktion eigener Identitätsentwürfe dem Interesse, die individuelle Stellung im sozialen wie gesellschaftlichen Rahmen zu stärken. Der analytische Fokus der Forschungsarbeit liegt auf den Möglichkeiten und Grenzen selbstbestimmter Handlungen im künstlerischen Prozess einer Identitätskonstruktion bzw. –repräsentation, wobei ich diesen zentralen Begriff einer *Selbstbestimmung* in unterschiedlichen Kontexten lokalisieren werde: Zum einen untersuche ich auf einer gesellschaftspolitischen Ebene jene Interessen und Strategien, die in einer Repräsentation von *Aboriginality* maßgeblich scheinen, ehe ich mich im empirischen Herzstück mit individuellen Repräsentationsstrategien von indigenen KünstlerInnen befasse, diese mit ihren sozialen

⁴ Für dieses zentrale Signifikat, welches auch den Titel der vorliegenden Arbeit angeregt hat, wurde Anleihe an Daniel Brownings (vgl. ebd. 2010: 23ff) gleichnamigem Artikel genommen.

Lebenswelten korreliere und untereinander vergleiche. In dieser Vorgehensweise orientiert sich das Erkenntnisinteresse an der folgenden zentralen Forschungsfrage⁵:

„Wie gestaltet sich der Kampf um eine selbstbestimmte Repräsentation von ‚Aboriginality‘ in gesellschafts- wie individualpolitischer Hinsicht? – Welcher innovativen Repräsentationsstrategien bedienen sich ‚kulturell hybride‘ KünstlerInnen im urbanen Raum und wo entstehen Konfliktsituationen in diesem Prozess einer selbstbestimmten Identitäts(re-)konstruktion?“

Hierbei postuliere ich, dass mitunter die Implementierung der Kunstformen in ein eigenes kulturelles Wertesystem, nämlich jenes des Kunstsektors, soziale Konflikte hervorruft, welche regulativ wirken und dahingehend selbstbestimmtes Handeln begrenzen können. Somit geht die Arbeit im weitesten Sinne der Frage auf den Grund, unter welchen (institutionellen) Bedingungen innovative Repräsentationsformen geltend gemacht werden können, ohne dass die ‚kulturell hybriden‘ KünstlerInnen um einen Verlust ihrer sozialen Integrität bangen müssen.

1.1.3 KURZBESCHREIBUNG DES FORSCHUNGSFELDES

In der Eingrenzung des Forschungsfeldes orientiere ich mich an einem Verständnis, wonach das Forschungsfeld als ein Ausschnitt der Alltagspraxis von Forschungssubjekten zu betrachten ist, der sich nach räumlichen und zeitlichen Gesichtspunkten definieren lässt und „als eine Vielzahl von sozialen Beziehungen und Prozessen innerhalb eines offenen analytischen Feldes verstanden wird“ (Beer 2003: 11). Im konkreten Fall der Forschung handelt es sich um ein Feld der künstlerischen Interaktionen im städtischen Raum, das von der politischen Praxis seiner AkteurInnen gezeichnet ist, die allesamt ihre ethnische (Teil-)identität als *Aborigine* in strategischer Weise instrumentalisieren und dieses Konzept aus ihrer eigenen Perspektive repräsentieren. Meine dreimonatige Feldforschung (Jänner bis April 2010) konzentrierte sich insbesondere auf *Redfern*, einen Innenbezirk von Sydney, dem ein besonderer Status als Geburtsstätte im Kampf um indigene Selbstbestimmung zugeschrieben wird. Aber auch diversen Kunstinstitutionen

⁵ Ergänzende bzw. detaillierte Ausführungen zu den Forschungsfragen finden sich im Anhang.

muss Bedeutung geschenkt werden, da sie in einer entscheidenden Vermittlerinnenrolle agieren und entsprechende Repräsentationsmuster anbieten. Die InformantInnen im Feld, welche als zentrale DialogpartnerInnen für formale Gespräche erachtet wurden, wählte ich gemäß ihrer theoretischen Relevanz (vgl. Glaser/Strauss 1998: 57) für das zu bezeichnende Phänomen. Das Sampling für diese Auswahl lässt sich anhand der folgenden gemeinsamen Kriterien darstellen:

- praktizierende/r KünstlerIn
- im urbanen Umfeld sozialisiert bzw. enkulturiert
- aktive Verwendung des Labels '*Aboriginal Artist*'
- Repräsentation durch Galerien gegeben
- Verwendung sog. 'kulturell hybrider' Codes

1.2 KAPITELÜBERBLICK

Im Folgenden möchte ich in aller Kürze darlegen, welche Kapitel die vorliegende Arbeit strukturieren, wobei die zentrale Thematik der *Selbstbestimmung* die Kernkategorie und somit den „roten Faden“ darstellt. Im weiteren Verlauf von *Kapitel 1* erfolgt eine Beschreibung und kritische Reflexion jener Methoden, die im Rahmen der Datenerhebung und –auswertung zweckdienlich waren, wobei ich bereits konkretes Beispielmateriale aus der Feldforschung heranziehe.

*

In der Konstruktion einer *Aboriginal Identity* spielen kulturelle Zuschreibungs- und soziale Aushandlungsprozesse eine funktionelle Rolle. Um das dabei entstehende Spannungsfeld zwischen Selbst- und Fremdbestimmung greifbar zu machen, beschäftigt sich *Kapitel 2* mit jenen historischen und sozialen Bedingungen, welche dieses Identitätskonzept als solches hervorgebracht haben. Hierzu werde ich das zentrale Topos einer *Aboriginality* anhand von ausgewählten Rollen- und Identitätstheorien diskutieren. Im Rahmen dessen soll auch der inflationär verwendete Begriff der ‚Kultur‘ in Hinblick auf das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit verortet werden.

*

An dieser Stelle schicke ich voraus, dass der Fokus der vorliegenden Arbeit nicht so sehr auf kulturellen Praktiken per se liegt, sondern vielmehr auf einer Beschäftigung mit

diskursiven Praktiken zur kulturellen Repräsentation von *Aboriginality*. *Kapitel 3* eruiert zunächst jene identitätspolitischen ‚Bausteine‘, die im hegemonialen Kunstdiskurs Verwendung finden und das vermeintliche Ziel verfolgen, ein spezifisches (Rollen-)bild von *Aboriginality* zu verankern.

*

Kapitel 4 verschreibt sich der Thematik einer Selbstbestimmung auf gesellschaftspolitischer Ebene, indem es die Entwicklungsgeschichte jener emanzipatorischen Bewegung von indigenen KünstlerInnen im urbanen Raum aufrollt, welche einen Gegendiskurs initiiert hat. Die neue KünstlerInnengeneration – auch als *New Wave* bezeichnet – ahndet den hegemonialen Repräsentationsdiskurs als ein Instrument der Fremdbestimmung bzw. Kontrolle und nutzt den Kunstsektor als ein Forum, um sich zu re-positionieren. Das vorläufige Produkt dieses Kampfes um eine selbstbestimmte Repräsentation ist eine soziale und politische bzw. ‚kulturell hybride‘ Identitätskategorie, die aus emischer Perspektive als *BLAK* beschreibbar wird.

*

Kapitel 5 beschäftigt sich mit der konkreten Anwendung innovativer Repräsentationsstrategien, indem es in die Lebenswelten zweier Künstler eintaucht. Mittels Einzelfallanalysen werden symbolische Konstruktionsweisen von *Aboriginality* aus Sicht der Künstler ermittelt, ebenso wie das kulturelle Selbstverständnis und das Rollen-Selbstverständnis Beachtung finden. In weiterer Folge verknüpfe ich die sozialen Lebensverhältnisse mit den konkreten Repräsentationsstrategien der Künstler und vergleiche diese in Form einer Kontextanalyse untereinander, woraus nicht zuletzt die Bedeutung sozialer Netzwerke augenscheinlich wird.

*

Eine Vereinnahmung des Gegendiskurses durch Institutionen ließ nicht lang auf sich warten. Hier zeichneten sich vor allem im vergangenen Jahrzehnt neue ökonomische und politische Entwicklungstrends ab, welche in *Kapitel 6* beleuchtet werden. Für die Dringlichkeit einer institutionellen Selbstbestimmung plädieren indigene KuratorInnen: Anhand zweier Einrichtungen werden Motive, Chancen und Schwierigkeiten einer eigenständigen Verwaltung indigener Kunstproduktionen aufgezeigt.

*

Aboriginal Artists sind in ihrer spezifischen Rolle mit unterschiedlichen sozialen Erwartungen konfrontiert, welche unter gewissen Umständen ihre künstlerische

Handlungsfreiheit beschränken; darüber hinaus können Diskrepanzen zwischen den kulturellen Wertesystemen sozialer Gruppen auftauchen. Die daraus entstehenden Status- und Rollenkonflikte werden dokumentiert und in Hinblick auf ihren jeweiligen Entstehungskontext analysiert, wobei ich abermals auf die beiden Fallbeispiele Bezug nehmen werde. Im weiteren Verlauf folgt *Kapitel 7* der theoretischen Analyse einer Kompromissuche, welche die Handlungen der „kulturell hybriden“ KünstlerInnen begrenzen und/oder erweitern und dahingehend eine selbstbestimmte Repräsentation beeinflussen.

*

Die Resultate der theoretisch und empirisch gewonnenen Erkenntnisse werden im abschließenden *Kapitel 8* unter Bezugnahme auf die zentrale Forschungsfrage diskutiert. Doch zuvor wird dieser Abschnitt aufzeigen, dass eine Beschäftigung mit den Möglichkeiten und Grenzen selbstbestimmter Handlungspraxis nicht nur im inhaltlichen Sinne sondern darüber hinaus auch hinsichtlich einer Selbsterfahrung im Feld interessant ist. Für angemessen halte ich zudem eine knappe Auseinandersetzung mit der kognitiven Identität und Rolle der anthropologischen Disziplin, die insbesondere im forschungsspezifischen Kontext historisch gebrandmarkt ist.

1.3 METHODOLOGISCHER ZUGANG

Vor allem der urbane Raum als Forschungsfeld erfordert eine flexible Handhabung von Methoden, da der/die ForscherIn hier einem komplexen Netz an kulturellen Bedeutungs- und Beziehungssystemen gegenübersteht. Aus diesem Grund wurde in der Datenerhebungs- und Auswertungsphase besonderer Wert auf einen Methodenpluralismus⁶ gelegt; weiters orientiert sich die Forschung an methodologischen Ansätzen, die einen holistisch orientierten Zugang versprechen; schließlich gilt: „Kulturen sind keine willkürlichen Ansammlungen isolierter (und isolierbarer) Elemente (...) Der Forscher kann gar nicht ‚problemorientiert‘, er kann nur ‚ganzheitlich‘ lernen.“ (Fischer 2002: 13) Qualitative Forschung verlangt von der ForscherInnenrolle, dass sie „ihr Vorwissen mit den Einsichten aus den erhobenen Daten vergleicht und es daran anpasst“ (Krotz 2005: 117), wobei es gerade zu Forschungsbeginn schwierig scheint, die Relevanz

⁶ Die Vielfalt in der Methodenanwendung dient nicht zuletzt dem Zweck „dass sich die verschiedenen Verfahren, Informationsquellen und Daten gegenseitig ergänzen und kontrollieren“ (Beer 2003: 11).

des konkreten Gegenstandes zu bestimmen, da der soziale und kulturelle Kontext noch relativ fremd ist – der/die ForscherIn kann sich lediglich auf ein Vorwissen stützen, das erst während des Forschungsprozesses durch empirische Daten bereichert wird; so könne es gar vorkommen, dass sich der Gegenstand im Verlauf der Forschung ändert (vgl. Krotz 2005: 124). Die Entwicklung eines solchen Prozesses hat auch die vorliegende Feldarbeit durchlaufen, wodurch die zentrale Fragestellung um konkrete Aspekte⁷ erweitert wurde. Unterstützend wirkten hierbei die methodologischen Forschungsansätze der *Grounded Theory* (kurz: *GTM*) sowie der *Extended Case-Methode* (kurz: *ECM*).

Erstgenannter methodologischer Zugang trifft meinen forschungsidealistischen Nerv, da er den Anspruch hegt, Theorien diskursiv zu präsentieren und deren Relevanz einer dauerhaften Prüfung zu unterziehen. Zudem scheint die *GTM* geeignet, auf Innovationen adäquat zu reagieren, indem sie neue Konzepte aufgreift und bestehende Fragestellungen und Hypothesen hinterfragt. Damit verschreibt sich der methodologische Ansatz dem Ziel, die Prozesshaftigkeit von sozialen und kulturellen Phänomenen zu erfassen bzw. würden die Autoren Anselm und Strauss die *GTM* gar selbst als „*work in progress*“ bezeichnen, die „kein perfektes Produkt, sondern in permanenter Entwicklung begriffen“ (Glaser/Strauss 1998: 41) sei, wobei sie über eine Forschung hinausgeht, die nach bloßer Verifizierung strebt (vgl. ebd.: 17) und dabei dem Prinzip einer positiven Konsonanz anheim fallen könnte. Die ‚Gründerväter‘ der *GTM* konstatieren:

„Wer sich auf’s [sic!] Verifizieren verlegt, meint zu früh, es mit Theorie zu tun zu haben, die überprüft werden müsse. Ist jedoch Theoriegenerierung das Ziel, achtet man permanent auf neu auftauchende Perspektiven, die die Theorie verändern und entwickeln helfen.“ (Glaser/Strauss 1998: 50).

Indem der/die ForscherIn „alle relevanten Meinungen und Aussagen berücksichtigt“ (Krotz 2005: 46), kann im Sinne einer Multiperspektivität jenen Vorannahmen Einhalt geboten werden, die als ‚*common sense*‘ trivialisiert werden⁸. In der konkreten Praxis geht es also nicht um den bloßen Entwurf von Hypothesen und Konzepten, sondern vielmehr

⁷ Die Daten verdichteten sich während der Feldforschung zu einem neuen Schwerpunkt, der bis dato unbeachtet geblieben war: Als Projektionsfläche für ethnische bzw. soziale Zugehörigkeiten birgt das Spannungsfeld der Kunst ein Konfliktpotential, das nicht unterschätzt werden darf.

⁸ Diese Vorannahmen würden stillschweigend eine ethnozentrische Perspektive nähren, da sie unhinterfragt übernommen werden und dabei wiederum Theorien reproduzieren.

um eine stetige Bezugnahme auf die vorliegenden Daten im Entstehungsprozess derselbigen (vgl. Glaser/Strauss 1998: 15). Eine wichtige Rolle in diesem Verfahren spielen auch die sog. „*In-Vivo-Kodes*“, die direkt aus dem Material stammen und als Hypothesen verwertet werden können. Diese *In-Vivos* sind „meist geläufige Bezeichnungen für das vorgängige Geschehen und die Verhaltensweisen (...), die es zu erklären gilt, wohingegen die vom Forscher konstruierten Konzepte in der Regel die Erklärungen sein werden“ (Glaser/Strauss 1998: 113). Um forschungsrelevante *In-Vivos* möglichst aus Sicht der AkteurInnen zu erfassen, wurde jeweils nach Synonymen, Metaphern oder Beispielerzählungen zum Zwecke einer Erläuterung gefragt.

Parallel dazu flossen Elemente aus der „*Extended-Case Methode*“⁹ – kurz *ECM* – in den Forschungsprozess ein. Anhand dieser Methodik lässt sich „die Entwicklung sozialer Konflikte, das Aushandeln individueller Interessen, das Interpretieren und Umgehen von Regeln sowie das Entstehen und Zerschlagen sozialer Bindungen über eine längere Zeitspanne hinweg“ (Rössler 2003: 144) untersuchen. Im Forschungsverlauf wurden miteinander verbundene Situationen über die Zeitspanne meines Aufenthaltes hinweg beschrieben, analysiert und interpretiert, wobei diese Untersuchung möglichst akteur- und prozessorientiert angelegt war. Schließlich vermögen vor allem Widersprüche und alternative Perspektivierungen¹⁰, welche im Rahmen der Befragungen auftauchten, Aufschlüsse über die tatsächlichen Handlungsinteressen und -grenzen der zentralen AkteurInnen zu erteilen. Wie Martin Rössler betont, müssten „widersprüchliche Meinungen und Kommentare einander gegenüber gestellt und im sozialen Kontext der betreffenden Personen, im Zusammenhang mit ihrem Status, ihrer Persönlichkeit, ihren spezifischen Interessen usw. beleuchtet werden“ (ebd. 2003: 148). Nicht zuletzt da sich ob der geringen Anzahl formaler InterviewpartnerInnen die Frage der Repräsentativität stellt, scheint dieser methodologische Zugang adäquat, zumal der/die ForscherIn „sich ja gerade bewusst vom Makromodell weg hin zu exemplarischen Akteuren und ihren Handlungen auf der Mikroebene“ (Rössler 2003: 149) bewegt.

⁹ Der methodologische Ansatz wurde ursprünglich zur Analyse von Rechtsfällen entwickelt, was bereits die Konfliktorientiertheit seiner Anwendung erahnen lässt.

¹⁰ Diese Schwierigkeit einer Dokumentation diverser Stimmen, die sich manchmal ergänzten aber genauso oft auch widersprachen, leistete zur „Entzauberung“ des Feldes ihren Beitrag und entlarvte nicht zuletzt die objektive Wahrheitssuche als Illusion.

1.3.1 ETHNOGRAPHISCHE TOOLS ZUR DATENERHEBUNG

Da die DialogpartnerInnen im untersuchten Feld relativ autonom agieren begnügte ich mich vor allem in der explorativen Phase mit der Methodik einer beobachtenden Teilnahme und griff auf jene Beobachtungsfelder zurück, die direkt an die Lebenswelten der KünstlerInnen anknüpfen. So oft wie möglich bewegte ich mich in deren räumlichem Umfeld und partizipierte an diversen (Kunst-)Veranstaltungen. Auch der regelmäßige Besuch eines Cafés, das als Szene-Treffpunkt für KünstlerInnen in Redfern gilt, stand an der Tagesordnung. Als eine Anlaufstelle etablierte sich zudem das *Redfern Community Center*,¹¹ welches als Ort für kulturelle Aktivitäten zur Verfügung steht. Hieraus ergab sich die praktische Gelegenheit, an Kunstkursen¹¹, die vom Zentrum angeboten wurden, zu partizipieren. Auch in diesem Rahmen versuchte ich, meine Rolle zurückhaltend zu gestalten, indem ich mich weitgehend auf die Beobachtung und das Protokollieren von Informationen beschränkte. Weiters bot mir die Mitarbeit im indigenen Kunstzentrum *Boomalli*¹² eine Möglichkeit, in direkten Kontakt mit indigenen KünstlerInnen zu treten und erwies sich damit als ein wichtiger Referenzpunkt für (informale) Gespräche. Genannte Orte trugen dazu bei, die Verstrickungen im sozialen Netzwerk interethnischer Beziehungen nach und nach zu entwirren, wodurch das Puzzle an komplexen Beziehungen langsam einen Sinn ergab. Insbesondere zum Zweck einer Erfassung sozialer Konflikte¹³ wurden Beobachtungen und informale Interviews den formal erhobenen Aussagen der zentralen AkteurInnen gegenübergestellt und etwaige Diskrepanzen aufgezeigt.

An dieser Stelle soll festgehalten werden, dass ich formale Interviews und informelle Gespräche als gleichwertige Informationsressourcen erachte. In den formalen Gesprächen mit den KünstlerInnen orientierte ich mich an einigen groben Schlüsselkategorien¹⁴, zumal ich Wert darauf legte, meinen DialogpartnerInnen einen großen Erzählraum zu bieten, um

¹¹ Diese Kurse fanden meist in einem therapeutischen Rahmen statt, der die heilsame Wirkung einer künstlerischen Praxis propagiert, wodurch öffentliche Fördergelder akquiriert werden können.

¹² Die Institution führt(e) einst wie heute eine wichtige Vorreiterrolle im Kampf um institutionelle Selbstbestimmung – vgl. Kapitel 6.3.1.

¹³ Die reale Tatsache von sozialen Konflikten war zu Beginn der Forschung verkannt worden. Da sie jedoch die Kunstpraxis meiner DialogpartnerInnen wesentlich beeinflussen, erweiterte ich die Untersuchung um diesen Aspekt.

¹⁴ Diese Vorgehensweise erleichterte zudem die induktive Kategorienbildung und trug damit zur Re-Formulierung meines Forschungsvorhabens bei. Im Gespräch mit den KuratorInnen orientierte ich mich an semi-strukturierten Leitfäden. Eine Auflistung der Schlüsselkategorien bzw. ein Interview-Leitfaden befinden sich im Appendix der Forschungsarbeit.

eine möglichst selbstbestimmte Agitation zu gewährleisten. Insgesamt beschränkte sich die Anzahl der formalen DialogpartnerInnen auf sechs Personen aus dem KünstlerInnen- und KuratorInnensegment – dieser Entschluss, die formalen Gespräche auf eine relativ kleine Runde zu begrenzen, wurde bereits im Vorfeld gefasst, da bei Ermessen der kurzen Zeitspanne vor allem die Intensität der Befragungen im Vordergrund stehen sollte. Auf diese Weise schien es überhaupt erst möglich, die sozialen Lebenswelten der KünstlerInnen akribisch und im Sinne einer ‚dichten Beschreibung‘¹⁵ zu erfassen sowie deren Handlungsmöglichkeiten und -grenzen besser abzuwägen, was dem zentralen Erkenntnisinteresse, Formen der Selbstbestimmung ausfindig zu machen, zugute kommt.

In diesem Zusammenhang spielen die im Feldtagebuch dokumentierten Erzähl- und Beobachtungsprotokolle eine wichtige Rolle. Diese Feldnotizen setzen sich aus *fieldnotes* und *headnotes* zusammen (vgl. Sanjek 2001: 266), welche in ihrer Kombination dichte Beschreibungen ergeben und als Bindeglied zwischen unmittelbaren Erfahrungen und dem konkreten Schreibprozess dienen. Um diesen Zwischenschritt transparenter zu machen, nahm ich im Zuge der Datenauswertung eine Beschlagwortung einzelner Ereignisse vor, die narrativ aufbereitet wurden und stellenweise in die schriftliche Repräsentation einfließen¹⁶. Anhand der Feldnotizen lässt sich nicht zuletzt jener Entwicklungsprozess ablesen, der hinsichtlich einer Veränderung meines eigenen (Rollen)-Selbstverständnisses stattgefunden hat¹⁷.

1.3.2 QUALITATIVE INHALTSANALYSE IN DER DATENAUSWERTUNG

Zwar ist die Forschung zum vorliegenden Thema durch starke Induktivität gekennzeichnet; auf der anderen Seite wäre es vermessen zu behaupten, dass theoretische Vorüberlegungen nicht ebenso in den Forschungs- bzw. Analyseprozess eingeflossen wären. Wie Bettina Beer und Hans Fischer (vgl. ebd. 2003: 35) festhalten, könne sich der/die FeldforscherIn nicht ausschließlich an der vorgefundenen Realität orientieren. Um

¹⁵ Der Begriff einer ‚dichten Beschreibung‘ wird durch Clifford Geertz (2002) in seinem gleichnamigen Standardwerk geprägt. Er schlägt vor, beobachtete Situationen möglichst detailliert, also *dicht*, zu beschreiben, wodurch Zusammenhänge evident würden – hierbei sei Kontextwissen von erheblicher Bedeutung.

¹⁶ Informationen aus Schlüsseleinträgen, die in die Arbeit integriert wurden, sind mit dem Kürzel **FTB** versehen.

¹⁷ vgl. Kapitel 8.1

der anthropologischen Disziplin ihr Ethos als Wissenschaft zu verleihen, fordern sie Reflexivität und eine Kontextualisierung von kulturellen, politischen und sozialen Voraussetzungen ebenso wie die Kenntnisnahme älterer Literatur. Ex ante feststehende Kategoriensysteme wurden in die Erstellung der Interviewleitfäden einbezogen; im Verlauf der Forschung sowie in der endgültigen Datenanalyse nahm ich Modifikationen vor, da einige vorgefertigte Kategorien der Realität nicht standzuhalten vermochten. In der Interviewauswertung war ich bemüht, eine intersubjektive Nachprüfbarkeit zu ermöglichen und damit die Glaubwürdigkeit und Validität der Ergebnisse zu erhöhen. Aus diesem Grund wurden die aufgezeichneten Interviews wortwörtlich in der englischen Originalsprache transkribiert, wobei auch nonverbale Äußerungen Berücksichtigung fanden. Während allgemein eine inhaltsanalytische ‚Reduktion‘ forciert wurde, schien sich für manche Textstellen – und dabei insbesondere für die o.E. *In-Vivos* – ein entgegen gesetztes Verfahren zu bewähren, nämlich jenes der ‚Explikation‘, deren Ziel es entspricht, „aufgrund der Kontextanalyse eine Formulierung zu finden, die eine Aufschlüsselung, eine Interpretation der Textstelle leistet“ (Mayring 2008: 77), wobei der Autor zwischen einer engen und weiten Kontextanalyse¹⁸ differenziert. So hält Philipp Mayring für die Entwicklung des Kategoriensystems fest, dass der/die ForscherIn die Kategorien unter Bezugnahme auf das Wechselverhältnis von Theorie und konkretem Material definieren könne, wobei die Interpretationen der Ergebnisse sich an der Hauptfragestellung orientieren (vgl. ebd. 2008: 53). Im Fall der vorliegenden Arbeit dienen als Richtlinien für die Selektion der repräsentativen Kategorien zum einen die zentrale Forschungsfrage und zum anderen die während des Prozesses der Datenerhebung modifizierten Hypothesen. Unter diesen Voraussetzungen konfrontierte ich mein Datenmaterial mit einem „Suchraster“, wie er von Gläser und Laudel genannt wird (vgl. ebd. 2004: 194f): Darunter verstehen sie eine Art Werkzeug für die Selektion jener Textpassagen, die einer Beantwortung der forschungsleitenden Frage zuträglich scheinen und damit den Kern der Arbeit erfassen. In einem abschließenden Durchgang filterte ich einzelne Ankerbeispiele heraus, die zwecks einer Veranschaulichung der jeweiligen Kategorien in Betracht kommen und dahingehend Eingang in die verschriftlichte Forschungsarbeit fanden.

¹⁸ In der *engen* Kontextanalyse wird zur Erläuterung der Stelle auf Kontextmaterial aus dem Text zurückgegriffen, während der/die ForscherIn in der *weiten* Kontextanalyse über den Text hinaus gehendes Zusatzmaterial an die zu explizierende Stelle heranträgt (vgl. Mayring 2008: 58).

2 ZUR DISKURSIVEN KONSTRUKTION VON *ABORIGINALITY*

„Discourses are (...) a cluster (or formation) of ideas, images and practices, which provide ways of talking about, forms of knowledge and conduct associated with, a particular topic, social activity or institutional site in society. These discursive formations, as they are known, define what is and is not appropriate in our formulation of, and our practices in relation to, a particular subject or site of social activity.“ (Hall 1997: 6)

In seiner Definition beschreibt Stuart Hall Diskurse als jene Handlungsregulatoren, die den Spielraum eigener Ideen, Vorstellungen und Praktiken begrenzen bzw. erweitern. Auf diese Weise beeinflussen sie kulturelle Bedeutungszuschreibungen und in weiterer Folge Identitätskonstruktionen, welche im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdwahrnehmung ausgehandelt werden¹⁹.

Hierzu sei vorausgeschickt, dass sich auch im anthropologischen Diskurs die Auffassung durchgesetzt hat, Identität nicht als ‚essentiell‘ oder gar ‚angeboren‘ zu naturalisieren sondern vielmehr als ein Konzept zu werten, das in strategischer Konstruktionsarbeit erstellt wird (vgl. Singer 1997: 153) und sich somit in einem dauerhaften kulturellen Zuschreibungs- und sozialen Aushandlungsprozess befindet. Unter Berücksichtigung dieses relationalen Prinzips, wonach sich Identität situativ nur in Bezug auf die ‚Anderen‘ konstituieren kann, möchte ich mich mit theoretischen Konzepten befassen, die dieses Diktum mit einem grundsätzlichen Rollenverhalten in Verbindung bringen. Um jenes Konfliktpotential aufzuzeigen, welches Identitätsbildungsprozessen inhärent ist, scheint wiederum Stuart Halls alternatives Konzept einer ‚*Cultural Identity*‘ als besonders geeignet. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird dem zentralen Topos einer ‚*Aboriginal Identity*‘ – in seinem historischen und sozialpolitischen Kontext nachgespürt, um ein Grundverständnis für jene repräsentationspolitischen Hintergründe herzustellen, welche die diskursive Konstruktion dieses ethnischen Identitätskonzepts bedingen.

¹⁹ Welche konkreten Entwürfe bzw. Konzepte sich etablieren, dies lässt sich anhand jenes Repräsentationsdiskurses ablesen, der nunmehr als ein Resultat dieses Aushandlungsprozesses greifbar wird.

2.1 ALLGEMEINE IDENTITÄTS- UND ROLLENKONZEPTE

G. H. Mead teilt das „Selbst“ in zwei Komponenten, in deren Wechselverhältnis Identität entsteht: Das „me“ steht für die Internalisierung jener Muster, denen gemäß die signifikanten bzw. generalisierten Anderen gegenüber dem „Selbst“ agieren, wodurch Erwartungshaltungen antizipiert werden, die das eigene Verhalten beeinflussen. Das „I“ hingegen repräsentiert die individuelle und einzigartige Persönlichkeit und birgt die Kreativität des Individuums. In diesem Spannungsverhältnis wird Identität ausgehandelt, wobei die Komponenten in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander²⁰ stehen können (vgl. Mackie 1996: 37), sodass es „eines Kompromisses zwischen dem individuellen Anspruch auf ein Selbstkonzept und dessen sozialer Anerkennung und Realisierung“ (Pock 2005: 14f) bedarf. So zeichnet sich Identität als ein relationaler Prozess erst im Rahmen sozialer Interaktionen ab, indem das Individuum als ‚mehrschichtige Persönlichkeit‘ strategisch vorgeht: je nachdem, mit wem es interagiert, werden unterschiedliche Teilaspekte von Identität bzw. ‚Partikularidentitäten‘ aktiviert (vgl. Heinz 1993: 19f), wobei eine solche Aktivierung abhängig von jenen sozialen Erwartungen ist, welche im Verhältnis zum/zur InteraktionspartnerIn antizipiert werden. Hier kommt der „symbolische Interaktionismus“ ins Spiel: Dieser meint den reflexiven Gebrauch „signifikanter Gesten und Symbole im Interaktionsprozeß, die den Akteuren Aufschluß über sich selbst und ihre Umwelt geben“ (Heinz 1993: 18). Die hierbei verwendeten Symbole sind konstitutiv für die Gemeinschaft bzw. den Erhalt einer ‚kollektiven Identität‘. Das Teilen kultureller Bedeutungen mittels bewusst eingesetzter Symbole wird demnach zur Grundlage für ein kollektives Identitätsempfinden. Gemäß diesem Verständnis wird sowohl die aktive Komponente eines symbolischen Interaktionismus – also die Konstruktion kultureller Bedeutungen – als auch die Bedeutungszuweisung an Symbole als Lernprozess begreifbar. Diese Feststellung verknüpft Charon mit dem Konzept einer Sozialisation bzw. einer Enkulturation im Sinne eines ‚*cultural learnings*‘:

„It is through symbols that individual are *socialized* [sic!], coming to share the culture of the group and coming to understand their roles in relation to the others (...) Each individual learns how to act in society through symbols and thus becomes part of society through symbols.“ (Charon 1992: 58)

²⁰ Mackie wäht den Trend zur wettbewerbsorientierten Gesellschaft als ausschlaggebend für eine Spaltung des „Selbst“ in seine beiden Komponenten „I“ und „Me“ bzw. in ein internes und externes „Selbst“ (vgl. ebd. 1996: 38).

Der Sozialpsychologe Erving Goffman erweitert Meads Schema um den Aspekt einer „persönlichen“ Identität, wodurch er eine dreigeteilte Identität postuliert: die „soziale“ Identität, die „persönliche“ Identität und die „Ich“-Identität. Die „soziale“ Identität (in etwa vergleichbar mit Meads „me“) beruht auf antizipierten Vorstellungen über Zugehörigkeit; demnach werden normative Erwartungen während der sozialen Interaktion an bestimmte Rollen bzw. Personen gestellt und Eigenschaften antizipiert (vgl. Goffman 1992: 10). Dabei sei es die Gesellschaft, die eine Kategorisierung von Personen vornehme und jene Attribute zuschreibe, „die man für die Mitglieder jeder dieser Kategorien als gewöhnlich und natürlich empfindet. Die sozialen Einrichtungen etablieren die Personenkategorien, die man dort vermutlich antreffen wird“ (Goffman 1992: 9f), wobei damit verbundene Rollenerwartungen erst bewusst werden, wenn diese unerfüllt bleiben bzw. infrage gestellt werden. Jenes Phänomen, das auf die Anstrengung des selbstreflektierten Individuums abzielt, etablierten Rollenzuschreibungen ausgerechnet *nicht* gerecht zu werden, bezeichnet Goffman als „Korrektur“ von stigmatisierten Individuen (vgl. Goffman 1992: 19). In dieser Hinsicht ruft er eine Differenzierung hinsichtlich der sozialen Identität auf den Plan: Er unterscheidet zwischen einer „akuten“ sozialen Identität – dem *Sein* – und der „virtualen“ sozialen Identität, also dem *Schein* (vgl. Heinz 1993: 26). Letztere bezieht sich auf die Antizipation normativer bzw. sozialer Erwartungen, denen das Individuum in seiner *Rolle* begegnet²¹. Auch die „persönliche“ Identität²² konstituiert sich über Rollenzuschreibungen, die bereits soziale Informationen über das Individuum voraussetzen. Sofern die soziale Gruppe den Zeichen Bedeutung beimisst, können diese Informationen in Form von Symbolen vermittelt werden. Besondere Relevanz erlangt hierbei das Faktum, dass Symbole sozial bzw. kulturell determiniert sind und demnach für unterschiedliche Gruppen unterschiedliche Bedeutungen tragen (vgl. Heinz 1993: 27). Somit erfüllt die Herausbildung einer „persönlichen“ Identität eine Abgrenzungsfunktion, während die Symbole zugleich auch Auskunft über die soziale Zugehörigkeit vermitteln (vgl. Goffman 1992: 73). Da jedes

²¹ Ein solches Verhalten setzt die Fähigkeit zur *Selbstreflexion* aufseiten des Individuums voraus, die somit zur Bedingung für strategische Aktionen avanciert.

²² Dokumentierte Identität wäre ein solches Beispiel persönlicher Identität. Die Aneignung einer neuen „persönlichen“ Identität kann etwa mit einer Namensänderung vollzogen werden, wodurch sich das Individuum in weiterer Folge mit einer neuen „sozialen“ Identität bzw. Rolle konfrontiert sieht; dies kann Vorteile ebenso wie Nachteile mit sich bringen – etwa wenn die dokumentierte Identität dem Individuum in seiner gewünschten Selbstdarstellung Grenzen setzt (vgl. Goffman 1992: 77ff).

Individuum in unterschiedlichen sozialen Kreisen agiert, tritt hier zudem die Einzigartigkeit des Individuums hervor, die sich aus der Kombination unterschiedlicher Teilidentitäten ergibt. Laut Goffmans Darstellungen ist die „persönliche“ Identität jenes Bindeglied, das eine Beziehung zwischen der „Rolle“ und dem „Selbst“ herstellt und in bestimmten Situationen aktiviert wird (vgl. Jungwirth 2007: 321).

„Persönliche Identität hat folglich mit der Annahme zu tun, daß [sic!] das Individuum von allen anderen differenziert werden kann und daß [sic!] rings um dieses Mittel der Differenzierung eine einzige kontinuierliche Liste sozialer Fakten festgemacht werden kann (...)“ (Goffman 1992: 74)

Die „Ich“-Identität ist dagegen rein individuell geprägt und als solche ein unmittelbares Produkt der sozialen Erfahrungen des Individuums. Sie entspricht der subjektiven Reaktion und muss sich mit den beiden Formen zugeschriebener Identität auseinandersetzen, um etwaige widersprüchliche Erwartungen beider auszugleichen (vgl. Heinz 1993: 29). Handlungsstrategien in der Identitätskonstruktion erfolgen demnach stets im Interesse einer Positionierung innerhalb sozialer und gesellschaftlicher Gruppen. Dadurch sieht sich das künstlerische Individuum vor eine besondere Herausforderung gestellt: Es wird dazu angehalten, kompromissorientiert zu handeln²³ und Strategien auszuarbeiten, die sowohl individuellen als auch kollektiven Interessen gerecht zu werden vermögen. Ausgehend von der Prämisse, dass die Konstruktion bzw. Durchsetzung eigener Identitätsentwürfe von sozialer Anerkennung abhängig ist, bedarf es also einer Kohärenz dieser Interessensbereiche, um selbstbestimmtes Handeln überhaupt zu ermöglichen. Dieses schwierige Unterfangen setzt die Dynamik eines sozialen Aushandlungsprozesses im identitätspolitischen Kontext in Gang. Wird *Aboriginality* in dialogischer Bezugnahme auf die Perspektive der ‚Anderen‘ konstruiert, so lernt das Individuum soziale Spielregeln kennen und muss sich, um sich mit der Umwelt zu koordinieren, aus der Perspektive dieser Anderen wahrnehmen können, um gemäß deren Erwartungen zu sozialen Interaktionen überhaupt erst befähigt zu sein (vgl. Pock 2005: 13f). Ein solches Prinzip einer Alterität soll stets mitgedacht werden, um das daraus resultierende Spannungsverhältnis zwischen individuellen Identitätsentwürfen und sozialer Kontrolle bzw. Fremderwartungen vor Augen zu führen.

²³ vgl. Kapitel 7.3

2.2 KULTURELLES IDENTITÄTSKONZEPT

„Die kulturelle Identität des Individuums entsteht aus seinem Eingebundensein in die kulturelle Identität eines Kollektivs einerseits und dem Bestreben nach Autonomiebewahrung der eigenen Identität andererseits, gerade auch in Abgrenzung gegenüber den kulturellen Normen und Zwängen (Kulturmuster) dieses Kollektivs.“ (Wernhart 2001: 93)

Einen wesentlichen Beitrag zur ethnologischen Identitätsforschung lieferten Eriksons (vgl. ebd. 1973: 107) psychoanalytische Ansätze. Er versteht unter einer erfolgreichen Identitätsentwicklung zunächst die Integration sozialer und gesellschaftlicher Normen, wobei er die Adoleszenz als jene Phase anlegt, in welcher eine Kohärenz zwischen individuellen Erfahrungen und Fremderwartungen erfolgen kann und sich als Resultat dessen eine „Ich-Identität“²⁴ herausbildet. Als Indikator für eine erfolgreiche Identitätsentwicklung (im Sinne einer sozialen Integration) zieht Erikson die Übereinstimmung bzw. Einheit von *persönlicher* Identität und *kultureller* Identität heran, wobei er letztere mit einer sozialen bzw. kollektiven Identität oder Gruppenidentität gleichsetzt; dabei betont er, dass auch ein gewisser Grad an Wahlfreiheit des Individuums eine Voraussetzung für die Entwicklung einer gesunden Persönlichkeit darstellt (vgl. Erikson 1973: 112). Gemäß Eriksons Identitätstheorie erfolgt die Festlegung von Normen ausgerechnet über die Beschreibung ihrer Abweichungen bzw. Devianzen, wodurch soziale AkteurInnen kategorisiert bzw. klassifiziert werden (vgl. Jungwirth 2007: 187). Einer gelingenden Identitätsentwicklung würden demgemäß eine Norm der Kontinuität sowie eine Norm der Eindeutigkeit von Identifikation zugrunde liegen. Es sei im Interesse des Individuums, eine Balance zwischen dem „me“ – also den sozialen und kulturellen Rollenerwartungen – und dem „I“ zu finden, wobei das „I“ das „me“ unter gewissen Voraussetzungen verändern kann (vgl. Mackie 1996: 43); hierzu bedarf es allerdings sozialer Anerkennung, die vom Status innerhalb eines kulturellen Wertesystems abhängt, welches eine soziale bzw. ethnische Gruppe in Abgrenzung zu ihrer Umwelt für sich festgelegt hat, um ihre kollektive Identität zu stärken²⁵.

²⁴ Unter „Ich-Identität“ versteht Erikson den Stil der eigenen Individualität, der aus dem Gefühl von Selbst-Achtung erwächst, die sich wiederum daraus nährt, in einer sozialen Gruppe anerkannt zu sein (vgl. Jungwirth 2007: 164).

²⁵ vgl. Kapitel 7.2

2.2.1 SOZIALISATION UND ENKULTURATION

Schon sehr früh erlernt das Individuum soziale Rollen und Muster, die es verinnerlicht und die sein soziales „self“ prägen (vgl. Mackie 1996: 36). Dieser Prozess, in welchem das Individuum gesellschaftliche Erwartungshaltungen internalisiert, passiert hauptsächlich in der Sozialisationsphase, während in der Enkulturationsphase kulturelle Verhaltensmuster erlernt werden. Historische Definitionsaspekte von ‚Kultur‘ fassen ihre Eigenschaft als „soziales Erbe“ ins Auge und verstehen darunter all jene Fähigkeiten und Gewohnheiten, die der Mensch in Interaktion mit seiner Umwelt erwirbt, wodurch ‚Kultur‘ gar zum überindividuellen Bestandteil eines Sozialisations- und Enkulturationsprozesses werde (vgl. Beer 2003: 62). Das Beherrschen entsprechender Regeln, Normen und Werte, die in einer Gesellschaft das soziale Leben bestimmen, gilt als Voraussetzung, um als vollwertiges Mitglied akzeptiert zu werden (vgl. Haller 2005: 121). In der Weitergabe von normierten Gewohnheiten bzw. Standardisierungen spielen wiederum Institutionen eine besondere Rolle: Hansen (vgl. ebd. 2003: 134) zieht als Motivation für standardisiertes Denken jene Wirklichkeitsdeutung heran, die dem Überlebensgedanken folgt: Je bedeutsamer Handlungen für ein kollektives Überleben, umso mehr Sozialprestige wird ihnen zugesprochen; solche Gewohnheiten bringen wiederum „Institutionen“ hervor, die standardisiertes Denken als solches reproduzieren. Damit wird individuelle Innensteuerung überflüssig, zumal die Institution eine handlungsleitende Orientierungsfunktion erfüllt und das Individuum – im Sinne einer Verhaltenssicherheit – entlastet, aber in weiterer Folge auch beschränkt, indem sie Entscheidungen fix vorgibt (vgl. Hansen 2003: 140ff). So erfüllen Institutionen eine soziale Integrationsfunktion: Mittels Standardisierungen schweißen sie Individuen zu einem Kollektiv zusammen und tragen in dieser Weise zur Kohäsion einer Gemeinschaft bei. Hier lassen sich Parallelen zur Orientierungsfunktion von ‚Kultur‘ und den Folgeerscheinungen kulturell standardisierter Handlungen ziehen: „Beim Verhalten ist die Kultur der Hauptakteur, denn sie nimmt dem Individuum die Mühe des Entschlusses und die Arbeit seiner Ausgestaltung weitgehend ab.“ (Hansen 2003: 123). An dieser Stelle möchte ich ein Beispiel aus meinen Feldnotizen (vgl. FTB: 1.2.2010) wiedergeben, welches eine soeben beschriebene Reproduktion internalisierter symbolischer Muster bzw. Rollenerwartungen in Hinblick auf das zentrale Erkenntnisinteresse dieser Forschungsarbeit vergegenwärtigt:

Ort: Kunstzentrum ‚Art Connections Aboriginal‘ in Redfern

Datum: 1.2.2010

Kurzbeschreibung des Settings: Der wöchentliche Kurs „*Women’s Healing Circle*“ wird vom ‚*Health Medical Centre*‘ gesponsert und dient als ein Forum für indigene Frauen, um sich auszutauschen und die künstlerische Praxis zu therapeutischen Zwecken zu nutzen. Angeleitet wird der Kurs von einer Aborigine-Tutorin und einer nicht-indigenen Kunsttherapeutin. Heute sind zehn indigene Kursteilnehmerinnen unterschiedlichen Alters anwesend, wobei der Großteil nicht in Redfern lebt.

Am Tag meiner beobachtenden Teilnahme ist ausnahmsweise auch ein Mann – Andrew D. – vor Ort, der sich als ein Lokalpolitiker zu erkennen gibt. Er überbringt eine Neuigkeit: Der Frauenkreis wurde von der Stadtregierung dazu ‚auserwählt‘, eine Wand im öffentlichen Raum zu gestalten. Nun wird eifrig beraten, welche Motive man heranziehen würde. Die Kursleiterin betont die Wichtigkeit dieser Auftragsarbeit, da die mitwirkenden KünstlerInnen somit einen ‚Galeriestatus‘ erreichen würden. Zunächst wird überlegt, ob man einfach ein Kunstwerk reproduzieren sollte, das bereits im Rahmen eines anderen Projekts entstanden war, ehe eine Frau dazu mahnt, dass man „innovativer“ werden müsse. Eine Teilnehmerin kommentiert, dass etwas Neues her müsse, aber mit dem Vorbehalt, dass es in einem „konservativen Rahmen“ bleiben sollte, da es schließlich von der Regierung gefördert wird. Vonseiten der Regierung gäbe es keine klaren Auflagen, abgesehen davon, dass das Kunstwerk das Thema ‚*community*‘ repräsentieren solle. Hier schaltet sich die nicht-indigene Kunsttherapeutin ein, welche die Frauen zunächst nach geeigneten Synonymen suchen lässt: *caring, support, understanding, advice, helping, input, encourage, inspire, knowledge, strength* sind Begriffe, die genannt werden, ehe die Therapeutin nach Symbolen fragt, die diese Wörter auf einer künstlerischen Ebene darstellen könnten. Auf die Frage, wie die Frauen ‚*knowledge*‘ bzw. ‚Respekt‘ gegenüber den *elders* zum Ausdruck bringen würden, kommt die Antwort, dass man diese Begriffe mit einem Baum symbolisieren solle. Die Reaktion vonseiten der Kunsttherapeutin: „**A tree? Isn’t it a western thing?**“ Daraufhin die empörte Gegenreaktion: „Our version of knowledge is not a modern westernized version! Tree was the place where they used to sit together. In other words, it’s land...“

In diesem Dialog hatte ich den Eindruck, dass die nicht-indigene Therapeutin sehr suggestiv versuchte, die Teilnehmerinnen in eine bestimmte Richtung zu drängen, wobei sich deutlich zeigt, dass sie in starken und einander ausschließenden Binaritäten von „westlich“/„indigen“ verankert ist und die Frauen entsprechend zu lenken versucht. Hier dürfte zudem der Hintergrund eine Rolle spielen, dass sich die Erarbeitung des symbolischen Konzepts an den antizipierten Erwartungen der (staatlichen) Auftraggeber orientiert. Sie konnte zudem nicht oft genug betonen, dass die Frauen ‚*guidance*‘ – also Führung – bräuchten, was sich als ein fremdbestimmter Zugang werten lässt. Ein weiterer Vorfall ereignete sich in derselben Kunsteinheit: Als die Frauen damit beginnen, ihre individuellen familiären Geschichten einzubringen, welche häufig mit leidvollen Erfahrungen der ‚*stolen generation*‘ in Verbindung stehen, werden sie just von der Therapeutin unterbrochen. Diese meint, dass es vielmehr darum gehe, in die Zukunft zu blicken und dass sie endlich die Vergangenheit ruhen lassen sollten, wodurch sie eine aktive Dekonstruktion gegenwärtiger Machtverhältnisse zu unterbinden versucht.

2.2.2 ‚NEGATIVE IDENTITÄT‘ UND ‚IDENTITÄTSKRISE‘

„Das eigene Selbstverständnis ist auch entscheidend davon geprägt, welche Position der/die einzelne innerhalb der Machtverhältnisse einnimmt. Machtlosigkeit drückt sich auch in Selbstverlust aus, in der Verweigerung einer eigenen Identität, die die eigenen Erfahrungen und Lebenszusammenhänge adäquat widerzuspiegeln vermag. Statt dessen wird den Angehörigen diskriminierter Minderheiten eine Identifikation mit Klischees und Rollenvorgaben angeboten, die den Interessen der Dominanten entsprechen. In diesem Sinne ist die Verweigerung von Identität ein Merkmal kultureller Dominanz.“ (Rommelspacher 1997: 266f)

Eine erfolgreiche Identitätsbewältigung stellt Erikson als positiven Gegenpol zur sog. ‚Identitätskrise‘ – auch als ‚Identitätsdiffusion‘ bezeichnet – dar. Im Allgemeinen lässt sich Letztgenannte als Resultat einer Diskrepanz zwischen der Selbstdefinition des Individuums – also dem ‚*self-labelling*‘ – und der Wahrnehmung durch andere auslegen (vgl. Heinz 1993: 118). Diese zu überwindende Form, in welche keine Kohärenz erlangt werden kann, betrachtet Erikson als Hindernis für eine soziale bzw. gesellschaftliche Integration, wobei er die ‚negative Identitätsbildung‘ als Destabilisator anführt. Hier ortet er gar die Gefahr eines Identitätsverlustes und unterstreicht diese Erkenntnisse mittels seiner Untersuchungen zur Konstruktion einer krisenhaften ‚*black identity*‘. So könne das Aufwachsen in einem gesellschaftlichen Milieu, das ethnische Minderheiten stigmatisiert und entsprechend negativ repräsentiert, das Individuum an einer positiven Identitätsbildung hindern (vgl. Jungwirth 2007: 190f), was sich äußerst destruktiv auf dessen Selbstwahrnehmung auswirkt und damit zu einem Teufelskreis führen kann. Resümiert man o.E. Überlegungen, wonach Rollenmuster im Rahmen von Sozialisationsprozessen internalisiert werden und Individuen auf der Grundlage der Erwartungen von generalisierten Anderen handeln, so lässt sich abschätzen, dass sich im Fall negativer Identitätszuschreibungen auch ein entsprechendes Selbstverständnis entwickeln kann, das eine Reproduktion von Rollenmustern und – in weiterer Folge – von Rollen- und Machtverhältnissen befürchten lässt. Rommelspacher (ebd. 1997: 267) beschreibt diesen Zusammenhang von Auto- und Heterostereotypisierung folgendermaßen: „Fremdstereotypisierung geht Hand in Hand mit Selbststereotypisierung, in der auch die Zwänge formuliert werden, die zur Legitimation von Herrschaft notwendig sind.“ Demnach lässt sich das Phänomen einer negativen Identitätsbildung als Resultat

einer ‚*self-fulfilling prophecy*‘ (vgl. Erikson 2001: 265) einstufen, welche dann eintrete, wenn das Individuum Stereotypisierungen internalisiert hat und diese seine Handlungen bestimmen. Paradoxerweise könne derselbige Effekt aber auch eine Stärkung des Kollektivs bzw. einer sozialen Kohäsion bewirken. In seinen psychoanalytischen Untersuchungen identifiziert Erikson (vgl. ebd. 1973: 110f) jenes *klanhafte* Verhalten, wie es etwa innerhalb jugendlicher Peergroups häufig vorkommt, als ein Merkmal der Identitätsdiffusion: Dieses entstünde daraus, dass Jugendliche nur in Abgrenzung zu Anderen ein kollektives Identitätsempfinden und im weitesten Sinne Kohärenz erleben könnten, weshalb sich auch die klassische „Schwarz-Weiß-Malerei“ als eine Form der Identitätsdiffusion bzw. unvollständigen Identitätsbildung auslegen ließe. Eine individuelle Identitätskrise aufgrund der Unmöglichkeit einer Ausbildung von „Ich-Identität“ führt laut Erikson unweigerlich zur nationalen Krise²⁶. Derartige Überlegungen möchte ich aufgreifen und in Zusammenhang mit meiner Arbeit weiterdenken: Der Begriff einer „Ich-Identität“, den Erikson in Zusammenhang mit der Ausbildung eines „Nationalgefühls“ entwickelt hat, lässt sich an den Begriff von *Aboriginality* als anzustrebendes Ideal auf der Suche nach Identität koppeln. Dabei möchte ich – äquivalent zur Jugend – die Bedeutung der künstlerischen *New Wave*²⁷ in diesem Prozess hervorheben, die einen Erneuerungs- und Veränderungsgedanken keimen lässt. Unter diesen Bedingungen kann der Wunsch nach alternativen bzw. innovativen Repräsentationsformen als *Chance* hinsichtlich einer Veränderung bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse ausgelegt werden.

2.3 ALTERNATIVER ANSATZ EINER *CULTURAL IDENTITY* (NACH S. HALL)

Zur Klärung des Kulturbegriffes für den Kontext dieser Arbeit orientiere ich mich an einem Verständnis der Autorin Mona Singer; sie bezeichnet ‚Kultur‘ als eine „Ebene kollektiver Werte, Normen, Symbole und Praktiken, innerhalb dessen sich jeweils bestimmte Geschlechterbeziehungen, Klassenstrukturen, politische und historische Verhältnisse konfliktreich manifestieren (...) Es geht um eine Vorstellung von kultureller Identität, die sowohl auf individuelle Handlungsfähigkeit als auch auf Situiertheit im Sinne kultureller Bezugssysteme rekurriert“ (ebd. 1997: 158). Um die Dimensionen kultureller

²⁶ Dieses Theorem muss natürlich unter Berücksichtigung eines damaligen Zeitgeistes interpretiert werden.

²⁷ vgl. Kapitel 4

Ausprägungen in ihrem aktuellen globalen Kontext und vor allem in Zusammenhang mit der Konstruktion von Identitäten erfassen zu können, bedarf es zudem der Berücksichtigung ihrer *Prozesshaftigkeit*. Stuart Halls Überlegungen erlangen an Relevanz, zumal sie jenen Konfliktcharakter, der Identitätsbildungsprozessen innewohnt, mit einbeziehen: So richtet er in seinem alternativen Konzept einer ‚*Cultural Identity*‘ den Analysefokus auf jenes Spannungsfeld, das sich in der Aushandlung von Identität auftut und dem im Verlauf dieser Arbeit theoretisch wie empirisch nachgespürt wird. Hall als Vertreter der politischen Strömung der *Cultural Studies* entwickelt ein Konzept, das „weder Ursprungsphantasien hegt noch von einer grenzenlosen identitären Selbsterfindung phantasiert. Um den Kampf gegen Rassismus und Ausgrenzung zu führen, muß [sic!] der Begriff der kulturellen Identität nicht aufgegeben, sondern vielmehr kritisch bestimmt werden“ (Singer 1997: 154). Einer essentialistischen Konzeption von kultureller Identität, welche eine gemeinsame Abstammung und gemeinsame historische Erfahrungen als Referenzpunkte heranzieht, hält Hall entgegen, dass eine solche Vorstellung vom Kollektiv als – aufgrund bestimmter Kriterien – aneinander gebundenes Fixum überholt sei. Stattdessen betont er jene strategischen und konstruktivistischen Konstituenten, die einer Identitätsbildung²⁸ innewohnen:

„The concept of identity deployed here is therefore not an essentialist, but a strategic and positional one (...) It accepts that identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation.“ (Hall 1996: 4)

Diese Sichtweise begreift Identitätskonstruktionen als Prozesse, in denen Differenzen als Verhältnisse und Beziehungen anzusehen sind, die permanent ausgehandelt werden. So wird Identitätspolitik zu einer Politik der Positionierung, in deren Kontext kulturelle Identitäten real sind (vgl. Singer 1997: 154), wobei Hall unter „Positioniertheit“ eine ethnische Verortung versteht, die nicht als deterministisch oder essentialistisch zu begreifen ist, sondern diskursiv erst hergestellt wird. Entgegen einer gängigen Definition

²⁸ Aufgrund historischer Entwicklungen – dabei spricht Hall insbesondere Globalisierungsprozesse an – bedürfe es einer neuen Sichtweise von ‚Identität‘ auch im wissenschaftlichen Diskurs, welche auf Veränderungen nur adäquat reagieren könne, wenn historische und politische Analysen miteinbezogen würden (vgl. Hall 1996: 4).

von *Identifikation*, welche gemeinsame Bezugspunkte (etwa Sprache, Herkunft und Ähnlichkeiten) heranzieht und gewissermaßen essentialisiert, hält Hall (vgl. ebd. 1996: 2f) eine alternative Definition für angemessen, welche sowohl die Dynamik von Identifikationen bzw. daraus entstehende Prozesse der Inklusion und Exklusion einbezieht als auch der Gleichzeitigkeit verschiedener Zugehörigkeiten²⁹ gerecht zu werden vermag. Als Voraussetzung, um zum Gelingen einer Kohärenz multipler Identitäten beizutragen, fordert auch Heiner Keupp (vgl. Höfer/Keupp 1997: 21) eine generelle Ambiguitätstoleranz bzw. die Überwindung eines „Eindeutigkeitszwanges“: Das Individuum bewegt sich zwischen verschiedenen Lebenswelten und aktiviert nach strategischem Ermessen unterschiedliche Rollen bzw. Teilidentitäten. Daraus hat sich die Vorstellung einer "freiflottierenden Identität" (Singer 1997: 153) entwickelt – dieser „Bastelvorgang“ wird salopp als ‚*doing identity*‘ bezeichnet, was auf die ihm zugrunde liegende individuelle Konstruktionsarbeit verweist. Im Folgenden werde ich mit theoretisch mit der (kulturellen) Konstruktion einer *Aboriginal Identity* auseinandersetzen und dieses Identitätskonzept in seinem sozialen und historischen Kontext verorten.

2.4 ABORIGINALITY – EINE BEGRIFFLICHE ANNÄHERUNG

Von einem historischen Blickwinkel betrachtet, könnte die Bezeichnung ‚Aborigine‘ per se als Relikt aus Kolonialzeiten gewertet werden. Um sich einerseits davon abzugrenzen und zum anderen auf die Heterogenität und Polyphonie innerhalb der als ‚Aborigine‘³⁰ bezeichneten Kulturen zu verweisen, bevorzugen die australischen Aboriginals ihre eigenen Zuschreibungen, die sich gemäß geographischer Grenzen bzw. ungefähre Abgrenzungen von Sprachgruppen vollziehen. Die Tatsache, dass es nicht DIE Aboriginal-Kultur gibt, sondern richtigerweise von einer kulturellen Heterogenität an Aboriginal-Kulturen die Rede sein muss, legt bereits den Verdacht nahe, dass Zuschreibungen an *Aboriginality* der Versuchung nicht standhalten können, kulturell standardisierte Identitäten zu konstruieren. Derartige ethnische ‚*Labels*‘ sind historisch tradiert und

²⁹ vgl. Kapitel 7.1.1

³⁰ Mehrfach wiesen mich DialogpartnerInnen darauf hin, dass es einen wesentlichen Unterschied mache, ob man sie als ‚Aboriginal‘ oder ‚Aborigine‘ bezeichne. Schließlich könne global betrachtet jede/r UreinwohnerIn als ‚Aboriginal‘ gelten, wobei nur den *australischen* UreinwohnerInnen ein besonderer Status als ‚Aborigine‘ zukomme. Dies verdeutlicht das ausgeprägte Bedürfnis, als besondere bzw. einzigartige Gruppe wahrgenommen zu werden.

dementsprechend schwer veränderbar, wodurch bestimmte Rollenerwartungen an Kategorien, die sich im Sinne einer Komplexitätsreduktion etablieren konnten, geknüpft sind³¹. Gemäß einer allgemeinen Definition lassen sich jene Gemeinschaften als *Ethnien* definieren, „deren Mitglieder in der Abgrenzung von anderen Menschen ein ‚Wir-Gefühl‘ entwickelt haben, eine gemeinsame, sie von anderen unterscheidende [angenommene] Abstammung, gemeinsame Geschichte und meist einen gemeinsamen Kanon an Werten und Normen teilen“ (Beer 2003: 54). Historische Identifikationsmöglichkeiten seien für die Konstruktion ethnischer Grenzen fundamental, wobei hier nicht unbedingt zwischen historischen Fakten und Mythen differenziert werden müsse. Zusätzlich könnten auch physische Merkmale, Traditionen und Lebensweisen als Abgrenzungs- bzw. Zugehörigkeitskriterien herangezogen werden (vgl. Beer 2003: 54). Im Fall der australischen UreinwohnerInnen bilden außerdem die spirituelle Beziehung zum Land, das Verwandtschaftssystem sowie das geteilte Kolonialschicksal mitsamt seiner kollektiven Erfahrungen der Unterdrückung wichtige Identifikationspunkte, wie folgender Eintrag aus der *Encyclopedia of Aboriginal Australia* (ebd. 1994: 491) verdeutlicht: „Identity in Koori society is based on relationship to the land and the clan as well as shared language, culture and experiences. The colour of hair, eyes or skin has nothing to do with one’s identity.“

Demnach spielen in der Selbstkonstruktion von *Aboriginality* sowohl die Aktivierung politischer als auch essentieller Identitätskonzepte eine Rolle, wobei Ethnizität keineswegs als ident mit Kultur aufgefasst werden darf, wie Gingrich (ebd. 2001: 105) betont: „Ethnizität als Beziehungsgeflecht aktualisiert bloß bestimmte Aspekte der beteiligten Kulturen in diesem Wechselverhältnis und kombiniert dies mit Außeneinwirkungen.“ Daher muss insbesondere Beachtung finden, **wer** kulturelle Identitätsaspekte aktiviert, **in welcher Weise** dies geschieht und **welche Interessen** sich hinter entsprechenden Strategien verbergen. Begreift man Identität nun als ein Beziehungsverhältnis, das sich im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdzuschreibungen konstituiert, so müssen auch jene Zuschreibungen beäugt werden, die von Außen kommen und somit wesentlich an der Konstruktion einer *Aboriginality* beteiligt sind. Bislang hat die Regierung (vgl. *Encyclopedia of Aboriginal Australia* 1994: 3) circa 67 verschiedene Definitionen dessen hervorgebracht,

³¹ Je weiter Individuen in ihren Handlungen von zugeschriebenen Rollenmustern abweichen, umso irritierender wirkt dieses Geschehen demnach für die InteraktionspartnerInnen.

was eine/n Aborigine als solche/n ausmache, wodurch Uneinigkeiten und Diffusionen Augenscheinlichkeit erlangen. Eine häufig rezierte Definition, wie sie im Rahmen des ‚*Aboriginal Land Rights Act*‘ (1983) formuliert wurde³², beinhaltet folgende Kriterien:

„Aboriginal is a person who...

- (a) is a member of the Aboriginal race of Australia
- (b) identifies as an Aboriginal
- (c) is accepted by the Aboriginal community as an Aboriginal.“

Hier stelle ich die Behauptung auf, dass vor allem der letztgenannte Punkt vielen Menschen, die sich selbst als Aborigine artikulieren möchten, Probleme bereitet, zumal im städtischen Raum interethnische Konflikte, eine räumliche Fragmentierung und unterschiedliche soziokulturelle Erfahrungen eine soziale Integration erschweren. Darüber hinaus lässt sich die hierbei erwähnte ‚*Aboriginal Community*‘ als ein strategisch motiviertes und situationsgebundenes Konstrukt auffassen, das nur temporär aktiviert wird³³. Nichtsdestotrotz hält der Vorsitzende des Aboriginal-Councils, Fay Nelson, eine weitere Auflage parat, deren Erfüllung er als maßgebliche Voraussetzung einfordert: Seiner Auffassung nach muss die Person nicht bloß eine genetisch determinierte Abstammung nachweisen, sondern obendrein die Erfahrungen einer „enkulturierten“ Aboriginal-Person mitbringen (vgl. Coleman 2005: 29). Setzt man diese Überlegungen in Hinblick auf den Repräsentationssektor fort, so drängt sich eine Beschäftigung mit der Frage auf, *wer* sich demgemäß als *Aboriginal Artist* deklarieren darf³⁴. Die Autorinnen Mellor und Janke bemühen sich, eine definitorische Antwort zu finden, welche die künstlerischen Inhalte mit einer soziokulturellen Komponente verbindet:

„Art work which is produced by an Indigenous person is Indigenous art. The content reflects the life situation of the particular person – the search for cultural identity; a political stance; a requirement to reflect ceremonial responsibilities in the work produced.“ (Janke/Mellor 2001: 48)

³² vgl. Internetquelle: <http://www.aph.gov.au/LIBRARY/pubs/rn/2000-01/01RN18.htm> [Letzter Zugriff: 24.3.2011]

³³ vgl. Kapitel 4.1.2

³⁴ Die Debatte zu dieser brisanten Thematik erreicht ihren aktuellen Höhepunkt mit dem Erwerb eines Zertifikats, das die indigene Abstammung belegen soll und sich als ein ‚*proof of identity*‘ etablieren konnte. Dieses Zertifikat gilt es etwa vorzuweisen, wenn man bestimmte Vorteile beanspruchen möchte bzw. – wie im Kunstsektor üblich – an Wettbewerben teilnehmen möchte, welche ausschließlich Indigenen vorbehalten sind.

Auch der indigene Kurator Djon Mundine rückt den Aspekt eines politischen und sozialen Verantwortungsbewusstseins in den Vordergrund seiner Ansicht dessen, was einen *Aboriginal Artist* als solchen ausmache:

*“Aboriginal art is art made by Aboriginal people, no matter what materials or forms are used * people are misunderstanding what aboriginal art IS so every aboriginal art has to be a * a social act and a political act and if äh it has to be socially responsible in some way, if it DOESN'T, it's not aboriginal art (...)”* (Djon Mundine, 24.3.2010)

2.4.1 HISTORISCHER EXKURS: ASSIMILATIONSPOLITISCHE HINTERGRÜNDE

„Aboriginality is not to do with the hue of the skin but more to do with the historical facts which have shaped contemporary Aboriginal identity.“ (Browning 2010: 26)

Die Bedeutungsdimensionen in der Konstruktion von Aboriginality umfassen sowohl soziale und kulturelle, als auch schlicht rassistische Zuschreibungsaspekte³⁵: Als Indikator für ‚Aboriginality‘/‘Nicht-Aboriginality‘ trug zunächst vor allem die Hautfarbe Bedeutung; später wurden konnotativ dazu jene kulturellen Praktiken, die dem traditionellen Bereich entstammen, als Zuschreibungskriterien herangezogen (vgl. Anderson/Finlayson 1996: 47).

Konkrete Gestalt erlangten diese Zuschreibungen, die auf konstruierten Binaritäten beruhen, mit dem Einsatz assimilationspolitischer Maßnahmen ab den 30er Jahren: Der Staat differenzierte nunmehr zwischen ‚half castes‘ – also jenen Aborigines, deren Eltern unterschiedlicher ethnischer Herkunft sind – und Aborigines, die als „reinrassig“ galten und denen essentialistische Merkmale eingeschrieben wurden. Die gewaltsame Praxis, Erstgenannte aus ihren Herkunftsfamilien zu entfernen, wurde durch ein in Politik und Religion verankertes rassistisches Konzept legitimiert. Ein solches besagte, dass man den Kindern ihr „Schicksal“ ersparen wolle und diese aufgrund ihres „Weiß-Anteils“³⁶ eine Chance innetrugen, einen als „zivilisiert“ erachteten Lebensstil zu assimilieren.

³⁵ Bei gleichzeitiger Kenntnisnahme dessen, dass diese Aspekte einander durchdringen, werde ich den Fokus der Arbeit auf die beiden erstgenannten Dimensionen legen.

³⁶ In dieser Zeit etablierte sich der Gedanke, als Gradmesser für *Aboriginality* den Prozentsatz an Blut heranzuziehen. Dabei nahmen Konzepte, die eine „rassische Reinheit“ propagierten, Anleihe an evolutionistischen Begrifflichkeiten: So wurde etwa zwischen ‚full bloods‘ oder ‚half castes‘ oder gar ‚quadroons‘ bzw. ‚octroons‘ unterschieden (vgl. *Encyclopedia of Aboriginal Australia* 1994: 3).

Mit der räumlichen Trennung wurde auch eine soziale Trennlinie vollzogen, da es dieser sog. *„stolen generation“* nunmehr verwehrt blieb, mit anderen Aborigines geschweige denn mit ihren Verwandten in Kontakt zu treten. Stattdessen wurden sie teilweise mit jenen Rechten und Privilegien ausgestattet, wie sie zu damaliger Zeit nur den Kolonialherrschaften zugestanden wurden (vgl. Anderson/Finlayson 1996: 52f).

Die Nachwirkungen dieser staatlichen Manipulation einer indigenen Sozialisation sind bis heute spürbar: So wird die Helligkeit der Haut an binäre Konstruktionen gekoppelt, die ihre Ursprünge im Assimilationsgedanken haben. Auch Homi Bhabha (vgl. ebd. 2007: 118) spricht davon, dass die Hautfarbe noch immer als sichtbares Zeichen einer ‚natürlichen, ursprünglichen‘ ethnischen Identität wahrgenommen werde. Diese Annahme sehe ich im Forschungsfeld durch das empirisch beobachtbare Faktum bestätigt, dass sich die ethnische Identifikation hellerhäutiger Aborigine-KünstlerInnen stets auf dem Prüfstand befindet; ein Umstand, der bis in den Kunstsektor hinein Wirkung zeigt. Derartige Zuschreibungsprozesse, welche nunmehr die nachkommende Generation betreffen, mündeten in der Bezeichnung *„lost“*, welcher auf kulturelle Diskontinuitäten bzw. eine Disruption anspielt und damit die Anerkennung einer kulturellen Wandel- und Innovationsfähigkeit bzw. einer strategisch motivierten ‚Akkulturation‘ gewissermaßen unterminiert. Auf diesen Aspekt möchte ich nun in aller Kürze Bezug nehmen.



Abb.1 (li.): Dieses Werk spielt auf die Praxis an, hellhäutige Aborigines in urbane Haushalte zu implementieren, um sie im Sinne eines *„white way of life“* zu sozialisieren [“The Ungrateful“/© Julie Dowling, 1999]

Abb. 2 (re.): *„Stolen“* – eine Kunstinstallation in Redfern [© Foto JS, 3/2010]

2.4.2 VON DER ‚STOLEN‘ GENERATION ZUR ‚LOST‘ GENERATION

„The problem in equating Aboriginal culture with traditions which are lost, is that the conclusion is reached that Aboriginality should have disappeared too. In the absence of a more pervasive theory of culture and cultural change, the public has generally fallen back on theories of race (...) The lightness of the skin of many New South Wales Koori people, and the fact that their lifestyles do not correspond with the images of traditional culture most people are familiar with, leads many to the conclusion that there is no real Aboriginal culture left in the state.“ (Creamer 1994: 47f)

An die Zuschreibung ‚lost‘ scheint die Vorstellung geknüpft, dass die Nachkommen der ‚stolen generation‘ aufgrund fehlender Familienbande den Bezug zu ihrer *Aboriginality* verloren hätten, wodurch sich eine Enkulturation und die damit verbundene Internalisierung traditioneller Werte erst gar nie ereignen konnte. Auch in der Selbstwahrnehmung meiner DialogpartnerInnen spielt etwa der Aspekt eines Wissenserwerbs eine wichtige Rolle für die Entwicklung eines positiven Selbstwertgefühls bzw. in weiterer Folge sogar für ihren sozialen Status als *Aboriginal Artists*³⁷. Derartige Zuschreibungen zeigen sich dafür mitverantwortlich, dass indigene KünstlerInnen im urbanen Raum in ihrer *Aboriginality* bzw. in ihrer Legitimation, als *Aboriginal Artists* zu agieren, angezweifelt werden, da diese Personengruppe bereits zu sehr als in der „nicht-indigenen Umwelt“ verhaftet wahrgenommen wird, was zu einem unwiderbringlichen Verlust ihrer traditionellen Kultur geführt hätte (vgl. Leslie 2008: 126). Im realen Alltag veräußert sich dies in einer fehlenden Anerkennung oder gar Ignoranz jener Aborigines, welche nicht in den vorgefertigten Rahmen exotisierter Vorstellungswelten passen. Dabei spricht Howard Creamer (vgl. ebd. 1994: 47) von einem Image von Außenseitern, welches diese in den Zustand eines „kulturellen Vakuums“ verbannt. Solche Formen einer Stigmatisierung beeinflussen wiederum das Selbstverständnis dieser Generation³⁸:

„Some Aboriginal people (...) have sadly internalised negative or distorted Anglo-Australian views about their own cultural backgrounds. The idea that Aboriginal traditions were lost and fixed in the ‘past’, rather than existing as living realities, therefore needed to be reconsidered by some.“ (Leslie 2008: 105)

³⁷ vgl. Kapitel 7.2.2

³⁸ vgl. Kapitel 2.2.2

3 REPRÄSENTATION VON *ABORIGINALITY* IM HEGEMONIALEN KUNSTDISKURS

Hall (vgl. ebd. 1997: 44) spannt den Bogen zum Kunstsektor und weist Repräsentationsdiskursen eine identitätspolitische Brisanz zu, da diese das Spannungsfeld zwischen Selbst- und Fremdbestimmung in der Konstruktion von Identitäten – und so auch einer *Aboriginality* – sichtbar machen. Mittels diskursiver Praktiken würden Bedeutungen erst erzeugt, was sich anhand jenes Kanons ablesen lässt, der sich zu bestimmten Zeiten durch unsere Kommunikationsprodukte zieht. Diesen ‚hegemonialen‘ Diskurs identifiziert Homi Bhabha zunächst als ‚kolonialen‘ Diskurs, der „entscheidend für die Bündelung einer Reihe von Unterscheidungen und Diskriminierungen ist, die den diskursiven und politischen Praktiken ethnischer und kultureller Hierarchisierung Gestalt verleihen“ (Bhabha 2007: 99). Diesem Verständnis folgend, können die konkreten Darstellungen im Feld der Repräsentationsmacht als Resultate sozialer Aushandlungsprozesse betrachtet werden, welche bestimmte Interessen implizieren und die dabei vorhandenen jeweiligen Machtverhältnisse veranschaulichen. Identitätspolitische Interessen müssen dabei stets in ihrem nationalstaatlichen Kontext erörtert werden, zuweilen die Kontrolle über eine Produktion und Verbreitung spezifischer Repräsentationsformen weitgehend in öffentlicher Hand liegt.

„Managing Aboriginal people under one guise or another, the state has been in a position to influence their public constructions. Not only has it determined who should have access to them, but it has played a major role in the assembling of information about them, has commissioned much of the research conducted by experts on them, and has acted as patron for artistic representations of them.“ (Beckett 1994: 193)

Diese Wahrnehmung einer „Patronage“³⁹ deckt sich im Übrigen auch mit einzelnen Aussagen meiner InformantInnen, die gängige Rollen- bzw. Repräsentationsmuster als paternalistisch und in diesem Sinne ‚fremdbestimmt‘ empfinden.

„They want to make us do all the dot-painting and lines, because they want to make us feel that they’re taking care of us and our culture – it’s really paternalistic.“ (Boomalli-Künstler)

³⁹ Der genannte Terminus bezieht sich auf die Wahrnehmung einer *Fremdbestimmung* in der Repräsentation von *Aboriginality*.

3.1 VERORTUNG NATIONALSTAATLICHER INTERESSEN

Die offizielle „Entdeckung“ von *Aboriginal Arts* lässt sich im Jahr 1971 datieren, als der in Papunya unterrichtende Engländer Geoff Bardon jenen Designs der Aborigines, die ursprünglich für traditionelle Zwecke verwendet wurden, zusätzlich zu ihrem funktionellen Wert auch einen ästhetischen Wert beimaß (vgl. Myers 2001: 169ff). Offiziell verschrieb sich eine „Aufwertung“ bzw. BEwertung der aus ihrem Kontext entrissenen Kunstformen dem Idealismus, den Indigenen mittels der Emanzipation von einer bis dato offiziell praktizierten Assimilationspolitik mehr *Selbstbestimmung* zu ermöglichen, indem ihnen eine Plattform zur Artikulation ihrer ‚*cultural distinctiveness*‘ geboten würde. Ausgehend von einer Transformation von symbolischem in ökonomisches Kapital⁴⁰ drängte sich bald schon die Frage auf, ob eine Kommerzialisierung dagegen nicht zwangsläufig zum Vermögensverlust bzw. zu einer ENTwertung von kulturellem Kapital führen würde⁴¹.

Die gängigen Kunststile des ‚*dot-paintings*‘ und ‚*cross-hatchings*‘ (auch als ‚*rrark*‘ bezeichnet) welche nunmehr den Markt der *Aboriginal Arts* bzw. den australischen Kunstmarkt per se dominierten, versprachen in erster Linie westlichen ästhetischen Maßstäben gerecht zu werden. Folglich investierte der australische Nationalstaat ab den 80er Jahren in diesen Produktionssektor, wobei zu Beginn hauptsächlich der öffentliche Sektor zur Käuferschaft zählte – dies legt den Schluss nahe, dass es sich bei der Wertkonstitution um nationalstaatliches Kalkül handelt. An dieser Stelle möchte ich Myers’ Metapher der Geschichte des „Zauberer von Oz“ anführen, welcher er wohlweislich den Titel seines Essays widmet:

„Sales to the public sector created an impression of massive success which the ‘industry’ aimed to do [...] It reminds me of the film *The Wizard of Oz*, in which an effect is created for the public by an operator behind the scenes – in this case by the Australian government, which primed a belief in the art’s value.” (Myers 2001: 186)

⁴⁰ Hier stellt ich die kritische Behauptung auf, dass selbst die „Verteufelung“ der Konvertierung in ökonomisches Kapital einer essentialistisch geprägten Perspektive entspringt – dadurch wird das Potential eines strategischen Habitus’ verkannt und selbstbestimmtes Handeln gewissermaßen in Abrede gestellt.

⁴¹ Diese Frage möchte ich unbeantwortet lassen, um den Forschungsrahmen nicht überzustrapazieren.

In weiterer Folge kam die private Käuferschaft der Kunstobjekte hauptsächlich aus Übersee bzw. aus der australischen „*Upper class*“, was der Kunst bzw. deren Erwerb einen elitären, wenngleich artifiziellen Charakter als „*high arts*“ verlieh⁴². Wurden bestimmte Objekte zuvor noch in ihrem ethnographischen Kontext betrachtet, so genossen sie nun als *contemporary arts* den Ruf einer außerordentlichen Qualität und schafften es auf zahlreiche (vor allem internationale) Ausstellungslisten. Zwar mag der internationale Erfolg der indigenen Kunst in der Hybridisierung von Tradition und Moderne begründet liegen (vgl. Caruana 1997: 89), darüber hinaus wittert Gerhard Leitner (vgl. ebd. 2006: 90) jedoch einen Schachzug der australischen Integrationspolitik zum Zwecke der Konstruktion einer eigenen Nationalidentität. Schließlich vermochte die einstige Kolonialmacht auf diese Weise das nationalpolitische Image aufzupolieren, nicht zuletzt, um eine eigene Identität in Abgrenzung zum ursprünglichen Kolonialreich zu konstruieren: Indem das Bild einer präkolonialen Kultur aufrechterhalten blieb, konnte man sich vom negativen Beigeschmack der Kolonialvergangenheit befreien (vgl. Myers 2001: 188ff). Weiters äußert Myers den Verdacht, dass der Nationalstaat den Kunstsektor – ganz im Gegensatz zur ursprünglichen o.E. Intension – gar zum Zwecke einer australischen Integrations- bzw. Assimilationspolitik instrumentalisiert.

Auch ökonomische Beweggründe scheinen nicht abwegig; schließlich konnte sich der Sektor der *Aboriginal Arts* als ein wichtiges ökonomisches Zugpferd etablieren, wie ein Blick auf die Bilanzen zeigt: Der jährliche Marktwert wird auf etwa 300 Millionen Dollar geschätzt⁴³, wodurch der australische Nationalstaat auf dem internationalen Kunstmarkt Fuß fassen kann (vgl. MacLean 1998: 119). Agiert der Staat in der Konstruktion von *Aboriginality* entsprechend eigener Interessen, so liegt wiederum die Vermutung nahe, dass es auch um eine Stabilisierung der eigenen gesellschaftlichen Position im Sinne eines Machterhalts geht (vgl. Beckett 1994: 93). Schließlich ist der australische Nationalstaat nur imstande seine Machtposition zu legitimieren und zu wahren, wenn er eine Kontrollfunktion ausübt.

⁴² Die Kaufelite erliegt gewissermaßen der Paradoxität ihrer eigenen Kernaussage; betont sie doch einerseits das Ziel von Selbstbestimmung, wohingegen sie gleichzeitig als vermeintliche Abnehmerin den Kunstmarkt diktiert.

⁴³ vgl. Internetquelle:

http://www.australiacouncil.gov.au/__data/assets/pdf_file/0018/55611/Beyond_guarding_ground.pdf
[Letzter Zugriff: 16.7.2011]

Hieraus zieht Homi Bhabha folgenden Schluss:

„Die Zielsetzung des kolonialen Diskurses besteht darin, die Kolonisierten auf der Basis der ethnischen Herkunft als aus lauter Degenerierten bestehende Bevölkerung darzustellen, um die Eroberung zu rechtfertigen und Systeme der Administration und Belehrung zu etablieren.“ (Bhabha 2007: 104)

Diese Interessen eines ‚kolonialen Diskurses‘ – um in Bhabhas Wortlaut zu verweilen – manifestieren sich in konkreten Strategien, welche nunmehr unter Verdacht stehen, ein essentialistisches (Rollen-)Bild von *Aboriginality* zu konstruieren, das mittels stereotypisierter bzw. exotisierter Repräsentationsformen fixiert wird.



Abb. 3: Gewinnerbild der
‚Biennale 2010‘
[© Jimmy Donegan]

„The difficulty for indigenous artists who paint in a modern Western mode is that the majority of Euro-American buyers of art only appear to be interested in non-Western works to the extent that they are recognizably ‚different‘. At such times it seems as though the colonial stereotype of blacks has been replaced by a new, but equally restricting brand of exoticism.“ (MacClancy 1997: 14)

Bhabha wähnt in einer kongruent angewandten (Fremd-)zuschreibung von kultureller Differenz und ethnischer Differenz das strategische Prinzip, Starrheit bzw. eine unwandelbare Ordnung zu erzeugen. Dabei führt er das *Stereotyp* als jene Hauptstrategie an, die den Zustand eines „Entweder/Oder“ erzeugt und sich so gegen ein Anerkennung von Differenz sträubt⁴⁴, welche „den Signifikanten Hautfarbe/Kultur von den Fixierungen

⁴⁴ Dabei soll der Ansatz vertreten werden, dass Stereotype reduktionistische Verfahren bzw. Simplifizierungen sind, die zwar keine *falschen* Repräsentationen liefern, sondern fixierte bzw. arretierte Formen der Darstellung.

der ethnischen Typologie (...) und von Ideologien der ethnischen und kulturellen Vorherrschaft oder Degeneriertheit befreien würde“ (Bhabha 2007: 111). Dieser Schwarz-Weiß-Gedanke basiert darauf, dass „soziale Gruppen die Dinge ihrer Lebenswelt in Kategorien ordnen, und zwar primär in binären, sich gegenseitig ausschließenden Kategorien“ (Supik 2005: 47), wodurch jenes Machtmoment an die Oberfläche tritt, welches Identitätskonstruktionen zugrunde liegt.

3.2 „KULTURELLE AUTHENTIZITÄT“ ALS WERTFAKTOR

„Compared with, and at times comparing themselves with, the 'real Aborigines', Aboriginal people are caught between the attribution of unchanging essences (with the implication of an inability to change) and the reproach of inauthenticity.“ (Beckett 1994: 194)

Demnach lässt sich die Verwendung von Stereotypen als ein Versuch werten, die soziale wie kulturelle Ordnung aufrechtzuerhalten und damit die eigene Position zu stärken, wodurch der (Re-)produktion bestimmter Klassifikationssysteme eine stabilisierende Funktion zukommt. KünstlerInnen, für welche keine fixen Kategorien vorhanden sind bzw. jene, die sich den vorgesehenen Stereotypisierungen entziehen, werden scheinbar als Bedrohung für eine Aufrechterhaltung der Kontrolle gesehen, wodurch Prozesse der *Exklusion* in Gang gesetzt werden (vgl. Supik 2005: 48). Daraus ergibt sich wiederum das Risiko, dass jene Diffusionen, welche um eine Konstruktion von *Aboriginality* herrschen, in rassistischen Zuschreibungen gipfeln, welche nunmehr als Indikatoren für *Black* und *White* bzw. *Aboriginality* und *Nicht-Aboriginality* gelten. Diese Vorgangsweise wird durch das soeben beschriebene Kontrollbedürfnis ebenso wie den Wunsch nach einer Komplexitätsreduktion erklärbar; vor diesem Hintergrund lassen sich Stereotypisierungen in Gestalt einer Fixierung von Repräsentationsformen gar als typische Funktionsweisen des Rassismus interpretieren (vgl. Jungwirth 2007: 212). Auch Mona Singer (vgl. ebd. 1997: 71f) kritisiert jenes Konzept einer „kulturellen Identität“, wie es sich im hegemonialen Kunstdiskurs in der Konstruktion von *Aboriginality* durchsetzen konnte, als neuen Paradigmenwechsel in einer rassistischen Debatte. Die Vorstellung und Überbetonung kultureller Differenzen würde instrumentalisiert, um Ungleichheiten zu legitimieren. Hier werde der *Rassenbegriff* durch den Terminus *Ethnie* ersetzt, wobei dieser stark mit

kultureller Differenz konnotiert – wenn nicht gar gleichgeschaltet – ist: „Dieser ‚Rassismus ohne Rassen‘ zeichnet sich dadurch aus, daß [sic!] sein vorherrschendes Thema nicht mehr die biologische Vererbung ist, sondern die Unaufhebbarkeit der kulturellen Differenzen.“ (Singer 1997: 72) Dem Effekt kultureller Standardisierungen in Zuschreibungsprozessen für ethnische Identitäten widmet sich auch Klaus Hansen. Er bezeichnet Stereotype als „standardisierte Urteile eines Kollektivs über sich selbst oder über andere, die, das schwingt immer mit, der Wirklichkeit nicht oder nicht ganz entsprechen“ (ebd. 2003: 322f). Die Problematik in dieser Hinsicht erkennt Hansen darin, dass Fremdstereotypisierungen wesentlich an der Entstehung von Vorurteilen beteiligt sind; darüber hinaus bestehe ein kausaler Zusammenhang zwischen Auto- und Heterostereotypen, was wiederum die Dynamik einer *self-fulfilling prophecy* ankurbelt⁴⁵. Hansen (vgl. ebd. 2003: 323ff) spricht diesbezüglich auch vom Phänomen einer „Entindividualisierung“, wobei er einräumt, dass eine solche zugleich fundamental für die Kohäsion sozialer und ethnischer Gruppen sei: ohne Entindividualisierung bzw. Stereotypisierung, also eine fehlende Wahrnehmung von individuellen Besonderheiten, sei *Kollektivität* in diesem Sinne gar nicht erst möglich. Daraus lässt sich wiederum schlussfolgern, dass es mit einer kongruenten Anwendung der Termini ‚Ethnie‘ und ‚traditionelle Kultur‘ zu einer Ausgrenzung von indigenen KünstlerInnen kommt, die aufgrund ihrer individuellen Erfahrungswelten nicht in jenes exotisierende Klassifikationsschema passen, wie es sich im hegemonialen Diskurs durchgesetzt hat. Dieser Fall tritt etwa ein, wenn sich einzelne Individuen ihrer *Aboriginality* zwar öffentlich bekennen möchten, sich aber nicht mit etablierten bzw. vorgegebenen Rollenmustern und –bildern und den daran geknüpften künstlerischen Praktiken identifizieren.

*„I felt really paranoid about all that dot-painting, and I couldn’t do it, you know, because I’ve grown up in the city and therefore there was no reason and besides that, I was not brought up like that * you could get a lot of cash by painting dots and lines * a lot, and I know a lot of people who’re just doing it for the cash, you know (...)“* (Boomalli-Künstler)

Mit Zuschreibungen an ethnische Gruppen sind entsprechende soziale Erwartungen verknüpft; darüber hinaus erzeugen sie Dichotomien in Form einer konstruierten ‚otherness‘, was per se bereits als Interpretation erkennbar wird (vgl. Friedman 1995: 74).

⁴⁵ vgl. Kapitel 2.2.2

Damit nähren stereotypisierte Kunstformen im spezifischen Kontext der *Aboriginal Arts*, wie sie etwa auch im touristischen Sektor vorzufinden sind, essentialistische Vorstellungen einer sog. ‚tribal culture‘ und versuchen, dies anhand entsprechender Darstellungen zu belegen⁴⁶. So ist es auch keine Seltenheit, dass in anthropologischen Museen Ausstellungswerke anonymisiert werden und der/die ProduzentIn lediglich als Mitglied einer ethnischen Gruppe genannt ist, was die Bedeutung eines ethnischen *Labellings* verdeutlicht und dieses gar über den Wert des einzelnen Individuums stellt:

„In these contexts the ethnic group is the signature, defining its origin, guaranteeing its authenticity (...) Justifiers of this practice might argue that many non-Western societies do not elevate individual creativity to the same obsessive extent as Europeans, though this is to ignore the degrees of innovativeness and individuality which non-Europeans peoples do recognize in the production of art objects.“ (MacClancy 1997: 13).“

Damit wird jedoch die Tatsache mit Ignoranz gestraft, dass es sich um individuelle Produktionen handelt, die aus einem spezifischen sozialen Kontext heraus entstanden sind. Weiters trägt eine solche Objektivierung der durchaus gängigen Praxis Rechnung, KünstlerInnen und deren Werke zu verkollektivieren bzw. zu stereotypisieren und eine Vorstellung von Unveränderlichkeit zu nähren, wodurch jegliches Zeichen von Innovation oder Progression als ‚kulturell unauthentisch‘ herabgestuft wird. Diesen Habitus beschreibt der indigene Künstler Danie Mellor als „ungesund“, da ein solcher bestimmte „festgefahrene“ Erwartungshaltungen gegenüber indigenen KünstlerInnen befördere. Hierdurch werde ein akkulturatives Verhalten erschwert, welches Mellor wiederum als eine maßgebliche Bedingung für *Innovation* erachtet:

„In terms of what is considered Aboriginal is at this time very limited in a way that Aboriginal people are kind of expected or Aboriginal culture is almost expected to be part of museum culture in a sense that it's frozen in time as it WAS in presettlement and i think that's unhealthy because it doesn't necessarily ALLOW space or flexibility in terms of the development or innovation within culture that can happen.“ (Danie Mellor, 27.2.2010)

All diese Erläuterungen weisen bereits auf die Indikation einer „kulturellen Authentizität“ als fundamentaler Wertfaktor im hegemonialen Kunstdiskurs hin. So werden Kunstwerke,

⁴⁶ An dieses Konzept knüpft die Vorstellung einer ‚angeborenen‘ bzw. naturalisierten Identität an, welche den strategischen Habitus des Individuums in seiner Konstruktionsarbeit ignoriert und damit auch jegliche Zuschreibung einer selbstbestimmten Handlungspraxis von vornherein untergräbt.

die den „authentisch-indigenen“ Richtlinien entsprechen, mit einem höheren Wert bedacht als jene, die sich innovativer Stilmittel bedienen, wobei als Maßstab der internationale Markt und dessen InteressentInnen bzw. vermeintliche KäuferInnen herangezogen wird. Myers (vgl. ebd. 2002: 70) mutmaßt in Anbetracht der besonderen Affinität, die westliche KäuferInnen für „authentisch-indigene“ Kunst aufweisen, dass es sich gar um den Versuch handeln könnte, ihr verlorenes Selbst wiederzuerlangen. Als ‘Orientierungshilfe’ für die Bewertung von Authentizität zieht der/die KäuferIn insbesondere den Herstellungsort und –kontext heran. Dieses Werturteil impliziert, dass Kunst an der Quelle ihrer Produktion am Wertvollsten sei – eben dort, wo sich die Indigenen möglichst „authentisch“ entfalten könnten⁴⁷: „Ironically, the paintings have significance in art theory and for the buyer because of their local meaning for Aboriginal people, the association they represent for buyers between an artist and a place.” (Myers 2002: 82) Derartigen Wertansprüchen könnten etwa KünstlerInnen, die im urbanen Raum sozialisiert bzw. enkulturiert worden sind, gar nie gerecht werden, da schlichtweg das Kriterium des Ortsbezuges nicht einlösbar ist. Dergestalt entstehen Dichotomisierungen zwischen den als ‚authentisch‘ befundenen Aborigines aus entlegeneren Gegenden und jenen Indigenen, die im städtischen Gebiet aufgewachsen sind, was ihnen den Ruf einer fehlenden kulturellen Authentizität⁴⁸ einbringt.

3.3 URBAN ODER TRADITIONAL = WEIß ODER SCHWARZ?

Laut Statistik⁴⁹ leben etwa drei Viertel der registrierten Aborigines im städtischen Raum; während man diese reale Tatsache in der Konstruktion einer ‚*public ethnicity*‘ weitgehend ignoriert, wird eine Knappheit der „traditionell“ lebenden UreinwohnerInnen aus entlegenden Gegenden propagiert, was wiederum den Wert der dort praktizierenden KünstlerInnen steigert und dazu führt, dass KünstlerInnen aus dem urbanen Raum weniger Beachtung geschenkt wird. Ein Exempel für diese Form einer kontrollierten Wertkonstitution liefert das folgende Protokoll aus den Feldnotizen (vgl. FTB: 2.3.2010):

⁴⁷ Als zentrales Kapital im Prozess der Wertzuschreibung betrachtet Myers (vgl. ebd. 2001: 195) weiters jene Form von „Wissen“ um die ursprüngliche kulturelle Bedeutung, das aus verlässlichen Quellen rührt.

⁴⁸ vgl. Kapitel 2.4.2

⁴⁹ vgl. Internetquelle: http://www.hreoc.gov.au/social_justice/statistics/index.html [Letzter Zugriff: 11.4.2011]

Protokoll aus den Feldnotizen: Informales Gespräch mit einer nicht-indigenen Galeristin
Ort: ‚Aboriginal Fine Art Gallery‘ / Sydney
Datum: 2.3.2010

Auf meine Erkundigung hin, wo ich denn im Raum Sydney indigene KünstlerInnen zum Zwecke eines Gesprächs finden könnte, antwortet mir die Galeristin relativ forsch, dass es überhaupt keine indigene Kunst im urbanen Raum gäbe, insbesondere nicht im Südosten Australiens. In dieser Situation täuschte ich Ahnungslosigkeit vor und fragte naiv, woran denn das liegen könnte. Darauf antwortet die Dame, dass die Mehrheit der Aborigines in den entlegeneren Gebieten beheimatet seien, und dass nur einer Minderheit im städtischen Raum lebten – die meisten von ihnen seien ohnehin ständig betrunken und gefährlich; einige wenige, die eine Ausbildung absolviert hätten, fänden sich in Institutionen wie Museen oder Universitäten. Als ich wissen möchte, ob sie denn persönlich jemanden in Sydney kenne, der/die indigener Abstammung ist, schüttelt sie nur heftig den Kopf. Ich beharre darauf, dass ich einfach in Redfern mein Glück versuchen würde, mit jemandem ins Gespräch zu kommen. Darauf reagiert sie – wenig überraschend – indem sie mich vor diesem Vorhaben warnt, da dies ein sehr gefährlicher Ort sei. Wenn, dann dürfte ich nur bewaffnet dort aufkreuzen, so ihre Worte. Ihr Abschlusskommentar: **„And anyway, you can’t just come up to an Aboriginal Artist and talk to him – they are represented by US!“**

Was mir in diesem Gespräch erstmals richtig bewusst wurde, ist jener besitzergreifende Habitus, den Galerien in Bezug auf „ihre“ KünstlerInnen an den Tag legen⁵⁰ – offenbar entschieden sie nicht nur über die **Art** der Repräsentation, sondern auch darüber, **welche Stimmen** tatsächlich an die Öffentlichkeit bzw. an die Käuferschaft gelangten und welche nicht. Weiters spiegelt dieses Beispiel einmal öfter wieder, dass eine Dichotomisierung von ‚authentisch‘ bzw. ‚real‘ und ‚unauthentisch‘ bzw. ‚unreal‘ analog zu den Konzepten *traditional* und *urban* verläuft.

Im künstlerischen Kontext wurde das Etikett ‚urban‘ vor allem seit den 80er und 90er Jahren verwendet, wobei sich diese Zuschreibung keineswegs nur auf eine geographische Komponente bezieht; gemäß ihrer historischen Strukturierung konnotiert Leslie (vgl. ebd. 2008: 128) die Bezeichnung vielmehr als symbolische Bedeutungsträgerin für einen „weißen Lebensstil“ infolge einer kulturellen Assimilation. Diese Differenzierung machte sich auch im öffentlichen Förderwesen bemerkbar, wo als ‚urban‘ kategorisierte KünstlerInnen lange Zeit marginalisiert blieben (vgl. Leslie 2008: 104).

„The imposition and influence of inappropriate categorisations, assisted then, in perpetuating the myth of a dichotomy between a ‘traditional’ and a contemporary ‘urban’ world, split both spatially and temporally. This view in turn contributed to the continuation of certain aspects of assimilation.“ (Leslie 2008: 129f)

⁵⁰ vgl. Kapitel 6.2

Eine solche Vorgangsweise berge jedoch desintegratives Gefahrenpotential unter den Aborigine-KünstlerInnen (vgl. Leslie 2008: 126), zumal deren Repräsentationsstrategien hier an einen Scheideweg gelangten: Während Indigene in den Städten ihren Kampf um Selbstbestimmung auszutragen begannen, indem sie politisch aktiv wurden und dergestalt ihre Resistenz gegenüber den weißen Hegemonialmächten zum Ausdruck brachten⁵¹, beriefen sich die Indigenen im Outback auf ihr traditionelles Erbe, um ihre kulturelle Persistenz unter Beweis zu stellen: Hier wird häufig und bezeichnenderweise zwischen ‚trad-abs‘ und ‚rad-abs‘⁵² unterschieden. Diese politische Praxis einer strategischen Kategorisierung manifestiert sich auch im Katalogisierungssystem des Kunstsektors und wird von der indigenen Kuratorin Bronwyn Bancroft gar als ‚Art Apartheid‘ bezeichnet:

*„If you look at all the catalogues, they have the australian artists first, then they have the traditional aboriginal artists next, then they have the urban aboriginal artists LAST * so even in the context in which they derive the the process of how they do the catalogues, they’re racist * and i’ve always said it, it’s art apartheid * THEY’RE creating the apartheid * they’re saying the urban fellas aren’t quite as good as the traditional people cause they’re not quite REAL you know because they don’t sit in the red dust and you know make spears (...)“* (Bronwyn Bancroft, 3.3.2010)

Ein solches dichotomes Klassifikationsschema spiegelt weiters den Blick einer australischen Mehrheitsgesellschaft gegenüber den in der Stadt lebenden Aborigines wider, welche als „not real“ oder gar „lost“ bezeichnet werden⁵³. In welcher Weise dieses Image einer ‚verlorenen‘ Identität in den künstlerischen Kontext und dessen Bewertungsskala hineinwirkt, davon skizziert Maruska Svasek (vgl. ebd. 1997: 30) ein Bild: Im gesellschaftlichen Aushandlungsprozess werde ein von der künstlerischen Norm abweichendes Verhalten mit einem Identitätsverlust gleichgesetzt bzw. als ‚künstlich‘ degradiert, da keine „künstlerische Integration“ möglich sei. Resümierend lässt sich also feststellen, dass die hegemoniale Aneignung von Bedeutungsproduktion vor allem in Hinblick auf Identitätsbildungsprozesse ein hohes Machtpotential birgt, da sie jederzeit instrumentalisiert werden kann, um beispielsweise Identitäten infrage zu stellen. Die

⁵¹ Obwohl sich die Entwicklung der Kunst im urbanen Bereich zeitlich analog mit jener in entlegenen Gegenden vollzog, steht die heutige städtische Kunst dem Mainstream insofern näher, als dass sie „figurativer ist und Themen aufgreift, die sich aus der Kolonialerfahrung ableiten“ (Leitner 2006: 94). Detaillierte Ausführungen zu dieser Entwicklung sind für Kapitel 4 vorgesehen.

⁵² Kurzformen für ‚Aboriginality-as-persistence‘ bzw. ‚Aboriginality-as-resistance‘

⁵³ vgl. Kapitel 2.4.2

Konstruktion bzw. Instrumentalisierung von Binaritäten folgt dabei dem strategischen Prinzip einer Festlegung dessen, was ‚normal‘ ist – auf diese Weise können Prozesse der *Inklusion* und *Exklusion* dirigiert und kontrolliert werden (vgl. Hall 1997: 10). Eine Befreiungstaktik aus diesem Teufelskreis ließe sich grundsätzlich in einer aktiven Identitätsarbeit erkennen, die ich im Forschungskontext als ‚Gegendiskurs‘ bezeichne, wobei ich Robert Ariss‘ Worte als Anregung betrachte:

„Certainly Aboriginal discourse is constrained by the dominant symbolic forms it is forced to adopt when moving into the public domain, yet this structured limitation does not exclude the possibility of a **counterdiscourse** [Anm.: eigene Hervorhebung] having a coercive and innovative potential, a potential to effect changes in the symbolic field withing which Aboriginality is discussed.“ (ebd. 1994: 132)

Der Weg zu diesem Kampf um eine selbstbestimmte Repräsentation auf gesellschaftspolitischer Ebene, aus welchem entsprechende innovative Strategien entspringen, wird im folgenden Kapitel nachgezeichnet.

4 PAINTING B(L)ACK – ZUR ENTWICKLUNG EINES GEGENDISKURSES



„The power is in our pen.“
(Redfern Artist)

Abb. 4: Die Macht der Bilder:
Symbole werden
instrumentalisiert, um
Verhältnisse neu zu definieren
[Titel unbekannt/© Gus Kelly]

Diese o.E. Aussage, die mir in informalen Gesprächen des Öfteren zu Ohren kam, ist ein Signifikant für jenen Prozess eines politischen *self-empowerments*, der den öffentlichen Diskurs in neue Bahnen lenkte, wobei die in *Kapitel 3* beschriebenen Verhältnisse zunächst der Antriebsmotor waren: In ihrem Anspruch, den hegemonialen Diskurs zu transformieren⁵⁴, verfolgte eine akademische Generation von Aborigines im urbanen Raum – die so genannte ‚New Wave‘ – das gemeinsame Ziel, sich von etablierten Zuschreibungen bzw. Erwartungen an ihre Rolle als *Aboriginal Artists* zu emanzipieren und in diesem Sinne selbstbestimmt zu agieren. Hierzu nutzten die indigenen KünstlerInnen ihre ‚media literacy‘⁵⁵, um jene Geschichte, welche so maßgeblich an der Konstruktion einer *Aboriginal Identity* beteiligt scheint, zu dekonstruieren und aus eigener Perspektive an die Öffentlichkeit heranzutragen. Dieser postkolonialen Bewegung, die sich durch die Anwendung alternativer bzw. anti-essentialistisch anmutender Repräsentationsstrategien

⁵⁴ Hier wird von der Prämisse ausgegangen, dass ‚Hegemonie‘ nicht als statischer Zustand, sondern vielmehr als verhandel- und veränderbar begriffen werden muss (vgl. Hall 1997: 48).

⁵⁵ Diese impliziert die Aneignung jener ‚fremdkultureller‘ Medien und Techniken, deren Verwendung bislang nicht-indigenen KünstlerInnen vorbehalten geblieben war.

charakterisieren lässt, geht eine ethnische Revitalisierungsbewegung voraus, die sich vom urbanen Raum ausgehend entwickelte. Daher werde ich eingangs den sozialen Bedingungen und politischen Implikationen einer Ethnogenese nachspüren, um die Entstehungsgeschichte für jene (kulturell hybride) Identitätskategorie nachzuzeichnen, welche die künstlerische Praxis der *New Wave* indiziert.

4.1 ETHNISCHE REVITALISIERUNG IM URBANEN RAUM

We have survived.

,You may have tried to eliminate us, assimilate us, reconcile us. But you only managed to alienate us. And as Indigenous peoples united, you will never totally eradicate us. For our spirit has survived, and we remain, now and forever.'
(Heiss 1998: 13)

Eine Revitalisierung ethnischer Identitätsaspekte vollzog sich im australischen Kontext in leichter Verzögerung zur Bürgerrechtsbewegung in den USA und wurde vom damaligen Zeitgeist der 70er-Jahre getragen. Supik beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

„Die Unterschiede gegenüber der weißen, sich als normal und ideal setzenden Mehrheit werden nun gerade betont und hervorgehoben, das Anderssein wird zum Besonderssein und zu Ausdruck und Quelle des Selbstwertgefühls zugleich, Marginalität wird zur Ressource.“ (Supik 2005: 78)

Insbesondere im urbanen Raum, wo globale Homogenisierungstendenzen ethnischer Gruppen beobachtbar sind, scheint das Bedürfnis einer Grenzziehung besonders ausgeprägt (vgl. Eriksen 2001: 262), zumal dieser Prozess einer Revitalisierung, welcher diskursiv auch als „Renaissance“ bezeichnet wird, identitätspolitische Interessen impliziert: „The aim is to achieve a strengthening of group identity, greater control over decisions and a greater share of resources.“ (Creamer 1994: 55) Demnach erfüllen revitalisierende Bestrebungen den Zweck, mittels der Herstellung von ‚Differenz‘ politische und ökonomische Vorteile in Anspruch nehmen zu können, sodass die Konstruktion einer kollektiven Identität insbesondere im Wettbewerb um knappe Ressourcen an Relevanz gewinnt (vgl. Eriksen 2001: 268). Dabei geht es primär um eine Umverteilung von ökonomischen Ressourcen unter dem Einsatz symbolischen Kapitals:

„It is (...) a question of real economic fragmentation, a decentralization of capital accumulation, an accompanying increase of competition, a tendency for new centers of accumulation to concentrate both economic and political power in their own hands, that is, the beginning of a major shift in hegemony in the world system.“ (Friedman 1995: 86)

Integrativ wirkt in dieser strategischen Unternehmung das gemeinsame Ziel, Ethnizität als eine Ressource zur politischen Selbstorganisation zu nutzen, wodurch sich sogar Klassengrenzen innerhalb der ethnischen Gruppe kurzzeitig überwinden lassen. Dieses neue Kollektivbewusstsein einer ‚*Pan-Aboriginality*‘⁵⁶ erschien in Anbetracht eines Zusammentreffens unterschiedlicher Klans bzw. Kulturen in der Metropole Sydney als besonders ausschlaggebend, da es interethnische Konflikte zunächst hintanstellte. Zurawski (vgl. ebd. 2000: 44) beschreibt den Vorgang einer Selbstorganisation auf der Basis ethnischer Identitätsentwürfe als eine Anpassungsstrategie an koloniale Verhältnisse, wobei Ethnizität eine „Überlebensprämie“ darstelle; hier betont er vor allem deren Funktionalität als „ein Mittel zur Mobilisation von Gruppen sowie zur Durchsetzung von Interessen“ (Zurawski 2000: 50). Im spezifischen historischen Kontext mutmaßt Daniel Browning (vgl. ebd. 2010: 23), dass ausgerechnet assimilationspolitische Maßnahmen einen entgegen gesetzten Effekt herbeigeführt hätten, nämlich jenen, dass der Kampfgeist der „Überlebenden“, ihr ethnisches Erbe zu regenerieren, geschürt worden sei.

„While some Aboriginal people might question whether ‚revival‘ is the right word for what is happening, maintaining that their culture has been alive and vital all these years, there is no doubt that the past decade has seen a burst of activity aimed at strengthening Aboriginal identity in southeastern Australia.“ (Creamer 1994: 54)

Das empirisch beobachtbare Phänomen einer ‚Rückkehrbewegung‘ veräußert sich in einem erhöhten Bewusstsein für den ‚*Community Spirit*‘, der eine Umkehrwende von gesellschaftlichen Fragmentierungs- und Individualisierungsprozessen nahelegt. Creamer (vgl. ebd. 1994: 59) betont die Bedeutsamkeit von *Identifikationen* für die Bewerkstelligung von Selbstfindungsprozessen, zumal die persönliche Identität erst in der Gruppenidentität aufgehe. Tatsächlich scheint die Suche nach dem ‚*Aboriginal Self*‘ ihren

⁵⁶ Dieses Konzept einer kollektiven Identifikation im urbanen Raum unterscheidet sich von der ‚weißen‘ Kultur, aber auch von der traditionellen Herkunftskultur (vgl. Morgan 2006: 45). Es handelt sich vielmehr um einen inklusiven Ansatz, der sowohl die Möglichkeit eines kulturellen Wandels als auch jenen einer Kontinuität einbezieht, wodurch etwas Neues entsteht. Dabei spielt mitunter die genealogische Identifikation mit der eigenen Sprachgruppe eine besondere Rolle.

Ausdruck in zahlreichen Aktivitäten und kulturellen Institutionen im städtischen Raum zu finden⁵⁷. Weiters spielt die Formierung ethnischer Kollektive eine Rolle, welche im urbanen Raum spezifische Viertel bzw. Bezirke als gemeinsame Bezugspunkte heranziehen. In meiner Feldforschung lege ich den Fokus auf eine ‚*Aboriginal Community*‘ im Stadtteil *Redfern*. Doch zuvor soll in aller Kürze die Entwicklungsgeschichte des besagten Stadtviertels dargestellt werden, um etwaige Korrelationen zwischen wirtschaftspolitischen Einflüssen und ethnischen Revitalisierungsbestrebungen herzustellen.



Abb. 5:
In Stein
gemeißelt:
Die
Stadtmauern
von Redfern
gedenken der
langjährigen
Besiedelung
des
Kontinents
[© Foto JS,
1/2010]

4.1.1 REDFERN – ZENTRUM INDIGENER SELBSTBESTIMMUNG

„A central assumption behind the policy of assimilation was that those who chose to live in the cities and towns thereby signalled a preparedness to cede their Indigenous identities and become absorbed into the social mainstream (...) It was not until the early 1960s that there was a firm recognition of the urban Indigenous presence in public policy.“ (Morgan 2006: 55)

Die Besiedelung des Stadtviertels *Redfern* nahm mit Ende des zweiten Weltkriegs ihren Lauf, als eine junge Generation von Aborigines, die bis dato in kleinstädtischen Reservaten untergebracht war, nach Sydney aufbrach, nicht zuletzt, um sich so der staatlichen Kontrolle zu entziehen, wie sie in den Reservaten stark ausgeübt wurde (vgl. Morgan 2006: 16f). Billige Mieten in heruntergekommenen Behausungen lockten in den alten

⁵⁷ Eine solche Entwicklung wird durch öffentliche Gelder für ‚kulturelle Programme‘ und ein wachsendes Interesse bzw. eine erhöhte Toleranzschwelle vonseiten der sozialen Umwelt gezeitigt.

innerstädtischen Bereich, und dabei vor allem in die Bezirke Redfern⁵⁸, Waterloo und La Perouse. Rassistisch motivierte Wohnrestriktionen beförderten zusätzlich eine indigene Konzentration in genannten Ballungsräumen, wobei diese aufgrund familiären Zuzuges bald sehr eng wurden und infolgedessen ghettoähnliche Zustände eintraten (vgl. Morgan 2006: 57f). Die Regierung schien eine solche Ghettoisierung zunächst zu begrüßen, zumal es unter diesen Voraussetzungen einfacher schien, eine Kontrolle über die indigenen StadtbewohnerInnen aufrechtzuerhalten, was sich auch im öffentlichen Repräsentationsektor manifestierte: Dieser stellte die städtischen Aborigines meist als gewalttätige, alkohol- und drogensüchtige Menschen dar, welche aufgrund eines diagnostizierten ‚Kulturverlustes‘ als diffus und ‚verloren‘⁵⁹ degradiert wurden (vgl. Morgan 2006: 62). Derartige Repräsentationen müssen unter diesen Umständen und aufgrund ihrer undifferenzierten Darstellungsweise als hegemonialer Versuch dekonstruiert werden, territoriale und soziale Grenzen zu sichern.

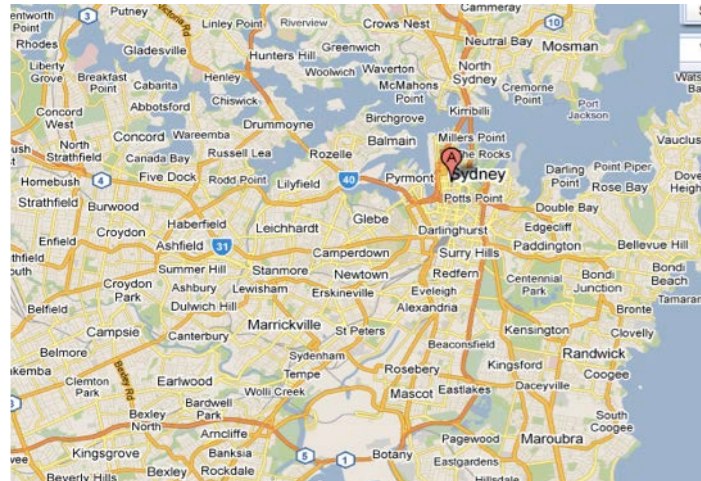
Im weiteren Verlauf verfolgte die Stadtpolitik eine neue Argumentationslinie, welche sich an ökonomischen Verhältnissen zu orientieren schien: In den 70er Jahren kam es zu einer Aufwertung des innerstädtischen Raumes und damit verbunden zu einer Erhöhung der Immobilienpreise. Anstatt lokale Wohnverbesserungen für die indigenen BewohnerInnen vorzunehmen, reagierte die Politik, indem sie unter der Begründung, einer Ghettoisierung und damit verbundenen sozialen Problemen entgegenwirken zu wollen, Wohnförderprogramme ins Leben rief – diese sprachen vor allem einkommensschwache Indigene an, welche nunmehr in Wohnungen bzw. Häuser in Sydneys westlichen Vororten übersiedelten (vgl. Morgan 2006: 19)⁶⁰. Nichtsdestotrotz stellt *Redfern* nach wie vor einen wichtigen territorialen Referenzpunkt dar, wobei eine Identifikation mit der ‚*Redfern Community*‘ keineswegs kongruent mit den Stadtkartenbegrenzungen verläuft; die

⁵⁸ In Redfern fanden sich unterschiedliche Clans ein, wobei die Bundjalung (aus dem nördlichen New South Wales) und Wiradjuri (aus dem westlichen New South Wales) dominierten.

⁵⁹ vgl. Kapitel 2.4.2

⁶⁰ Diese Entwicklung einer Gentrifizierung, die im Übrigen anhält, verläuft schleichend und steht angesichts ihrer spezifischen Vorgeschichte unter dem dringenden Verdacht, im Sinne einer räumlichen Assimilierung auch Disparitäten der ‚*Communities*‘ im urbanen Raum anzukurbeln und folglich desintegrative Dynamiken in Gang zu setzen. Derartige strukturelle Entwicklungen stehen zwar nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit, müssen aber zugunsten eines kontextorientierten Verständnisses und ob ihrer politischen Relevanz berücksichtigt werden.

Grenzen *können* mit geographischen Grenzen zusammenfallen, *müssen* aber nicht notwendigerweise, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

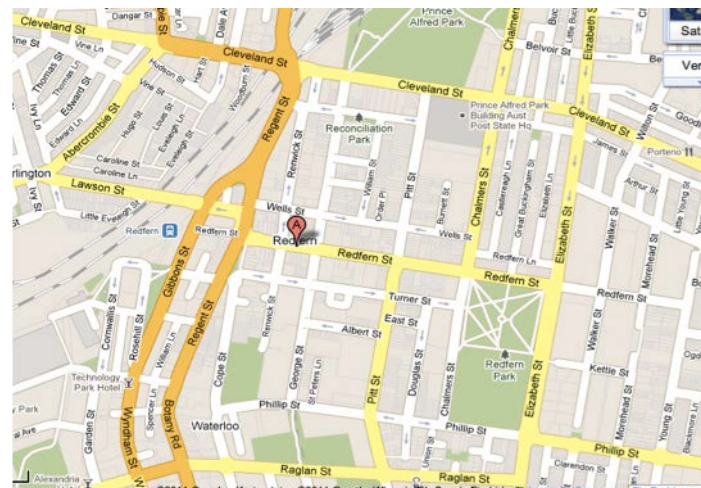


Von der Makroperspektive
zur Mikroperspektive
(v. oben n. unten):

Abb. 6: Sydney/NSW
(google 2011)

Abb. 7: Redfern/Sydney
(google 2011)

Abb. 8: ‚The Block‘/Redfern
[© Foto JS, 2/2010]



4.1.2 DIE REDFERN COMMUNITY

„To the extent that actors use ethnic identities to categorize themselves and others for purposes of interaction, they form ethnic groups in this organizational sense.“ (Barth 1998: 13f)



Abb. 9 – 11: ‚Moderne Wandmalereien‘ umgeben den Bezirk Redfern [© Foto JS, 2/2010]

Als Voraussetzung für die Mitgliedschaft in einer ‚*ethnic community*‘ gilt sowohl die eigene Identifikation mit der Gruppe als auch die Identifikation durch Andere als Mitglied (vgl. Barth 1998: 11). Folglich muss das Individuum in der sozialen Interaktion bestimmte Kriterien berücksichtigen bzw. Regeln befolgen, welche eine Aufrechterhaltung der Grenzen nach Außen gewährleisten und dahingehend die soziale Kohäsion sichern: „If a group maintains its identity when members interact with others, this entails criteria for determining membership and ways of signalling membership and exclusion.“ (Barth 1998: 15) Somit sind ethnische Gruppen in ihrer Grenzziehung nicht zwangsläufig an geographische bzw. territoriale Verhältnisse gebunden, sondern vielmehr an ein soziales Übereinkommen, das auf der Einhaltung eines kulturellen Werte- und Normensystems⁶¹ basiert und demnach über Inklusion und Exklusion entscheidet. Die ‚*Redfern Community*‘ lässt sich grob durch ihre gemeinsamen politischen Ziele definieren, welche territoriale Grenzen überschreiten; demnach erlangte das Stadtviertel über Sydney hinausgehend einen besonderen Ruf für jenen Prozess eines politischen *self-empowerments*, wie er im Folgenden – unter Bezugnahme auf den Kunstsektor – aufgerollt wird. Im Übrigen avancierte *Redfern* zu einem pragmatischen Treff- und Ausgangspunkt für alle indigenen ‚Zugewanderten‘, die von auswärts nach Sydney kamen und ihren jeweiligen *Clan* zum Zwecke einer sozialen Netzwerkbildung aufsuchen wollten.

⁶¹ Bei einem Verstoß gegen dieses Regelwerk sind soziale Konflikte absehbar (vgl. Kapitel 7.2).

4.2 POLITISCHES SELF-EMPOWERMENT IM KUNSTSEKTOR

Die Forderung nach einer selbstbestimmten Repräsentation von *Aboriginality* im Kunstsektor erwuchs inmitten dieser ‚Ethnogenese‘ und lässt sich als ein politischer Befreiungsakt gegenüber den hegemonialen Kräften deuten. Dieses dynamische Prinzip beruht im Übrigen auf einer Reziprozität: Im politischen Kampf um Unabhängigkeit erlangte Kunst wiederum eine wichtige Funktion als eine Art ‚politische Waffe‘. Aus dieser symbolischen Ressource galt es zu schöpfen, um die kollektive Identifikation innerhalb einer weißen Mehrheitsgesellschaft zu stärken und damit Grenzen bzw. Zugehörigkeiten sichtbar zu machen. In der Verbildlichung der politisierten ‚blackness‘ wurde zum einen Rückgriff auf traditionelle Symbole genommen; zum anderen bedienten sich die Bürgerrechtsaktivisten neuer bzw. innovativer Codes mit politischem Hintergrund, welche ihre *Pan-Aboriginality* repräsentieren und zugleich sämtliche Kulturen der australischen UreinwohnerInnen vereinen sollten. Das wohl populärste Resultat dessen ist die omnipräsente ‚*Aboriginal Land Rights Flag*‘, die von Harold Thomas, einem Künstler der Abstammung der *Luritja/Wombai*, kreiert wurde. In der Bildkomposition überließ Thomas nichts dem Zufall: Schwarz repräsentiert die Aborigines, die gelbe Sonne steht für Lebenserneuerung und Rot als Signifikant für die Erde erinnert an jene Ockerfarbe, wie sie eine wichtige Rolle in traditionellen Zeremonien spielt⁶². Mittlerweile hat die Flagge einen Symbolstatus erreicht, der die Einheit sowie den Stolz der Aborigines zum Ausdruck bringt und sehr vielgesichtig im öffentlichen Raum zutage tritt:



Abb. 12 – 14: Die ‚*Aboriginal Land Rights Flag*‘ – Emblem einer ‚*Pan-Aboriginality*‘ [© Foto JS, 1/2010]

⁶² vgl. Ausstellungskatalog ‚*Resist*‘, 1994

Auf ihrer Suche nach neuen Identifikationsmöglichkeiten hegten die indigenen KünstlerInnen nunmehr einen erzieherischen Anspruch, indem sie die (Kolonial-)geschichte sowie ihre transkulturellen Erfahrungen visuell aufzuarbeiten und aus eigener Perspektive darzustellen begannen. Der Wert einer solchen De-konstruktion von Geschichte fördert, ähnlich einem therapeutischen Zweck, die selbstreflexive Verortung der eigenen Position und dient im weitesten Sinne einer Re-konstruktion von Identität⁶³.

„Part of my role is education and part of my role is kind of re-representing history or historical interaction and I guess part of that involves a commentary too from a particular perspective which is mine so ähm i guess in a sense, people DO have different roles to play and sure, education is one of them (...) through the visual language that I use I hope to ADD to an understanding of history, so it's a representation of history.“ (Danie Mellor, 27.2.2010)

Damit erwuchs die künstlerische Praxis zu einem politischen Instrument für eine ganze Generation im städtischen Raum, die bis dato offiziell als ‚verloren‘ degradiert worden war; schließlich ermächtigte die Herausbildung der ‚Pan-Aboriginality‘ auch jene (oft hellhäutigeren) Aborigines im Repräsentationsdiskurs mitzuwirken, die aus selbigem bis dato ausgeschlossen waren, zumal mit einer Auflösung fixierter Identitätsvorstellungen die Weichen für alternative kulturelle Repräsentationsformen gelegt worden waren.

Die künstlerische Praxis fungierte dabei als soziale Interaktionsform und entscheidende Instanz, der eigenen Identität als *Aborigine* Sichtbarkeit zu verleihen und sich sozial wie gesellschaftlich zu (re)positionieren. Der indigene Künstler Gordon Bennett etwa schildert seine Situation so (vgl. Thompson 1990: 148), dass er mittels der Kunstausbübung einen Weg gefunden habe, zu seinen Wurzeln, die er zuvor noch negiert hatte, zurückzukehren bzw. seine Partikularidentität als Aborigine zu festigen. Diese Integrität einer Teilidentität in das Persönlichkeitssystem⁶⁴, die aufgrund diverser Fremdeinflüsse insbesondere unter

⁶³ Eine historische Aufarbeitung der Kolonialgeschichte aus der Perspektive der ‚Anderen‘ rückt nicht zuletzt die britischen ‚ErobererInnen‘ in ein anderes Licht – dies ist ein vermeintlicher Grund für die Marginalisierung der AnhängerInnen eines Gegendiskurses im öffentlichen Sektor.

⁶⁴ Die Vorstellung einer ‚*reconciliation*‘ – ins Dt. übersetzt: ‚Vereinigung‘ – lässt sich in jenen Entwicklungsprozess einordnen, der simultan auf politischer Ebene eine Rolle spielt: Hier lautet der Kurs, mittels politischer Zugeständnisse eine versöhnliche Annäherung zu finden. Die erstmalige offizielle Entschuldigung an die ‚*Stolen Generation*‘ im Jahr 2008 unter dem damaligen Premierminister Kevin Rudd war ein wichtiges politisches Signal in diese Richtung.

städtischen Umweltbedingungen erschwert wird, betrachtet Bennett als fundamental für die eigene Entwicklung. Auch der indigene Kurator Djon Mundine betont den positiven Einfluss künstlerischer Medien zugunsten einer persönlichen Identitätsbildung:

„For visibility there is no greater tool for stating your statement and reinforcing your presence and self-worth. Its power cannot be understated. It is your history, it's our history, heritage and culture – use it to give you strength and be empowered (...).“ (Mundine 2008: 8)

4.3 BLAK ALS KULTURELL HYBRIDE IDENTITÄTSKATEGORIE

Der Prozess eines politischen *self-empowerments* bildete die Grundlage für die Entwicklung einer neuen Identitätskategorie, welche auf eine individuelle Konstruktion der ethnischen Identität abzielt und zugleich kohäsionsstiftende Elemente aufweist; diese Kategorie möchte ich – dem Wortlaut der KünstlerInnenszene folgend – als BLAK bezeichnen. Der Begriff *BLAK* wurde von der Aborigine-Künstlerin Destiny Deacon im Rahmen der Ausstellungsserie „Blak lik mi“ im Jahr 1991 erstmals in Szene gesetzt⁶⁵ und konnte sich im Laufe der Zeit als Pseudonym zu

Aboriginality etablieren, was abermals die Dringlichkeit einer selbstbestimmten Re-Definition veranschaulicht: Vor allem vonseiten der Indigenen wird *Aboriginality* als ein europäisches Konstrukt angesehen, das sie als unzureichend wahrnehmen und mit historisch tief verwurzelten, rassistischen Konzepten von ‚Reinheit‘ und ‚Authentizität‘ konnotieren. So steht *BLAKness* per se symbolisch für die strategische Suche bzw. Durchsetzung eigener Definitionen zugunsten einer Identitäts(re)konstruktion. Dabei wird im Kontext politisch motivierter Bewegungen keineswegs Bezug auf die Hautfarbe genommen – vielmehr handelt es sich um ein Attribut, das seine Bedeutung aus der jeweiligen politischen und sozialen Einstellung speist.

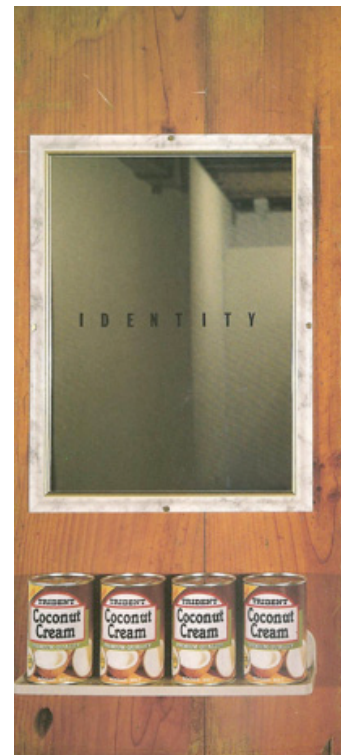


Abb. 15: ‚Coconut‘ als abfällige Bezeichnung für hellerhäutige Aborigines [“Reflection/Introspection“/ © Peter Noble, 1994]

⁶⁵ vgl. Ausstellungskatalog ‚Blakness. Blak City Culture!‘, 1994, Seite 5

„Fundamental to Black city culture is the assertion and exploration of the possibilities of identity, of Blackness. In the manner that Destiny Deacon has refigured and redefined the English colonisers language in translating Black to ‚Blak‘, so too the artists in this exhibition refigure and redefine their identity.“ (Perkins 1996: 22)

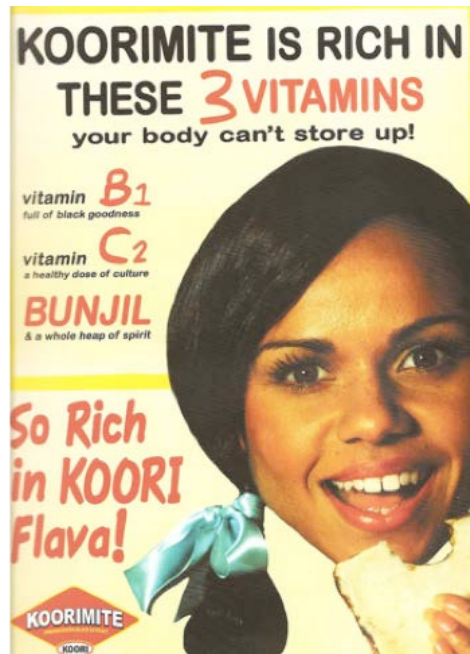
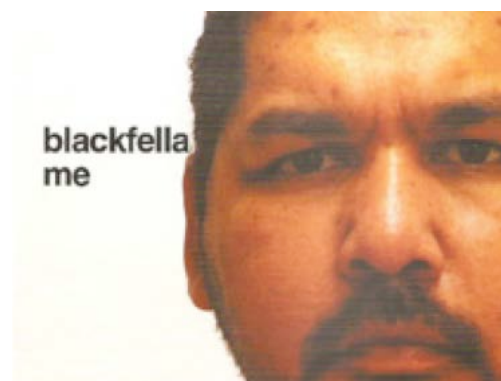


Abb. 16 (li.): Bindi Cole spielt mit Icons, die sie rekontextualisiert und im *Koori-Style* aufbereitet [„Koorimite Kid“/© Bindi Cole, 2008]

Abb. 17: Kunst als Instrument, um der ethnischen Herkunft Sichtbarkeit zu verleihen [„whitefella normal“/© Vernon Ah Kee, 2002]



Mit dem ironisierenden Attribut ‚*not BLAK enough*‘ (vgl. Browning 2010: 22f) bringen die indigenen KünstlerInnen ihre spannungsgeladene Beziehung gegenüber der Kolonialmacht zum Ausdruck und unterstreichen jenen emanzipatorischen Habitus, den sie in ihren eigenen Repräsentationen verankert sehen. Dadurch erlangt nicht zuletzt auch ihr selbstreflektierter Umgang mit fremdbestimmten (Rollen-)zuschreibungen an Transparenz. Das gemeinsame politische Ziel, die identitätskonstitutiven Grenzen zwischen Selbst- und Fremdzuschreibung – und damit im weitesten Sinne zwischen *Black* und *White* – neu auszuloten, wird zum Selbstzweck und erzeugt ein kollektives Identitätsbewusstsein, das diese heterogene Gruppe miteinander verbindet und so erst als *BLAK* beschreibbar macht: „It is precisely this idea, that Aboriginality is to be determined by Aboriginal people themselves, that drives and infuses the most exciting dare I say ‘political’ art that is being produced by Aboriginal artists today.“ (Browning 2010: 26) Dem Ziel einer Emanzipation vom hegemonialen Kunstdiskurs entsprach es, die Rollenerwartungen an *Aboriginality* zu redefinieren, wodurch die Machtverhältnisse eine neue Ordnung erleben sollten.

Die Gemeinsamkeiten in den konkreten Repräsentationen beschränken sich darauf, dass die KünstlerInnen mittels der Verwendung unterschiedlicher Techniken sozialkritische bzw. (identitäts-)politisch brisante Themen aufgreifen, meist figurativ aufbereiten und den etablierten Vorstellungen des hegemonialen Diskurses in gewisser Weise einen Spiegel vorhalten. Die transkulturellen Erfahrungen, wie sie in der künstlerischen Praxis zur Darstellung gebracht werden, gestalten sich angesichts ihrer Individualität sehr polyphon, sodass Heterogenitäten ebenso wie Ambiguitäten konkrete Augenscheinlichkeit erlangen⁶⁶. Die daraus resultierende künstlerische Diversität, von der die Repräsentation einer *Aboriginality* vor allem im städtischen Bereich geprägt ist, wird oft auch mit dem Terminus einer ‚Disparität‘ versehen, was sich bei genauerer Betrachtung als ein vermeintliches Kategorisierungsproblem erweist. Schließlich speist sich die politische Forderung einer Anerkennung von kultureller Diversität ja gerade aus ebendiesem Anspruch, dass sich die Lebenserfahrungen der KünstlerInnen völlig unterschiedlich gestalten, wodurch die Einlösung einer Multiperspektivität und Polyphonie durchaus als Bereicherung anzuerkennen wäre.

Das anschließende Kapitel widmet sich einer Anwendung konkreter Strategien, wobei auf zwei Fallbeispiele Bezug genommen wird. Hierbei sollen die kulturell hybriden Repräsentationsformen in ihrem jeweiligen sozialen Entstehungskontext beleuchtet und untereinander verglichen werden.

⁶⁶ Aufgrund der spezifischen Techniken und Themen sowie der jeweils verwendeten Symbole und damit in Verbindung stehenden soziokulturellen Erfahrungen werden diese Formen im öffentlichen Diskurs als ‚kulturelle Hybriditäten‘ kategorisiert.

5 ANWENDUNG KONKRETER REPRÄSENTATIONSSTRATEGIEN – EINE KONTEXTANALYSE

„When we say that social interaction is symbolic we mean that the acts of each actor have meaning to the actor doing them, and are acts normally interpreted by those with whom the actor acts toward (...) We intend our acts for others, and those acts represent something about us.“ (Charon 1992: 147f)

Auch Kunst als Kommunikationsmittel lässt sich als ein Akt der sozialen Interaktion werten, der das Ziel impliziert, kulturelle Bedeutung so zu produzieren, dass sie geteilt werden kann. Als *Bedeutungsträger* fungieren hierbei Symbole, welche dahinterstehende Konzepte in angemessener – also für ein Kollektiv zugänglicher – Weise repräsentieren: „Signs stand for or *represent* [sic!] our concepts, ideas and feelings in such a way as to enable others to 'read', decode or interpret their meaning in roughly the same way that we do.“ (Hall 1997: 5) Das strategische Element in solchen Prozessen veräußert sich dadurch, dass die jeweiligen kommunikatorischen Absichten auf die Interpretationsfähigkeit bzw. symbolische Identifikationsmöglichkeit der BetrachterInnen abzielen. Daraus wird wiederum jenes Rollenverhalten ersichtlich, das auch dem künstlerischen Habitus inhärent ist – das künstlerische Individuum verhält und repräsentiert sich mittels der Konstruktion von Symbolen so, wie es glaubt, dass es von ihm erwartet bzw. erwünscht wird: „When we act around others, we make an attempt to present ourselves according to the identities we claim for ourselves.“ (Charon 1992: 153) So wird symbolische Interaktion per se zur Basis für die Entwicklung einer Perspektive über eine soziale Realität, wobei die Verwendung von Konzepten und Zeichen in ihrem jeweiligen strategischen Kontext verortet werden muss.

Ziel dieses Kapitels ist es, anhand zweier Einzelfallanalysen aufzeigen, welcher konkreten symbolischen Strategien sich indigene Künstler in der kulturellen Repräsentation ihrer *Aboriginality* bedienen und auf welche kollektiven Identitätskonzepte sie hierbei zurückgreifen. Dabei werde ich auf einen semiotischen Zugang verzichten und stattdessen Erklärungen bezüglich der kommunikatorischen Absichten den DialogpartnerInnen selbst überlassen. Im Blickpunkt steht nicht nur die strategische Instrumentalisierung von

Repräsentationsformen sondern ebenso das kulturelle Selbstverständnis und Rollenselbstverständnis der Künstler. Diese lassen sich als Formen eines ‚self-labellings‘ umschreiben und verdeutlichen jene Strategien, derer sich die Künstler zum Zwecke einer Konstruktion ihres individuellen Selbstwertes bedienen. Weiters werde ich Bezug auf die Individualität der Kunstwerke nehmen und deren Innovationswert eruieren. Daran anknüpfend gilt es, auf analytischem Weg eine Korrelation zwischen dem Einfluss sozialer Netzwerke und den konkreten Repräsentationsstrategien herzustellen, um die daraus gewonnenen Resultate einer abschließenden komparativen Kontextanalyse preiszugeben.

5.1 FALLBEISPIEL 1: ADAM

Adam (*1970), ist ein indigener Künstler, der in Redfern lebt und arbeitet. Er hat eine Ausbildung zum Grafikdesigner absolviert und betont die politischen Elemente in seiner Kunst. Dabei wuchs Adam in einem westlichen Vorort von Sydney im sozialen Mittelschichtmilieu auf. Seine Mutter, die vor einiger Zeit verstorben ist, hatte britische VorfahrInnen; der Vater stammt bereits aus ‚gemischten‘ Verhältnissen: Dessen Vater war britischer Soldat, die Mutter (also Adams Großmutter) war Aborigine. Adams Vater ist pensionierter Bauarbeiter und negiert seine Aborigine-Herkunft⁶⁷ bzw. hebt diese nicht explizit hervor. Diese einstige Überlebensstrategie scheint nach wie vor tief im Bewusstsein von Adams Vater verankert:

*„(...) even in families TODAY it's it's that people DON'T wanna talk about it, don't wanna talk about the IMPURity * of having having Aboriginal blood * which is a FUCKING joke because it's the other way around * I see * ähm you know * there's nothing more impure than a a rum-swilling convict than having a lean mean fighting machine Blackfella * ähm I know which one I'd rather be (...)” (Adam, 2.2.2010)*

So wurde Adam weder dahingehend sozialisiert oder enkulturiert, noch wurde er dazu animiert, einen besonderen Stolz für sein indigenes Erbe zu hegen. Erst während des Studiums als Grafikdesigner, wo er als ‚Aboriginal Student‘ inskribierte – und damit finanzielle Vorteile erwirkte – kam er in Berührung mit seinen Wurzeln, als ihn ein paar *Aboriginal Elders* dazu animierten, seine *Aboriginality* zu beforschen. Das Jahr 1998

⁶⁷ Da Adams Vater Unverständnis für den Wunsch nach einer ethnischen Revitalisierung seines Sohnes hegt, gestaltet sich die Vater-Sohn-Beziehung dementsprechend spannungsgeladen und konfliktiv.

betrachtet Adam als einen entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben, als er im Rahmen eines Jobs im Nationalmuseum von Sydney die Gelegenheit nutzte, sich auf eine historische Spurensuche seiner Partikularidentität zu begeben, die er von da an auf künstlerischem Wege aufzuarbeiten bzw. zu rekonstruieren begann und welche er mittlerweile als primäre Identität ansieht und artikuliert. Der Künstler identifiziert sich selbst mit dem Clan der *Dhungatti*, die als Sprachgruppe ursprünglich den Nordosten des heutigen New South Wales beheimateten.

*"(...) maybe it's politically correct to say indigenous * but then you have the white people that say "but I was born here so theoretically i'm indigenous" but what they can't say is ähm Dhungatti or (?Gumangri?) or (?Eoretri?) or (?Gawabikal?) or Gadigal or (?Mangala?) or (?Baramadigal?) you know, they can't say THAT so I guess we should say ähm DHUNGATTI."* (Adam, 2.2.2010)

Dieser Auszug aus dem Gespräch verdeutlicht zum einen den Wunsch nach einer Selbstdefinition und erteilt darüber hinaus Auskunft über die Selbstpositionierung Adams innerhalb der ‚*Black Community*‘, indem er seine ethnische Zugehörigkeit in Abgrenzung zu den „Weißen“ betont. Diese gezielte Konstruktion und Instrumentalisierung von Binaritäten prägt auch seine Kunstpraxis maßgeblich, wie im Verlauf dieses Kapitels anhand von weiteren Beispielen aufgezeigt wird.

Als wichtigstes persönliches Ziel⁶⁸ nennt Adam die Präsenz in der Öffentlichkeit bzw. in Galerien und die daraus resultierende Möglichkeit, von seiner Kunst leben zu können, wobei er auch eine internationale Karriere anstrebt. „Repräsentiert“ wird Adam durch die ‚*Harrison Gallery*‘; nebenbei verdient er mit Workshops in Schulen und durch Straßenmusik (mit Didgeridoo) sein Geld. Als eine fundamentale Bedingung für Selbstbestimmung ortet Adam finanzielle Unabhängigkeit, wobei er des Öfteren die eigene Wahlfreiheit in der Repräsentation seiner *Aboriginality* hervorhebt:

"I was very fortunate enough to be raised in a middle-class family enabled to make that choice of whether to paint adhere to a stereotype in order to SELL my work OR to have the free luxury of concentrating on a socially political politicized message which i chose to do (...)" (Adam, 2.2.2010)

⁶⁸ Diese Ziele versucht Adam, mit kollektiven Interessen bzw. Zielsetzungen zu verbinden und gewissermaßen zu legitimieren, indem er sich als eine Art ‚politischer Botschafter‘ ausweist.

Hier betont er die Freiwilligkeit seiner Kunstpraxis, und das der Tatsache zum Trotz, dass sich mit klassischem ‚dot-painting‘ leichter Geld verdienen ließe. Doch von dieser Kunstform, welche er als fremdgesteuertes und „weißes“ Produkt verurteilt, möchte er ausdrücklich Abstand nehmen.

5.1.1 SYMBOLISCHE KONSTRUKTION VON ABORIGINALITY

In der konkreten Anwendung von Symbolen als kollektive Repräsentationsformen bedient sich Adam insbesondere jener kultureller Codes, die einen Rückgriff auf *Aboriginality* als politisches Identitätskonzept indizieren und dergestalt eine kollektive Identifikation ermöglichen sollen. Darüber hinaus wird stellenweise zumindest in indirekter Form auch die Aktivierung eines essentiellen Konzepts wirksam, zuweilen Adam mehrmals anführt, dass seine *Aboriginality* ihn spirituell leite und dahingehend eine wichtige Orientierungsfunktion für sein künstlerisches Schaffen darstelle – dabei bezieht er seine Legitimation als Aborigine aus seiner familiären Herkunft, wodurch er seine ethnische Identität gewissermaßen als ‚angeboren‘ essentialisiert.

Ansonsten bleibt er einem individuellen Stil treu, der sich durch sämtliche Kunstwerke zieht: Die horizontalen Linien im Himmel repräsentieren die indigenen Vorfahren. Die große Sonne, welche sich ebenso kontinuierlich in Adams Werken wiederfindet, steht für den Urgroßvater, während der große Mond die Urgroßmutter symbolisiert; diese Repräsentationssymbole bezeichnet Adam gar als *Totems*. Die Wolken, welche makroperspektivisch über den Geschehnissen wachen, repräsentieren die Bundesstaaten der Regierung. All diese Symbole sind figurative Bauelemente für jene Themen, denen sich Adam in seinen satirisch anmutenden Acrylwerken widmet – hierbei handelt es sich zumeist um sozialkritische und umweltpolitische Inhalte, die oftmals mit dem politischen Hintergrund behaftet sind, territorialen Ansprüchen⁶⁹ Gehör zu verschaffen. Darüber hinaus vermag Adam mit der Signalisierung seiner besonderen Beziehung zum Land zugleich seine ethnische Identifikation zu stärken. Dergestalt bezweckt er, moderne Stereotype in Abgrenzung zu traditionellen Stereotypen zu schaffen, um einer

⁶⁹ Aborigines im urbanen Raum sind vom sog. ‚Native Title Act‘, der Indigenen im Rahmen staatlicher Kompensationsmaßnahmen Landrechte zugestehen bzw. rückerstatten würde, weitgehend ausgeschlossen.

Emanzipation von „weißen“ – seines Erachtens fremdbestimmten – Formen Ausdruck zu verleihen, als welche er etwa ‚dot-painting‘ verurteilt.

“I try to make it * deliberate a modern stereotype * so ähm you know a modern stereotype of a snapshot of australia as opposed to a TRADITIONAL stereotype, a snapshot of australia through a TRADITIONAL aboriginal artwork.” (Adam, 27.3.2010)*

In diesem Sinne konstruiert Adam Binaritäten zwischen traditionell und modern – obschon er sich selbst als ‚moderner‘ Künstler bezeichnet, greift er immer wieder bewusst traditionelle Elemente auf, um diese zu rekontextualisieren und daraus ‚Hybridformen‘ entstehen zu lassen. Eine starke Dichotomisierung zwischen ‚black‘ und ‚white‘ spiegelt sich nicht nur als Kernbestandteil seiner Kunstpraxis, sondern auch in unseren Gesprächen wiederholt wider, wodurch Adam seiner Positionierung als Künstler innerhalb einer ‚Aboriginal Community‘ mehr Gewicht verleihen möchte – kritische Stimmen behaupten, dass es sich hierbei gar um eine Form der Überidentifikation handle.

“If i can put an australian flag on the wall that has graffiti upon it 'you're a bunch of white cunts' and call that ART, and then have every major newspaper and and ähm reporter reporters there for major tabloids or whatever or ähm radio interviews and so forth, television cameras and whatever, they're looking at that piece and then publicly ähm VICTIMIZING myself as an artist, i feel i have ACHIEVED for my people.” (Adam, 27.3.2010)

Die Ursache für diese Dichotomisierungen sehe ich in Adams Rollenselbstverständnis verankert, welches wiederum seinen Selbst-Wert als Künstler determiniert und dahingehend seine soziale Positionierung stärken soll.



Abb. 18 und 19: Kritik am umwelt- und sozialpolitischen Regierungskurs dominieren die Werke des Künstlers – hier zu sehen in „Wong place at the Wong time“ und „(Desp)air Guitar“ [© Adam Hill]

5.1.2 KONSTRUKTION VON INDIVIDUELLEM SELBST-WERT

*„(...) in essence, you have to begin with your individual ETHIC and your STYLE and that's something that for the kids i speak to nowadays about encouraging their art CAREER, you have to concentrate on that individual individual element on your art * to find its place.“*
(Adam, 22.3.2010)

Adam legt großen Wert auf die Hervorhebung der Einzigartigkeit bzw. Individualität seiner künstlerischen Produkte, wobei er dies zugleich als Erfordernis bzw. Erfolgsfaktor auf dem Kunstmarkt erkennt. In diesem Zusammenhang spricht er auch von einer Ethik, die er als *Aboriginal Artist* mittragen und aus Verantwortung gegenüber „seinen Leuten“ künstlerisch transportieren müsse; schließlich leisteten seine individuellen Erfahrungen, die in die künstlerische Arbeit mit einfließen, einen wertvollen Beitrag dazu, bestehende Rollen- und Machtverhältnisse zu ändern. Während er grundsätzlich von der Vorstellung Abstand nimmt, dass KünstlerInnen eine Ausbildung benötigten, betont er zugleich situativ seinen eigenen akademischen Grad: Diesen Aspekt aktiviert er dezidiert in Relation zu seiner Identität als Aborigine, um die Besonderheit bzw. Individualität einer solchen Kombination von Partikularidentitäten hervorzuheben und dadurch den individuellen Marktwert zu steigern. Kontextuell erwähnt er seine ‚*media literacy*‘ insbesondere da, wo er beabsichtigt, „für Andere“ zu sprechen:

*“I paint about what affects EVERYONE * all communities * my WISH and my subject matter - politically - speaks about the ultimate situation that we're all IN * äh I can articulate that in english because i studied at university and become at that time one of the only * one of the few within the five kooris to achieve a bachelor of arts * so i speak on BEHALF of those people and i VOLUNTARILY DO so so i ACT as a äh i guess a visual orator for aboriginal communities (...)”* (Adam, 27.3.2010)



Abb. 20:
In diesem Werk bricht
Adam mit stereotypisierten
Repräsentationen,
während er solche
gleichzeitig selbst
anwendet
[“A shot in the dark“/
© Adam Hill]

Wiederholt brüskiert sich Adam darüber, dass KünstlerInnen aus entlegenen Gegenden viel Absatz für ihre Kunst finden. Gleichzeitig dreht er den Spieß um, indem er ihnen gewissermaßen das Recht auf Selbstbestimmung abspricht und dadurch ein paternalistisch anmutendes Selbstverständnis zum Ausdruck bringt: Er maßt sich dezidiert an, FÜR sie zu sprechen, wobei die Eigenbezeichnung eines ‚orators‘ auf ein traditionelles ethnisches Konzept⁷⁰ verweist. Gleichzeitig betont Adam die integrative Komponente seiner Kunst bzw. jenes Potential, das die politischen Aspekte im Sinne einer kollektiven Identitätsbildung der Aborigines bergen. So knüpft er sein Selbstverständnis als *Aboriginal Artist* an das Vorhaben, mittels der politischen Inhalte seiner Kunst in einer Art „Anwaltsrolle“ für all jene Aborigines aufzutreten, die sich diese „Freiheit“ einer selbstbestimmten Kunstproduktion nicht leisten könnten. Dabei unterstreicht er die erzieherische Leistung seiner Kunst, welche eine Dekonstruktion der Kolonialgeschichte anstrebt und dadurch die gesellschaftliche Positionierung der Aborigines im positiven Sinne rekonstruieren und korrigieren soll. Als Bedingung, um diesem Anspruch gerecht zu werden, forciert Adam die Statuserhöhung seiner Produkte bzw. seines Namens innerhalb der *Art Society*. Doch auch die soziale Stellung innerhalb der *Redfern Community* erachtet Adam als wichtigen Schritt auf seinem Pfad einer Rekonstruktion der ethnischen Identität, wie ich im Folgenden aufzeigen werde.

5.1.3 BEDEUTUNG SOZIALER NETZWERKE

*„I’ve always enjoyed * being in the HUB of * urban aboriginal society äh * i did not primarily move to redfern in hope of getting the ähm the quintessential aboriginal experience, but i knew it would be advantageous, it would help my understanding of politics and art (...)“ (Adam, 12.3.2010)*



Abb. 21: Symbolische Konstruktion einer ‚Wir-Identität‘ [Titel unbekannt/© Adam Hill]

⁷⁰ Diese Rolle eines ‚orators‘ wurde allerdings nur Mitgliedern zuerkannt, die einen bestimmten Status innerhalb der *Community* innebrachten, wodurch im aktuellen Kontext soziales Konfliktpotential absehbar wird (vgl. Kapitel 7.2).

Adam lebt und arbeitet hauptsächlich in seinem Studio in Redfern und fühlt sich nicht zuletzt aufgrund seiner politischen Einstellung der *Redfern Community* sehr zugehörig. Obschon er gemäß eigener Angaben eher zufällig in Redfern landete, scheint der Kontakt zur *Aboriginal Community* von besonderer Bedeutung in seinem persönlichen Identitätsbildungsprozess. Dabei betont er vor allem die Relevanz eines Ressourcenaustausches; diese angepriesene Reziprozität beruht allerdings nur zum Teil auf einer wechselseitigen Wahrnehmung als solche, wie einige Konfliktsituationen offenbaren⁷¹.

Zunächst beurteilt Adam seine Positionierung innerhalb der *Redfern Community* als persönlichen Zugewinn, da sie seine Authentizität und Glaubwürdigkeit als *urban artist* und infolgedessen seinen sozialen Status innerhalb der *Art Society* zu steigern verspricht: Zudem kann er sich auf diese Weise einen Zugang zu jenen Formen kulturellen Wissens verschaffen, die ihm in der Rekonstruktion seiner ethnischen Identität zugute kommen; schließlich war ihm dieser Zugang aufgrund seiner spezifischen Sozialisation und Enkulturation in relativ isolierter Lage bisweilen verwehrt geblieben.

*“I just also benefit by being around the the really good people that that ähm are very influential * on myself in terms of not only * the the ähm the wisdom that comes from the senior people here, but also the peoples that create a lot of employment for me here as well and have * been instrumental in * getting my my face known to * the city of sydney council and * that's a tremendously important thing to be involved with the local councils in terms of aiding your * your products and getting it out there (...)”* (Adam, 22.3.2010)

Adam scheint die Bedeutung sozialer Netzwerke weiters darin zu erkennen, dass er auf dem Kunstmarkt seine Authentizität als *urban artist* und in weiterer Folge seinen Status als *Aboriginal Artist* erhöhen kann. Als sich Adam einst in der Öffentlichkeit als *Redfern Artist* titulierte bzw. von den Medien als solcher bezeichnet wurde, manövrierte er sich jedoch in einen schwerwiegenden Konflikt mit einzelnen Mitgliedern der *Redfern Community* – sie beurteilten diese Aktion als eine Form der Aneignung zum Zwecke der Verfolgung eigennütziger Interessen. Da Adam in einem anderen soziokulturellen Milieu aufgewachsen war, schien es unangebracht bzw. gar unrechtmäßig, sich als Repräsentant der *Redfern Community* auszugeben (vgl. Adam, 22.3.2010).

⁷¹ vgl. Kapitel 7.2

5.2 FALLBEISPIEL 2: JASON



Abb. 22: Symbolmix:
Hier werden
Bedeutungen geteilt,
wobei sie im jeweiligen
kulturellen Kontext
interpretiert werden
können
[“Let Go”/
© Jason Wing, 2008]

Jason (*1978) kommt ebenfalls aus der Richtung des Grafikdesigns und wird von der ‚Aa Gallery‘ in Sydney repräsentiert; seine Ausbildung hat er am ‚Sydney College of the Arts‘ abgeschlossen. Er hat chinesische, australische und Aborigine-Vorfahren und fühlt sich mit allen drei ethnischen Herkunftten gleichermaßen verbunden, wobei er sich im öffentlichen Rahmen klar als *Aboriginal Artist* positioniert. Jasons Großvater, der dem Clan der *Biripi* (Sprachgruppe im nördlichen New South Wales) angehört, verleugnete seine Herkunft, da er seinerzeit aufgrund von Diskriminierung keinen staatlichen Job hätte ausüben dürfen.

„(...) for both my grandparents, they had to loose their culture or they had to lie or you know they had to do all these things to survive so they couldn’t really fully embrace äh their cultural identity for fear of ähm you know persecution (...)“ (Jason, 29.3.2010)

Dieser Ratschlag, die ethnische Herkunft zu verheimlichen, wurde auch Jasons Mutter mit auf den Weg gegeben, doch sie entschied sich entgegen dessen dafür, ihr stolzes Erbe weiterzutragen und sogar familiäre Nachforschungen anzustellen, um ihre Herkunft zu rekonstruieren. So wuchs Jason zwar in dem Wissen um seine ethnische Teilidentität als Aborigine auf, allerdings fühlte er sich erst mit dem Erwerb eines ‚*Aboriginality Certificates*‘, welches seine indigene Herkunft schwarz auf weiß bestätigte, ermächtigt, dies öffentlich kundzutun. Hierzu schien ihm die Kunstpraxis als ein nützlicher Weg:

*„I've been sort of working on that that relationship and that connection and ähm the more i investigate, the more i ähm * so the more i'm empowered...it's a lot of äh like healing and self discovery too like every time i create an artwork i'm * i'm exploring different avenues OF my cultures ähm which I find very exciting and therapeutic and ähm * you know i like to encourage other people to do the same (...)" (Jason, 1.2.2010)*

Jasons berufliche Erfahrung als Kunsttherapeut fließt immer wieder in seine Aussagen ein; so meint er an einer Stelle sogar, dass er glaubt, „Heilung“ sei das Schlüsselement für die vorliegende Arbeit. Auf einer symbolischen Ebene distanziert sich Jason von den traditionellen Repräsentationsmustern des ‚dot-paintings‘. Selbstkritisch reflektiert er, dass ihm hierzu der kulturelle Zugang fehle bzw. dass er schlicht nicht in einer Weise enkulturiert worden sei, die es ihm erlauben würde, diese symbolischen Muster für seine Kunst zu übernehmen. Doch auch Jason macht aus der Not sozusagen eine „Tugend“, indem er hervorkehrt, dass es ohnehin seinen persönlichen Ambitionen entspräche, mit stereotypenhaften Rollenbildern über *Aboriginality* zu brechen, wobei er dieses Anliegen auch auf andere Ebenen überträgt:

*“(...) that again is another important like education process to say to people 'hej, you know, you don't HAVE to be * BLACK with no shoes living in housing commissions and * you know * DRINKING and all like ALL the stereotypes...you don't HAVE to be like that to be aboriginal' ähm * again you know we we come * you know * we we're all very different and and i think that that * that stereotype NEEDS to be broken down (...)" (Jason, 1.2.2010)*

Mit seiner Kunstpraxis könne er einen wichtigen Beitrag dazu leisten, da er eine Alternative anbiete, die auf Völkerverständigung abzielt, indem sie Grenzen überwindet:

*“I feel responsible that i * you know i you know i i have a voice and i think it's important to get * get my perspective INTO the public ähm because it it offers it offers an ALTERNATIVE ähm * and it breaks down stereotypes as well you know like you know i i feel that with ME AND my work * ähm i'm i'm crossing boundaries of you know what is perceived to be aboriginal ... you know as long as i do MY part and offer an alternative to * what is considered aboriginal art ähm i feel like i've done my part (...)" (Jason, 1.2.2010)*

5.2.1 SYMBOLISCHE KONSTRUKTION VON ABORIGINALITY

Jason bedient sich einiger weniger Symbole auffällig oft – jene *Icons*, die kontinuierlich in seinen Werken auftauchen und somit einen individuellen ‚Wiedererkennungswert‘ haben, sind zum einen *Vögel* und zum anderen eine *kindähnliche Gestalt mit drei Augen*. Ich bat

Jason darum, die Hintergründe über eine Verwendungsweise dieser Repräsentationsformen darzulegen, um diese anhand weiterer Informationen zu kontextualisieren (vgl. Jason, 1.2.2010).



Abb. 23: Titel unbek. [© Jason Wing]

Abb. 23 zeigt ein Werk, das aus Recycling-Materialien hergestellt wurde. Auf diese Weise möchte Jason illustrieren, dass es möglich ist, scheinbar Vergänglichem neues Leben bzw. Wert einzuhauchen, indem man es rekontextualisiert. Die drei Augen sollen eine Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herstellen, wodurch Jason zum Ausdruck zu bringen versucht, dass man endlich beginnen müsse, aus der Vergangenheit zu lernen – in diesem Zusammenhang führt er idealisierend die Kultur der Aborigines an, die es schließlich fertiggebracht hätte, Tausende von Jahren zu überleben. Der Pfeilkreis auf der Brust des Kindes ist ein Element aus dem Sortiment traditioneller Symbole der Aborigines – nämlich jenes eines ‚*meeting place*‘ – welches Jason graphisch und gleichsam ikonisch aufbereitet, um es „universeller zu gestalten“, wie er es ausdrückt. Dahinter verbirgt sich zudem die konkrete Strategie, die Restriktionen der ‚*cultural protocols*‘⁷², welche ihm die Verwendung dieses Symbols untersagen würden, zu umschiffen.

Die Wandzeichnung in Abb. 24 trägt den Titel „*migration piece*“, wobei die Vögel Jasons Vorfahren repräsentieren, mit denen er sich identifiziert. Auf der einen Seite handelt es sich um Krähen, die in der traditionellen chinesischen Kultur symbolisch für „Kämpfer der Vergangenheit“ stehen; auf der anderen Seite werden australische Elstern, sog. ‚MagPies‘ dargestellt – diese signifiziert nur eine von vielen abfälligen Bezeichnungen, welche Aborigines aus „gemischter Herkunft“ ernten. Jason verkehrt dieses Attribut ins Positive, indem er meint, dass er sich spirituell mit diesen Vögeln verbunden fühle, da sie seine Aborigine-Vorfahren symbolisieren und in diesem Sinne auch IHN.

⁷² Die *cultural protocols* sind jene Richtlinien, die den Zugang der indigenen KünstlerInnen zu bestimmten Symbolen bzw. Totems regulieren, wobei dieser Zugang im traditionellen Kontext vom sozialen Status des/der KünstlerIn abhängig ist.

*“(...) you know it's it's a migration of my chinese family coming to australia ähm it's also a migration story of ähm you know colonization ähm * it's migration you know being australian and so it's it kind of * it crosses a lot of barriers ähm and and it's it's my own sort of PERSONAL migration too you know like just evolving in DIFFerent environments and ähm * yeah so that's that's the symbolism of the birds (...)” (Jason, 29.3.2010)*

Aus dieser Beschreibung geht bereits hervor, dass Jason es als Vorteil erachtet, eine Brücke zwischen den Kulturen zu schlagen, was abermals jene Multiperspektivität und Vieldeutigkeit seiner Werke zum Ausdruck bringt, auf die er besonderen Wert legt.



Abb. 24: “migration piece” [© Jason Wing]

5.2.2 KONSTRUKTION VON INDIVIDUELLEM SELBST-WERT

„It’s MY story you know and and MY story as an aboriginal person is just as valid as any anybody else’s story ... you know this is who I am, this is MY story and you know there’s a lot of aboriginal people out there who have very similar äh circumstances (...)” (Jason, 1.2.2010)

Jasons Selbstverständnis beruht darauf, dass er „einfach Aborigine“ sei, wodurch Rückgriff auf das Konzept einer Basisidentität genommen wird. Dabei klassifiziert er sich selbst als ‚urban‘, was sich dahingehend bemerkbar mache, dass er Materialien und Techniken verwendet, die seiner Enkulturation in einem städtischen Umfeld entsprechen. So erhofft er sich, insbesondere einer jüngeren Generation neue Möglichkeiten für eine Identifikation im Sinne eines *self-empowerments* anzubieten⁷³ und selbst als eine Art Rollenmodell zu fungieren. Die explizite Auslegung seiner Kunst als ‚Aboriginal‘ begründet Jason mit der

⁷³ Hier bezieht er sich vor allem auf jene Aborigines, die nicht anhand äußerlicher Merkmale als solche ‚identifizierbar‘ sind und sich dadurch in einer öffentlichen Kundgebung ihrer *Aboriginality* infrage gestellt fühlen bzw. einem stetigen Identifikationsdilemma ausgesetzt sind.

Absicht, dadurch ein Überlebenszeichen zu setzen und somit seinen individuellen politischen Beitrag zur Kontinuität einer *Aboriginality* zu leisten, wodurch er *Aboriginality* als politisches Identitätskonzept aktiviert.

*"If you're PROUD then you are letting people KNOW that you're aboriginal (...) you know the fact that i say you know 'i'm jason wing, i'm aboriginal, i'm here' * that's a statement in itSELF because like i said, we were supposed to be extinct * the aboriginal culture wasn't supposed to exist at all so * the fact that i EXIST means that you know we're * you know we're HERE you know (lacht) i'm not going anywhere, so stop trying (lacht) and you're tryin' to get rid of us, but you can't * it's almost impossible to make any comment being an aboriginal person without being political, so you can't help it be political really ähm just by having a voice (...)"* (Jason, 29.3.2010)

Diese Ansicht, wonach jegliche Form, sich der Öffentlichkeit gegenüber als ‚Aborigine‘ auszuweisen, ein Überlebenszeichen darstelle und in diesem Sinne bereits als politischer Akt zu werten sei, kam mir im Übrigen während meines gesamten Feldforschungsaufenthaltes wiederholt in Gesprächen unter. Jasons Rollenselbstverständnis als eine Art ‚Helfer‘ für jene Indigenen, die keine Stimme in der Öffentlichkeit haben, gründet mitunter auf jener funktionellen Bedeutung, die soziale Netzwerke für ihn besitzen.

5.2.3 BEDEUTUNG SOZIALER NETZWERKE

Jason (vgl. ebd., 29.3.2010) gibt an, sich durch den Verkauf seiner Kunst in Galerien unter anderem die Möglichkeit zu finanzieren, ins *Outback* zu reisen und den dort lebenden ‚communities‘ seine technischen Fähigkeiten anzubieten, mit dem Ziel, sie im Sinne eines *self-empowerments* zu unterstützen. Die Problematik in diesem Wissenstransfer schildert der Künstler so, dass es eine massive „kulturelle Kluft“ gäbe. Diese trete etwa in Form von Sprachbarrieren zwischen ihm und den dort ansässigen traditionellen LandbewohnerInnen auf, sodass es sich als schwierig gestalte, innovative Ideen zu vermitteln bzw. als solche anzupreisen. Als wichtiges Projekt, das Jason in näherer Zukunft ansteuert, nennt er die künstlerische Auseinandersetzung mit der sog. ‚*intervention*‘⁷⁴, wobei es ihm ein

⁷⁴ Die ‚*intervention*‘ ist ein Thema, das die politischen Wogen hoch gehen lässt: Im Jahr 2007 hat die australische Regierung unter der Ägide des damaligen konservativen Premierministers John Howard im *Northern Territory* restriktive Kontrollmaßnahmen ins Leben gerufen – allen voran das Verbot von Alkohol- und Pornographiekonsum, welches nur für die dort lebenden Aborigines Gültigkeit besitzt. Eine solche Vorgehensweise ahnden viele Aborigines vor allem im urbanen Raum als eine Fortsetzung eines kolonialistischen Habitus der Fremdbestimmung.

persönliches Anliegen sei, einerseits die Menschen vor Ort über Hintergründe aufzuklären und darüber hinaus die Kunst als eine Plattform zu nutzen, um Kritik an der regierungspolitischen Praxis zu üben. Dabei spricht er sich die Rolle eines ‚Vehikels‘ für die Stimmen der Gemeinschaftsmitglieder zu:

“I can HELP SPEAK FOR people who probably would never be heard in parliament you know and that THAT's the exchange you know they're helping me, I need to help them let's work together and and try and make a difference you know, try and make this social change (...)”
(Jason, 1.2.2010)

In diesem Sinne versteht er die Interaktion mit der Gemeinschaft als eine Tauschform von Ressourcen – schließlich verschafft er sich dadurch teilweise Zugang zu jenem traditionellen Wissen, welches in der Identitätskonstruktion von *Aboriginality* so maßgeblich zu sein scheint.

Mit der *Redfern Community* hat Jason dagegen eher wenige Berührungspunkte. In dieser Hinsicht bezeichnet er sich als „*lonely wolf*“ (vgl. Jason, 29.3.2011) und erzählt ‚*off the record*‘, dass er nicht mit Adam tauschen wollen würde, da sich dieser in einer schwierigeren und eingeschränkteren Situation befinden würde. Durch die eigene Ungebundenheit hätte Jason mehr Freiheiten – nicht nur, was seine konkrete Kunstpraxis angeht, sondern auch hinsichtlich individueller Karrierepläne und –wünsche. Als aktives Mitglied der *Redfern Community* würde er sich schlicht in seinen Möglichkeiten begrenzt fühlen, individuellen Interessen zu folgen und in diesem Sinne selbstbestimmt zu handeln⁷⁵.



Abb. 25: Doppeltes Signal
für eine Präsenz im
öffentlichen Raum – dieses
Graffiti im Herzen Sydneys
[“we grew here”/
© Jason Wing,
Foto JS/2010]

⁷⁵ Was es mit dieser Aussage auf sich hat, wird in Kapitel 7.2 näher erläutert; im Rahmen dessen werde ich die Entstehung sozialer Konfliktsituationen rekonstruieren.

5.3 ZUSAMMENFASSENDE VERGLEICH

„Die ‚Suche nach Identität‘ kann in vielen Formen auftreten, eine davon wäre die Isolierung um die eigene Individualität zu stärken, die zweite ist eine defensive Investition in identitätsstiftende Kollektive.“ (Dziedzic 2007: 131)

Obschon sich die beiden Künstler in ihren groben demographischen Eckdaten relativ ähnlich sind⁷⁶ – also etwa gleichen Alters, beide in Sydneys sozialem Mittelschichtmilieu aufgewachsen, derselbe Ausbildungshintergrund – bringen sie ihre kulturellen Erfahrungen auf relativ unterschiedliche Weise zum Ausdruck, was ich als ein Resultat ihrer familiären Sozialisation, aber auch ihrer aktuellen Einbettung in ein soziales Milieu deute. Und doch lässt sich beobachten, dass für beide Künstler trotz der Betonung ihrer Individualität der Rückgriff auf bereits etablierte kollektive Identitätskonzepte – essentielle wie politische – gleichermaßen ins strategische Kalkül fällt, wobei diese Strategien unterschiedliche Gestalt annehmen.

Gemäß Stuart Hall wird jegliche Positionierung eines Individuums bereits als identitätspolitischer Akt verortbar, wobei hier sowohl ein aktives als auch ein passives Element mit einfließt: „Das Subjekt wird einerseits durch die umgebenden Verhältnisse historisch, sozial und kulturell *positioniert* [sic!], und andererseits positioniert es sich *selbst* [sic!].“ (Supik 2005: 13) Signifikant für Adams Kunst ist die Eindeutigkeit seiner Botschaften und eine damit verbundene Konstruktion von Binaritäten zwischen ‚black‘ und ‚white‘, was meines Erachtens sein dringendes Bedürfnis einer Selbstpositionierung innerhalb der *Aboriginal Community* veranschaulicht; schließlich versucht er so, eine symbolische Grenze zu den „whiteys“ zu ziehen. In dieser symbolischen Grenzziehung zwischen ‚us‘ und ‚them‘ verortet er sich ganz klar als ‚black‘, was sich auch in der auffällig häufigen Anwendung der „Wir-Form“ manifestiert. Jason dagegen versucht, auf subtilere und weniger plakative Weise, seine Identität als ‚Aborigine‘ zu konstruieren, legt er doch gemäß eigener Angaben besonderen Wert darauf, Grenzen zu überwinden und in einen transkulturellen Dialog zu treten. Der Versuch, zwischen drei ‚Kulturkreisen‘ zu interagieren bzw. zu vermitteln, lässt seine künstlerischen Werke dem entsprechend vieldeutig ausfallen.

⁷⁶ Im Übrigen kennen die beiden einander recht gut und befinden sich in einem freundschaftlichen, zugleich aber auch konkurrenzhaftem Verhältnis zueinander, wie beidseitige informale Aussagen durchschimmern lassen.

Eine weitere Form der strategischen Identifikation betrifft den Rückgriff auf eine sog. ‚Basisidentität‘ und wird von Fredrik Barth als „*basic value orientation*“ umschrieben: „Since belonging to an ethnic category implies being a certain kind of person, having that basic identity, it also implies a claim to be judged, and to judge oneself, by those standards that are relevant to that identity.“ (Barth 1998: 14) Diese strategische Aktivierung einer „Basisidentität“ lässt sich als Rückgriff auf ein essentialistisches Konzept begreifen, welcher von beiden Künstlern situativ erfolgt – dies geschah vor allem unter dem scheinbaren Zugzwang der konkreten Fragestellung, *was* die beiden ihres Erachtens als *Aboriginal Artists* ausweise. Obschon eine grundsätzliche Reflexionsbereitschaft beider Künstler vorhanden ist, benützen sie das ‚Label‘ Aboriginal als eine Form der künstlerischen Signatur. Dies geben sie wiederum an, aus einer politischen Motivation heraus zu tun, wobei sie ihre künstlerische Praxis und daraus entstehende Identifikationsmöglichkeiten nutzen wollen, um sich einen verspäteten Zugang zu jenen wertvollen Ressourcen zu verschaffen, die in der Konstruktion einer *Aboriginality* so maßgeblich scheinen. Hier kommt die Bedeutung sozialer Netzwerke ins Spiel, wobei die beiden Künstler Strategien anwenden, die sich jeweils voneinander unterscheiden: Während Adam sich innerhalb der *Redfern Community* verortet und mit einer politisch versierten Kunstpraxis seinen aktiven Beitrag zum Ressourcentausch als geleistet ansieht, begibt sich Jason in die ‚*remote areas*‘, um dort seine ‚*media literacy*‘ gegen traditionelle kulturelle Wissensressourcen einzutauschen. Die Tatsache, dass beide Künstler den Aspekt eines Wissenserwerbes wiederholt betonen, bekundet, dass sie dessen konstitutive Relevanz für den Identitätsbildungsprozess bereits erkannt und verinnerlicht haben.

In ihrem Rollenselbstverständnis liefern die Künstler relativ ähnliche Angaben; so nehmen sich beide in einer Art ‚Übersetzertätigkeit‘ zwischen den kulturellen Welten wahr, wobei sie sich ihrer privilegierten Positionen als Künstler durchaus bewusst sind und diese auch zur Sprache bringen. Beide geben zudem an, dass ihre Kunstpraxis sehr eng an eine soziale Verantwortung gebunden sei, die sie ihren (direkten wie indirekten) Vorfahren sowie den ‚*voiceless Aborigines*‘ in entlegeneren Gegenden schuldig seien. Die Legitimität, FÜR diese Menschen zu sprechen, sehen sie darin verankert, dass sie gelernt hätten, fremdkulturelle Fähigkeiten zu adaptieren und zugunsten ihrer ‚eigenen Leute‘ zu nutzen. Ihre ‚kulturelle Authentizität‘ bescheinigen sie dadurch, dass sie in einer Weise

enkulturiert worden seien, die es ihnen erlaube und gar ermögliche, zwischen den Welten zu kommunizieren. An dieser Stelle möchte ich eine Re-Definition von ‚Authentizität‘ durch die Worte des indigenen Kurators Djon Mundine wiedergeben: „Authenticity means to me someone who is honestly working at making an expression to do with their lives and to do with the history – the Aboriginal history – that touches and impinges on our lives.“ (Mundine 2008: 8) Hier kristallisiert sich wiederum sehr deutlich heraus, dass die Verwendung des Labels ‚*Aboriginal Artist*‘ mit bestimmten Erwartungen bzw. politischen Loyalitäten konform geht. Diese Interpretation erhärtet sich durch die Dokumentation informaler und formaler Aussagen, die in eine ähnliche Richtung gehen: So war oftmals davon die Rede, dass es in Ordnung sei, sich als *Aboriginal Artist* auszugeben, aber nur, „*as long as you do the right thing*“ (vgl. FTB, 27.2.2011). Daraus erklärt sich jenes soziale Verantwortungsgefühl gegenüber der *Aboriginal Community*, welches die Künstler immer wieder zum Ausdruck bringen und auch in ihrem Rollenselbstverständnis verankert sehen⁷⁷.

Die Inanspruchnahme bestimmter Privilegien bzw. individueller Vorteile, welche unter Verwendung des Labels *Aboriginal* erwirkt werden, scheint somit an bestimmte Verpflichtungen und Verantwortungen auf informaler wie künstlerischer Ebene gebunden. Hier postuliere ich, dass die sozialen Erwartungen umso höher – und in diesem Sinne regulativer – ausfallen, je intensiver sich der/die *Aboriginal Artist* der Vorzüge eines sozialen Netzwerkes bzw. einer ‚*ethnic community*‘ zur Steigerung seiner/ihrer Authentizität bzw. zum Zwecke einer Vermarktung der eigenen Kunst bedient. Die institutionellen Hintergründe zu diesem Aspekt werden im Folgekapitel aufgezeigt – schließlich ließ eine Institutionalisierung des Gegendiskurses nicht lange auf sich warten.

⁷⁷ Ein solches Verhaltensmuster interpretiere ich als ein Resultat eines kommunikatorischen Prozesses, der sich ‚zwischen den Welten‘ abspielt und die Praxis kulturell hybrider Kunstformen wesentlich mitzubestimmen scheint (vgl. Kapitel 7.1).

6 PLAYING THE GAME – ZUR INSTITUTIONALISIERUNG EINES GEGENDISKURSES

„If one is to play the game that they're playing, then you need to put on that uniform and just jump amongst it and watch what happens (...)“ (Adam, 22.3.2010)



Abb. 26: In Anspielung darauf, dass Aborigines in einem rassistischen Diskurs als ‚Dingos‘ bezeichnet werden, lässt Hookey diese Figur Besitz über ein klassisches Statussymbol der weißen Elite ergreifen. Damit erhält das Kunstwerk einen ironischen Charakter, der nicht zuletzt die Entschlossenheit einer neuen Generation zum Ausdruck bringt [„A painting for the underdawg“/ © Gordon Hookey, 2005]

Wurden aufgrund der im hegemonialen Diskurs verankerten Zuschreibungen zunächst die Handlungen derer begrenzt, die sich abweichender bzw. innovativer Repräsentationsformen bedienten, so schien sich diese Situation im Laufe der 90er Jahre zu ändern. In Anbetracht einer Neuordnung der gesellschaftspolitischen Verhältnisse konnte sich ein Markt etablieren, der individuelle Gestaltungsmöglichkeiten zuließ bzw. solche geradezu förderte. Diese Entwicklung wird von der Institutionalisierung eines Gegendiskurses gezeitigt, wobei neue Wertindikatoren konstruiert wurden, die nunmehr über Inklusion/Exklusion entschieden. Hier lassen sich zwei parallel ablaufende Entwicklungsprozesse beobachten: Obschon der ‚traditionellen‘ Kunst nach wie vor mehr Platz in der Öffentlichkeit zukommt (vgl. Leslie 2008: 130), wurden indigene KünstlerInnen aus dem urbanen Raum zunehmend in den Mainstream inkludiert, wodurch sie ihren marginalisierten Status an der Peripherie des Kunstsektor scheinbar verlassen konnten.

„Aboriginal Art after 1970 provided a new framework, but one that instead gave Aboriginal peoples the opportunity to provide their own pictures. These images have survived within mainstream environments because non-Aboriginal peoples have welcomed Aboriginal peoples increasingly into mainstream Australian society.“ (Leslie 2008: 125)

Dieser Vorgang einer strukturellen Integration von Gegenstimmen mündete in der Bezeichnung ‚*token*‘: „When, as in recent years, Aboriginal people have taken a hand in the process of public construction, the state has been quick to incorporate them, if not co-opt them, into its structures.“ (Beckett 1994: 193) Weiters lässt sich eine Vereinnahmung von „Gegenstimmen“ durch private Galerien feststellen, welche als ‚*cultural gatekeepers*‘ agieren und zu einer Kommerzialisierung alternativer Repräsentationsformen ihren Beitrag leisten. Im folgenden Verlauf sollen beide Entwicklungstendenzen in ihrem Verhältnis zueinander thematisiert bzw. problematisiert werden, um nicht zuletzt die Dringlichkeit einer institutionellen Selbstbestimmung aufzuzeigen.

6.1 TOKEN KOORI?

„Token Kooris: Blackfellas for hire.
*Everyone’s looking for a token Koori, A Blackfella for hire. They wanna be politically correct
and rent a Blackfella for their panel. Or have a Koori on their guest list.
Wanna have one Koori who’ll speak on land rights, history and art.
Oh, and play the didjeridoo too.
They’re willing to pay – Less than the whitefella gets though.
Token Kooris: Blackfellas for all occasions.
Sure, that’s what we’re here for – Speak to my agent.“*
(Heiss 1998: 6)

Das vorangestellte Kurzgedicht von Anita Heiss nimmt in ironischer Weise Bezug auf die aktuelle gesellschaftspolitische Praxis einer positiven Diskriminierung und die dabei auftretenden Schwierigkeiten. Tatsächlich sehen sich viele indigene KünstlerInnen der *New Wave* mit ihrer Öffnung für den Mainstream vor das Problem gestellt, sich als ‚*token artists*‘ instrumentalisiert zu fühlen, was sie als eine Form der künstlerischen Assimilierung abwerten (vgl. Leslie 2008: 131). Eine solche Eingliederung bzw. Unterordnung des Individuums in Institutionen bezeichnet die Autorin Ewa Dziedzic in ihrer Dissertation (2007) als „strukturelle Assimilation“ (ebd.: 155), die auch von einigen *Redfern*-KünstlerInnen als solche wahrgenommen wird. Dieser negative bzw. assimilatorische Bias, mit dem Institutionen grundsätzlich behaftet sind, machte sich im Rahmen der Feldforschung in den meisten informalen Gesprächen bemerkbar.

„It’s all about assimilation – you better keep out of mainstream. I don’t need anyone to represent me, i just represent myself.“ (junge *Redfern*-Bewohnerin und Künstlerin)

Zwar schaffte die Dynamik einer Anerkennung von alternativen Identitätskonstruktionen neue Zugänge zu wirtschaftlichen Förderungen und Privilegien; allerdings lädt eine solche Öffnung bzw. Kommerzialisierung des Kunstmarktes auch sog. ‚Trittbrettfahrer‘ dazu ein, ökonomischen Profit zu lukrieren, wodurch das Misstrauen innerhalb der *Aboriginal Community* wächst. „Such apparent looseness in the criteria of membership of the Aboriginal community worries many people, who wrongly perceive a whole range of benefits being available to those who say they are Aboriginal.“ (Creamer 1994: 48)

Auch aufseiten der befragten KünstlerInnen wird kritisch über diese Situation reflektiert, wie einige Gesprächsmomente beweisen – gleichzeitig instrumentalisieren sie den Terminus auch, um sich im bestehenden Konkurrenzverhältnis gegenseitig negative Bewertungen zuzuschancen. Eine weitere Konnotation, die scheinbar an den Begriff *token* anknüpft, ist jene einer ‚Alibi-Aktion‘, welche sich gleichermaßen als eine Erscheinung positiver Diskriminierungsmaßnahmen einstufen lässt:

*“There’s a certain amount of allocated funds which go to aboriginal programs so * there have been some case where i’ve been commissioned or asked to do things PURELY because they know i’m aboriginal * and if i WASN’T, i wouldn’t have that opportunity (...) I would really i REALLY would like to be invited to show my art because i’m an artist you know * i mean i don’t i don’t REALLY want this kind of * almost like a free ride like it’s sometimes it feels like pity or sometimes it feels like * ähm like a token (...)”* (Jason, 29.3.2010)

Eine alternative Sichtweise auf den Begriff des ‚*tokenism*‘ enttarnt diesen als ein strukturalistisch und mitunter auch ethnozentrisch gefärbtes Prädikat, das folglich einer differenzierten Interpretation bedarf – schließlich wird damit den aktiven AkteurInnen selbstbestimmtes Handeln gewissermaßen in Abrede gestellt, was als deterministisch und ideologieverdächtig gedeutet werden muss. Zudem räumt Wimmer (vgl. ebd. 2005: 10f) ein, dass auch aus strategischen Gründen eine Zustimmung zum herrschenden Diskurs vorgetäuscht werden könne. Allerdings muss hierbei kritisch hinterfragt werden, wo eine solche Vortäuschung bzw. dieses Prinzip des „*play the game*“ seine Grenzen erfährt, da der strategische Rückgriff auf *Aboriginality* als politisches Identitätskonzept, welcher vonseiten der indigenen KünstlerInnen als Instrument zur Abgrenzung gegenüber einer Mehrheitsgesellschaft und einer gleichzeitigen Stärkung der sozialen Kohärenz erfolgt, mit der Inkorporation in ein nationalstaatliches Gefüge obsolet wird.

So erzählt etwa die Leiterin des ‚Redfern Community Centers‘, dass Adams Graffiti, welche die Mauern des Zentrums zieren⁷⁸, am Tag nach der formalen Entschuldigung an die ‚stolen generation‘ von Jugendlichen beschmiert wurde – diese Aktion interpretiert sie als ein indirektes Signal dafür, dass eine Aktivierung von *Aboriginality* als politisches Konzept im Kunstsektor mit dem Erwirken von Zugeständnissen an kollektivem Wert verliert und demnach ein Ablaufdatum trägt. Sie selbst beschreibt Adam als ‚warrior‘, fügt aber an, dass er von einigen Mitgliedern der *Redfern Community* als *token* degradiert werde, was auch daran liege, dass er in einer Galerie präsent ist⁷⁹.



Abb. 27: ‚Koori‘-Graffiti mit persönlicher Note
[© Adam Hill, Foto JS/2010]

6.2 GALERIEN ALS CULTURAL GATEKEEPERS

Die meisten jener KünstlerInnen, denen ich im Rahmen meiner Forschung begegnete, werden durch Galerien repräsentiert, denen wiederum der Ruf vorauseilt, als sog. ‚*cultural gatekeepers*‘⁸⁰ zu fungieren. Hierbei wird auf ihre handlungskonstitutive Rolle als Entscheidungsinstanz Bezug genommen, zumal sie darüber richten, welche Formen symbolischen Kapitals nun tatsächlich in ökonomisches Kapital konvertiert werden bzw. an die Öffentlichkeit gelangen. Diese Dynamik einer exklusiven Praxis, die dem kulturellen Konzept von Kunst in dieser Form zugrunde liegt, lässt sich zudem als ein Symptom der Moderne werten, wobei Beck sogar so weit geht, *Exklusion* als jenes Machtinstrument zu definieren, dessen sich Schlüsselinstitutionen hauptsächlich bedienen:

⁷⁸ vgl. Abb. 27

⁷⁹ vgl. Kapitel 5.1

⁸⁰ dt. Übersetzung: ‚kulturelle Schleusenwärter‘

„It has become commonplace to say that in the global information age, in the second modernity, that power and inequality operate less through exploitation than exclusion (...) The point I am trying to make here is that exploitation takes place through regulative rules while exclusion takes place through constitutive rules.“ (Beck/Beck-Gernsheim 2002: xii)

Dabei werden insbesondere im forschungsspezifischen Kontext jener *Aboriginal Arts*, die im urbanen Raum produziert werden, selektive Maßstäbe angelegt, wodurch das Gefühl einer Knappheit verstärkt wird. Auch Donna Leslie (vgl. ebd. 2008: 110) postuliert diesbezüglich, dass „Selektivität“ ein Instrument der Kontrolle über Inklusions- und Exklusionsprozesse sei und dergestalt im Dienste assimilationspolitischer Vorhaben stünde. Schließlich heizt die Situation einer provozierten Knappheit für Zugänge zum nationalen Kunstmarkt wiederum den Wettbewerb um Positionen an und steht somit unter dem dringenden Verdacht, interethnische Konflikte heraufzubeschwören. Hinzu kommt, dass die befragten KünstlerInnen und KuratorInnen in diesem Zusammenhang ein weiteres Phänomen orten; so ist gehäuft die Rede von ‚nepotism‘⁸¹ (vgl. Adam, 22.3.2010/vgl. Jason, 29.3.2010): Dieser Begriff spielt auf die wahrgenommene Subjektivität der agierenden *cultural gatekeepers* an, welche die Angehörigen des eigenen ‚mobs‘⁸² in ihren Entscheidungen bevorzugen würden:

“(...) well i've experienced distinct nepotism ähm within certain members of the aboriginal community who have held or DO hold positions of authority in in art * in aboriginal art.” (Adam, 12.3.2010)

Zwar wurden in diese Richtung keine weiteren Forschungen angestellt, allerdings liefert bereits eine auffällig repetierte Erwähnung dessen – und dies sowohl von KünstlerInnen- als auch von KuratorInnenseite – Hinweise dafür, dass ein Klima entstanden ist, das interethnische Konflikte hervorkehrt und infolgedessen einen desintegrativen Wirkungsgrad befürchten lässt. Auch Joel Charon (vgl. ebd. 1992: 177) erahnt im Prozess einer aktiven kulturellen Bedeutungsproduktion insbesondere dort Konfliktpotential, wo

⁸¹ Laut ‚Duden‘ (vgl. ebd. 2005: 700) bedeutet Nepotismus nichts anderes als „Vetternwirtschaft“. Im konkreten Forschungskontext ist die Bevorzugung von Mitgliedern aus der eigenen genealogischen Verwandtschaft (Klan bzw. Sprachgruppe) gemeint.

⁸² Dieser Begriff wird aus emischer Perspektive sehr häufig verwendet und bezieht sich einerseits auf die engere Familie; im politischen Kontext steht er als Pseudonym für die erweiterte Verwandtschaft bzw. die eigene Sprachgruppe oder gar *alle* australischen Aborigines – die strategische Verwendungsweise ist abhängig vom jeweiligen relationalen Verhältnis.

eine Wettbewerbssituation infolge von *Knappheit* entsteht. Einen Gedankenanstoß zu dieser brisanten Thematik liefert Schlees Räuber-Metapher:

„Eine Räuberbande muss groß genug sein, ihre Opfer zu überwältigen, ihr Territorium und ihre Beute gegen andere Räuberbanden zu verteidigen und den Gendarmen die Stirn zu bieten. Ist sie dies nicht, schließt sie sich besser mit anderen Räuberbanden zusammen oder betreibt Mitgliederwerbung unter nicht erbberechtigten Bauernsöhnen. Hat sie jedoch die nötige Größe erreicht, ist jeder zusätzlich aufkreuzende Bauernlümmel, der in die Bande aufgenommen werden will, ein Ärgernis. Nähme man ihn auf, müsste die Beute auf mehr Leute aufgeteilt werden, als zum Machen der Beute erforderlich waren (...)“ (Schlee 2003: 384)

Das Gerangel um einige wenige Positionen auf dem nationalen Markt fördert weiters die Entwicklung, dass sich *urban Aboriginal Artists* als Mitglieder in einem internationalen Netzwerk zu verorten beginnen (vgl. Papastergiadis 1996: 9), welches einem global gültigen Regelwerk zu unterliegen scheint. Svasek, die Untersuchungen im afrikanischen Kunstkontext angestellt hat, interpretiert die vermeintlichen Gründe für diesen universellen Entwicklungstrend folgendermaßen:

„The fact that some artists define themselves emphatically as individuals who belong to an international artistic network, must be understood as a critique of national politics as well as of the unequal global distribution of economic power. Both limit the artists in their communicative and economic possibilities (...)“ (Svasek 1997: 48)

Diese Perspektive betrachtet die Internationalisierung von Kunst als einen Akt der Befreiung von nationalen Zwängen, woraus sich die Interessen von indigenen KünstlerInnen neu formiert haben und diese ihre internationale Tätigkeit nun durch ein Rollenselbstverständnis von ‚politischen BotschafterInnen‘ zu legitimieren suchen. Weiters entwickelten sich die Anforderungen innerhalb der ‚Art Society‘ sukzessive in eine Richtung, in welcher der soziale Status primär durch das Prädikat Internationalität/fehlende Internationalität bestimmt wird, wobei das Label *Aboriginal* zugleich als Sprungbrett für eine internationale Karriere nutzbar gemacht werden kann (vgl. Adam, 12.3.2010). Für eine Distribution der indigenen Kunst sowohl auf internationaler als auch auf nationaler Ebene sprechen sich indigenen KuratorInnen aus, wobei sie den Ansatz vertreten, dass die institutionelle Verwaltung sich hierzu aus den Klauen eines fremdbestimmenden Kunstmarktes befreien müsste und stattdessen in indigenen Hände wandern sollte.

6.3 KAMPF UM INSTITUTIONELLE SELBSTBESTIMMUNG

Bronwyn Bancroft, indigene Kuratorin, Künstlerin und Mitbegründerin der Plattform *„Boomalli“*, bemängelt das selektive Prinzip des Kunstmarktes und kritisiert, dass diese Mechanismen einen nachhaltigen Schaden für die soziale Kohäsion der Aborigines anrichten würden, weshalb sie mitunter für die Dringlichkeit einer institutionellen Selbstbestimmung plädiert. Sie erkennt die Ursache allen Übels in einer konstruierten Knappheit an Zugängen zum nationalen Markt, welche insbesondere für *„kulturell hybride“* KünstlerInnen im urbanen Raum gälten – mit anderen Worten für all jene, die sich alternativer bzw. innovativer Ausdrucksweisen bedienen:

*„The trouble with the Australian art scene predictably is that it's small * and the the concept that goes with all the galleries and the curators and the directors all work together in many ways because they've all got similar institutions is that they only really wanna accelerate you know maybe ten artists a year and so the STAR system prevails (...)"* (Bronwyn Bancroft, 3.3.2010).

Hierbei spricht sie an anderer Stelle ausdrücklich von einem nicht-indigenen Wertesystem und bezeichnet dieses als *„divide-and-rule“-Konzept*, welches nach eigenen kulturellen Wertmaßstäben agiere und dergestalt soziale Konflikte evoziere, die eine Desintegration der KünstlerInnen von ihrer sozialen Gemeinschaft beförderten. Ein solches Aufeinanderprallen unterschiedlicher (kultureller) Wertesysteme bzw. eine generelle Wettbewerbsorientiertheit im Kunstsektor macht Bancroft dafür verantwortlich, dass indigene KünstlerInnen zusehends in ein Identifikationsdilemma⁸³ geraten. Auch Mundine verurteilt das gängige Kunstkonzept als ein eurozentrisch gefärbtes Konstrukt, welches desintegrativ wirke und sich dabei ganz im Gegensatz zur integrativen Funktionsweise von Kunst im traditionellen Kontext der australischen UreinwohnerInnen verhalte:

“You can't separate art from other things and lots of people think 'well, we can sit down, have this nice little talk about art, and then we talk about aesthetics and about the colour of the paint or brushstrokes and all that sort of crap and ähm and i think that it's stupid to act like that ähm there's an overall thing of that art is a western construct and so ähm so whenever we talk about art, whenever we talk about art HISTORY or art theory, we're talking about western art and i think ähm THAT is a problem (...)" (Djon Mundine, 24.3.2010)

⁸³ vgl. Kapitel 7.1.2

Um die realen Möglichkeiten und Schwierigkeiten von Selbstbestimmung im institutionellen Rahmen aufzuzeigen, wurden im Rahmen der Forschungsarbeit qualitative Nachforschungen angestellt – hierbei lag das Augenmerk auf der Kunstkooperative ‚Boomalli‘ als einzige ausschließlich indigen besetzte Institution in Sydney sowie auf dem ‚Keeping Place‘, der eine großzügige Sammlung indigener Werke beheimatet(e).

6.3.1 BOOMALLI – „STRIKE BACK!“

Im Jahr 1987 formierte sich eine Gruppe von zehn Aboriginal-KünstlerInnen zu einer Kunstplattform namens ‚Boomalli‘; die Bezeichnung entstammt drei verschiedenen Sprachgruppen⁸⁴ und bedeutet so viel wie „strike“ oder „to make a mark“. Diese Namensgebung lässt bereits erahnen, dass den Intentionen der Gründungsmitglieder durchaus aktionistische Motive zugrunde lagen. Das Bestreben danach, selbst Fuß im Feld der Repräsentationsmacht zu fassen, wurde zum Hauptmotiv für einen interethnischen Zusammenschluss zu dieser Kooperative. Dabei formulierte die Institution ihre Ziele dahingehend, mit einer öffentlichen Wahrnehmung von *Aboriginality* und den daran geknüpften Stereotypisierungen brechen zu wollen, um ein eigenes, redefiniertes Rollenverständnis zu vermitteln: „Our objectives are to endorse artistic self-determination and business self-management on behalf of our artist members as well as providing arts related consultancy services for the wider indigenous community.“⁸⁵ Mit diesem künstlerischen Leitbild einer Emanzipation von etablierten Stereotypen sollten ethnische Grenzen neu definiert werden, jedoch ohne diese vollends aufzulösen (vgl. Jones 2002: 53).

Abb. 28: An der Schwelle zu einem selbstbestimmten Kunstzentrum: Die ‚Boomalli Artists Cooperative‘ in West-Sydney [© Foto JS, 3/2010]



⁸⁴ Im Konkreten handelt es sich hierbei um die Sprachgruppen *Gamilaroi*, *Bundjalung* und *Wiradjuri*.

⁸⁵ vgl. Internetquelle: <http://www.boomalli.com.au> [Letzter Zugriff: 18.6.2011]

Ihre Sozialisierung bzw. Enkulturation im urbanen Umfeld erachteten die KünstlerInnen in den 80er Jahren als ein Privilegium, welches ihnen einen Zugang zu jenen Ressourcen verschaffte, die es zum Zwecke einer selbstbestimmten Kunstpraxis brauchte.

*„(...) .it was äh an across-the-board moment that it was still being perceived as primitive ähm and äh and i think that because we were living in the CITY we were able to sort of make access available for aboriginal artists BECAUSE we were living in the city so it kind of worked FOR us and it was a * a big political push by us to actually get you know get our work known and seen and appreciate (...)“ (Bronwyn Bancroft, 3.3.2010)*

Daraus geht hervor, dass die Einrichtung ihre Ziele, die Kontrolle über Repräsentations- und Vermarktungsstrategien selbst in die Hand zu nehmen, mit dem Wunsch verknüpft, als eine Plattform für indigene KünstlerInnen zu fungieren. Darüber hinaus sollte dergestalt ein Ort der Begegnung zwischen Nicht-Indigenen und Indigenen geschaffen werden, wobei Bancroft abermals den erzieherischen Anspruch betont:

*„(...) education should be about REMEMBERING so you know if you can have äh äh you know something like boomalli * needs to be incredibly interconnected with education platforms, it HAS to become an educative resource, it's it's GOT to be a place where you know your first source is the artist instead of an expert or a curator, the filter, FILTERING out what the artists' essential moment is and making it all nice and good for the catalogue and NOT thinking about what the artist IS, you don't EDIT the person, whatever they are, has got a story, got a journey * is is is a person that's got a VERY specific story to tell * so you let them tell her (...)“ (Bronwyn Bancroft, 3.3.2010)*

Seit einigen Jahren kämpft die Institution nun um ihr finanzielles Überleben⁸⁶; staatliche Förderungen bleiben aus, da das Kunstzentrum von offizieller Seite nicht als solches anerkannt wird⁸⁷. Mittlerweile sind einige der früheren Gründungsmitglieder in staatlichen Institutionen wirksam, was eine interethnische Wettbewerbs- und Konfliktsituation verschärft, wie Bronwyn Bancroft durchklingen lässt:

„I stand with my spear and stand with my shield and you know stand there fast and hard cause at the end of the day i'm a new south wales woman you know like born and bred and this is MY country like you know (schmunzelt) the the people that come from other language groups can't can't beat us (...)“ (Bronwyn Bancroft, 3.3.2010)

⁸⁶ Während der Zeit meines Aufenthaltes musste die Kooperative mit Sitz in einem westlichen Vorort von Sydney ihre Türen kurzfristig gar schließen, da Rechnungen nicht mehr bezahlt werden konnten.

⁸⁷ vgl. Internetquelle: <http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/indigenous-gallery-can-afford-to-look-ahead-20110814-1isut.html> [Letzter Zugriff: 16.8.2011]

6.3.2 THE KEEPING PLACE – „KÜNSTLERINNEN, VEREINIGT EUCH!“

Redfern. Vor mir eine graue Baracke, umgeben von Stacheldrahtzaun. Das Tor zum unwirtlichen Gelände am Rande von Redfern ist durch ein dreifaches Schloss gesichert. Ein Hinweis darauf, dass sich hinter der tristen Fassade etwas Wertvolles verbergen muss – ein Schatz, der behütet werden will? Tatsächlich handelt es sich angeblich um eine der facettenreichsten *Aboriginal Arts*-Sammlungen im ganzen Land ... Na, dann werfen wir mal einen Blick hinein! (vgl. FTB, 4.2.2010)

Der Hüter dieses Schatzes ist Gordon Syron, der von den *Worimi/Biripi* abstammt. Gemeinsam mit seiner Frau Elaine, einer amerikanischen Fotografin, sammelt er seit mehr als 30 Jahren indigene Kunstwerke aus dem ganzen Land, um die ‚*Aboriginal History*‘ zu rekonstruieren und möglichst ganzheitlich wiederzugeben. Dabei ist es ihm ein besonderes Anliegen, mit seiner ‚*Blackfella’s Dreaming Collection*‘ die indigene Kunstgeschichte aus möglichst multiplen Perspektiven nachzuerzählen, weswegen sich unterschiedliche (also sowohl als ‚*traditional*‘ als auch als ‚*urban*‘ klassifizierte) Stilrichtungen nebeneinander vereint wiederfinden. Gordon verweigerte sich bislang dagegen, Einzelstücke aus der rund 547 Werke umfassenden Sammlung im „*Keeping Place*“ zu verkaufen, da er eine Kategorisierung strikt ablehnt und auf das integrative Potential der ganzen Sammlung als Museum verweist; zudem sei es ihm ein zentrales Anliegen, damit eine gewisse Kontrolle über die Narrationsweise einer *Aboriginal History* beizubehalten.

„*Aborigines don’t get to tell the story, it’s always the white people telling the story (...) even the Blackman story, they wanna control it too (...)*“ (Gordon Syron, 4.2.2010)

Allerdings fehlt es ihm an den notwendigen finanziellen Mitteln, die Sammlung instand zu halten und der Versuch, öffentliche Gelder für die Verfügung größerer Räumlichkeiten zu akquirieren, scheiterte bislang. Die Verwaltung der Sammlung hat Gordon mittlerweile dem ‚*Committee of the Aboriginal people*‘ anvertraut, das nach wie vor auf Fördergelder hofft, um die größte indigene Kunstsammlung einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen und somit als kulturelle Lern- und Dialogplattform nutzen zu können.

Einige Monate nach meiner Forschungsreise erreicht mich die Nachricht, dass Gordon und Elaine Syron mittlerweile delogiert wurden und die Sammlung des einstigen „*Keeping Place*“ beschlagnahmt wurde – die Werke fänden sich nun über sämtliche Institutionen im Lande verstreut. Damit scheint der Traum von einer musealen Kunst- und Kulturstätte, die

in indigenen Händen liegt, vorerst zerplatzt. Bis zum heutigen Tag gibt es meines Wissens nach auf dem gesamten australischen Kontinent kein einziges offizielles ‚*Museum of Aboriginal Arts*‘, welches sog. ‚*urban arts*‘ und ‚*traditional arts*‘ vereint⁸⁸ und dementsprechend imstande wäre, eine ganzheitlich und multiperspektivistisch orientierte Geschichte zu erzählen.



Abb. 29: Uncle Gordon
inmitten seiner
Schatzsammlung
[© Foto JS, 3/2010]

⁸⁸ vgl. Kapitel 3.3

7 NOT *BLAK* ENOUGH – KOMMUNIKATION ZWISCHEN DEN WELTEN

*“(...) just as I grew up, being told i'm not DARK enough OR ähm i'm not quite a PART, that's how my art is viewed now – it's not quite significantly indigenous * there's the white people saying I'm not black enough and there's the black people saying I'm not black enough (...)”* (Adam, 2.2.2010)



Abb. 30: Des Öfteren sieht sich die Künstlerin Bindi Cole mit dem Verdacht konfrontiert, dass ihre Identifikation als Aborigine nicht ‚echt‘ sei. Diese Problematik ironisiert sie in ihrer Kunst
[“Wathaurung Mob“/
© Bindi Cole, 2008]

Im Rahmen der Untersuchung hat sich herauskristallisiert, dass im Spannungsfeld der Kunst ein Kampf um Machtpositionen ausgetragen wird, wobei um eine Position sowohl innerhalb der *Art Society* als auch innerhalb der *Aboriginal Community* gerungen wird. In dieser Spannungstriade bewegen sich die *Aboriginal Artists* und versuchen, entsprechend jener Rollenerwartungen zu agieren, die ihren individuellen Status innerhalb der jeweiligen sozialen bzw. ethnischen Gruppe determinieren. Dass sich eine solche Gratwanderung insbesondere für die untersuchte Forschungsgruppe der sog. ‚kulturell hybriden‘ KünstlerInnen als schwierig erweist, belegen zahlreiche Situationen, in denen die befragten Akteure Rollenkonflikte und damit in Verbindung stehende Prozesse einer Exklusion überbetonen, welche sie als hinderlich auf ihrem Weg zu einer selbstbestimmten Identitäts(re)konstruktion bewerten⁸⁹. Diese Gratwanderung bezeichnet Hall (vgl. ebd. 1994: 17) als die „Bürde der Repräsentation“, wobei die Herausforderung darin bestehe, dass einige wenige VertreterInnen einer möglichst großen Gesamtheit eine Identifikationsmöglichkeit bieten sollen. Dabei konstatiert er eine Verschiebung vom

⁸⁹ In einer Darstellung dieser Konflikte wird abermals Datenmaterial herangezogen, das in Bezug auf die beiden Fallbeispiele erhoben wurde (vgl. Kapitel 5).

Kampf um Repräsentationspolitik zu einer Politik der Repräsentation, welche vor allem **innerhalb** sozialer Gruppen stattfindet. Im Folgenden werde ich mich zunächst mit der für diese Arbeit so zentralen Begrifflichkeit einer „kulturellen Hybridität“ auseinandersetzen, um abermals auf die besondere Situation des untersuchten KünstlerInnensegments aufmerksam zu machen und daran anknüpfend die Grundlagen für jene sozialen Konflikte zu erörtern, welche die Selbstbestimmtheit in der Kunstpraxis beeinträchtigen können.

7.1 KULTURELLE HYBRIDITÄT – EINE GRAUZONE?

*„I kind of hope...that history may see me as some sort of bridge...between...cultures,
between technology and ideas.“*
(Lin Onus, 1990)

Auf den ersten Blick wirkt die Verwendung der Zuschreibung ‚kulturell hybrid‘ in Zusammenhang mit den für diese Arbeit untersuchten Kunstformen problematisch, da sie aufgrund ihres spezifischen historischen Kontextes⁹⁰ an Wertneutralität einbüßt. Jeremy MacClancy (vgl. ebd. 1997: 15) bezichtigt sie gar als eine Version eines ‚Korsetts‘, das von einem statischen Konzept ausgehe und Konnotationen von ‚kontaminiert‘ hervorrufe. So würde abermals nicht den Eigendefinitionen der KünstlerInnen Rechnung getragen, die sich in erster Linie ‚selbst‘ repräsentieren möchten. Zudem unterliege der Bezeichnung in ihrer missbräuchlichen Verwendung eine Konstruktion binärer Konnotationen, welche ihre Legitimität aus einer Vorstellung von Kultur als ‚Reinform‘ bezieht. Schulte (vgl. ebd. 1997: 245) hält dieser Kritik entgegen, dass man ohnehin von einer Normalität ‚hybrider‘ Kulturen ausgehen müsse, da diese historisch betrachtet immer schon als Formen einer kulturellen Ambivalenz existent gewesen seien. Auch die *Cultural Studies* postulieren, dass man die binäre Falle durchaus überwinden könne, indem man ‚Hybridität‘ als Normalität⁹¹ betrachtet; sie würdigen die Verwendung der Begrifflichkeit ‚hybrid‘ vor allem aufgrund ihrer konnotativen Loslösung von alten Essentialismen und betrachten sie als eine

⁹⁰ Hier sei darauf hingewiesen, dass die Etymologie des Wortes ‚hybrid‘ im anthropologischen Kontext auf – von politischen Ideologien beeinflussten – Untersuchungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert zurückführt und dementsprechend kritisch beäugt werden muss.

⁹¹ Ein solches Verständnis speist sich aus der grundsätzlichen Annahme, dass weder *Kultur* noch *Identität* als statische Konstrukte aufgefasst werden dürfen, sondern vielmehr eine natürliche und dynamische Hybridität aufweisen.

Alternative bzw. einen ‚dritten Weg‘ abseits von einer Entscheidung zwischen Traditionalismus und Assimilation (vgl. Supik 2005: 61f).

Während KritikerInnen der modernen Kunst – vornehmlich „KulturpuristInnen“ – in einer kulturellen Adaption „westlicher“ Ausdrucksweisen die Gefahr einer Assimilierung bzw. Homogenisierung zu erkennen glauben⁹², begrüßen BefürworterInnen sie geradezu als Beweis für eine kulturelle Erneuerung zu „Überlebenszwecken“. Auch im Rahmen der Interviews wird die Adaption (fremd-)kultureller Elemente mehrmals dahingehend argumentiert, dass dies die einzige Möglichkeit sei, das Überleben als ethnische Gruppe zu sichern, wobei in diesem Zusammenhang von einem ‚*cultural evolvement*‘⁹³ die Rede ist (vgl. Adam, 12.3.2010/vgl. Jason, 29.3.2010). Auch die Kuratorin Bronwyn Bancroft ortet in der künstlerisch zum Ausdruck gebrachten kulturellen Wandlungsfähigkeit aufseiten der indigenen Bevölkerung zugleich deren ethnische Überlebensgrundlage:

*“They've you know always had to be versatile in this country because of the racist policies that have been you know * put in by you know by various governments over all the decades (...)”* (Bronwyn Bancroft, 3.3.2010)

Aufgrund ihres emanzipatorischen Potentials, sich gegen homogenisierende Stereotypenzuschreibung und Aneignungsprozesse durchzusetzen (vgl. Myers 1995: 284), könnten kulturell hybride Kunstformen nicht zuletzt eine „Vorstellung von die Zeit überdauernden stabilen kult. [sic!] Identität“ unterminieren (Haller 2005: 97). Diesem Gedankengang folgend, bedeutet Hybridisierung keineswegs einen Verlust an Authentizität, sondern indiziert vielmehr die „kreative Explosion“ einer Kultur, die sich in materieller Hinsicht vor allem in der Entdeckung und Instrumentalisierung neuer Materialien, Motive und Techniken manifestiert (vgl. Myers 1995: 70). An dieser Stelle möchte ich auch den Begriff der ‚Akkulturation‘⁹⁴ anführen, welcher in seinen Ausprägungen eng mit der Bedeutung einer ‚kulturellen Hybridität‘ verwachsen ist. So

⁹² Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, könnte man den KulturessentialistInnen vorwerfen, mit ihrer Einstellung die subtile Botschaft zu transportieren, dass die Aborigines als traditionsgebundenes Kulturvolk uninnovativ und einer Veränderung bzw. Entwicklung nicht fähig sind.

⁹³ Zugegebenermaßen war ich etwas irritiert von der Verwendungsweise dieser Terminologie, da sie meines Erachtens mitunter Assoziationen für evolutionistische Denkmuster weckt.

⁹⁴ ‚Akkulturation‘ bedeutet „die Aufnahme neuer Merkmale in die bereits bestehende Kultur. Führt die Verschmelzung von Elementen verschiedener Kulturen zu einem neuen System, so spricht man von *Synkretismus*“ (Haller 2005: 89).

zeigte Ralph Linton in seinen Studien im amerikanischen Raum auf, dass insbesondere sog. ‚mixed-bloods‘⁹⁵ empfänglich für akkulturatives Verhalten sind, da diese in ihrer Gesellschaft meist degradiert würden: Hier lässt sich abermals eine Parallele zu Eriksons Adoleszenzforschung⁹⁶ ziehen, in welcher sich vor allem Jugendliche aufgrund ihres nicht-verfestigten Status‘ innerhalb eines kulturellen Systems als innovativ erweisen (vgl. Heinz 1993: 47f). Allerdings muss akkulturatives Verhalten, wie es den ‚hybriden‘ KünstlerInnen attestiert wird, zunächst als ein individueller Prozess verstanden werden, der nur unter bestimmten Voraussetzungen auch Auswirkungen auf der sozialen Gruppenebene haben kann: So versprechen sich *InnovatorInnen* durch die Übernahme neuer Kulturelemente zunächst einen individuellen Vorteil; die tatsächliche Durchsetzung und Verbreitung innovativer Elemente hängt jedoch maßgeblich vom sozialen Status der KünstlerInnen innerhalb der relevanten Bezugsgruppe ab (vgl. Heinz 1993: 46f):

„(...) je höher dieser ist, desto schneller und weitreichender findet die Verbreitung statt. Sie breitete sich aber stets schneller unter den Menschen aus, die einen niedrigeren Status als der Innovator haben, selten aber bei denjenigen mit einem höheren Status.“ (Heinz 1993: 47)

Auch Bhabha misst kulturell hybriden Erscheinungen ein hohes innovatorisches Potential bei, von wo aus „Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß [sic!], die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen“ (Bhabha 2007: 2). Dabei wird ein hybrider Zustand mit einer Art Schwebezustand bzw. einem ‚Pendeln zwischen den Welten‘ konnotiert, in welchem eine fixe Positionierung bzw. Zugehörigkeit ausbleibt, sodass ein Quantum an Eigenständigkeit und – daraus resultierend – Veränderung bzw. Wandel überhaupt erst entstehen kann. In Bezug auf das spezifische Forschungsfeld einer *New Wave* stellt Papastergiadis (ebd. 1996: 10) fest: „Hybridity is no longer an indicator of faked personas, declining values or corrupted culture, but a sly strategy for working within and between different positions.“

⁹⁵ Dieser Begriff muss in Anbetracht seiner rassistischen Konnotationen mit Vorsicht und unter Berücksichtigung eines kritischen Bias‘ verwendet werden.

⁹⁶ vgl. Kapitel 2.2.2

7.1.1 DOING IDENTITY, SWITCHING IDENTITY

Auch Jason und Adam verorten ihre Positionierung gewissermaßen als ein Privilegium, das es ihnen erlaube, bestimmte Identitätsaspekte strategisch zu de- bzw. reaktivieren, zumal die ethnische Zugehörigkeit gewechselt werden kann, „je nachdem, welche Ideologie gerade Konjunktur hat und wo Unterstützung mobilisiert werden soll“ (Schlee 2003: 378). Dieser strategische Vorteil des besagten ‚identity switchings‘ wird insbesondere hellhäutigeren Aborigines zuteil, welche keinen rassistischen Stigmatisierungen ausgesetzt sind und dem gemäß scheinbar(!) freier über eine Aktivierung ihrer ethnischen Teilidentität entscheiden können.

*“(...) being a mixture of black and white ähm * you know i feel more grey you know, i don't quite feel black i don't quite feel white ähm and also i mean ähm 'going grey' is a a SPY term for äh like disappearing like just kind of like almost being invisible.” (Jason, 1.2.2010)*

Auch Adam erachtet es diesbezüglich als Vorteil, hellerhäutig zu sein, da er seine „Unsichtbarkeit“ im positiven Sinne nutzen könne, wobei er je nach strategischer Ausrichtung vorgeht:

„I'm in a position now where i know quite well when to and when not to identify as being Aboriginal (...)“ (Adam, 12.3.2010)

Hier wird besonders ersichtlich, dass sich Identifikationen als Dokumente diskursiver Praktiken interpretieren lassen, aus denen ihre jeweiligen Konstruktionsweisen hervorgehen – so bleibt das Individuum in der Anwendung konkreter Strategien nicht zuletzt an historische Diskurse gebunden⁹⁷. Aktuell scheint sich der Trend zu entwickeln, dass ‚hybride‘ KünstlerInnen ihr Label ‚Aboriginal‘ im nationalen Kontext ablegen und es bevorzugen, als KünstlerInnen wahrgenommen zu werden, „who happen to be Aboriginal“. Diese Entledigung argumentieren sie zumeist damit, das Label als restriktiv zu befinden und sich infolgedessen eine gleichgestellte Position – im Sinne einer Chancengleichheit auf dem Kunstmarkt – zu erhoffen (vgl. Leslie 2008: 132). Interessanterweise lässt sich dieses Phänomen anhand der Chronologien von KünstlerInnen beobachten: Wird die indigene Herkunft vor allem zu Beginn der Karriere sowie im internationalen Kontext betont, so

⁹⁷ Dabei lassen sich Parallelen zum Bourdieu'schen Habitus-Konzept ziehen, welches den Habitus als historisch strukturiert und strukturierend gleichermaßen verortet.

legen die KünstlerInnen diese zu einem späteren Zeitpunkt bzw. im nationalen Kontext ab (vgl. Bronwyn Bancroft, 3.3.2010). Angesichts der vorliegenden Forschungsergebnisse möchte ich zudem die Vermutung äußern, dass an die Rolle eines ‚*Aboriginal Artists*‘ bestimmte soziale Erwartungen gebunden sind, die entweder als überhöht oder als mit persönlichen Interessen konfligierend wahrgenommen werden, sodass es zu einem Identitätsdilemma kommt.

7.1.2 IDENTITÄTSDILEMMA

„I’m torn apart inside. I still don’t know where I belong to, I still couldn’t figure it out. I want to know about my position (...)“ (Boomalli-Künstler)

Der Erwartungsdruck an die *Aboriginal Artists* wird zum einen vom kommerziellen Sektor ausgeübt, wo stereotypisierte Rollenerwartungen nach wie vor den Markt diktieren und zum anderen vonseiten der *Aboriginal Community*⁹⁸, zumal teilweise erwartet wird, dass die Repräsentation einer *Aboriginality* sowohl in symbolischer als auch in ökonomischer Hinsicht stets kollektiven Interessen bzw. dem Gemeinwohl dienlich ist. Mehrfach weist Adam darauf hin, dass er sich einer sozialen Kontrolle ausgesetzt fühlt, welche letztlich handlungsregulativ für ihn wirke. Hierzu führt der Künstler eine Analogie an, welche seine persönliche Wahrnehmung der aktuellen Situation ver(sinn)bildlicht:

*“When i was a young boy you could swim in this river, it was a very beautiful river, you could see the fish in this river and then ähm because of the excessive use of pesticides in in agriculture, the river developed a an alge, what they called blue-green alge and also a ähm a river wheat that ähm * it grows * it doubles in 24 hours so this particular wheat grows on a rate and what it does is, it THEN covers the whole surface of the river and so that depletes the oxygen * and the fish die yeah and to me, **that’s an analogy of ähm living in aboriginal society** because you have to be strong enough to reach the surface but THEN you have to deal with the WHEAT you know so every day you have to swim there to stick your nose out between the wheat just to get that desperate breath of air and then take a big enough breath hopefully to survive (...)“* (Adam, 22.3.2010)

Adam (vgl. ebd., 27.3.2010) spielt mit dem Gedanken, sich seines ‚Labels‘ als *Aboriginal Artist* zu entledigen, wodurch er sich bessere Zugangschancen zu nationalen Kunstbewerben bzw. mehr Selbstbestimmung in seiner künstlerischen Praxis erhofft.

⁹⁸ In beiden Fällen ist die Zuschreibung ‚*not BLAK enough*‘ bezeichnend für jenes Identifikationsdilemma, in welchem sich die befragten indigenen Künstler gemäß eigener Angaben befinden.

Außerdem hegt er die Vision, künftig einen internationalen Pfad einzuschlagen, da er sich mit der aktuellen Wettbewerbssituation im nationalen Sektor überfordert fühle und darüber hinaus den Erwartungen der *Aboriginal Community* an seine Rolle nicht länger standhalten kann oder will. Dieses Schwert ist allerdings ein zweischneidiges, da ausgerechnet die öffentliche Positionierung als *Aborigine* im nationalen Kontext ein Überlebenssignal darstellt bzw. dem angeführten Motivationsfaktor der KünstlerInnen entspricht. Adam fügt hinzu, dass ebendiese politische Einstellung ihn bislang davon abgehalten habe, den Schritt einer ‚De-Registrierung‘ tatsächlich zu wagen.

Der Kurator Djon Mundine (vgl. ebd, 24.3.2010) vertritt die Auffassung, dass es den indigenen KünstlerInnen gar unmöglich sei, gleichzeitig auf dem internationalen Kunstmarkt und innerhalb der *Aboriginal Community* Fuß zu fassen bzw. einen entsprechenden Status zu erlangen; als Ursache dieser Ambivalenz vermutet er Rollenkonflikte aufgrund indifferenter Statusfaktoren. Diese lassen sich auf Diskrepanzen sowohl zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung als auch zwischen unterschiedlichen kulturellen Wertesystemen zurückführen, wie im Folgenden rekonstruiert wird.

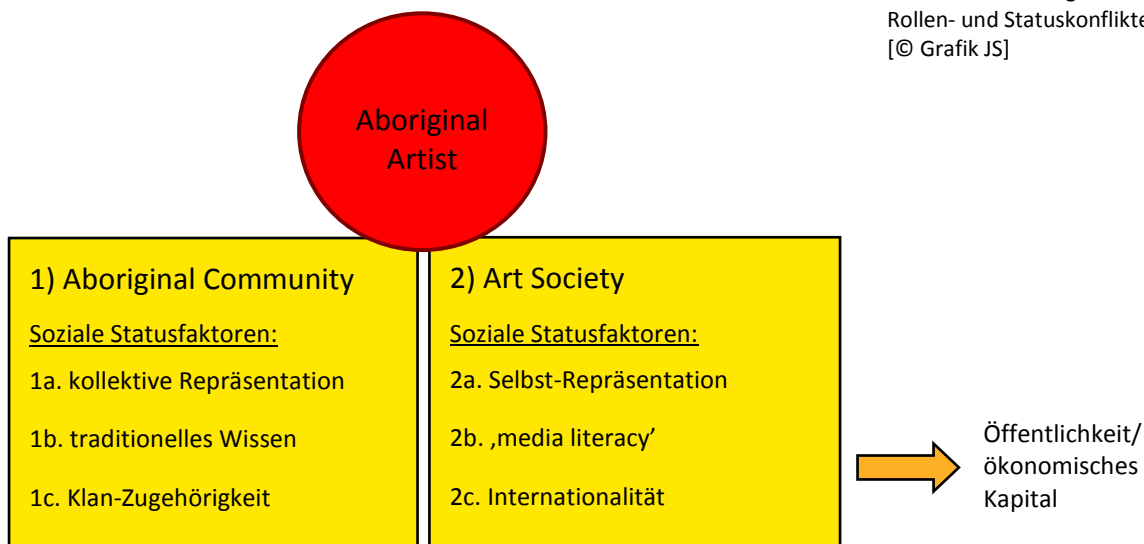
7.2 REKONSTRUKTION VON ROLLEN- UND STATUSKONFLIKTEN

Das Konfliktpotential innerhalb einer ethnischen Gruppe entsteht laut Homi Bhabha (vgl. ebd. 2007: 2f) dadurch, dass die Individuen trotz ihrer verbindenden Geschichte der Unterdrückungserfahrung, auf welcher die kollektive Identifikation häufig basiert, unterschiedliche und/oder gar in einem Konkurrenzverhältnis befindliche Vorstellungen von Repräsentationen hegen. Dabei bezeichnet er die Herausbildung einer kollektiven Differenz, welche ihre Kraft aus kultureller Andersartigkeit bzw. Besonderheit speist, als ein strategisches und durchaus bewusstes Unterfangen. Dieser Aspekt eines ‚strategischen Essentialismus‘⁹⁹ (vgl. Supik 2005: 95), der bislang noch vernachlässigt blieb, meint jene bewusste Herstellung einer kulturellen Differenz, welche vonseiten der Indigenen ausgeht und ‚kulturell hybride‘ KünstlerInnen mit dem Vorwurf einer assimilativen Kunstpraxis konfrontiert. Eine mögliche Ursache für diese Dynamik wird darin erkennbar

⁹⁹ Diese Maßnahme, eine kulturelle Differenz aus Sicht der indigenen AkteurInnen zu konstruieren, scheint nicht nur kohäsionsstiftend, sondern erlangt insbesondere in Anbetracht der historischen Hintergründe einer Assimilationspolitik an Relevanz.

(vgl. Wieviorka 2003: 93, vgl. MacLean 1998: 131), dass ‚kulturell hybride‘ Formen einer kollektiven Identitätsbildung ihr wesentliche Fundament entziehen; nämlich jenes einer kulturellen Partikularität bzw. Differenz, sodass sich ethnische Gruppen über andere Kriterien – nicht selten über rassische oder biologische – konstituieren, die nunmehr über Inklusion/Exklusion entscheiden¹⁰⁰. Eine weitere Strategie, der gefürchteten Homogenisierung entgegenzuwirken, ist die Re-aktivierung eines genuinen kollektiven Bewusstseins, das elitäre Züge annehmen kann, wobei dieser Mechanismus einer sozialen Schließung in weiterer Folge über die Integrität des Individuums entscheidet. In Anbetracht dessen möchte ich an dieser Stelle die Hypothese formulieren, dass mit einer wahrgenommenen Aufhebung ethnischer Grenzen die Kriterien für Inklusion/Exklusion seitens der *Aboriginality Community* umso strikter ausfallen, wodurch sich auch das Konfliktpotential drastisch erhöht. Eine aktuelle Entwicklung ökonomischer und gesellschaftlicher Verhältnisse im Kunstsektor¹⁰¹ lässt diese Grenzen der jeweiligen kulturellen Wertesystem und deren statusdeterminierende Faktoren stärker in den Vordergrund treten. Zur besseren Übersicht dieser Thematik dient die selbsterstellte Grafik; hier schicke ich voraus, dass es sich um eine sehr vereinfachte Darstellung handelt und die jeweiligen Elemente in der sozialen Realität in einem reziproken Verhältnis zueinander stehen.

Abb. 31: Entstehung von Rollen- und Statuskonflikten
[© Grafik JS]



¹⁰⁰ Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet muss auch Fay Nelsons Definition dessen, wer als RepräsentantIn einer ‚Aboriginality‘ infrage komme, kritisch betrachtet werden; Coleman (vgl. ebd. 2005: 29) verurteilt seine Sichtweise, wonach sich nur eine ‚enkulturierte Person‘ als ‚Aborigine‘ ausweisen dürfe, gar als eine Form von ‚ethnic nationalism‘, die in ihrer Absolutheit als „rassistisch“ eingestuft werden müsse.

¹⁰¹ vgl. Kapitel 6

7.2.1 ... JUST A ‚SELL-OUT‘...

„For many Aboriginal artists the issue of their status as either individual creator or as representative of a social body is an unsettling problem.“ (Papastergiadis 1996: 19)

Donna Leslie (vgl. ebd. 2008: 115), die der Gruppe der *Gamilaroi* zugehörig ist, spricht ein Dilemma an, wonach es einerseits der Anerkennung individualisierter Repräsentationsformen bedürfe, um stereotypisierte Zuschreibungen zu transzendieren; auf der anderen Seite aber sähen sich KünstlerInnen, deren Kunst kommerzialisiert oder gar im internationalen Rahmen präsentiert wird, zunehmend der Schwierigkeit ausgesetzt, dass sie sich von der Gemeinschaft abheben und infolgedessen eine persönliche Desintegration erfahren müssen.

„Nevertheless, in today’s context, a focus on the individual artist provides the opportunity to dismantle generalisations and stereotypes about Aboriginal peoples (...) This increasing acknowledgment is needed, but it is important to also note that in a different context a focus on the individual might also be seen as contrary to Aboriginal tradition.“ (Leslie 2008: 115)

Diese Anforderung einer Selbst-Repräsentation als Merkmal einer individualisierten Gesellschaft scheint einigen Mitgliedern der *Aboriginal Community* ein Dorn im Auge zu sein: Hier keimt der Verdacht auf, dass es sich um eine Aneignung des Labels ‚Aboriginal‘ handle, mit dem einzigen Ziel, den individuellen Marktwert zu steigern. Im Rahmen der Forschung entgegnete mir so manche kritische Stimme, dass die Selbstbezeichnung ‚Aborigine‘ mittlerweile zur bloßen Selbstvermarktungsmasche verkommen sei bzw. lediglich einer Selbst-Repräsentation diene, wobei in diesem Kontext auch konkreter Bezug auf Adam und Jason genommen wird:

„It’s all about the money, that’s all they want. They just want to **jump on the bandwagon** [Anm.: eigene Hervorhebung] * *Why do they have to title themselves ‚Aboriginal‘, why can’t they just be artists?*“ (älterer indigener Künstler)

Die Künstler selbst benutzen in ihren Schilderungen über diese Zuschreibung von Außen den Begriff ‚sell-out‘, der wortwörtlich übersetzt die Bedeutung nahelegt, dass die KünstlerInnen aus ihrer Gemeinschaft ‚raus‘ sind, sobald sie als *Aboriginal Artists* individuelle Vorteile lukrieren. Tatsächlich scheinen die soziale und ökonomische

Komponente miteinander zu korrelieren; so schildert vor allem Adam mehrfach, dass ein Erwartungsdruck auf ihm laste, jenen Verdienst, den er durch eine Repräsentation seiner *Aboriginality* im künstlerischen Sektor erwirkt hätte, mit der *Community* zu teilen. Hier wird das in der traditionellen Kultur verankerte „Gewohnheitsrecht“ – auch als *common law* bezeichnet – aktiviert, welches von einer individuellen Bereicherung absieht und dem künstlerischen Individuum abverlangt, jeglichen Besitz zu teilen. Einzelne Mitglieder aus der *Community* begründen diesen Anspruch damit, dass Adam seine *Aboriginality* aus eigennützigen Zwecken instrumentalisieren würde, um kollektives symbolisches Kapital in ökonomisches Kapital zu konvertieren. Um nicht bei einer ‚*appropriation*‘ zu verweilen, sondern tatsächlich ‚*appropriately*‘ zu agieren, müsse der Künstler den kulturellen bzw. sozialen Regeln der Gemeinschaft Beachtung schenken und demgemäß seine Loyalität bekunden. Nur auf diese Weise könne der aufkeimende Verdacht eines ‚Neo-Imperialismus‘, dem sich viele hybride KünstlerInnen eines postkolonial geprägten Diskurses ausgesetzt sehen (vgl. MacLean 1998: 133), erstickt werden. Diese Form einer sozialen Kontrolle erschwert jedoch die Bedingungen für Adam, innerhalb der *Aboriginal Community* zu leben und gleichzeitig sein Brot als Künstler zu verdienen. Auf Grund des ökonomischen Zwangs und um sein individuelles Überleben als Künstler zu sichern, sehe er sich schließlich dazu genötigt, seine Werke in Galerien zu verkaufen und gelegentlich auch Auftragsjobs anzunehmen (vgl. Adam, 27.3.2010). Auch Jason spielt mehrfach auf diesen Konflikt an, wonach er sich keinen individuellen Vorteil aus seiner *Aboriginality* verschaffen dürfe – tue er es doch, so würde seine ethnische Identität sogleich infrage gestellt.

*“If you're successful, it's like ‘oh we don't want anything to do with you now you know you're not you're not one of us now, you're a **sell-out**’ [Anm.: persönliche Hervorhebung] you know ähm but you know i i have this perspective that you know, if if people you know call ME a sell-out ähm because i'm successful * i mean the the thing is I you know i NEED to enter these prizes because i mean this is this is the way i survive you know i need that money to SURVIVE as an artist (...)” (Jason, 1.2.2010)*

7.2.2 ... OR A ‚JOHNNY-COME-LATELY‘?

Für Konfliktstoff sorgt weiters die Tatsache, dass die KünstlerInnen ob ihrer spezifischen Sozialisation und Enkulturation ein Wissen erworben haben, das ihnen zwar ein gutes

Auskommen in einer (post)modernen kapitalistischen Gesellschaft ermöglicht; allerdings fehlt ihnen weitgehend der Zugang zu jenen traditionellen Wissensformen, welche den Status innerhalb der *Aboriginal Community* sichern würden. Wie Howard Creamer (vgl. ebd. 1994: 49) betont, dürfe der Wert von Wissen als Ressource in der Konstruktion von *Aboriginality* nicht unterschätzt werden. Auch innerhalb der *Communities* im urbanen Raum wird traditionelles kulturelles Wissen als begehrte Ressource gehandelt, deren Weitergabe im Zuge der assimilationspolitischen Ära tiefe Einschnitte erfahren hat¹⁰². Aufgrund ihrer fehlenden Enkulturation bzw. eines verwehrten Zugänge bedienen sich die Künstler im Wissenserwerb zum Zwecke einer Re-konstruktion ihrer *Aboriginality* teilweise durchaus konventioneller Methoden: „Over the years, there is a gradual replacement of ‚inherited‘ knowledge with ‚acquired‘ knowledge in the process of building models of the past, as the pre-contact era becomes even more remote in the collective memory, and older people with traditional knowledge die.“ (Creamer 1994: 58) Die Überbetonung einer ‚media literacy‘ aufseiten der Künstler wird dagegen vielmehr als Signifikant für einen paternalistischen und ‚weißen‘ Habitus¹⁰³ bewertet, aufgrund dessen sich die KünstlerInnen regelmäßig die Zuschreibungen ‚whitey‘ oder ‚Gubbariginal‘¹⁰⁴ einhandeln. Dieser Statuskonflikt lässt sich auch als Generationenkonflikt¹⁰⁵ interpretieren, der in unterschiedlichen Alltagssituationen auftritt. So endete etwa Adams Auftrag (vgl. Adam, 12.3.2010) einige *elders* über neue Techniken zu unterrichten, in einem Fiasko, da er in seiner Rolle als Lehrender keine Akzeptanz finden konnte. Stattdessen erntete er – wie so oft – die Bezeichnung eines ‚Johnny-come-lately‘; diese ist als Anspielung darauf zu verstehen, dass er sich erst spät auf die Pfade eines *cultural learnings* begab. Ein derartiges Attribut scheint Adams künstlerische Freiheiten gewissermaßen zu begrenzen: So gibt der Künstler an, aufgrund der strengen Richtlinien der *cultural protocols* schon mehrmals in Schwierigkeiten geraten zu sein, sobald er sich traditioneller Symbole bediente.

¹⁰² Im traditionellen Kontext galt die Kontrolle von kulturellem Wissen als Privilegium einzelner Gesellschaftsmitglieder, was den Informationsfluss in die modernen städtischen Koori-Gemeinschaften behinderte (vgl. Creamer 1994: 51f).

¹⁰³ Zumindest wird dieses Verhalten von einzelnen Mitgliedern als solches wahrgenommen, wodurch abermals Diskrepanzen in der Selbst- und Fremdwahrnehmung der Künstler evident werden.

¹⁰⁴ ‚Gubba‘ ist eine indigene Bezeichnung für ‚weißer Mann‘, die vor allem auf imperialistische Verhaltensweisen anspielt.

¹⁰⁵ Während einer Podiumsdiskussion mit dem bezeichnenden Titel „Black is Back“ wird von einer jungen Aborigine der Wunsch nach einer ‚Corporate Identity‘ geäußert – diese sei schwer erreichbar, da die *Community* zu disparat und von Konflikten gezeichnet sei, wobei sie ausdrücklich die Problematik eines Generationenkonfliktes anspricht (vgl. FTB, 26.3.2011).

In einem informalen Gespräch erzählt er etwa, dass er sich nach der Verwendung eines Händedruckes in einem seiner Kunstwerke einen schwerwiegenden Konflikt mit den ‚Elders‘ eines Clans eingehandelt habe, die dieses Symbol für sich bzw. ihren Clan beanspruchen. Diese Umstände lassen die Vermutung entstehen, dass die Künstler geradezu in die Rolle gedrängt werden, sich in der Repräsentation ihrer *Aboriginality* eines alternativen bzw. eigenen symbolischen Repertoires zu bedienen.

Bereits in den 90er Jahren beschrieb Ann Arnold (vgl. ebd 1990: 112ff) in einem Artikel, dass sich die ältere Generation skeptisch und besorgt über die Entwicklungen zeigen: Sie befürchteten, dass der wirtschaftliche Druck in dem Segment, in dem sich ihre Nachkommen befinden, steigt und die Jungen derartig vereinnahmt, dass sie vielmehr ihren individuellen Karrierepfaden folgen, anstatt die neu erworbenen Fähigkeiten zurück in die ‚grassroots communities‘ zu tragen. Gegenteilige Meinungen wiederum sprechen sich dezidiert für ein ‚Outsourcing‘ der Fähigkeiten aus, mit dem Ziel, den sozialen Status der Aborigines innerhalb einer Mehrheitsgesellschaft zu erhöhen. Resümierend lässt sich zur aktuellen Situation die Behauptung formulieren, dass ‚kulturell hybride‘ KünstlerInnen mit der Herausforderung konfrontiert sind, die sozialen Erwartungen beider Systeme – sowohl jene der *Art Society* als auch jene der *Aboriginal Community* – zu erfüllen und einen Ausgleich zu finden, der einem Balanceakt gleichkommt. Um eine gute Verhandlungsposition in der Durchsetzung eigener Identitätskonstruktionen zu erlangen, wird dem künstlerischen Individuum eine grundsätzliche Bereitschaft zum ‚kulturellen Kompromiss‘ abverlangt.

Abb. 32: Erkundung innovativer Wege als Ursache für Generationenkonflikte? [“Negative Cleared Assets“/© Adam Hill]



7.3 AUF DER SUCHE NACH DEM KULTURELLEN KOMPROMISS

„Kulturelle Identität ist immer ein Aushandlungsprozess, auch innerhalb von Gruppen, und sie konstituiert sich ebenso durch Gemeinsamkeiten wie durch Unterschiede innerhalb von Gruppen.“ (Supik 2005: 94).

Gemäß Wimmers Definition ist „Kultur als ein offener und reversibler Prozeß des Aushandelns von Bedeutungen zu definieren, der kognitiv kompetente Akteure in unterschiedlichen Interessenslagen zueinander in Beziehung setzt und bei einer Kompromißbildung zur sozialen Abschießung und entsprechenden kulturellen Grenzziehungen führt“ (ebd. 2005: 41). Damit spricht er sich für ein entsubstantialisiertes Verständnis eines Kulturbegriffes aus, das sich nunmehr als ein von strategisch handelnden Individuen ausgetragener Konfliktprozess in der aktiven Bedeutungsproduktion interpretieren lässt (vgl. Wimmer 2005: 49). Setzt man diese Überlegungen nun in Zusammenhang mit einer Konstruktion von *Aboriginality* fort, so muss die diskursive Herstellung derselbigen mitsamt ihrer kulturellen Bedeutungsproduktionen als ein sozialer Aushandlungsprozess begriffen werden, innerhalb dessen sich die Individuen unterschiedlich positionieren. Seinen Konfliktcharakter erhält dieser Prozess aufgrund der Heterogenität sozialer Perspektiven, die in diesem Feld eingebracht werden, wobei die kulturellen Praktiken von den Absichten strategisch handelnder Individuen, von soziostrukturellen Vorgaben (vgl. Wimmer 2005: 47), aber auch von gesellschaftlicher Anerkennung abhängig sind. In diesem Sinne schränkt der ‚kulturelle Kompromiss‘ die „Bandbreite an Möglichkeiten ein, innerhalb deren die sozialen Kämpfe argumentativ ausgetragen werden müssen, und [bestimmt] auf diese Weise die Richtung mit, in welcher sich diese Kämpfe fortentwickeln“ (Wimmer 2005: 42).

„Die Individuen sind auch in einem Kommunikations- und Beziehungsfeld aufeinander bezogen und eruieren jene Elemente, in denen alle Beteiligten ihre langfristigen Ziele wiedererkennen können (...) Ein kultureller Kompromiß meint also einen über den generierenden und offenen Entstehungsprozeß weiter hinaus bestehenden Konsens über die Geltung von Normen, Klassifikationen und Weltdeutungsmustern.“ (Wimmer 2005: 34ff)

Dadurch erhält Kultur wiederum einen Charakter, der das Individuum an ein Kollektiv bindet und so seine individuelle Freiheit beschneidet; das Individuum setzt seine

Handlungen nunmehr auf der Grundlage von antizipierten Rollenerwartungen seiner Bezugsgruppe, die als Normen internalisiert sind und die als solche wiederum die Anerkennung normativer Geltungsansprüche einfordern (vgl. Wimmer 2005: 36). Diesem Verständnis folgend werden Symbole bzw. kollektive Repräsentationsformen als Ausdruck eines „kulturellen Kompromisses“ begreifbar, den die Individuen zu einem bestimmten Zeitpunkt in Übereinkunft mit den Interessen einer sozialen Gruppe schließen, sodass sich diese bereits als Resultate von sozialen Aushandlungsprozessen werten lassen. An dieser Nahtstelle befinden sich „privilegierte Signifikanten, deren Bedeutsamkeit nicht angetastet wird“ (Supik 2005: 50), da sie wesentlich zur strategischen Bildung einer kollektiven sozialen Identität beitragen. In diesem Sinne wird das künstlerische Individuum dazu angehalten, seine individuellen Interessen mit kollektiven Interessen in Übereinstimmung zu bringen, um überhaupt handlungsfähig zu bleiben. Wimmer betont als Basis dieses Interessenskompromisses ein Tauschprinzip, das oft mit einer politischen Loyalität als „Tauscheinsatz“ bzw. „Bringschuld“ einhergeht (vgl. Wimmer 2005: 39f); im konkreten Kontext meiner Arbeit spielt dieser Begriff einer politischen Loyalität eine wichtige Rolle, da ebendiese gewissermaßen als Basis für eine Zugehörigkeit zur untersuchten *Redfern Community* gewertet werden kann.

Stuart Hall distanziert sich grundsätzlich von der Vorstellung, dass Identität etwas frei Wählbares sei; gemäß seinem Verständnis bedeutet Hybridität „keinesfalls eine Freisetzung des Individuums aus jeglichen kulturellen Bindungen“ (Supik 2005: 65). Vielmehr müsse der/die KünstlerIn in seiner/ihrer individuellen Konstruktion bestimmten sozialen bzw. kulturellen Regeln folgen, um den eigenen Status und – als Resultat daraus – die Wahrscheinlichkeit einer Durchsetzung eigener Identitätsentwürfe zu erhöhen, welche als fundamental für eine *selbstbestimmte* Praxis betrachtet werden kann. Die Frage, inwieweit das Bild einer ‚freiflottierenden Identität‘¹⁰⁶ bzw. ‚Patchwork-Identität‘ (vgl. Keupp 2008) im forschungsspezifischen Kontext aufrechterhalten bleiben kann, muss unter diesen Bedingungen neu gestellt werden.

¹⁰⁶ vgl. Kapitel 2.3

8 SELBSTREFLEXION UND CONCLUSIO

Im abschließenden Kapitel möchte ich einerseits Bilanz über jene Ergebnisse ziehen, die einer Beantwortung der zentralen Forschungsfrage zuträglich scheinen; darüber hinaus soll aber auch ausreichend Platz für eine kritische Selbstreflexion der eigenen Rolle sowie jene einer anthropologischen Disziplin im konkreten Forschungskontext einberaumt werden. Anhanddessen erhoffe ich mir eine offene Diskussion über jene Rolle, welche die Anthropologie sowie ihre RepräsentantInnen künftig einnehmen können, ohne dass der keimende Verdacht eines paternalistischen und dem entsprechend fremdbestimmenden Habitus' Form gewinnt¹⁰⁷. Darüber hinaus sollen auch Eindrücke über Forschungslücken im konkreten Kontext des untersuchten Feldes wiedergegeben werden, wodurch Ausblicke auf künftige Forschungsaufgaben und Repräsentationsmöglichkeiten entstehen.

8.1 EIGENE ROLLENVERHÄLTNISSE, –TRANSFORMATIONEN UND –KONFLIKTE IM FELD

„We're sick of your advise ... if we need anything, we'll ask!“
(vgl. Rhonda Roberts, FTB: 26.3.2010)

Im Forschungsverlauf änderte sich mein Rollenselbstverständnis maßgeblich, was nicht zuletzt mit einem Wandel der Verhältnisse zu tun hatte: Trat ich zu Beginn der Forschung mit dem Anspruch ins Feld, „jemandem helfen zu wollen“, so änderte sich dieses Selbstverständnis – durch das ich gewissermaßen meine Forschungstätigkeit zu legitimieren suchte – in Anbetracht dessen, dass ich schlichtweg jene Strategien unterschätzt hatte, deren sich meine DialogpartnerInnen zum Zwecke einer selbstbestimmten Positionierung bereits ermächtigt haben¹⁰⁸. Gerade angesichts der vorliegenden Forschungsthematik, die den Möglichkeiten und Grenzen von *selbstbestimmtem Handeln* nachspürt, wurde mein eigener Habitus einer Bewährungsprobe ausgesetzt, was ich vor allem auf ein Rollenverhältnis zurückführe, das

¹⁰⁷ Im Hintergrund schwingt weiters die Tatsache mit, dass das Verhältnis zwischen ForscherInnen und Aborigines (als ‚Beforschte‘) kein Ungetrübtes ist, agierten doch die klassischen AnthropologInnen meist im Dienste und Interesse der Kolonialverwaltungen.

¹⁰⁸ Dieser Erkenntnisprozess soll hier als Beleg für eigene exotisierende Vorannahmen dienen.

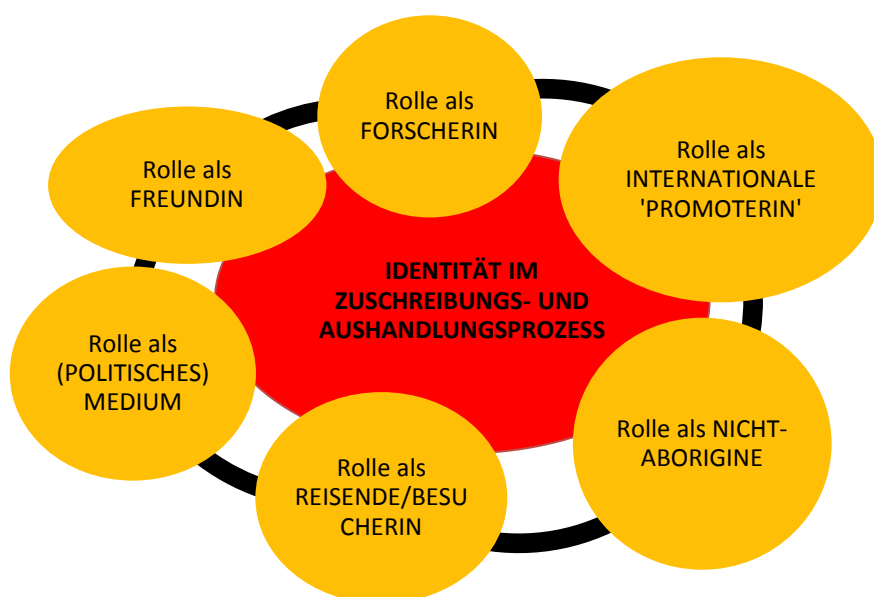
durch historische und soziale Zuschreibungen strukturiert ist. In jedem Fall liegt dem Verhältnis zwischen ForscherInnen und Beforschten ein Machtgefälle zugrunde, wobei diese Macht in unterschiedlichen Kapitalformen lokalisiert ist; dazu zählt etwa Geld, der Zugang zu Informationen und sozialen Beziehungen, Mobilität und Ausbildung (vgl. Häuser-Schäublin 2003: 52). Ich gehe davon aus, dass derartige Verhältnisse durch aktives Einwirken und eine beidseitige Offenheit und Dialogbereitschaft durchaus einer Transformation fähig sind, sodass Rollen und Identitäten neu ausverhandelt werden können. Diesen Gedanken, der den Inhalt der vorliegenden Arbeit bestimmt, möchte ich hier aufgreifen und anhand einer Reflexion persönlicher Erfahrungen weiterspinnen.

Zunächst verschaffte ich mir Zugang zum Feld indem ich in strategischer Weise bestimmte Partikularaspekte meiner Identität aktivierte. Dieser Rückgriff auf Teilidentitäten verlief besonders vorteilhaft, wenn er in Abgrenzung zu den ‚Anderen‘ aktiviert wurde; im konkreten Kontext ist damit vor allem eine Abgrenzung zur weißen australischen Mehrheitsgesellschaft gemeint. Dahinter verbarg sich das Interesse, Vertrauen zu erwirken, welches für den Zugang zu Informationsressourcen bzw. Wissen und damit im weitesten Sinne für eine Sättigung meiner Forschungsinteressen entscheidend war. So erwies es sich erwartungsgemäß als Vorteil, dass ich keine britischen VorfahrInnen habe, was durch meine keineswegs muttersprachlich anmutenden Englischlaute relativ schnell erkenntlich wurde¹⁰⁹. Weiters bedeutete es einen Vertrauensvorsprung, als zentrales Forschungsthema anzuführen, dass ich mich für politische Kunst interessierte, wobei ich insbesondere Loyalität in einem öffentlichen Diskurs als „Gegenleistung“ für Informationen in Aussicht stellte. Dadurch entstand allerdings auch der Eindruck, dass ich dort wäre, um einzelne KünstlerInnen zu ‚promoten‘. Diese Zuschreibung verschaffte mir zwar Zugang zu DialogpartnerInnen, erwies sich aber – nicht zuletzt aufgrund eigener ethischer Bedenken – als hinderlich, wenn es darum ging, Alltagspraktiken der KünstlerInnen zu rekonstruieren. Schließlich musste ich davon ausgehen, dass die KünstlerInnen in Anbetracht dessen, dass sie meine Anwesenheit und eine daraus entstehende Publikation als internationales Karrieresprungbrett missinterpretierten, besonderen Wert auf eine entsprechende *Repräsentation* legten, was oft auf Kosten eines

¹⁰⁹ Bereitete mir dieses ‚identity switching‘ anfänglich ethisches Unbehagen, so erwies sich eine persönliche Reflexion dessen zu einem späteren Zeitpunkt als eine wichtige Erkenntnisquelle für die behandelte Forschungsthematik.

‚authentischen‘ Verhaltens ging. Daraus entwickelte ich ein Gefühl der Überforderung in Hinblick auf jene sozialen Erwartungen, die meiner Rolle zugeschrieben wurden, was in einem persönlichen Konflikt ausartete, der bis in die Phase der Datenauswertung hineinwirkte. Die strategische Verwendungsweise von Wissen muss schließlich auch in Anbetracht der vorliegenden Arbeit kritisch hinterfragt werden: *Für wen spreche ich? Wen repräsentiere ich in welcher Weise? Wie gelingt es, den Erwartungen an meine Rolle im Feld gerecht zu werden, ohne dabei wissenschaftliche Prinzipien zu „verraten“ und vice versa? Dient die Akquirierung von Wissen nicht der bloßen Statuserhöhung meiner Person und – im erweiterten Sinne – des Faches? Was kann ‚zurückgegeben‘ werden, um nicht bei einer bloßen Aneignung des Wissens zum Zwecke der Erhöhung des individuellen Prestiges bzw. zwecks einer Selbst-Repräsentation zu verweilen?* Die im Verlauf der Forschungsarbeit beschriebenen Selbst- und Fremdwahrnehmungen, in deren Spannungsfeld sich Identität einerseits konstituiert und deren Diskrepanzen zugleich Zündstoff für soziale Konflikte bergen, sollen an dieser Stelle in Hinblick auf meine eigenen Rollen im Feld veranschaulicht werden:

Abb. 33: Identität im
Zuschreibungs- und
Aushandlungsprozess
[© Grafik JS]



Um die politische Forderung nach Selbstbestimmung, welche sich nicht zuletzt in der realen Praxis von Interviewsituationen veräußert(e) zu verdeutlichen, folgt nun ein kurzer narrativ aufbereiteter Erfahrungsbericht (vgl. FTB: 24.3.2010):

Auf der langen Zugfahrt zum Interviewtermin mit dem indigenen Kurator Djon M. lasse ich mir nochmals alle Fragen durch den Kopf gehen: *Was ist noch wichtig? Was darf ich keinesfalls vergessen? Wo muss ich unbedingt nachhaken? Was fehlt mich noch an Informationen zu bestimmten Themen? Um welche Kontakte muss ich ihn unbedingt bitten?* – Angekommen in der *Art Gallery* von Campbelltown – das Arbeitsfeld meines Informanten – bittet er mich zum Kaffee. Er wirkt zerstreut, hatte meine Besuchsankündigung doch glatt vergessen. Bietet mir zunächst seine Ausstellungskataloge an. Endlich. Wir setzen uns hin, und ich frage ihn, ob ich mein Aufnahmegerät benutzen darf. Er lächelt und macht eine einladende Handbewegung. Ich drücke den Knopf und noch ehe ich Luft holen kann, um meinen sog. „ice-breaker“ zu stellen, beginnt er zu reden. Und redet und redet. Über eine Stunde lang, ohne Unterbrechung. Die einzigen Laute, die ich in regelmäßigen Abständen von mir gebe, sind gezogene Ja-Töne, und das nur als Reaktion auf besorgte Fragen, ob ich ihn denn auch verstehe und ob sein Gesagtes für mich Sinn mache. Irgendwann hört er dann doch auf zu reden – das Café hat Feierabend und wir müssen den Tisch räumen. Doch fertig ist Djon noch lange nicht. Ich starre betreten auf meinen Fragenkatalog, den ich mir in mühsamer Detailarbeit zusammengekritzelt hatte. Als wir aufstehen und gehen, umarmt mich Djon und lobt meine Qualitäten als ZuhörerIn. Er habe es satt, dass dauernd irgendwelche EuropäerInnen auftauchen, die meinten, ihn beraten zu können und mit lästigen Fragen nervten. Aber wenn sie zuhörten, was ER zu sagen hätte, dann ... ja dann seien sie ihm willkommen!...

In dieser Situation war ich zunächst irritiert von der fehlenden Einlösung meiner Geltungsansprüche, die ich bis dato als fixen Bestandteil meines ethnologischen Selbstverständnisses betrachtet hatte – anders ausgedrückt war ich ‚von der Rolle‘, da mein Gegenüber nicht auf der Grundlage jener sozialen Erwartungen handelte, die ich ihm zugeschrieben hatte, ebenso wie er umgekehrt mein Rollenselbstverständnis auf den Kopf stellte, indem er diese Erwartungshaltung ganz offensichtlich nicht antizipiert hatte. Sein selbstbestimmter Habitus verbannte mich in eine Zuhörerinnenrolle, da er mir aufgrund seiner Handlungsweisen sehr klar zu verstehen gab, welche Erwartungen an meine Rolle geknüpft waren. Meine angelobte Bereitschaft zum Zuhören ergab sich im Übrigen vielmehr aus dieser Hilflosigkeit, die ich situativ verspürte, da ich nicht mit diesem Rollenverhältnis gerechnet hatte. Judith Schlehe (vgl. ebd. 2003: 71) stellt eine Offenheit für Unerwartetes grundsätzlich jeder Interviewsituation voran¹¹⁰: „Jedes nicht standardisierte Interview ist eigen und neu, und es wird sowohl geprägt von der Konstellation als auch von der Beziehung der Beteiligten und vom Kontext der

¹¹⁰ In diesem Sinne kann das Aushandeln der Interviewsituation durchaus aufschlussreich sein und dahingehend in den Erkenntnisprozess einbezogen werden.

Begegnung.“ Zwar ist das angeführte Beispiel nicht unbedingt repräsentativ für den Status Quo meiner Interviews, soll aber als ein Exempel dafür dienen, wie selbstbestimmtes Verhalten etablierte Rollenmuster infrage stellen kann und auf diese Weise Machtstrukturen beeinflusst und gegebenenfalls sogar transformiert. Anlässlich solcher Überlegungen möchte ich nun darüber reflektieren, ob und wie die anthropologische Disziplin konstruktiv auf Ansprüche einer selbstbestimmten Repräsentation im Forschungskontext reagieren kann.

8.2 ANTHROPOLOGISCHE DISZIPLIN IN DER IDENTITÄTS- UND REPRÄSENTATIONSKRISE?

*“If a tree falls in a forest and no one is there to witness it, does it make a sound?
If a man talks in a forest and no woman is listening, did it still happen, is he still
wrong, and is it still relevant?
If a group of Aboriginal artists meet in a forest and no white Western academic is present,
did it still happen and does it have relevance?”
(Djon Mundine, 24.3.2010)*

Die Stimmen im (anthropologischen) Diskurs über die modernen Kunstpraktiken der Aborigines klafften in ihrer Perspektivierung immer schon relativ weit auseinander¹¹¹: „Discussions about Aboriginal art’s success – and there have been many – have tended either toward the ‘triumphal’ or toward critiques of it as ‘appropriative’ and ‘exploitative’.” (Myers 2001: 166f) Dabei blieb vor allem eine Anerkennung jener (kulturellen) Adaptionenfähigkeit vernachlässigt, die ethnische Gruppen aufweisen, um in bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen Instrumente zur Selbstbestimmung zu erwirken – hiervon zeugt zumindest ein relativ marginales Literaturaufgebot, das diese Thematik nach wie vor eher an der Forschungsperipherie ansiedelt. Ein solch scheuer Umgang ließe sich als Ausblendungsversuch aufgrund von Unsicherheiten interpretieren; schließlich begannen sich nicht nur die einstigen kulturellen/ethnischen Grenzen aufzulösen, sondern auch jene der Wissenschaftsdisziplin selbst (vgl. Heinz 1993: 5f). Hier drängt sich der Verdacht einer identitätspolitischen Motivation auf, stürzt doch der Prozess einer Auflösung bzw. der tendenzielle Zusammenbruch „traditioneller“

¹¹¹ Ein unbestreitbares Faktum bleibt allerdings, dass der Diskurs mehrheitlich von jenen Stimmen einer westlichen Elite geführt wird, deren Projektionen exotisierender Idealvorstellungen den Kunstsektor der Aborigines aktiv mitgestalten. In Hinblick auf eine Kontrollausübung durch die anthropologische Wissenschaft hält die *Encyclopaedia of Aboriginal Australia* (vgl. ebd. 1994: 3) fest, dass die Aborigines die meistbeforschte ethnische Gruppe darstellen, wobei sie lange Zeit nur wenig bis gar keinen Einfluss auf die Art und Weise der eigenen Repräsentation nehmen konnten.

Gemeinschaften auch die Anthropologie in eine schwere Sinnkrise, die sich nunmehr ihres klassischen Forschungsgegenstandes und damit im weitesten Sinne ihrer kognitiven Forschungsidentität beraubt sehen könnte. Bruno Illius (2003) etwa definiert als Kernaufgabe der EthnologInnen „die adäquate Erfassung und Darstellung einer sozialen Wirklichkeit, die v. a. durch die Qualität *Fremdheit* [sic!] definiert ist, also durch kulturelle Distanz.“ (ebd.: 73f) Hier stellt sich die Frage nach dem Nähe/Distanz-Verhältnis, welche in einer Universalismus/Partikularismus-Debatte mündet und als solche auch den vorliegenden Untersuchungsgegenstand nicht unberührt lässt: So ging mit der mittels ‚moderner‘ Kunst in eine sichtbare Form gebrachten kulturellen Transformation der Aborigines ein Aufschrei durch die Reihen vor allem jener primordialistischen KritikerInnen, die an einer Unveränderlichkeit der Traditionen festhalten¹¹² – und das der Tatsache zum Trotz, dass primordialistische bzw. essentialistische Forschungsansätze¹¹³ in einer sich aufgrund diverser Inputs stetig in Dynamik befindlichen Gesellschaft weder haltbar noch tragfähig sind. Dagegen verschließt sich eine poststrukturalistische bzw. postkoloniale Sichtweise gegenüber solchen essentialistischen Projektionen: „Universalistische TheoretikerInnen sehen in der Aufwertung von kulturellen Differenzen universalistische Konzeptionen in Frage gestellt und lassen eine gewisse **Differenzphobie** [Anm.: eigene Hervorhebung] erkennen.“ (Singer 1997: 73) Diese Differenzphobie universalistischer VertreterInnen fußt darin, dass sie in der identitätspolitischen Forderung nach einem „Recht auf Differenz“ gar eine neorassistische Grundhaltung orten. Tendenzen einer exotisierenden Haltung würden von all jenen propagiert, die sich auf den Rassismus als rein biologisierendes Kriterium eingeschworen haben und dabei übersehen, dass sie mit ihrer Forderung auf einen „Schutz der kulturellen Identität“ separatistische Tendenzen und in diesem Sinne eine andere Form des Rassismus schüren (vgl. Singer 1997: 74f). Auf der anderen Seite werden auch universalistische Strömungen für Kritik angreifbar, da sie auf der Grundlage dieser Argumentation den AkteurInnen selbstbestimmtes Handeln bzw. das „Recht auf Gestaltung ihrer eigenen Verhältnisse“ (Gingrich 2001: 104) absprechen;

¹¹² Im Laufe der 70er und 80er Jahre entwickelte sich angesichts postmoderner Strömungen ein Kulturdiskurs, der im Bedürfnis nach der eigenen Identitäts- und Sinnsuche wurzelte, in einer ‚Renaissance von Kultur‘ mündete und seine Auswüchse schließlich in kulturdeterministischen Ansätzen fand, die sich etwa in der Sehnsucht nach ‚Authentizität‘ gebärdeten. Dieser neue ‚Kultur-Popularismus‘ markierte einen wichtigen Meilenstein in der Selbstdefinition der anthropologischen Disziplin (vgl. Friedman 1995: 70f).

¹¹³ Solche Ansätze veräußern sich dadurch, dass sie eine präkoloniale Situation zurückersehnen und eine Reproduktion des „primitiven Gesellschaftssystems“ durch entsprechende Wertschätzung zu fördern gedenken.

schließlich ignorieren sie damit die Tatsache einer strategischen Aktivierung essentialistischer Aspekte, die von den ‚Beforschten‘ selbst ausgeht. Das Fazit lautet daher: „Ethnische Unterschiede zu verabsolutieren kann leicht zu Rassismus führen, ethnische Unterschiede zu ignorieren aber ebenso.“ (Gingrich 2001: 103)

Die Überlegungen vor dem Hintergrund der angestellten Forschungen bekräftigen mich in der Erkenntnis, dass es alternativer Strategien zur Festigung und Entwicklung einer Selbst-Identität der Aborigines bedarf. Ein Paradigmenwechsel, welcher Kultur nunmehr als ‚*way of life*‘ verstand, war meines Erachtens ein erster wichtiger Schritt in diese Richtung, führte er doch zu einer ‚Dehegemonialisierung‘ von bis dato etablierten Rollen- und Machtverhältnissen zwischen ForscherInnen und den einst relativ passivierten ‚Beforschten‘. Waren letztere bis dato einer fremdbestimmten Repräsentation ausgesetzt, so ergriffen sie nun selbst das Wort, um am öffentlichen Diskurs zu partizipieren: „(...) those whom anthropologists study now speak for themselves, represent their own lives and don’t easily consent to anthropologists (...)“ (Friedman 1995: 72) Fillitz spricht hier von ‚Antwortstrategien‘ und plädiert für einen analytischen Zugang:

„Die bloße Dokumentation kultureller Zerfallsprozesse bewirkt letzten Endes, dass zugrunde liegende Prinzipien der machthabenden sich auch im ethnologischen Diskurs implizit wiederfinden lassen. Die Bewegung innerhalb der Logik der ‚Unabdingbarkeit der Subsumtion‘, ohne der Akzentverschiebung auf die Reaktionen der Betroffenen, auf deren Antwortstrategien, wirkt sich hierbei fatal aus.“ (Fillitz et al. 1993: iv)

Als eine wesentliche Strategie dürfen die hybriden Kunstformen erachtet werden, die zu einer ‚Re-Vitalisierung‘ bzw. Ausweitung der ethnischen Identität beitragen. Folglich sieht sich die anthropologische Disziplin vor die Aufgabe gestellt, ein neues Selbstverständnis zu entwickeln, das bestehende Rollen- und Machtverhältnisse im Sinne eines kulturellen Dialogs zu transformieren vermag. Der Gestaltungsspielraum für eine Neubestimmung der ForscherInnenidentität scheint groß, zumal auch innerhalb der Disziplin sehr polyphone Vorstellungen über die eigene Rolle bzw. die ForscherInnenidentität herrschen. Worauf man sich in jedem Fall einigen kann, ist eine grundsätzliche Dialog- und Kompromissbereitschaft sowie die Einlösung des Anspruches einer Multiperspektivität, die einen gleichberechtigten Zugang zu Ressourcen ermöglicht und in diesem Sinne eine

selbstbestimmte Repräsentation der einst ‚Beforschten‘ erleichtern soll. Dies erfordert meines Erachtens jedoch ein klares Umdenken in der ethnologischen Forschungsideologie sowie eine permanente Infragestellung des eigenen Rollenselbstverständnis; nur auf diese Weise können bestehende Machtverhältnisse transzendiert werden, um in weiterer Folge selbstbestimmten Repräsentationsversuchen die Tür zu öffnen.

8.3 DISKUSSION DER FORSCHUNGSERGEBNISSE

Die Forschung zum vorliegenden Thema beweist einmal mehr, dass Selbstbestimmung ein vielschichtiges, dynamisches und gleichzeitig relatives Phänomen darstellt, welches unterschiedliche Bedeutung annehmen kann und in jedem Fall nur im jeweiligen soziokulturellen und historischen Kontext verortbar bleibt. Zwar bedienen sich ‚hybride‘ KünstlerInnen in einer kulturellen Repräsentation ihrer *Aboriginality* durchaus innovativer und strategisch ausgeklügelter Codes, doch eine genauere Betrachtung unter Anwendung ethnographischer Methoden zeigt auf, dass eine Verwendung dieser kulturellen Codes keineswegs losgelöst vom jeweiligen sozialen Kontext verläuft und vielmehr einem Kompromiss gerecht zu werden versucht.

Eine Einzelfallanalyse zweier Künstler hat ergeben, dass die konkreten Repräsentationsformen sehr individualistisch geprägt sind, wodurch sie den Ansprüchen des Kunstmarktes und dessen AkteurInnen gerecht zu werden versuchen; ein Rückgriff auf Symbole, die eine Konstruktion von *Aboriginality* als politisches Identitätskonzept indizieren, soll zudem die soziale Positionierung innerhalb der *Aboriginal Community* stärken bzw. generationenübergreifende Identifikationsmöglichkeiten bieten. In ihrem Rollenselbstverständnis verorten sich die untersuchten Künstler als eine Art ‚Bindeglied‘ zwischen den Welten, wodurch sie nicht zuletzt den gesellschaftlichen Status der Aborigines innerhalb einer weißen Mehrheitsgesellschaft verändern möchten. Und tatsächlich hat der Kampf um eine selbstbestimmte Repräsentation einer *Aboriginal Identity* in gesellschaftspolitischer Hinsicht scheinbar einige Errungenschaften erzielt; zumindest wurde alternativen kulturellen Darstellungsformen der Weg in den Mainstream bereitet und auch kommerziell orientierte Galerien binden ‚hybride‘ Kunstformen im urbanen Raum zunehmend in ihre Konzepte ein. Waren innovative Repräsentationsformen

einst dazu bestellt, die Grenzen zwischen *Black* und *White* in gesellschaftspolitischer Hinsicht neu zu definieren und zugleich eine soziale Kohäsion der *Aboriginal communities* im urbanen Raum zu stärken, so scheint sich letztgenannter politischer Identifikationspunkt mit einer Vereinnahmung durch nicht-indigene Institutionen verflüchtigt zu haben. Das mag nicht zuletzt mit einer westlichen Konzeptionalisierung von „Kunst“¹¹⁴ zu tun haben, die wie ein Damokles-Schwert über den praktizierenden KünstlerInnen schwebt: In diesem System wird der Diskurs mehrheitlich von einer weißen Elite geführt, die darüber entscheidet, wer und welche Kunstformen in „höhere“ Kunstkreise aufgenommen werden und damit überhaupt einer Öffentlichkeit zugänglich sind. Die Operateure dieses Systems, nämlich die Institutionen selbst, agieren als ‚kulturelle Schleusenwärter‘ und bestimmen über den gesellschaftlichen Wert der kulturellen Produkte. Auf diese Weise beeinflussen sie nicht nur eine öffentliche Wahrnehmung über *Aboriginality* sondern regulieren zugleich soziale Prozesse der Inklusion und Exklusion, wodurch eine Wettbewerbssituation entsteht, die interethnische Konflikte hervorkehrt und somit desintegratives Gefahrenpotential birgt. Eine Kommerzialisierung durch Galerien fördert den Verdacht, dass sich die KünstlerInnen ihre *Aboriginality* als eine Art Label aneignen, um ihren sozialen Status bzw. ihren individuellen Marktwert im Kunstsektor zu steigern. Weiters werden KünstlerInnen, welche sich im Mainstream wiederfinden, einer assimilationistischen Kunstpraxis bezichtigt, was aufgrund der spezifischen politischen Vergangenheit an besonderer Brisanz erlangt.

Eine komparative Kontextanalyse der beiden Fallbeispiele weist darauf hin, dass nicht nur die individuellen kulturellen Erfahrungen im urbanen Raum eine Rolle spielen, sondern mit der Verwendung des Labels *Aboriginal Artist* auch bestimmte Verpflichtungen einhergehen, die sich darin veräußern, dass die KünstlerInnen eine Aktivierung kollektiver Identitätskonzepte – essentieller wie politischer Art – forcieren. Weiters lässt sich darauf schließen, dass die Selbstpositionierung innerhalb der *Aboriginal Community* die konkrete

¹¹⁴ Im Gegensatz dazu war ‚Kunst‘ im traditionellen Kontext der Aboriginal-Kulturen nicht als separates, von der Gemeinschaft isoliertes Konzept existent, sondern vielmehr als soziale Praxis im Lebensalltag integriert und untrennbar mit bestimmten alltäglichen Handlungen verbunden. Dies geht so weit, dass nicht einmal ein eigener Terminus für die Beschreibung dieses sozialen Phänomens existierte. Was sehr wohl eine Rolle spielte und in gewisser Weise Parallelen zur gegenwärtigen Situation der *Aboriginal Artists* herstellt, ist der soziale Status des/der KunstproduzentIn: diese Regelung spiegelt sich nach wie vor in den *cultural protocols* wieder und begrenzt die Möglichkeiten der hybriden KünstlerInnen, sich aus einem (traditionellen) ‚Symbole-Pool‘ zu bedienen.

Kunstpraxis bzw. die symbolische Konstruktion von Dichotomien zwischen ‚black‘ und ‚white‘ zum Zwecke einer Grenzziehung beeinflusst. Das ‚self-labelling‘ der Künstler konstituiert gleichermaßen ihren individuellen Selbstwert als *Aboriginal Artists*: Beide stellen einen erzieherischen und aufklärerischen Anspruch an ihre Rolle, wodurch sie jenen Aborigines, die sich in ihrer Kunstpraxis eines strategischen Essentialismus‘ bedienen, in gewisser Weise deren selbstbestimmte Agitation absprechen. Letztgenannter Rückgriff auf *Aboriginality* als essentielles Identitätskonzept lässt sich allerdings als eine Reaktion auf eine wahrgenommene Aufhebung der Grenzen deuten, die durch eine Veränderung der ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse verstärkt zutage tritt. Aus Furcht vor einer Homogenisierung bzw. einer Auflösung im ‚melting-pot‘ der Metropole Sydney werden Kriterien für Inklusion und Exklusion verschärft, wodurch die betagten ‚kulturell hybriden‘ KünstlerInnen einer Bewährungsprobe standhalten müssen. Schließlich bedingt das Phänomen einer sozialen Schließung, dass ethnische Grenzen neu gezogen werden und dabei wiederum jene Aspekte an Relevanz erlangen, die eine kulturelle Differenz überbetonen. KünstlerInnen, die sich in einer Darstellung ihrer *Aboriginality* kulturell hybrider Strategien bedienen, geraten somit in Verruf, assimilatorische Prozesse voranzutreiben und in ihrer Kunst sichtbar zu machen. Auf der anderen Seite stößt die untersuchte Dialoggruppe auch in der Verwendung traditioneller Symbole, die demnach einer kollektiven Identitätsbildung zuträglich wäre, sehr schnell an ihre Grenzen – schließlich seien sie ob ihrer spezifischen Sozialisation sowie Enkulturation nicht dazu befugt, ihre *Aboriginality* in dieser Weise zu repräsentieren.

Diese Situation verschärft weiters das Spannungsverhältnis zwischen den unterschiedlichen kulturellen Wertesystemen der *Aboriginal Community* und der *Art Society*, welche unterschiedliche Anforderungen bzw. Erwartungen für die Rolle des *Aboriginal Artists* vorsehen. Die Künstler befinden sich damit auf einer Gratwanderung zwischen den Welten, in welcher sie versuchen, den jeweiligen sozialen Erwartungen gerecht zu werden. Die daraus resultierenden Rollen- und Statuskonflikte befördern die Künstler gemäß eigener Angaben in eine Art Identitätsdilemma, das gar zur Erwägung führt, internationale Pfade einzuschlagen bzw. im nationalen Kontext ihr Label als *Aboriginal Artist* abzulegen. Darüber hinaus hat die Untersuchung auch sehr deutliche Diskrepanzen zwischen einer Selbstwahrnehmung der Künstler und einer

Fremdwahrnehmung durch ihre soziale Umwelt offenbart: So stößt etwa das Rollenselbstverständnis der Künstler auf massive Kritik einiger älterer Gemeinschaftsmitglieder, welche diesen Habitus als zu paternalistisch bzw. anmaßend empfinden.

In Anbetracht dessen, dass sowohl eine Kohärenz zwischen eigenen Identitätsentwürfen und sozialen Erwartungen als auch zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung eine maßgebliche Voraussetzung für *selbstbestimmtes* Handeln darstellt, bleibt fragwürdig, inwieweit ein erfolgreicher Identitätsbildungsprozess überhaupt stattfinden kann. Zumindest nähren die soeben beschriebenen Entwicklungsszenarien die Befürchtung, dass das ursprüngliche Ziel kulturell hybrider KünstlerInnen, sich von einem (fremdbestimmten) hegemonialen Kunstdiskurs und dessen essentialisierenden Repräsentationsformen zu emanzipieren, unter gegebenen institutionellen Rahmenbedingungen langfristig nur auf Kosten einer sozialen Integrität erreicht werden kann.

8.4 ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN UND AUSBLICKE

An abschließender Stelle möchte ich zum einen die grundlegende These formulieren, dass eine Identitätspolitik, welche aufgrund von (stereotypisierten) kulturellen Zuschreibungen die individuelle Konstruktionsarbeit vonseiten der Aborigines behindert, als untragbar gilt, da sie die Integrität und in weiterer Folge jene soziale Kohäsion gefährdet, die für das Fortbestehen einer *Aboriginality* so überlebensnotwendig scheint¹¹⁵. Darüber hinaus rufen die genannten Umstände die Notwendigkeit alternativer und ausschließlich indigen verwalteter Repräsentationsforen auf den Plan, wie sie seit geraumer Zeit vonseiten indigener KuratorInnen eingefordert werden. Hierzu bedarf es allerdings einer staatlichen Anerkennung für die Relevanz von institutioneller Selbstbestimmung, welche durch öffentliche Fördergelder (allerdings ohne staatlichen Einfluss) ermöglicht werden sollte. Der laut gewordene Wunsch nach einem selbstverwalteten Kunstzentrum als Dialogplattform erscheint angesichts der vorliegenden Forschungsergebnisse als durchaus berechtigt und zielführend, um die kulturelle Heterogenität, Multiperspektivität und

¹¹⁵ Diese Schlussfolgerung geht übrigens konform mit der Annahme, dass akkulturatives Verhalten bzw. eine grundsätzliche Wandlungsfähigkeit eine ethnische Überlebensgrundlage bildet.

Polyphonie einer modernen *Aboriginal Identity* in angemessener Weise zu repräsentieren. Die damit verbundene Gründung einer Lernplattform könnte dem befürchteten Wissensverlust entgegenwirken, wobei dieser Aspekt insbesondere angesichts der genannten Generationenkonflikte an Relevanz gewinnt. Unter solchen institutionellen Voraussetzungen könnten Traditionen bzw. traditionelles Wissen fortbestehen während gleichzeitig auf die reale soziale Umwelt reagiert wird und Veränderung in Form von künstlerischen Innovationen einen Platz findet. Diese angestrebte Kohärenz kultureller Welten, welche auch einen Wissensaustausch impliziert, bildet nicht zuletzt den Nährboden für eine positive Identitätsentwicklung nachkommender Aborigine-Generationen, die im urbanen Raum aufwachsen.

Mir ist bewusst, dass ich mit der im Rahmen dieser Diplomarbeit durchgeführten (Feld-)forschungsarbeit – wenn überhaupt – nur einen klitzekleinen Tropfen auf dem heißen Stein hinterlassen kann. Eine Anregung für weitere Nachforschungen wäre eine umfassendere Erhebung jener kritischer Stimmen, die sich gegen eine Förderung ‚kulturell hybrider‘ bzw. innovativer Darstellungsformen aussprechen, zumal diese im hier vorgestellten Rahmen kaum zu Wort kommen. Weiters wäre es auch interessant zu eruieren, in welcher Weise die gegenwärtige Präsenz innovativer Repräsentationsformen tatsächlich Wirkung zeigt und inwieweit sie bislang zu einer veränderten Perception von *Aboriginality* aufseiten der australischen Mehrheitsgesellschaft beitragen konnte.

B. LITERATURVERZEICHNIS

- ANDERSON Ian/FINLAYSON Julie (1996): „*The Aboriginal Self*“, in: KELLEHEAR Allan: „*Social Self, Global Culture. An introduction to sociological ideas*“, Melbourne: Oxford University Press. S. 45 – 56.
- ARISS Robert (1994): „*Writing black: the construction of an Aboriginal discourse*“, in: BECKETT Jeremy: „*Past and present. The construction of Aboriginality*“, Canberra: Aboriginal Studies Press. S. 131 – 147.
- ARNOLD Ann (1990): „*The new blacks*“, in: *The Bulletin*. issue October 16th, S. 112 – 115.
- BARTH Fredrik (1998): „*Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*“, Waveland Press.
- BECK Ulrich/BECK-GERNSHEIM Elisabeth (2002): „*Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*“, London: SAGE.
- BECKETT Jeremy (1994): „*The past in the present; the present in the past: constructing a national Aboriginality*“, in: Beckett, Jeremy: „*Past and Present. The construction of Aboriginality*“, Canberra: Aboriginal Studies Press. S. 191 – 212.
- BEER Bettina (Hg.) (2003): „*Methoden und Techniken der Feldforschung*“, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- BEER Bettina/FISCHER Hans (Hg.) (2003): „*Ethnologie. Einführung und Überblick*“, Berlin: Dieter Reimer Verlag.
- BHABHA Homi K. (2007): „*Die Verortung der Kultur*“, Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- BROWNING Daniel (2010): „*The politics of skin. Not Blak Enough*“, in: artlink vol. 30, nr. 1: „*Blak on Blak*“, South Australia. S. 23 – 27.
- CARUANA Wally (1997): „*Die Kunst der Aborigines*“, München: Lichtenberg-Verlag.
- CHARON Joel M. (1992): „*Symbolic Interactionism: An Introduction, an Interpretation, an Integration*“, New Jersey: Simon & Schuster.
- COLEMAN Elizabeth (2005): „*Aboriginal Art, Identity and Appropriation*“, Ashgate: Athenaeum Press.

- CREAMER Howard (1994): „*Aboriginality in New South Wales: beyond the image of cultureless outcasts*“, in: BECKETT Jeremy: „*Past and present. The construction of Aboriginality*“, Canberra: Aboriginal Studies Press. S. 45 – 86.
- DODSON Michael (2003): „*The End in the Beginning: Re(de)finding Aboriginality*“, in: Grossman, Michele (Hg.): „*Blacklines. Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*“, Melbourne.
- DZIEDZIC Ewa A. (2007): „Identitätskonstruktionen in transnational/-kulturellen Prozessen“, Diss. Wien.
- ELLEN Roy F. (1985): „*Ethnographic research. A guide to general conduct*“, London: Academic Press.
- ERIKSEN Thomas H. (2001): „*Small places, large issues. An Introduction to Social and Cultural Anthropology*“, London: Pluto Press.
- ERIKSON Erik H. (1973): „Identität und Lebenszyklus“, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- FILLITZ Thomas/GINGRICH Andre/RASULY-PALECZEK Gabriele (Hrsg.) (1993): „Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt“, Frankfurt: IKO Verlag.
- FISCHER Hans (2002): „Feldforschungen. Erfahrungsberichte zur Einführung“, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- FRIEDMAN Jonathan (1995): „*Cultural Identity & Global Process*“, London: SAGE Publications.
- GEERTZ Clifford (2002): „Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme“, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- GINGRICH Andre (2001): „Ethnizität für die Praxis“, in: WERNHART Karl/ZIPS Werner [Hg.]: „Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung“, Wien: Promedia. S. 99 – 111.
- GLASER Barney G./STRAUSS Anselm L. (1998): „*Grounded Theory*“, Bern: Hans Huber Verlag.
- GLÄSER Jochen/LAUDEL Grit (2004): „Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse“, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

- GOFFMAN Erving (1992): „Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität“, Frankfurt: Suhrkamp.
- HALL Stuart (1994): „Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten“, in: „Rassismus und kulturelle Identität“, Ausgewählte Schriften 2, Hamburg: Argument.
- HALL Stuart (1996): „*Who needs ‚Identity‘?*“, in: DU GAY Paul/HALL Stuart: „*Questions of Cultural Identity*“, London: SAGE. S. 1 – 17.
- HALL Stuart (1997) (Hg.): „*Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*“, London: SAGE Publications.
- HALLER Dieter (2005): „dtv-Atlas Ethnologie“, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- HANSEN Klaus P. (2003): „Kultur und Kulturwissenschaft“, Tübingen: A. Francke Verlag.
- HAUSER-SCHÄUBLIN Brigitta (2003): „Teilnehmende Beobachtung“, in: BEER Bettina (2003) (Hg.): „Methoden und Techniken der Feldforschung“, Berlin: Reimer Verlag.
- HEINZ Marco (1993): „Ethnizität und ethnische Identität. Eine Begriffsgeschichte“, Bonn: Holos Verlag.
- HEISS Anita (1998): „*Token Koori*“, Sydney: Currunga Communications.
- HÖFER Renate/KEUPP Heiner (1997): „Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung“, Frankfurt: Suhrkamp.
- ILLIUS Bruno (2003): „Feldforschung“, in: BEER Bettina/FISCHER Hans (Hrsg.) (2003): „Ethnologie – Einführung und Überblick“, Berlin: Reimer Verlag.
- JANKE Terri/MELLOR Doreen [Hrsg] (2001): „*Valuing Art, Respecting Culture. Protocols for working with the Australian Indigenous Visual Arts and Craft sector*“, National Association for the Visual Arts Ltd.
- JONES Jonathan (2002): „*Boomalli – to strike, to make a mark*“, in: HEISS Anita (ed.): „*Life in Gadigal Country*“, Sydney: Gadigal Information Service.
- JUNGWIRTH Ingrid (2007): „Zum Identitätsdiskurs in den Sozialwissenschaften. Eine postkolonial und queer informierte Kritik an George H. Mead, Erik H. Erikson und Erving Goffman“, Bielefeld: transcript Verlag.

- KELLEHEAR Allan (1996): *„Social Self, Global Culture. An Introduction to Sociological Ideas“*, Oxford University Press.
- KEUPP Heiner (et al.) (2008): *„Identitätskonstruktion. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne“*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- KRAPPMAN Lothar (1997): *„Die Identitätsproblematik nach Erikson aus einer interaktionistischen Sicht“*, in: HÖFER Renate/KEUPP Heiner (1997): *„Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung“*, Frankfurt: Suhrkamp. S. 66 – 92.
- KROTZ Friedrich (2005): *„Neue Theorien entwickeln. Eine Einführung in die Grounded Theory, die Heuristische Sozialforschung und die Ethnographie anhand von Beispielen aus der Kommunikationsforschung“*, Köln: Halem Verlag.
- LEITNER Gerhard (2006): *„Die Aborigines Australiens“*, München: Beck.
- LESLIE Donna (2008): *„Aboriginal Art. Creativity and Assimilation“*, Melbourne: Macmillan Art Publishing.
- MacCLANCY Jeremy (1997): *„Contesting Art. Art, Politics and Identity in the modern world“*, Oxford: Berg.
- MACKIE Fiona (1996): *„The Ethnic Self“*, in: KELLEHEAR Allan: *„Social Self, Global Culture. An Introduction to Sociological Ideas“*, Melbourne: Oxford University Press. S. 34 – 44.
- MacLEAN Ian W. (1998): *„White Aborigines: Identity Politics in Australian Art“*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MAYRING, Philipp (2008): *„Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken“*, Weinheim: Beltz.
- MORGAN George (2006): *„Unsettled Places. Aboriginal People and Urbanisation in New South Wales“*, South Australia: Wakefield Press.
- MUNDINE Djon (2008): *„Ngadhu, Ngulili, Ngeaninyagu. A Personal History of Aboriginal Art in the Premier State“*, Sydney: Cambelltown Arts Centre.
- MYERS Fred (1995): *„Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings“*, in: MARCUS G.E/ MYERS Fred [ed.]: *„The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology“*. S. 55 – 95.

- MYERS Fred (2001): *“The Wizard of Oz. Nation, State, and the Production of Aboriginal Art”*, in: MYERS Fred (ed.): *“The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture”*, Santa Fe: School of American Research Press. S. 165 – 204.
- MYERS Fred (2002): *“Painting Culture. The Making of an Aboriginal High Art”*, Duke University Press.
- PAPASTERGIADIS Nikos (1996): *„abstracts: new aboriginalities“*, in: *„Abstracts. New Aboriginalities“*, SWAPP. S. 9 – 19.
- PERKINS Hettie (1996): *„abstracts: new aboriginalities“*, in: *„ABSTRACTS. New Aboriginalities“*, SWAPP.
- POCK Daniela (2005): *“Die Gleichzeitigkeit von Differenz und Gleichheit. Kulturelle Diversität am Beispiel der besonderen ethnischen Identität von Aborigines im heutigen Australien”*, Wien: DA.
- ROMMELSPACHER Birgit (1997): *„Identität und Macht. Zur Internalisierung von Diskriminierung und Dominanz“*, in: HÖFER Renate/KEUPP Heiner (1997): *„Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung“*, Frankfurt: Suhrkamp. S. 250 – 269.
- RÖSSLER Martin (2003): *“Die Extended-Case Methode”*, in: BEER Bettina (Hg.): *“Methoden und Techniken der Feldforschung”*, Berlin: Reimer Verlag. S. 143 – 160.
- SANJEK Roger (2001): *„A Vocabulary for Fieldnotes“*, in: BRYMAN Alan: *„Ethnography“*, London: SAGE. S. 266 – 290.
- SCHLEE Günther (2003): *„Interethnische Beziehungen“*, in: BEER Bettina/FISCHER Hans (Hg.): *„Ethnologie. Einführung und Überblick“*, Berlin: Reimer Verlag. S. 375 – 390.
- SCHLEHE Judith (2003): *„Formen qualitativer ethnographischer Interviews“*, in: BEER Bettina (Hg.) (2003b): *„Methoden und Techniken der Feldforschung“*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 71 – 94.
- SCHULTE Bernd (1997): *„Kulturelle Hybridität. Kulturanthropologische Anmerkungen zu einem ‚Normalzustand‘“*, in: SCHNEIDER Irmela/THOMSEN Christian W. (Hrsg.): *„Hybridkultur. Medien, Netze, Künste“*, Köln: Wienand Verlag. S. 245 – 263.
- SINGER Mona (1997): *„Fremd. Bestimmung. Zur kulturellen Verortung von Identität“*, Tübingen: Reihe Perspektiven.

SUPIK Linda (2005): „Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik“, Bielefeld: transcript Verlag.

SVASEK Maruska (1997): „*Identity and Style in Ghanaian Artistic Discourses*“, in: MacCLANCY Jeremy: „*Contesting Art. Art, Politics and Identity in the modern world*“, Oxford: Berg.

THOMPSON Liz (1990): „*Aboriginal Voices. Contemporary Aboriginal Artists, Writers and Performers*“, South Australia: Simon & Schuster.

WERNHART Karl R. (2001): „Ethnos, Identität, Globalisierung“, in: WERNHART Karl R./ZIPS Werner [Hg.]: „*Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung*“, Wien: Promedia. S. 81 – 98.

WIEVIORKA Michel (2003): „Kulturelle Differenzen und kollektive Identitäten“, Hamburg: HIS Verlagsgesellschaft.

WIMMER Andreas (2005): „Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen“, Berlin: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

ZURAWSKI Nils (2000): „*Virtuelle Ethnizität. Studien zu Identität, Kultur und Internet*“, Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Weitere Quellen:

‘Resist’ (1994): „*True Colours. Raise the flag.*“ A collaborative project by Eddie Chambers, INIVA and Boomalli Aboriginal Artists Co-operative.

„*Blakness. Blak City Culture!*“ (1994), Australian Centre of Contemporary Art.“

„*KOORI MAIL*‘. *The Voice of Indigenous Australian*, March 10, 2010.

„*DUDEN Fremdwörterbuch*‘ (2005), Mannheim/Leipzig/Wien et al.: Dudenverlag.

„*The Encyclopaedia of Aboriginal Australia*‘. *Aboriginal and Torres Strait Islander History, Society and Culture* (1994), Canberra: Aboriginal Studies Press.

COWLISHAW Gillian (2009): „*The City’s Outback*“, Sydney: UNSW Press.

C. INTERNETVERZEICHNIS

<http://www.aph.gov.au/LIBRARY/pubs/rn/2000-01/01RN18.htm> [Letzter Zugriff: 24.3.2011]

http://www.australiacouncil.gov.au/__data/assets/pdf_file/0018/55611/Beyond_guarding_ground.pdf [Letzter Zugriff: 16.7.2011]

http://blogs.crikey.com.au/northern/files/2010/08/J_Donegan.jpg [Letzter Zugriff: 14.6.2011]

http://maps.google.com/maps/place?ftid=0x6b12b1de8530bf65:0x5017d681632c810&q=Redfern,+NSW,+Australia&hl=de&ved=0CAwQ-gswAA&sa=X&ei=ITRJTp6Eobv_AbsrcSWCg
[Letzter Zugriff: 15.4.2011]

http://maps.google.com/maps/place?ftid=0x6b129796569001c5:0x4017d681632a860&q=Sydney,+NSW,+Australia&hl=de&ved=0CAwQ-gswAA&sa=X&ei=VjRJTUG4JNjD_galpsCjBw
[Letzter Zugriff: 15.4.2011]

<http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/indigenous-gallery-can-afford-to-look-ahead-20110814-1isut.html> [Letzter Zugriff: 16.8.2011]

http://www.jasonwing.net/index.php?p=1_2 [Letzter Zugriff: 31.8.2011]

<http://www.daaio.org.au/bio/jason-wing/> [Letzter Zugriff: 3.6.2011]

<http://www.harrisingalleries.com.au/artists/adam-hill> [Letzter Zugriff: 31.8.2011]

<http://www.aboriginalartdirectory.com/news/ealert/artist-spotlight-featuring-adam-hill.php>
[Letzter Zugriff: 30.8.2011]

<http://www.youtube.com/watch?v=Lyza1jsa8hg> [Letzter Zugriff: 5.10.2011]

<http://www.boomalli.com.au/> [Letzter Zugriff: 10.7.2011]

http://archive.artgallery.nsw.gov.au/__data/page/10704/Boomalli_cat.pdf

[Letzter Zugriff: 12.7.2011]

<http://redfernoralhistory.org/> [Letzter Zugriff: 20.5.2011]

D. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Dieses Werk spielt auf die Praxis an, hellhäutige Aborigines in urbane Haushalte zu implementieren, um sie im Sinne eines ‚*white way of life*‘ zu sozialisieren [‘The Ungrateful’/© Julie Dowling, 1999].....Seite 29
- Abb. 2: ‚*Stolen*‘ – eine Kunstinstallation in Redfern [© Foto JS, 3/2010].....Seite 29
- Abb. 3: Gewinnerbild der ‚Biennale 2010‘ [© Jimmy Donegan] (vgl. Internetquelle: http://blogs.crikey.com.au/northern/files/2010/08/J_Donegan.jpg).....Seite 34
- Abb. 4: Die Macht der Bilder: Symbole werden instrumentalisiert, um Verhältnisse neu zu definieren [Titel unbekannt/© Gus Kelly].....Seite 43
- Abb. 5: In Stein gemeißelt: Die Stadtmauern von Redfern gedenken der langjährigen Besiedelung des Kontinents [© Foto JS, 1/2010].....Seite 46
- Abb. 6: Sydney/New South Wales (vgl. Internetquelle: http://maps.google.com/maps/place?ftid=0x6b129796569001c5:0x4017d681632a860&q=Sydney,+NSW,+Australia&hl=de&ved=0CAwQgswAA&sa=X&ei=VjRJTUG4JNJD_galpsCjBw).....Seite 48
- Abb. 7: Redfern/Sydney (vgl. Internetquelle: http://maps.google.com/maps/place?ftid=0x6b12b1de8530bf65:0x5017d681632c810&q=Redfern,+NSW,+Australia&hl=de&ved=0CAwQ-gswAA&sa=X&ei=ITRJTpf6Eobv_AbsrcSWCg).....Seite 48
- Abb. 8: ‚*The Block*‘/Redfern [© Foto JS, 2/2010].....Seite 48
- Abb. 9, 10 und 11: ‚Moderne Wandmalereien‘ umgeben den Bezirk Redfern [© Foto JS, 2/2010].....Seite 49
- Abb. 12, 13 und 14: Die ‚*Aboriginal Land Rights Flag*‘ – Emblem einer ‚*Pan-Aboriginality*‘ [© Foto JS, 1/2010].....Seite 50

Abb. 15: ‚Coconut‘ als abfällige Bezeichnung für hellerhäutige Aborigines [“Reflection/Introspection“/© Peter Noble, 1994].....	Seite 52
Abb. 16: Bindi Cole spielt mit Icons, die sie rekontextualisiert und im <i>Koori</i> -Style aufbereitet [“Koorimite Kid“/© Bindi Cole, 2008].....	Seite 53
Abb. 17: Kunst als Instrument, um der ethnischen Herkunft Sichtbarkeit zu verleihen [“whitefella normal“/© Vernon Ah Kee, 2002].....	Seite 53
Abb. 18 und 19: Kritik am umwelt- und sozialpolitischen Regierungskurs dominieren die Werke des Künstlers [“Wong place at the Wong time“ und “(Desp)air Guitar“ /© Adam Hill].....	Seite 59
Abb. 20: In diesem Werk bricht Adam mit stereotypisierten Repräsentationen, während er solche gleichzeitig selbst anwendet [“A shot in the dark“/© Adam Hill].....	Seite 60
Abb. 21: Symbolische Konstruktion einer ‚Wir-Identität‘ [Titel unbekannt/© Adam Hill].....	Seite 61
Abb. 22: Symbolmix: Hier werden Bedeutungen geteilt, wobei sie im jeweiligen kulturellen Kontext interpretiert werden können [“Let Go“/© Jason Wing, 2008].....	Seite 63
Abb. 23: Titel unbek. [© Jason Wing].....	Seite 65
Abb. 24: “migration piece“ [© Jason Wing].....	Seite 66
Abb. 25: Doppeltes Signal für eine Präsenz im öffentlichen Raum – dieses Graffiti im Herzen Sydney [“we grew here“/© Jason Wing; Foto JS, 2/2010].....	Seite 68
Abb. 26: In Anspielung darauf, dass Aborigines in einem rassistischen Diskurs als ‚Dingos‘ bezeichnet werden, lässt Hookey diese Figur Besitz über ein klassisches Statussymbol der weißen Elite ergreifen. Damit erhält das Kunstwerk einen ironischen Charakter, der nicht zuletzt die Entschlossenheit einer neuen Generation zum Ausdruck bringt [“A painting for the underdawg“/© Gordon Hookey, 2005].....	Seite 73
Abb. 27: ‚Koori‘-Graffiti mit persönlicher Note [© Adam Hill, Foto JS/2010].....	Seite 76

Abb. 28: An der Schwelle zu einem selbstbestimmten Kunstzentrum: Die ‚Boomalli Artists Cooperative‘ in West-Sydney [© Foto JS, 3/2010].....	Seite 80
Abb. 29: Uncle Gordon inmitten seiner Schatzsammlung [© Foto JS, 3/2010].....	Seite 83
Abb. 30: Des Öfteren sieht sich die Künstlerin Bindi Cole mit dem Verdacht konfrontiert, dass ihre Identifikation als Aborigine nicht ‚echt‘ sei. Diese Problematik ironisiert sie in ihrer Kunst [„Wathaurung Mob“/© Bindi Cole, 2008].....	Seite 85
Abb. 31: Entstehung von Rollen- und Statuskonflikten [© Grafik JS].....	Seite 92
Abb. 32: Erkundung innovativer Wege als Ursache für Generationenkonflikte? [„Negative Cleared Assets“/© Adam Hill].....	Seite 96
Abb. 33: Identität im Zuschreibungs- und Aushandlungsprozess [© Grafik JS].....	Seite 101

E. INTERVIEWVERZEICHNIS

a) Djon Mundine, indigener Kurator

Interview am 24.3.2010

b) Bronwyn Bancroft, indigene Kuratorin und Künstlerin

Interview am 3.3.2010

c) Gordon Syron, indigener Künstler und Kunstsammler

Interview am 4.2.2010

Interview am 9.3.2010

Interview am 16.3.2010

Interview am 22.3.2010

d) Danie Mellor, indigener Künstler

Interview am 27.2.2010

e) Jason, indigener Künstler

Interview am 1.2.2010

Interview am 29.3.2010

f) Adam, indigener Künstler

Interview am 2.2.2010

Interview am 12.3.2010

Interview am 22.3.2010

Interview am 27.3.2010

*Alle hier aufgelisteten Interviews wurden auf Tonband aufgezeichnet;
die Gespräche mit den DialogpartnerInnen a, b, e und f wurden zusätzlich im Originalton transkribiert.

*Kurzbiographische Angaben zu den DialogpartnerInnen a) bis d) erfolgen im Anhang.

KURZBIOGRAPHIEN DER DIALOGPARTNERINNEN

a) Djon Mundine, *Bundjalung*:

Djon Mundine (*1951) ist indigener Kurator, Aktivist, Autor und kritischer Kommentator zur Entwicklung der Kunstszene. Weiters bestimmte eine Professur am ethnologischen Museum in Osaka/Japan einen Teil seiner Karrierelaufbahn. Derzeit ist Mundine Kurator für zeitgenössische Kunst im "Campbelltown Art Centre" in West-Sydney.

b) Bronwyn Bancroft, *Bundjalung*:

Bronwyn Bancroft (*1958) ist Gründungsmitglied und Kuratorin des Kunstzentrums *Boomalli* und hat sich auf dem nationalen und internationalen Sektor als Künstlerin, Designerin und Illustratorin für Kinderbücher einen Namen gemacht. Bancroft betont vor allem die erzieherische Komponente von Kunst und setzt sich unermüdlich für die Etablierung von *Boomalli* als Kommunikations- und Erziehungsplattform ein.

c) Gordon Syron, *Biripi/Worimi*:

Gordon Syrons (*1941) Künstlerkarriere begann im Gefängnis, wo er eine langjährige Strafe wegen Mordes verbüßte. Seit seiner Freilassung beließ es Gordon nicht nur beim Malen sondern sammelte – gemeinsam mit seiner Frau Elaine - Kunstwerke aus allen Ecken und Enden des Kontinents. Mittlerweile ist er stolzer Besitzer einer der größten indigenen Kunstsammlungen – ‚*The Blackfellas Dreaming Collection*‘, für welche er noch ein Zuhause sucht.

d) Danie Mellor, *Mamu/Ngadjonji*:

Danie Mellor (*1971) ist ein indigener Künstler und Professor an der Kunstuniversität in Sydney. Mellor ist mehrfacher Preisträger in nationalen und internationalen Kunstbewerben, darunter auch des renommierten und hochdotierten ‚*Big Telstra Awards*‘. Als Mitglied der Freimaurer versucht er, Verbindungen zwischen der Symbolik dieser Bruderschaft und jenen einer traditionellen ‚Aborigine-Kultur‘ herzustellen und mittels ausgefeilter Techniken zu visualisieren.

INTERVIEW-KATEGORIEN FÜR KÜNSTLERINNEN

1) PERSONAL BACKGROUND INFORMATION

2) SELF-DEFINITIONS/SELF-PERCEPTIONS

2A) DEFINITION OF *ABORIGINALITY*

2B) DEFINITION OF ‚BEING AN *ABORIGINAL* ARTIST‘

2C) DEFINITION OF ‚BEING A SUCCESSFUL ARTIST‘

3) CULTURAL AUTHENTICITY

4) ETHNIC/CULTURAL SURVIVAL

5) COMMUNICATION „BETWEEN THE WORLDS“

5A) CHANCES, POSSIBILITIES?

5B) PROBLEMS, CHALLENGES, CONFLICTS?

6) INTERACTION WITH ABORIGINAL COMMUNITY/ETHNIC NETWORKS

7) DESCRIPTION OF SOME ART WORKS + SYMBOLS – CONSTRUCTION OF MEANING?

LEITFADEN FÜR EXPERTINNEN-INTERVIEW

1) Boomalli – interests, goals, strategies:

1a) What was the main motivation for you to found a group like *Boomalli*?

1b) Since the founding of *Boomalli* 20 years ago, has there been any visible development?

Could you observe any change in the public perception of *Aboriginal Arts*?

1c) During my research I've had the feeling that there's been created this artificial gap between artists of remote areas and so-called urban artists...

2) Artist of the 'New Wave' – Aboriginal Community – Art Society:

2a) What do you think about the new generation of artists?

2b) Can you confess any contradictions between being community-oriented and being an internationally successful artist?

2c) Which are the main factors that constitute prestige within the Aboriginal community? What's your personal opinion on that issue?

3) Institutional solutions:

3a) What would you consider as a good platform to communicate art to a mainstream audience in order to change this stereotyped perception of Aboriginality?

3b) To what extent do you see that the artists can act in a self-determined manner?

3c) Why do you think that it's important to act in a self-determined way in an institutional hindsight?

4) Personal information:

4a) You're an artist as well, could you imagine "unlabelling" your artwork from its 'Aboriginality'? Why/why not?

4b) Could you tell me something about your own background and how you became to be an artist as well as a political activist?

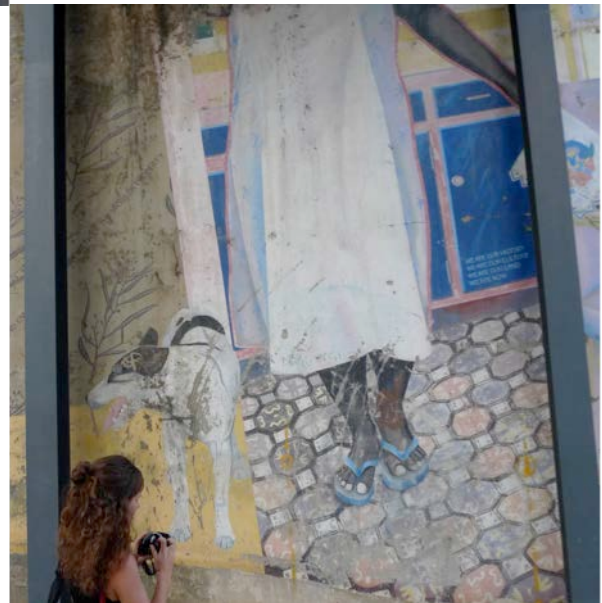
4c) What's your major concern in terms of ethnic survival?

FORSCHUNGSFRAGEN IM DETAIL

- In welchem Zusammenhang stehen Konzepte von „Ethnie“ und „Kultur“ in Hinblick auf die Konstruktion einer *Aboriginal Identity*?
- Wodurch lässt sich das ethnische Identitätskonzept einer *Aboriginality* als ein historisch und sozial strukturiertes Konzept verorten?
- Wie gestaltet sich der hegemoniale Kunstdiskurs von *Aboriginality* und welche identitätspolitischen Interessen, Strategien und Ziele unterliegen diesem Diskurs?
- Was waren die Ausgangsbedingungen für die Entwicklung eines Gegendiskurses und welche neuen Ausdrucks- und Identifikationsmöglichkeiten entstanden infolgedessen? Wodurch lässt sich die neue Generation an KünstlerInnen charakterisieren?
- Welche identitätspolitischen Ziele bzw. Interessen verfolgen die KünstlerInnen mit der Entwicklung innovativer Repräsentationsstrategien? – Welche historischen und politischen Umstände haben ihre Interessen motiviert?
- Welcher konkreten (visuellen) Strategien bedienen sich die KünstlerInnen in der kulturellen Konstruktion einer *Aboriginality*? – Welche Identitätskonzepte aktivieren sie in diesem Prozess und wodurch lässt sich eine Einbettung in einen Gegendiskurs verorten?
- Wie definieren die kulturell hybriden KünstlerInnen selbst ihre *Aboriginal Identity* und wodurch argumentieren sie für eine „Authentizität“ ihrer Werke?
- Welche Charakteristika weisen jene ‚kulturell hybriden‘ Werke auf, die im Rahmen eines Gegendiskurses entstanden sind? – Ist ein gemeinsames Repertoire an Symbolen, Themen, etc. vorhanden? Wodurch lässt sich die Bezeichnung ‚kulturell hybrid‘ überhaupt verorten?
- Was macht jene Formen der *Aboriginal Arts*, die im urbanen Raum produziert werden, so besonders? Gibt es irgendwelche Spezifika für ‚urbane‘ Kunst?
- Wie wird Kunst im jeweiligen Rahmen zur Durchsetzung politischer Interessen instrumentalisiert? Inwieweit korrelieren die politischen Forderungen mit konkreten Repräsentationsstrategien?
- Wie reagiert der Kunstmarkt auf diese Forderungen? Welche Formen einer Institutionalisierung wurden geschaffen und welche Wertindikatoren kommen hierbei zum Tragen?
- Welche Chancen birgt eine institutionelle Selbstbestimmung aus indigener Sicht, welche Schwierigkeiten treten auf? – Warum plädieren indigene KünstlerInnen und KuratorInnen für eine institutionelle Selbstbestimmung?

- Welcher kulturellen Codes bedienen sich die KünstlerInnen in der Konstruktion ihrer *Aboriginality* und wie korrelieren ihre Kunstformen mit den jeweiligen biographischen und sozialen Hintergründen?
- Anhand welcher Strategien konstruieren die KünstlerInnen ihren individuellen Selbst-Wert als ‚Aboriginal Artists‘?
- Worin verorten sie ihr kulturelles Selbstverständnis bzw. ihr Rollenselbstverständnis?
- Wo positionieren sich die KünstlerInnen selbst in ihren Werken?
- Inwieweit beeinflusst das soziale Umfeld bzw. die Integrität in eine ‚*Aboriginal Community*‘ die konkrete künstlerische Praxis? Welche Handlungsmöglichkeiten entstehen durch den Status als Mitglied sozialer (ethnischer) Netzwerke? Welche Ressourcen werden getauscht?
- Worin bestehen die Schwierigkeiten einer ‚Kommunikation zwischen den Welten‘? Welche Vorteile können die künstlerischen Individuen in der kulturellen Hybridität ihrer Kunst erkennen?
- An welche Grenzen stoßen die KünstlerInnen unter Anwendung ihrer innovativen Repräsentationsstrategien und welche sozialen bzw. interethnischen Konflikte tauchen auf? In welcher Weise nehmen soziale Konflikte Einfluss auf die konkrete Handlungspraxis der KünstlerInnen?
- Welchen sozialen (Rollen-)erwartungen begegnen die Individuen vonseiten der sog. ‚*Aboriginal Community*‘ bzw. vonseiten einer ‚*Art Society*‘ und wo treten Diskrepanzen zwischen den kulturellen Wertesystemen auf?
- Welche Diskrepanzen treten zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung auf und inwiefern beeinflussen diese Diskrepanzen einen Identitätsbildungsprozess?
- Inwieweit sehen sich die KünstlerInnen mit dem Zwang konfrontiert, sich auf eine ‚kulturelle Kompromissuche‘ zu begeben? Worin lässt sich ein solcher kultureller Kompromiss verorten?
- Inwiefern lässt sich angesichts bestimmter Rollenzwänge überhaupt noch Authentizität als solche verorten?
- In welcher Weise hat sich mein eigenes Rollenselbstverständnis im Verlauf der Forschung verändert? Welche Faktoren waren für eine solche Transformation verantwortlich? Wie gestalteten sich die Rollen- bzw. Machtverhältnisse im Feld?
- Unter welchen Voraussetzungen ist die anthropologische Disziplin in der Lage, eine adäquate Repräsentation von den ‚Anderen‘ zu liefern?

FOTODOKUMENTATION



© JS, 1/2010 – 4/2010



„Invasion Day“ am 26. Jänner 2010.

Am offiziellen ‚Australia Day‘ initiieren indigene AktivistInnen ihre alljährliche Gegenveranstaltung: Sie feiern ihr Überleben als ethnische Gruppe im Kampf gegen die sozialen und politischen Ungerechtigkeiten der Vergangenheit und Gegenwart.



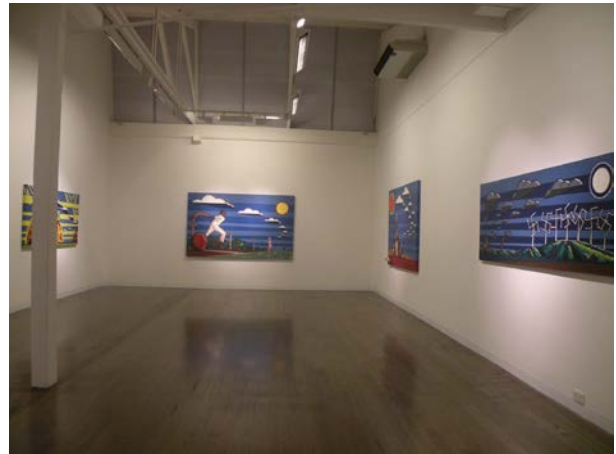
MEETING THE ARTISTS

Adam, Joe und Jason.



Joe (oben) ist ein angesehener Künstler, der öffentliche Räume gestaltet und subtiles Gespür beweist, indem er oft unbemerkt politische Spuren hinterlässt.

Jason (unten, Mitte) mit seinen beiden Großvätern.
(© Privataarchiv Jason)



Adam (oben) wagt den Spagat einer Künstlerexistenz zwischen sterilen Galerien (hier zu sehen in Melbourne) und der Straße – didgeridoo-spielend mit seinem Cousin im Rahmen eines Kunstspektakels.

Einblicke in den „Keeping Place“ (mit Gordon und seiner Frau Elaine)



Eindrücke vom *Circular Quay*

Sydneys touristisches Hafenareal dient als lukrative Bühne, um nicht zuletzt die Erwartungen so mancher Ankömmlinge zu erfüllen.

„G-Man“ (rechts und oben re.) ist ein Torres Strait Islander, der den Job gemäß eigener Angaben gerne macht, da es ihm schließlich darum gehe, in der Öffentlichkeit zu stehen und sein kulturelles Wissen zu teilen.



CURRICULUM VITAE

JOHANNA ANTONIA STRAHLHOFER, BAKK.A (*23.06.1985 IN GRAZ)

SCHUL- UND STUDIENVERLAUF:

01/10 – 04/10:

FORSCHUNGSaufenthalt in SYDNEY/AUSTRALIEN IM RAHMEN DER DIPLOMARBEIT

09/08:

ABSCHLUSS DES BAKKALAUREATS FÜR PUBLIZISTIK- UND KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT

AB 10/04:

DOPPELSTUDIUM AN DER UNIVERSITÄT WIEN:

* PUBLIZISTIK- UND KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT (SCHWERPUNKTE: PR, TV- UND PRINT-JOURNALISMUS)

* KULTUR- UND SOZIALANTHROPOLOGIE (SCHWERPUNKTE: FORSCHUNGSFELD AUSTRALIEN, MUSEUMSPÄDAGOGIK)

06/03:

MATURA AM BG WEIZ/STMK.

BERUFS- UND PROJEKTTÄTIGKEITEN:

SEIT 07/11:

KINDERFÜHRUNGEN AN DER UNIVERSITÄT WIEN

SEIT 05/09:

PROJEKTMITARBEIT BEIM ‚ÖSTERR. JUGENDPARLAMENT‘ DES *KINDERBÜRO WIEN*
(SCHWERPUNKT: POLITISCHE BEWUSSTSEINSBILDUNG FÜR JUGENDLICHE)

SEIT 07/08:

PROJEKTMITARBEIT BEI DER ‚KINDERUNI ON TOUR‘ DES *KINDERBÜRO WIEN*
(SCHWERPUNKT: WISSENSVERMITTLUNG FÜR KINDER IN PARKS UND SCHULEN)

05/09 – 10/09:

PRAKTIKUM IN DER KOMMUNIKATIONS- UND PRESSEABTEILUNG DER
ÖSTERREICHISCHEN CARITAS ZENTRALE

09/07 – 04/09:

FREIE REDAKTIONELLE MITARBEIT BEIM JUGENDMAGAZIN *EURO26*

SEIT 10/06:

EHRENAMTLICHE MITARBEIT IM BEREICH ÖFFENTLICHKEITSARBEIT DER
NON-PROFIT-ORGANISATION *WWOOF ÖSTERREICH*

10/05 – 11/07:

FREIE REDAKTIONELLE MITARBEIT BEI DER *KLEINEN ZEITUNG STEIERMARK*

10/03 – 06/04:

AU-PAIR-AUFENTHALT IN SYDNEY/AUSTRALIEN