



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Postkolonialismus, Rassismus und ›Eco-Nationalism‹

Mensch-Tier-Beziehung im dystopischen Drama Australiens

Verfasserin

Alicia Sophie Gutting

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Birgit Peter

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt allen voran Dr. Birgit Peter für die fachliche Betreuung, die Hinweise und Ratschläge, die einen maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung dieser Arbeit genommen haben, sowie meiner Betreuerin Prof. Peta Tait in Melbourne, Australien, die mich zu diesem Thema inspiriert hat.

Weiters danke ich Kit Lazaroo für ihre Unterstützung, ihre Zeit und ihr Manuskript. Ohne ihre Hilfe wäre diese Diplomarbeit nicht in dieser Form realisierbar gewesen.

EINLEITUNG	5
I. NATIONALBEWUSSTSEIN UND KULTURELLE IDENTITÄT	8
1. AUSTRALISCHE IDENTITÄT	12
2. EINWANDERERTOPOGRAPHIE	13
3. ABORIGINAL PEOPLE	14
4. VORURTEILE GEGEN OSTEuropÄER	16
5. ASIANS IN AUSTRALIA	19
6. POPULISTISCHE POLITIK	20
7. WHITENESS IN AUSTRALIA	23
II. DRAMEN	27
8. EXKURS: EINE GESCHICHTE DES AUSTRALISCHEN DRAMAS	27
9. FEMINISTISCHE DYSTOPIE	35
10. LETTERS FROM ANIMALS	37
11. THE RIVERS OF CHINA	49
III. PARTIZIPATION UND REZEPTION IM THEATER	63
12. LETTERS FROM ANIMALS - REZEPTION	68
13. THE RIVERS OF CHINA - REZEPTION	69
IV. DAS TIER UND DIE ANDEREN	71
14. AUTOMAT VS. MENSCH	71
15. DIE KAKERLAKE UND DIE ANDEREN	74
16. ‚ECO-NATIONALISM‘	84
RÜCKBLICK UND AUSBLICK	90
ANHANG	93

EINLEITUNG

Um die Mensch-Tier-Beziehung in Australien begreifen zu können, muss erst eine Historie der Personen in diesem Land verstanden werden. Da diese Nation eine ehemalige Kolonie des Vereinigten Königreichs Großbritanniens ist, spielt die koloniale Vergangenheit in der Mensch-Tier-Beziehung eine bedeutende Rolle. Australiens koloniale Vergangenheit ist heute noch omnipräsent. Aus dem Grund wird in dieser Arbeit zuerst ein Einblick in eine Geschichte dieser Nation gegeben. Australien ist ein Einwanderungsland und das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen aus allen Teilen der Welt kann einerseits fruchtbar sein, andererseits kommt es in dieser Gemeinschaft immer wieder zu Konfrontationen und Machtkämpfen. Diesen gesellschaftlichen Bewegungen und Veränderungen soll sich mit den Theorien des Soziologen Stuart Hall und den Cultural Studies angenähert werden.¹

In den Jahren 2010/2011 habe ich ein Auslandsjahr in Melbourne absolviert und so die Möglichkeit bekommen, Australien und seine Gesellschaft besser kennen zu lernen. Ein Jahr kann zwar eine lange Zeit sein, ist jedoch nicht ausreichend, um einen tieferen Einblick zu bekommen. Im Jahr 2012 bin ich mit Hilfe einer Teilförderung durch das Stipendium für kurzfristige wissenschaftliche Arbeiten im Ausland der Universität Wien nach Australien zurückkehrt, um vor Ort für diese Arbeit zu recherchieren. Dadurch wurde mir ein weiterer Einblick in die Gesellschaft gewährt.

Meine Sicht auf dieses Land wird durch meine Herkunft und kulturelle Identität Deutschland bzw. Europa geprägt. Auch wenn kulturelle Identität ein gedankliches Konstrukt ist, ist sie allgegenwärtig und beeinflusst ein Individuum. Sich gegen Stereotype und Vorurteile zu wehren, stellte einen aktiven Prozess dar. Die dystopischen Dramen *Letters from Animals*² von Kit Lazaroo und *The Rivers of China*³ von Alma de Groen behandeln diesen Diskurs indirekt. Beide Autorinnen kamen nicht umhin, ihre persönlichen Erfahrungen im postkolonialen Australien in die Stücke einfließen zu lassen. Generell gibt es keine neutrale, objektive Schreibweise.

¹ Zum Thema kulturelle Identität und Nationalismus möchte ich noch auf das folgende Werk hinweisen, das ebenfalls maßgeblich für die hier behandelten Diskurse ist: Andersons, B 2006, *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London.

² Uraufführung am 9. November 2007 im The Store Room Theatre in Melbourne. Regie: Jane Woollard, Bühne und Ausstattung: Amanda Johnson, Licht: Bronwyn Pringle.

³ Uraufführung am 9. September 1987 im The Wharf Street Theatre in Sydney. Regie: Peter Kingston, Design: Eamon D'Arcy. 1986 gab es bei der Australian National Playwrights' Conference eine szenische Lesung. Regie: Peter Kingston.

Schreiben ist immer ein subjektiver Akt. Diese Tatsache spielt bei Theaterbesucherinnen und Theaterbesuchern ebenfalls eine entscheidende Rolle. Theater spiegelt immer Teile einer Gesellschaft wider und spricht bestimmte Gruppen innerhalb der Bevölkerung an. „[E]ach spectator comes to the theatre with his own prior knowledge as well as preconceptions and prejudices, which form the basis for his ‘horizon of understanding’.“⁴

Die Bühnenwerke von Lazaroo und de Groen dienen nicht nur der Unterhaltung, sie wollen mit ihren Dramen der australischen Majorität Einblicke in Lebensweisen von Minderheiten geben. Bei Kit Lazaroo und ihrem Theaterstück *Letters from Animals* geht es in erster Linie um den Umgang mit Tieren in Australien und indirekt um die Autorin selbst und ihre Jugend zu Zeiten der so genannten White Australia policy. So kommentiert Lazaroo: „KIT: when we think of extinct animals there is something that we’ve lost, an opportunity for ourselves, so when we’re trying to name the animals, we’re trying to name these parts of ourself that have been lost...we’re trying to bring something up out of the past.“⁵

De Groen ist es ein Anliegen, ihren Zuschauerinnen und Zuschauern die Stellung einer Frau in einer kolonialen resp. postkolonialen Gesellschaft zu vermitteln und zu zeigen, wie es eine Frau empfindet, in einer Gesellschaft aufzuwachsen in der ihr keine Historie zugestanden wird. Als Frau im Kolonialismus und Postkolonialismus spielt sie eine untergeordnete Rolle. Geschichte wird von Männern geschrieben. De Groen kommentiert dies mit den Worten:

„I need the audience to go on the journey that Katherine was going on and that all women go on from the time they are born, never quite being at home in the universe, and not having any maps and always being told to look for the male for a passport and guidance when the boundaries within this world and the next all have a male sentry.“⁶

Die Stellung von Frauen und Tieren in einer solchen Gemeinschaft ist sich gar nicht so unähnlich. In beiden Fällen entscheiden Männer, wie sie zu leben haben und wer in dieser Gesellschaft etwas zu sagen hat. Dass seit 2010 eine Frau an der Spitze der Macht steht, ist ein bedeutender Schritt auf dem Weg zu Gleichberechtigung.

⁴ Martin, J & Sauter, W 1995, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, S. 65.

⁵ Gutting, A 2012, „Interview Kit Lazaroo mit Alicia Gutting“, Transkription einer digitalen Tonaufnahme, unveröffentlichtes Manuskript im Anhang dieser Arbeit, S. 99.

⁶ Gilbert, H 1989/1990, „Walking around in other times. An interview with Alma de Groen“, *Australasian Drama Studies*, Nr. 15/16, S. 15.

Um ein besseres Verständnis der Beziehung von Menschen und Tieren zu erlangen, habe ich beim Tierverständnis Descartes' begonnen, da er sich maßgeblich mit der Differenzierung von menschlichen Individuen, Tieren und Maschinen auseinander gesetzt hat, wenn auch seine Ansichten sehr Streitbar sind.

Franz Kafkas *Die Verwandlung* war eine Inspirationsquelle Lazaros. Daher setze ich die zwei Protagonisten Gregor Samsa und 'The Cockroach' einander gegenüber und runde die Analyse mit einer positiven Mensch-Tier-Beziehung aus der Performance Zoo von äktor&vänner ab.

Human-Animal Studies sind ein interdisziplinäres Forschungsfeld. Daher bediene ich mich in dieser Arbeit verschiedener Disziplinen, um den Bezug der Dramen zur gegenwärtigen Gesellschaft der beiden Autorinnen erfahrbar zu machen. Es geht dabei nicht um eine Validierung der beiden Stücke durch andere Disziplinen, sondern darum, die Dramen verständlicher zu machen. Dystopien sind zwar übertrieben negative Zukunftsvisionen, jedoch handeln sie auch immer von aktuellen Problematiken der Gesellschaft, in welcher die Autorin/der Autor lebt.

„Eco-Nationalism“ habe ich bewusst nicht übersetzt, da dieser Begriff eine politische Bewegung bezeichnet, die ihren Ursprung in den Vereinigten Staaten hat. Eine solche könnte in Deutschland nicht die gleiche Wirkung haben. Die Vergangenheit Deutschlands und das Geschichtsbewusstsein der deutschen Bevölkerung würden den Erfolg dieser politischen Gruppierung verhindern. „Eco-Nationalism“ ist eng mit Patriotismus verknüpft. Bei Australien sowie auch bei den Vereinigten Staaten handelt es sich um ehemalige Kolonien. Mit der Einfuhr von Tieren und Pflanzen in die neue Heimat versuchten sich die frühen SiedlerInnen einen Teil ihrer „alten Heimat“ zu erhalten. Deutschland war nie eine Kolonie und aus diesem Grund lässt sich das Konzept des „Eco-Nationalism“ nicht übertragen.

I. NATIONALBEWUSSTSEIN UND KULTURELLE IDENTITÄT

Keine Wissenschaft kann die menschliche und kulturelle Identität zur Gänze analysieren. Es werden immer ungeklärte Lücken bleiben. Nichtsdestotrotz möchte ich mich anhand des Konzepts der Cultural Studies der Entwicklung und Etablierung von Identität und kultureller Identität nähern. Die Wahl fiel auf Cultural Studies einerseits aufgrund der Interdisziplinarität dieses Wissenschaftszweigs und andererseits, weil Kultur „den Cultural Studies fragwürdig [wird]. Das Kulturelle verliert seine Unschuld. Es kommt zum Bruch mit der landläufigen Vorstellung, das Kulturelle – sei es nun in seiner hoch- oder in seiner populärkulturellen Dimension – sei etwas an sich Harmloses.“⁷ Kunst resp. Theater als Teil einer Kultur dient nicht immer nur der Unterhaltung, sondern kann in einzelnen Fällen auf Missstände hinweisen, so wie es Alma de Groen und Kit Lazaroo mit ihren Theaterstücken intendieren.

Nach dem Philosophen Oliver Marchart kann nicht von „kultureller Identität die Rede sein, ohne dass von ihrer machtbasieren Durchsetzung – ihrer Artikulation in Dominanz- und Subordinationsverhältnissen – zu sprechen wäre.“⁸ Er führt weiter aus, dass bei einer „Analyse von Macht [...] immer auch Kultur als eigentliches Medium der Macht [...], als das Terrain, auf dem soziale Identität konstruiert wird [berücksichtigt werden muss; A.G.]“⁹ Demnach kann kulturelle Identität nicht ohne Beachtung der Wechselwirkung von Kultur, Identität und Macht untersucht werden. Nach Auslegung der Cultural Studies kann ein Individuum nicht über eine einzige Identität verfügen, die dieser Person vorbehalten ist. Vielmehr verfügen Menschen über unzählige Identitäten. In einem Subjekt kann sich eine Vielzahl an Identitäten versammeln, die weiterentwickelt, abgewandelt und auch abgestoßen werden können. Identität ist demnach ein permanenter Prozess, der nie abgeschlossen sein kann. Das Individuum konstruiert sich ihre/seine Identität und vermittelt ihrer/seiner Umwelt ein Bild von sich. Somit wird Identität auch durch Abgrenzung zu anderen Identitäten konstruiert. Aus diesem Grund ist die Etablierung einer Person in ihrem/seinem Umfeld und daraus resultierend auch deren Identität immer eine Machtdemonstration:¹⁰

„Identität ist folglich [...] immer *Plural*: Jedes Individuum wird von einer Vielzahl von Identitäten durchkreuzt. Sie ist immer *kollektiv*: Keine Identität gehört ‚mir allein‘; und

⁷ Marchart, O 2008, *Cultural Studies*, UVK, Konstanz, S. 12.

⁸ Ebd., S. 34.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl., ebd., S. 170.

sie ist immer *umkämpft*: Jede Identität stabilisiert sich durch Abgrenzung von anderen Identitäten, was unausweichlich die Frage des Ausschlusses, der Macht und des Widerstands aufwirft. Darüber hinaus entspringt eine gegebene Identität keinem Willens- oder Vernunftsubjekt, sondern wird immer gesellschaftlich – d.h. gerade nicht durch voluntaristische Entscheidungen Einzelner – bestimmt.“¹¹

Da Identitäten konstruiert sind, können unerwartete Veränderungen, Kritik oder Bedrohungen zu einer Identitätskrise führen:

„Kultur [bleibt] doch das Medium des Konflikts – zumindest latent. Denn jede soziale Identität, die im Medium der Kultur konstruiert wird, wird ihre eigene Stabilität nur sichern können, indem sie sich von anderen Identitäten abgrenzt. Das produziert zwangsweise Ausschlüsse, sowie Verhältnisse von Dominanz und Unterordnung, die ihrerseits auf Widerstände treffen.“¹²

Der Soziologe und Begründer der Cultural Studies Stuart Hall sieht in Identität keine Einheitlichkeit. Nach ihm greift Identität nicht auf einen „stabilen Kern des Selbst“ zurück und daher kann auch nicht von einer kulturellen Identität, die mit anderen Menschen aus demselben Kulturraum geteilt wird, die Rede sein. Ein solches Selbst müsste gegen sämtliche Veränderungen und historische Entwicklungen immun sein und könnte sich daher auch nicht weiterentwickeln.¹³ Bereits der Vergleich der eigenen Identität von vor zehn Jahren mit der jetzigen Identität zeigt Veränderungen auf. Als Beispiel lässt sich die heutige Internetkultur und ihr maßgeblicher Einfluss auf das Subjekt und ihre/seine Gewohnheiten heranziehen. Ihr Einfluss ist immens und daher kann die Identität einer Person aus z.B. dem frühen 20. Jahrhundert nicht vergleichbar sein mit der Identität eines Individuums aus dem 21. Jahrhundert, selbst wenn beide Subjekte in ähnlichen Verhältnissen aufgewachsen sind und aus demselben Kulturkreis kommen:

„Identitäten gehen aus der Narrativierung des Selbst hervor, aber die notwendige fiktionale Natur dieses Prozesses unterminiert in keiner Weise ihre diskursive, materiale und politische Effektivität. Selbst wenn die Zugehörigkeit, das ‚nahtlose Einschreiben in die Erzählung‘, teilweise im Imaginären (wie im Symbolischen) verbleibt. Identität ist daher immer teilweise in der Phantasie konstruiert oder letztlich innerhalb eines phantasmatischen Feldes.“¹⁴

Aufgrund dessen ist auch kulturelle Identität lediglich ein gedankliches Konstrukt, eine Narrativierung, die eben nicht genetisch vorbestimmt ist. Kulturelle Identität bildet sich

¹¹ Ebd., S. 177.

¹² Ebd., S. 12.

¹³ Vgl., Hall, S 2004, „Wer braucht ›Identität?“, in S Hall, *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Argument, Hamburg, S. 170.

¹⁴ Ebd., S. 171.

erst im Laufe des Leben mittels „Repräsentationen“, die dazu beitragen, dass sich die Identität immer wieder abwandelt und weiter entwickelt. Bei kultureller Identität und Nationen handelt es sich nach Hall um „symbolische Gemeinschaften“.¹⁵

Ebenso wird Identität zur Machtdemonstration verwendet. Dabei geht es nicht darum eine Einheit zu suggerieren, sondern mittels Identität Unterschiede zu verdeutlichen, um Andere auszuschließen. Identität entsteht also im Vergleich und in der Gegenüberstellung zum Anderen. Oftmals geht es dabei nicht um Positives, sondern darum, Negatives hervorzuheben und – wie bereits gesagt – auszuschließen. „Einheit und Homogenität sind keine natürlichen, sondern konstruierte Formen der Schließung, die jeder Identität als Notwendigkeit erstellt werden, selbst wenn das Andere, das woran es der Identität ‚mangelt‘, entnannt bleibt.“¹⁶

Dieses Ausschließen des ‚Anderen‘ ist wie gesagt stark in den einzelnen Gesellschaften Australiens zu beobachten. Gesellschaften aus dem Grund, da in Australien verschiedene Ethnien und Kulturen aufeinander treffen, die alle mehr oder minder versuchen ihre Kultur zu präservieren.

Das koloniale Erbe der modernen Gemeinschaften Australiens ist auch heute noch omnipräsent. Nach Hall handelt es sich um einen ungleichen Tausch zwischen Kolonialen und Kolonisierten. In manchen Gesellschaftsschichten sind die konstruierten ‚Rassenverhältnisse‘ noch immer aktuell. Hall sieht hier eine Diskrepanz zwischen den ökonomischen Interessen. Rassismus allein auf ökonomische Interessen zu reduzieren, wird diesem Konzept allerdings nicht gerecht. Inwiefern spielen ökonomische Interessen bei von Hall so genannten ‚rassischen‘ Spaltungen¹⁷ eine Rolle? Durch die Reduzierung auf biologische Gegebenheiten wird Rassismus Macht verliehen. „Die diskursive Logik des Rassismus bestehe in der Naturalisierung und Biologisierung von Differenz, d.h. in der Gründung kultureller Varianzen in einer biologischen Substanz.“¹⁸ Rassismus wird somit auf die Natur beschränkt und als etwas Natürliches, Menschliches genommen. Allerdings handelt es sich hierbei um ein Alibi:¹⁹

¹⁵ Vgl., Hall, S 1994, „Die Frage der kulturellen Identität“, in S Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Argument Verlag, Hamburg, S. 200.

¹⁶ Ebd., S. 172.

¹⁷ Hall, S 1994, ‚Rasse‘, Artikulation und Gesellschaften mit struktureller Dominante“, in S Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Argument Verlag, Hamburg, S. 92.

¹⁸ Marchart, O 2008, S. 188.

¹⁹ Vgl., Hall, S 1994, S. 92ff.

„Rassismen enthistorisieren – sie übersetzen historisch-spezifische Strukturen in die zeitlose Sprache der Natur; sie zerlegen die Klassen in Individuen und setzen diese disaggregierten Individuen wieder zu rekonstruierten Einheiten zusammen, großen kohärenten Gebilden, neuen ideologischen 'Subjekten': sie übersetzen 'Klassen' in 'Schwarze' und 'Weiße', ökonomische Gruppen in 'Völker', feste Kräfte in 'Rassen'. [...] [Sie produzieren] das naturalisierte 'rassistische Subjekt' als den natürlichen und gegebenen Autor einer spontanen Form der rassistischen Wahrnehmung.“²⁰

Rassismus wird überall gelebt, wo sich Individuen gegen ‚das Andere‘ abgrenzen. Es ist irrelevant, ob sich dies innerhalb einer Gruppe oder nach außen abspielt. Hier wird nicht differenziert. Bei Rassismus geht es immer auch um eine Unterordnung und Machtdemonstration. ‚Andere‘ sollen zum Schweigen gebracht werden, sollen Befehle empfangen und nach den Wünschen der Stärkeren, der Dominierenden, handeln. Ausgegrenzt und als ‚anders‘ abgestempelt zu werden, bedeutet auch immer minderwertig zu sein, weniger wert zu sein als die beherrschende Klasse.²¹ „Durch die Artikulation von Differenzen, die an sich nichts miteinander zu tun haben müssen, [...] wird eine soziale Identität ‚Rasse‘ überhaupt erst hervorgebracht.“²²

Rassismus bedient sich diverser Konzepte wie der „Idealisierung“, der „Projektion von Wunsch- und Erniedrigungsphantasien“, der „Unfähigkeit Differenz zu erkennen und zu respektieren“ und der „Tendenz europäische Kategorien und Normen aufzuzwingen“²³. Folgendermaßen funktioniert das Konzept der Stereotypisierung, wie Hall zusammenfasst:

„Ein Stereotyp ist eine einseitige Beschreibung, die aus dem Zusammenfallen komplexer Differenzen in einem einfachen 'Holzschnitt' resultiert. Verschiedene Charakteristika werden zusammengezogen oder in eine einzige Eigenschaft verschmolzen. Diese übertriebene Vereinfachung wird dann einem Objekt oder einem Ort zugeschrieben. Seine Charakteristika werden zu den Zeichen, zur 'Evidenz', durch die dieses Objekt gewußt wird. Sie bestimmen sein Sein.“²⁴

Demnach werden im Rassismus einem anderen Menschen, einer anderen Gruppe, Eigenschaften zugeschrieben, die diese Gruppe pauschalisieren und auf bestimmte Charakteristika festlegen. Wie bereits weiter oben beschrieben, dient dies unter anderem zur Abgrenzung von dieser Gruppe und in den meisten Fällen zur Etablierung der eigenen Superiorität. Im Festlegen von Differenzen wird noch einmal aufgeteilt in die Kategorien ‚gut‘ und ‚böse‘. Hall interpretiert dies wie folgend:

²⁰ Ebd., S. 135.

²¹ Vgl., ebd.

²² Marchart, O 2008, S. 189.

²³ Hall, S 1994, „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in S Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Argument Verlag, Hamburg, S. 166.

²⁴ Ebd.

„Der Diskurs des ‘Westens und des Rests’ ist weit davon entfernt, vereinheitlicht und monolithisch zu sein, die ‘Aufspaltung’ ist einer seiner regelmäßigen Züge. Zuerst ist die Welt symbolisch geteilt, in gut-böse, wir-sie, anziehend-abstoßend, zivilisiert-unzivilisiert, den Westen-den Rest. Alle anderen, viele Unterschiede zwischen ihnen und innerhalb dieser beiden Hälften sind zusammengebrochen, vereinfacht – d.h. stereotypisiert. Durch diese Strategie wird der Rest als etwas definiert, das der Westen nicht ist – sein Spiegelbild. Es wird also das absolute, wesenhafte, verschiedene *andere* repräsentiert: Der Andere. Dieses Andere ist dann selbst in zwei ‘Lager’ gespalten: Freundlich-feindlich, [...] unschuldig-verdorben, edel-unedel.“²⁵

Inwiefern dieses Konzept im rassistischen Diskurs in Australien angewendet wird, soll in den folgenden Unterkapiteln erläutert werden.

1. AUSTRALISCHE IDENTITÄT

Es ist natürlich nicht außer Acht zu lassen, dass das heutige Australien ein Einwanderungsland und demnach die australische Bevölkerung multikulturell ist. *Letters from Animals* wurde von Kit Lazaroo geschrieben, die sich selbst zu asiatischen EinwanderInnen zählt, und *The Rivers of China* von Alma de Groen, deren Familie europäische Wurzeln hat. Aus diesem Grund soll sich diese Arbeit auf Identität von Personen in Australien, die aus Europa und aus Asien eingewandert sind, beschränken.

Zwar stammt Alma de Groen aus Neuseeland und ist erst mit 24 Jahren nach Australien ausgewandert, jedoch hat sie hier mit dem Schreiben von Theaterstücken begonnen. Hinzu kommt, dass die Geschichte Neuseelands der Geschichte Australiens sehr ähnlich ist:

„Both countries [Australia and New Zealand] [...] are modern and post-modern at once. They are colonial (with regard to the treatment of their indigenous populations) and (as former British colonies) simultaneously post-colonial. They are settler and immigrant societies, with a multicultural population from all parts of the globe. Their common political heritage – the distinctive constitutional mould of Westminster-style liberal, parliamentary democracy – marks their traditional link to the Old World of European Enlightenment and to the West; yet, they are also distinctively part of the New World ‘discovered’, ‘explored’ and ‘developed’ by colonising Europeans.“²⁶

Diese Mischung aus Alter und Neuer Welt und die Kollision verschiedener Kulturen führt nach den Historikern John Docker und Gerhard Fischer zu einer Suche nach Identität und zur Bemühung um Anerkennung. Einerseits sollen alle Individuen ohne Beachtung ihrer Herkunft, Religion und ihres Geschlechts gleich behandelt werden, auf

²⁵ Ebd., S. 167.

²⁶ Docker, J & Fischer, G 2000, „Introduction“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 5.

der anderen Seite soll jedoch ihre kulturelle Herkunft anerkannt und beachtet werden. Dies führt zu einer Gratwanderung, die nicht immer gemeistert werden kann. Verschiedene Interessen unterschiedlicher Gruppen können miteinander kollidieren. Hier stellt sich die Frage, inwiefern auf sämtliche Belange eingegangen werden soll, ohne einzelne Parteien zu benachteiligen oder zu brüskieren.²⁷

Die australische Bevölkerung als homogene Gruppe gibt es nicht und aus diesem Grund gestaltete es sich schwer, so etwas wie eine nationale Identität zu entwickeln. Die Ursprünge des heutigen Australiens liegen in der Kolonie Australien. Die Personen, die nach Australien auswanderten, mussten ein neues Leben fernab der Heimat beginnen und wurden hier auch mit verschiedenen anderen Kulturen konfrontiert, die ihren eigenen kaum ähnelten. Hinzu kommt die Auseinandersetzung mit indigenen Gruppen und der Frage, wem Australien eigentlich gehört.²⁸

2. EINWANDERERTOPOGRAPHIE

Der heutige Rassismus gegen Immigrantinnen und Immigranten aus Asien in Australien hat bereits eine lange Historie. Von 1850 bis ca. 1880 wanderten vor allem Menschen aus China nach New South Wales aus, da dort große Vorkommen an Gold entdeckt wurden. Davon wurden auch viele Individuen aus Europa angezogen. Dies führte dazu, dass sich europäische Siedlerinnen und Siedler gegen chinesische Einwanderinnen und Einwanderer zusammenschlossen, auch bekannt unter dem Begriff „the Chinese question“.²⁹ Zu dieser Zeit tat sich eine Kluft zwischen ArbeitgeberInnen und den ArbeiterInnen auf. Die großen ArbeitgeberInnen, Vieh- und MinenbesitzerInnen, sahen in Menschen aus China billige und willige Arbeitskräfte. Die europäischen Arbeiterinnen und Arbeiter hingegen sahen sich bedroht und schlossen sich gegen chinesische ArbeitnehmerInnen zusammen. Ihrer Meinung nach würden sie sich nicht an die bereits bestehende Bevölkerung anpassen und eine Parallelgesellschaft bilden. Die Historikerin Ann Curthoys vertritt die Meinung, dass sich Individuen aus Europa chinesischen ArbeitnehmerInnen überlegen fühlten und von vorneherein ablehnend reagierten. Demnach verwehrten sie chinesischen Einwanderinnen und Einwanderern jegliche Chancen der Anpassung und Integration.

²⁷ Vgl., ebd., S. 6.

²⁸ Vgl., Pettman, J J 2000, „A Feminist Perspective on ‘Australia in Asia‘“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 145.

²⁹ Vgl., Curthoys, A 2000, „An Uneasy Conversation: The Multicultural and The Indigenous“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 22f.

Darüber hinaus hießen die großen ArbeitgeberInnen chinesische ArbeiterInnen willkommen, dies hatte jedoch wenig mit Weltoffenheit zu tun als mit ökonomischen Interessen. In den Jahren zwischen 1860 und 1900 breitete sich diese Denkweise auf andere Gebiete in Australien aus und führte von Ressentiments gegenüber Individuen aus China zu Ressentiments gegenüber sämtlichen nicht-europäischen Einwanderinnen und Einwanderern. Einige von ihnen wurden offen abgelehnt, andere hingegen mit offenen Armen empfangen. Insbesondere Immigrantinnen und Immigranten aus Deutschland galten als anpassungsfähig und vor allem -willig. Die damalige britische Mehrheitsbevölkerung hegte das Vorurteil, dass Individuen aus Großbritannien und Deutschland ausreichend gemeinsam hatten, um harmonisch und konfliktfrei zusammen leben und arbeiten zu können. 1901 wurde sogar ein Gesetz verabschiedet, das die Einwanderung von Individuen aus Ländern außerhalb Europas vollends unterband; auch bekannt als „White Australia policy“.³⁰ Dieses Gesetz zeigt deutlich, dass es sich um kolonialen Rassismus handelte. Die europäischen Siedlerinnen und Siedler nahmen Land ein, das sich in Besitz von indigenen Gruppen befand, und beanspruchten es ohne Rücksichtnahme vollends für sich.³¹ Wie bereits erläutert, ist die Etablierung von Identität ein Akt, der in engem Zusammenhang mit Macht steht. Demnach stellt die Exkludierung von anderen Ethnien durch die damaligen britischen SiedlerInnen eine Machtdemonstration und zugleich eine Absicherung dar. Sie wollten sichergehen, dass ihre Identität und somit auch ihre Kultur die Vorherrschaft in Australien einnimmt und auch behält. Ein Miteinander war nicht beabsichtigt. Lediglich Menschen mit einer ähnlichen Identität, in diesem Fall Personen aus Deutschland, wurden akzeptiert und vor allem respektiert. Hall beschreibt diese Vorgehensweise wie folgend:

„Stabile Kulturen sind darauf angewiesen, dass Dinge an ihrem zugewiesenen Platz bleiben. Symbolische Grenzen sorgen für die ‚Reinheit‘ der Kategorien und geben Kulturen so ihre einmalige Bedeutung und Identität. Ein deplatziertes Gegenstand stellt einen Angriff auf diese ungeschriebenen Regeln und Codes dar.“³²

3. ABORIGINAL PEOPLE

In der Zeit von 1900 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs existierte eine simple, rassistisch motivierte Ordnung in Australien. Weiße Personen aus Europa waren

³⁰ Ebd., S. 28.

³¹ Vgl., ebd., S. 23f.

³² Hall, S 2004, „Das Spektakel des ›Anderen‹“, in *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Argument Verlag, Hamburg, S. 119.

erwünscht in Australien, Individuen aus Ländern außerhalb Europas durften nicht einwandern und indigene Gruppen wurden aus den Städten fern gehalten. Curthoys hat sich mit dem Konflikt zwischen weißen SiedlerInnen und Aboriginal people näher auseinander gesetzt:

„Where Aboriginal people were to be kept out of the towns and cities, non-Europeans were to be kept out of the country altogether. These exlusions were justified in similar ways: in both cases the argument was that these groups could not assimilate into mainstream British-Australian society. Nevertheless, despite these parallels in discourse, policy and practice, the two cases continued to be rarely spoken altogether. White Australia did not address its racial others in a united or coherent discourse, but rather in separate registers at different times.“³³

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer Änderung, die keineswegs zu einer Besserung der Lage führte. Die weiße Bevölkerung Australiens resp. die Politik kam zu dem Entschluss, indigene Gruppen mehr an die britische Bevölkerung Australiens anzupassen:

„Major changes affecting both indigenous and non-European peoples came in the post-World War II period. In the Aboriginal case, there was increasing talk at an official and bureaucratic level of the desirability of assimilation. Where Aboriginal people had been declared ‘stone age survivors’ and ‘a dying race’ some decades before, now they were regarded in official policy as able to be assimilated.“³⁴

Geschehen sollte dies einerseits mittels so genannter Mischehen und daraus resultierenden Kindern mit unterschiedlicher Herkunft, andererseits mittels einer Annäherung in sozialer und religiöser Weise. Aboriginal people hatten die Religion und die Ansichten von britischen KolonistInnen anzunehmen. Hier kann klar von Genozid³⁵ gesprochen werden. Die weiße Mehrheitsbevölkerung Australiens bestimmte über eine

³³ Curthoys, A 2000, S. 25.

³⁴ Ebd., S. 25.

³⁵ In dem Bericht *Bringing them home* der Australian Human Rights and Equal Opportunity Commissions (HREOC) von 1997 ist auf Seite 241 eindeutig die Rede von Genozid und inwiefern die Trennung von indigenen Kindern von ihren Familien internationales Recht seit 1946 verletzt hat. „The Inquiry has further found that from about 1950 the continuation of separate laws for Indigenous children breached the international prohibition of racial discrimination. Also racially discriminatory were practices which disadvantaged Indigenous families because the standards imposed were standards which they could not meet either because of their particular cultural values or because of imposed poverty and dependence. Finally, from 1946 laws and practices which, with the purpose of eliminating Indigenous cultures, promoted the removal of Indigenous children for rearing in non-Indigenous institutions and households were in breach of the international prohibition of genocide. From this period many Indigenous Australians were victims of gross violations of human rights.“, Australian Human Rights Commission 1997, *Bringing them home*, Australian Human Rights Commission Sydney, gesichtet am 10. Februar 2013, <http://www.humanrights.gov.au/pdf/social_justice/bringing_them_home_report.pdf>.

Minderheit und versuchte diese mit menschenverachtenden Mitteln an die Mehrheit anzugleichen. Ziel war es die Identität der einzelnen indigenen Gruppen auszulöschen und somit die eigene Identität der Minderheit aufzuoktroyieren. Die Entscheidung der dominierenden Mehrheit der britischen SiedlerInnen, dass die Aboriginal People ausreichend Zeit hatten, sich an die Traditionen und Konventionen der weißen Mehrheitsgesellschaft zu gewöhnen und somit zur Assimilation bereit seien, zeugt von kolonialem Rassismus par excellence. Das Weißsein wurde als superior angesehen und nur die eigene Lebens- und Sichtweise galt als die einzig adäquate. Der Identitätsverlust von mehreren tausend UreinwohnerInnen - zugehörig zu mehreren hundert Stämmen - wurde billigend in Kauf genommen, um die eigene Überlegenheit zu demonstrieren.

4. VORURTEILE GEGEN OSTEUROPÄER

Nicht nur die Aboriginal people sollten assimiliert werden, sondern auch europäische Einwanderinnen und Einwanderer der neueren Generation. Vor allem in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gab es eine große Einwanderungswelle. Bis 1930 wanderten relativ wenige Menschen aus Europa nach Australien aus. Ab 1947 gab es Masseneimmigrationsprogramme in Zusammenarbeit mit einem Flüchtlingsprogramm der Vereinten Nationen. Innerhalb von fünf Jahren wanderten 170 000 Flüchtlinge primär aus Osteuropa nach Australien aus. Zusätzlich emigrierten ca. zwei Millionen Personen aus anderen europäischen Ländern von 1946 bis 1970 nach Australien. Bei diesen Immigrantinnen und Immigranten handelte es sich nicht um Flüchtlinge, sondern um ArbeiterInnen, die aufgrund der expandierenden Wirtschaft nach Australien wollten. Im Gegensatz zu Individuen aus Asien wurden sie willkommen geheißen, vor allem weil davon ausgegangen wurde, sie würden nicht sonderlich große Mühe haben, sich anzupassen. Die gemeinsame Herkunft Europa wurde positiv gewertet und die britische Mehrheitsgesellschaft in Australien fühlte sich in ihrer Identität nicht bedroht. Das Assimilationsprogramm, dem sich die neuen BürgerInnen unterziehen mussten, hatte nicht viel gemein mit jenem menschenverachtenden der indigenen Gruppen. Andererseits führten die Folgen des Zweiten Weltkriegs dazu, dass in der Politik über Menschenrechte, Gleichberechtigung und vor allem von Gleichbehandlung gesprochen wurde. In Folge dieser Bewegung wurden in den 1960er-Jahren diskriminierende Gesetze außer Kraft gesetzt. Aboriginal people bekamen die Staatsbürgerschaft und das Wahlrecht verliehen. In erster Linie lag dies

an der Angst der PolitikerInnen, von der restlichen Welt als RassistInnen wahrgenommen zu werden. Dies bedeutete auch das baldige Ende der so genannten White Australia policy.³⁶

Offensichtlich hatte sich in Australien eine Mehrheit gebildet, die sich öffentlich gegen Diskriminierung und Rassismus einsetzte. Allerdings wurden die BürgerInnen aus osteuropäischen Ländern, die nicht als gänzlich weiß wahrgenommen wurden, ebenso unfreundlich aufgenommen wie zuvor Menschen aus China im 19. Jahrhundert. Vorrangig handelte es sich um Arbeiterinnen und Arbeiter, die aufgrund der Nachkriegsindustrialisierung für den Aufbau nach Australien auswanderten.³⁷ Diese Entwicklung zeigt, dass sich in der Bevölkerung aber auch in der Politik Lobbys gebildet hatten, die für die Rechte einzelner Volksgruppen eintraten und auf sich aufmerksam machten. Gruppen, die bereits längere Zeit in Australien ansässig waren, hatten ein System entwickelt, mit dem sie den Fokus auf sich lenken konnten, um gegen die Unterdrückung durch die weiße Mehrheit vorzugehen. Allerdings vertraten die einzelnen Gruppen lediglich ihre eigenen Interessen. Es gab die VertreterInnen der Aboriginal People und die VertreterInnen der Immigrantinnen und Immigranten. Beide Gruppen hatten nicht sonderlich viel miteinander zu tun.

Durch die positiven Veränderungen in der Politik wurde den verschiedenen Herkunftten und Identitäten mehr Respekt entgegen gebracht und es war nur noch selten von Assimilation die Rede. Dies zeigte sich auch in der Einstellung gegenüber den indigenen Gruppen. Der Kanon wandelte sich von Assimilation hin zu Multikulturalismus. Problematisch zu dieser frühen Zeit war hingegen, dass nur in Hinsicht auf europäische Einwanderinnen und Einwanderer, die nicht britisch waren, von Multikulturalismus die Rede war und Individuen aus Asien keineswegs mit einbezogen wurden. Auch die Lobby der asiatischen Immigrantinnen und Immigranten empfand die Diskussion und die leichten Änderungen der Gesetze als lediglich oberflächliche Veränderungen, die nur dazu dienten, in der Welt ein besseres Bild Australiens zu zeichnen. In den 1970er-Jahren, der Zeit des Vietnamflüchtlingsprogramms, kamen mehr Personen aus Asien nach Australien. Dies war ein klares Zeichen für das tatsächliche Ende der so genannten White Australia policy. Trotz der erhöhten Einwanderungen wurde erst 1984 damit begonnen, asiatische Einwanderinnen und Einwanderer öffentlich wahrzunehmen, jedoch nicht auf eine positive Art und Weise. Wieder war die Rede von einer „Flut“ an Menschen

³⁶ Vgl., Curthoys, A 2000., S. 26f.

³⁷ Vgl. Docker, J 1995, „Rethinking Postcolonialism and Multiculturalism in the Fin de Siècle“, *Cultural Studies*, Vol. 9, Nr. 3, S. 413.

aus Asien, die die australische Identität und Kultur bedrohten, wie man es bereits aus der Zeit vor dem 20. Jahrhundert kannte. Vor allem die so genannte „Blainey debate“³⁸ von 1984 entfachte die Diskussion um die Einwanderung von Individuen aus Ländern außerhalb Europas erneut. Der Historiker Geoffrey Blainey behauptete, dass die Zahl der asiatischen Immigrantinnen und Immigranten die australische Bevölkerung überfordern würde. Dadurch wurde eine erneute Debatte zwischen VertreterInnen der freien und der restriktiven Einwanderungspolitik entfacht.³⁹

Im Laufe der 1980er-Jahre etablierte sich das Ideal des Multikulturalismus und der Respekt gegenüber den indigenen Gruppen. Dies betraf mittlerweile nicht mehr nur einzelne Randgruppen, sondern fand immer mehr Akzeptanz in der Gesamtbevölkerung und der Politik. Dies führte auch dazu, dass Individuen aus Großbritannien sich anderen Ethnien nicht mehr (öffentlich) überlegen fühlten und es demnach zu einem Gleichgewicht zwischen den einzelnen Kulturgruppen Australiens kam. Auch die Inklusion der Aboriginal people in den Kreis der multikulturellen Gesellschaft machte Fortschritte. Allerdings war dies nicht im Interesse der indigenen Gruppen. Sie wollten nicht ein Teil der multikulturellen Gesellschaft sein, sondern beanspruchten eine hervorgehobene Position für sich. Sie waren die ursprünglichen Bewohnerinnen und Bewohner des Landes Australiens und hatten ergo auch gesonderte Besitzansprüche. In der Rolle einer Gruppe inmitten vieler Gruppen wurden sie weniger respektvoll als andere Gemeinschaften behandelt. Erstrangig ging es den Aboriginal people darum, dass sie eine außergewöhnliche Bindung zum Land und dessen Flora und Fauna hatten, die sie von anderen Volksgruppen distinguerte.⁴⁰

Wichtig ist auch zu bemerken, dass weder von den indigenen Gruppen noch von den nicht-europäischen Immigrantinnen und Immigranten zu hören war, dass Assimilation die Lösung für soziale Integration sei.⁴¹ In den meisten Fällen war es die weiße Mehrheitsbevölkerung, die von anderen Gemeinschaften verlangte, sich an ihre Gewohnheiten und soziale Konstrukte anzupassen resp. sie zu verinnerlichen und die eigenen Traditionen zu vergessen und zu verleugnen. Somit sah sich die weiße Mehrheitsbevölkerung immer als die gesetzgebende und bestimmende Macht in der Gesellschaft Australiens nach der sich andere, später hinzu gekommene Gruppen zu richten hatten. Ignoriert wurde in diesem Fall, dass die indigenen Gruppen lange vor den weißen Siedlerinnen und Siedlern in Australien ansässig waren, eine

³⁸ Curthoys, A 2000, S. 28.

³⁹ Vgl., ebd., S. 27f.

⁴⁰ Vgl., ebd., S. 28ff.

⁴¹ Vgl., ebd., S. 31.

außergewöhnliche Bindung zum Land und dessen Flora und Fauna hatten und demnach exklusive Besitzansprüche geltend machen wollten, die ihnen auch zugesprochen hätten werden müssen. Sämtliche Kulturen, die nach Australien emigriert sind - wie z.B. Personen aus Großbritannien, Italien oder Griechenland - haben eine ‚alte Heimat‘ und das weitere Bestehen ihrer nationalen Identität steht außer Frage. Aboriginal people gibt es lediglich in Australien und von daher ist der Respekt diesen Menschen gegenüber wichtiger als gegenüber anderen kulturellen Gruppen in Australien. Wird den Aborigines ihre Identität und ihr Land genommen, haben sie keine Auswegmöglichkeiten. Für sie gibt es nur Australien.⁴²

5. ASIANS IN AUSTRALIA⁴³

Asians in Australia ist ein Sammelbegriff für alle Menschen, die in einem asiatischen Land geboren wurden und jetzt in Australien leben sowie auch für sämtliche spätere Generationen.⁴⁴

Wie bereits weiter oben dargelegt, hatten die so genannten Asians, in früherer Zeit Personen aus China, einen schweren Stand. Die tonangebenden politischen Eliten sprachen zeitweise von Integration bzw. Assimilation der asiatischen Bevölkerung Australiens in die Mehrheitsgesellschaft. Dies bedeutete jedoch große Abstriche für die Lebensqualität der asiatischen Community.

Die Kulturwissenschaftlerin Ien Ang ist eine der führenden Wissenschaftlerinnen im Bereich Identität, Migration und Multikulturalität in Australien und Asien.⁴⁵ Wie sie nachwies ist die Migration aus asiatischen Ländern seit den letzten vierzig Jahren stetig gestiegen und wird auch in Zukunft nicht stagnieren. Sie führt weiter aus, dass der Begriff Asians nicht klar definiert und einem gedanklichen Konstrukt entsprungen ist. In der aktuellen Debatte werden Individuen als Asians bezeichnet, die aus Ost-, Südost- und Südasien stammen.⁴⁶

⁴² Vgl., Cooray, L J M 1986, „Multiculturalism in Australia. Who needs it?“, *Quadrant*, April, Nr. 29, S. 27.

⁴³ Ich verwende den Terminus ‚Asians‘, da ich mich in diesem Abschnitt auf australische Literatur beziehe und die Verwendung des deutschen Äquivalents ‚Asiaten‘ rassistisch wäre.

⁴⁴ Vgl., Ang, I 2000, „Asians in Australia: A Contradiction in Terms?“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 115.

⁴⁵ Vgl., University of Western Sydney 2013, *Distinguished Professor Ien Ang*, University of Western Sydney. Institute for Culture and Society, gesichtet am 11. Februar 2013, <http://www.uws.edu.au/ics/people/researchers/ien_ang>.

⁴⁶ Vgl., Ang, I 2000, S. 115f.

Diese wechselnde Inkludierung und Exkludierung von einzelnen ethnischen Gruppen illustriert die rassistisch aufgeladene Debatte in Australien. Die weiße Mehrheit entscheidet welche Untergruppe zur Übergruppe der Asians gehören darf und welche nicht.⁴⁷ Es werden einzelne Nationalitäten mit anderen Nationalitäten in eine Gruppe „gesperrt“, obwohl sie effektiv keine Gemeinsamkeiten haben. Viele verschiedene Subjekte werden als Masse behandelt, ihnen wird nicht die gleiche Wertschätzung entgegen gebracht wie Weißen aus Europa.

6. POPULISTISCHE POLITIK

Auch wenn im Laufe der 1970er-Jahre, nach der White Australia policy, ein Gesetz gegen Diskriminierung auf den Weg gebracht wurde, änderte dies nichts am Gebrauch verallgemeinernder Begriffe in der Bevölkerung. Zwar wurden von der Politik die Begriffe wie ‚Asiatin/Asiate‘, ‚Weiße/Weißer‘ oder ‚Europäerin/Europäer‘ durch die Nationalität bezeichnende Termini ersetzt, doch änderte dies wenig an der öffentlichen Meinung.⁴⁸ Das simple Verbot von über jahrzehntelang praktiziertem Rassismus schafft diesen noch lange nicht ab. Dies lässt sich vor allem daran feststellen, dass es auch in den 1990er-Jahren Parteien gab, die damit Politik machten, indem sie der „Überschwemmung“ Australiens durch Individuen aus Asien ein Ende setzen wollten. Noch offensichtlicher wird das Rassismusproblem Australiens, wenn man die positive Resonanz der Bevölkerung auf diese Politik in Augenschein nimmt.⁴⁹ Die One Nation Party von Pauline Hanson und ihre Popularität in der Bevölkerung lassen sich mit H.C. Strache, der FPÖ und deren Popularität in Österreich sowie mit der französischen FN und Marine Le Pen vergleichen.

Nach Ang liegen die Gründe für die Beliebtheit solcher Parteien in der Bevölkerung darin, dass das plötzliche Ansteigen von Migration in den Ländern, zu Angst und befürchtetem Kontrollverlust führt. Immigrantinnen und Immigranten werden als Überforderung und Bedrohung gesehen und Teile der Mehrheitsgesellschaft reagieren mit Abneigung.⁵⁰ In ihnen wird die Angst geweckt, ihr Land für immer an Einwanderinnen und Einwanderer zu verlieren. Ganz besonders interessant erscheint diese Angst in Anbetracht der Tatsache, dass die Mehrheit der Bevölkerung Australiens aus ehemaligen weißen Siedlerinnen und Siedlern besteht, die der

⁴⁷ Vgl., ebd., S. 116.

⁴⁸ Vgl., ebd.

⁴⁹ Vgl., ebd., S. 116f.

⁵⁰ Vgl., ebd., S. 118.

eigentlichen Bevölkerung Australiens, den Aboriginal people, tatsächlich ihr Land ohne Rücksicht auf Verluste genommen haben.

Der Ursprung dieser Angst findet sich auch in der Tatsache, dass die weißen Siedlerinnen und Siedler aus Großbritannien weit entfernt von ihrer Heimat ein neues Leben anfangen wollten und dies durch Personen einer komplett anderen Herkunft, in diesem Fall Individuen aus China, bedroht sahen.⁵¹ Gemeinsamkeiten schaffen Zusammenhalt. Da der Ursprung der Identitätsbildung der australischen Mehrheitsgesellschaft in der Zeit des Kolonialismus liegt, hat sich das Muster durch Generationen gezogen und wurde weitergegeben. Demnach sehen sich manche weiße BürgerInnen auch heute noch durch die so genannte „Überschwemmung“ Australiens durch Personen aus Asien bedroht. Offensichtlich besteht hier noch Bedarf, die Vergangenheit der Kolonie Australien aufzuarbeiten und ein größeres Bewusstsein zu schaffen. Wird die Geschichte des neuen Australiens nicht bereits in der Schule thematisiert und kritisch reflektiert, finden populistische Parteien wie jene von Pauline Hanson dankbare Anhänger. Geschichtsbildung darf nicht der gebildeten und vermögenden Mittelschicht vorbehalten sein, sondern muss sämtliche Gesellschaftsschichten erreichen. Setzen sich die Bürger mit ihren unbekanntem Nachbarn und deren Herkunft auseinander, können Ressentiments abgebaut werden und irrationale Ängste gar nicht erst entstehen. Die Problematik liegt in der Unwissenheit und in der Angst vor dem Fremden. Bekanntes löst keine Ängste aus.

Indessen hat sich das Interesse gegenüber Asien und Personen aus Asien politisch und vor allem wirtschaftlich gesehen weiterentwickelt. War Australien vor dem zweiten Weltkrieg eng mit Großbritannien und den Vereinigten Staaten verbunden, musste es sich um wirtschaftliche Belange keine Sorgen machen. Nachdem jedoch die Globalisierung durch technische Fortschritte auch das weit abgelegene Australien erreichte, Großbritannien der Europäischen Union beitrug und Asien ökonomisch gesehen immer wichtiger wurde, positionierte sich auch Australien neu. Dies werden einige wenige Gründe für eine offenere Immigrationspolitik gegenüber Individuen aus Asien gewesen sein. Gewissermaßen ließen die asiatischen Länder Australien keine Wahlmöglichkeit, denn geographisch gesehen gehört Australien mehr zu Asien als zu Europa oder Amerika.⁵²

⁵¹ Vgl., Pettman, J J 2000, S. 146.

⁵² Vgl., Freeman, G P/Jupp, J 1992, „Comparing Immigration Policy in Australia and the United States“, in G P Freeman und J Jupp (Hg.), *Nations of Immigrants: Australia, the United States, and International Migration*, Oxford University Press, Melbourne, S. 1-20, hier S. 18-19, zitiert

Diese Entwicklung erinnert einerseits an die Anfangszeit der chinesischen Einwanderung nach Australien, als MinenbesitzerInnen und große ArbeitgeberInnen chinesische Einwanderinnen und Einwanderer aus ökonomischen Gründen willkommen hießen und andererseits werden weiterhin Ängste in der skeptischen Bevölkerung geschürt, die von einer ‚Flut von Asians‘ spricht. Natürlich gibt es ebenso Personen in Australien, die einer multikulturellen Gesellschaft Australiens offen gegenüber treten und asiatische Immigrantinnen und Immigranten willkommen heißen, jedoch beschränken sich diese in den meisten Fällen auf die gebildete und die obere Mittelschicht.⁵³

Die Geschichte hat gezeigt, dass es primär der Wille der Politik und einflussreicher Ökonominnen und Ökonomen war, die Gesellschaft Australiens als eine multikulturelle zu inszenieren. Oftmals waren finanzielle Gründe die treibende Kraft. Hierbei wurde die weiße Mehrheit im Land übergangen, resp. in die Entscheidungen nicht mit einbezogen. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass einzelne Teile der weißen Majorität mit Rassismus und Ausländerfeindlichkeit reagieren, um der so genannten ‚Flut‘ von - in diesem Fall Asians - entgegen zu wirken. Die tonangebenden Eliten lassen sich auf die populistische Politik ein und fördern somit irrealer Ängste in einzelnen Gruppierungen der Mehrheitsgesellschaft. Außer Acht gelassen wird diesbezüglich, dass es sich bei den asiatischen Einwanderinnen und Einwanderern ebenfalls um Menschen handelt, die in vielen Fällen signifikante Gründe für einen Standortwechsel haben. Ebenfalls ignoriert wird, dass die weiße Mehrheitsgesellschaft genauso wenig Anrecht auf ein Land hat wie sämtliche andere ethnische Gruppen, die nicht den Gemeinschaften der Aboriginal people Australiens angehören.

Jedoch ist die heutige Sachlage, dass die so genannte weiße Majorität in Australien geboren wurde und aufwuchs. Genauso wie ihre Eltern und Großeltern in Australien geboren wurden. Demnach dürfen diese Individuen nicht für Fehler ihrer Urgroßeltern zur Rechenschaft gezogen werden. Ergo muss für ein respektvolles Miteinander eine Lösung gefunden werden, die jeder Gruppe die Freiheiten zuspricht, die sie verdient hat.

nach Ang, I 2000, „Asians in Australia: A Contradiction in Terms?“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 120f.

⁵³ Vgl., Ang, I 2000, S. 121.

7. WHITENESS IN AUSTRALIA

Der Großteil der australischen Bevölkerung ist weiß und dies ist ein elementarer Aspekt ihrer Identität, eine weiße Gesellschaft, die primär ihre Wurzeln in Großbritannien hat und sich Europa näher fühlt als Asien. Einwanderinnen und Einwanderer aus Asien stehen dieser Mehrheit gegenüber. Sie wollen einerseits die kulturelle Identität aus ihren Heimatländern behalten und sich aber andererseits auch an die kulturellen Gegebenheiten Australiens anpassen. Die Anpassung, resp. die Integrierung der weißen australischen Identität in ihr kulturelles Verständnis, wird durch die Animositäten von Seiten der Mehrheitsgesellschaft erschwert:

„Indeed, the constant repetition of the question whether there are ‘too many’ Asians or not, as in opinion polling practices for example, only legitimises the framing of the issue in this way. As a consequence, the issue of ‘Asians in Australia’ is reduced to a politics of numbers, in which the voice of Asians themselves is completely absent. In this discourse of reassurance, Asians are reduced to the status of *objects to be counted*; they are excluded from active participation in a conversation which implicitly takes it for granted that the overall whiteness of Australian identity should not be jeopardised, not now nor in the future. Asians can come in, but in moderation, because they are never to be allowed to dilute the nation’s predominantly white racial/cultural identity.“⁵⁴

Nachdem darauf eingegangen wurde inwiefern die weiße Majorität die multikulturelle Gesellschaft und die indigenen Gruppen Australiens unterdrückt und dominiert, soll im folgenden Abschnitt dargelegt werden, was es bedeutet, „weiß“ zu sein in der heutigen multikulturellen Gesellschaft Australiens.

In Australien gibt es an Schulen so genannte multikulturelle Tage, an denen Schülerinnen und Schülern die Möglichkeit gegeben wird, sich ihrer kulturellen Herkunft entsprechend zu kleiden und somit einen Teil ihrer Identität für andere sichtbar zu präsentieren. Soll dies auf der einen Seite für mehr Verständnis von klein auf sorgen und das so genannte Andere bekannt machen, führt es auf der anderen Seite dazu, dass Personen in Australien, die britische Wurzeln haben, sich damit konfrontiert sehen keine besonderen Zeichen für ihre kulturelle Identität zu sehen. Dieses Beispiel hat Pauline Hanson in einer Radiosendung genannt. Ihre Intention war wohl, kulturelle Tage zu diskreditieren, indem sie auf die so genannte Diskriminierung von weißen Schülerinnen und Schülern anspielt.⁵⁵ Allerdings gibt es tatsächlich Frauen, die der weißen, gebildeten Mittelschicht angehören und ihr Weißsein als

⁵⁴ Ebd., S. 127.

⁵⁵ Vgl., Schech, S/Haggis, J 2000, „Migrancy, Whiteness and the Settler Self in Contemporary Australia“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 234.

Benachteiligung empfinden. Die Ethnologin Aileen Moreton-Robinson gehört zu den Geopol Joondal aus Quandamooka in Queensland und hat sich in ihren Studien auf Frauenforschung spezialisiert. Zudem publiziert sie im Bereich Herkunft, Native Title⁵⁶, Weißsein und Feminismus. Sie forscht und lehrt an der Queensland University of Technology in Brisbane.⁵⁷ Für ihre Studie hat sie einige weiße Akademikerinnen in Australien befragt. Oftmals ziehen es weiße Feministinnen an australischen Universitäten vor, ihren privilegierten Status durch ihr Weißsein zu verleugnen und dabei für Antirassismus einzutreten. Universitäten werden primär von weißen Individuen besucht und aus diesem Grund besteht ein Großteil der Kurse aus weißen Studentinnen und Studenten. Die Akademikerinnen haben somit ein vorrangig weißes Publikum und adressieren ihre Vorlesungen an ebenjenes. Interessant an dieser Tatsache ist, dass die Akademikerinnen zwar ihre eigene Ethnie nicht thematisieren, jedoch ihre Vorlesungsinhalte auf die Mehrheit in ihren Kursen zuschneiden, da es in erster Linie um weiße Frauen und weiße Männer geht, resp. diese als Beispiele für alle Frauen und Männer fungieren. Moreton-Robinson kritisiert, dass die Frauen sich zwar ihres Standes bewusst sind und ihrem Weißsein auch kritisch gegenüber stehen, jedoch nicht kritisch reflektieren, welche Vorteile ihnen ihre Ethnie bringt. Sie haben die Möglichkeit, sich innerhalb der weißen Mittelschicht für eine Gruppe zu entscheiden.⁵⁸ Für sie sind die Wahlmöglichkeiten selbstverständlich. Dabei vergessen sie allerdings, dass anderen ethnischen Gruppen in Australien diese Wahlmöglichkeit nicht geboten wird.

Weiters kritisiert Moreton-Robinson, dass die Akademikerinnen sich des Vorhandenseins von Rassismus bewusst sind, jedoch selbst kaum Kontakt zu anderen Ethnien haben. Ihr universitäres Umfeld und ihre sozialen Kontakte sind vor allem weiß, ebenso wie die BewohnerInnen der Vororte, in denen sie leben. Der Kontakt mit anderen ethnischen Gruppen und auch mit Rassismus beschränkt sich für die

⁵⁶ Der Native Title Act von 1993 wird von der Australian Human Rights Commission wie folgend beschrieben: „Native title is a property right which reflects a relationship to land which is the very foundation of Indigenous religion, culture and well-being. The non-discriminatory protection of native title is a recognised human right.“, Australian Human Rights Commission 2011, *Native Title*, Australian Human Rights Commission Sydney, gesichtet am 12. Februar 2013, <http://www.humanrights.gov.au/social_justice/native_title/index.html>.

⁵⁷ Vgl., ebd. & Queensland University of Technology 2012, *Professor Aileen Moreton-Robinson*, Queensland University of Technology, gesichtet am 12. Februar 2012, <<http://staff.qut.edu.au/staff/moretonr/>>.

⁵⁸ Vgl., Moreton-Robinson, A 2000, „Duggaibah, or ‘Place of Whiteness’: Australian Feminists and Race“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 240ff.

Akademikerinnen auf ihre Recherche. Nur durch das Lesen von akademischen Texten und Zeitungen kommen sie mit Rassismus in Kontakt.⁵⁹

Eine Erklärung hierfür könnte sein, dass vor allem die weiße Mittelschicht Australiens mit den Folgen der Kolonisation Australiens konfrontiert und dazu aufgefordert wird, diese Zeit kritisch zu reflektieren. Dies geschieht vor allem durch eine gute Schulbildung und die darauf folgende persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema:

„In Australian society individuals carry the impact of colonisation in various forms. It surrounds us in the built and natural environment, in systems of communication, social structures, expressions of belief, interactions between ourselves and others, and within our bodies and minds. There is a multiple layering of identifiable and hidden manifestations of race, sexuality, gender, place, background and connection. These layers have come from our generational knowledge and from the imposed notions of who constitutes a grouping of people.“⁶⁰

Die kritische Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit führt zu einer Negierung der eigenen kulturellen Identität. Subjekte in Australien, die in einem Umfeld aufwachsen, in dem das Weißsein als etwas Negatives angesehen wird und die ihre kulturelle Identität und Herkunft z.B. einer asiatischen kulturellen Herkunft gegenüberstellen, sind oftmals der Auffassung, dass sie selbst keine kulturelle Identität besitzen und lediglich weiße BürgerInnen Australiens sind. Diese weißen Personen stellen die kulturelle Identität anderer Gruppen über ihre eigene. Sie selbst können nicht sagen, was es bedeutet, weiß zu sein und was dies für Auswirkungen auf ihre Persönlichkeit hat. Inmitten der weißen Mehrheitsgesellschaft wird die weiße Identität als gegeben hingenommen ohne diese kritisch zu reflektieren.⁶¹ Hall spricht von Identifikation als ein Prozess, der niemals abgeschlossen ist. Das Individuum neigt dazu, sich entweder unterzuordnen oder sich selbst zu überhöhen.⁶² Demnach sind beide Reaktionen dem Menschen gemäß. Die Konfrontation mit eigenen Unzulänglichkeiten darf nicht zu Rassismus führen, denn Menschlichkeit als Erklärung für Rassismus zu verwenden, ist lediglich ein Alibi.⁶³

Heute bedeutet weiß zu sein, sich nicht von der Mehrheit abzuheben, gewöhnlich zu sein. Somit ist die Hautfarbe bestimmendes Element der Identität, wobei die

⁵⁹ Vgl., ebd., S. 251ff.

⁶⁰ Brady, W/ Carey, M 2000, „Talkin' up Whiteness': A Black and White Dialogue“, in J Docker & G Fischer (Hg.), *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney, S. 272.

⁶¹ Vgl., ebd., S. 272f.

⁶² Vgl. Hall, S 2004, S. 169.

⁶³ Vgl., Hall, S 1994, S. 129.

eigentliche Persönlichkeit sträflich außer Acht gelassen wird. Problematisch hierbei ist auch, dass dies eigentlich Relikte aus der kolonialen Vergangenheit sind und heute in einer offenen und multikulturellen Gesellschaft keine Rolle mehr spielen sollten.

Fraglich ist, ob eine Verleugnung der eigenen Identität ein Ende des Rassismusproblems bedeutet. Sich selbst zu diskriminieren und sich zu wünschen, einer anderen Ethnie anzugehören, kann nicht die Lösung des Problems sein. Dies ist offensichtlich ein anderes Extrem, das keineswegs erstrebenswert ist. Wichtig ist, dass sämtliche Ethnien sich akzeptieren und respektieren und die Herkunft gar nicht erst thematisiert werden muss. Bei allen Betroffenen handelt es sich noch immer um Menschen. Herkunft und Ethnie sollten weder ein Vor- noch ein Nachteil sein:

„Das Primat des Politischen in Bezug auf ‚Kultur‘, [...] zeigt sich gerade dort am deutlichsten, wo die Kämpfe um die Artikulation von Identität als Kämpfe um Selbst- und Fremdbezeichnungen ausgetragen werden: ‚Schwarz‘ wird aus dieser Perspektive von einem biologisch-rassistischen Begriff (der Hautfarbe rekurriert) bzw. von einem kulturell-rassistischen Begriff (der mit Ethnizität und vorgeblichen kulturellen Eigenarten argumentiert) zu einem politischen Signifikanten, der sich auf keinerlei Substanz (sei sie biologischer oder ‚kultureller‘ Natur) bezieht, sondern seine Bedeutung ausschließlich aufgrund politisch artikulierter Relationen [...] erhält.“⁶⁴

Dieses Zitat Marcharts illustriert, dass es bei der Diskussion um Ethnie, Hautfarbe und Herkunft um die Etablierung der eigenen Identität geht. Die weißen Akademikerinnen haben erkannt, dass ihnen ihre Hautfarbe und Herkunft eine privilegierte Stellung in der Gesellschaft ermöglichen, ohne dass sie als Person in Aktion treten. Die Negierung dieser Faktoren löst das Rassismusproblem allerdings nicht, denn sie können anderen unterdrückten Ethnien nicht die Solidarität aussprechen, wenn ihnen die Perspektive der anderen Ethnien fehlt.

⁶⁴ Marchart, O 2008, S. 193f.

II. DRAMEN

Letters from Animals von 2007 als auch *The Rivers of China* von 1986 wurden von zwei sehr unterschiedlichen Autorinnen geschrieben, die sich jedoch mit sehr ähnlichen Themen auseinandersetzen. In beiden Theaterstücken begeben sich die Figuren auf eine Reise zu sich selbst und sie versuchen heraus zu finden wer sie sind. Die Reise der Figuren in den Dramen wird durch ihre Umwelt und auch durch die Biographien der Autorinnen bedingt. Das Aufwachsen der beiden in einer postkolonialen Gesellschaft hat ihre Dramen stark geprägt. „Die Bedeutungen und Werte des ‘Englisch-Seins’ tragen machtvolle männliche Assoziationen. Frauen spielen die zweite Rolle als Hüterinnen von Heim, Herd und Familie und als ‘Mütter’ der ‘Söhne der Nation’.⁶⁵ In Anbetracht dieser Tatsache erscheint die Wahl, ein Theaterstück im Kanon feministischer Dystopien zu schreiben, nicht ganz so willkürlich, wie es uns Kit Lazaroo glauben machen möchte. Lazaroo als auch de Groen haben jedoch darauf hingewiesen, dass sie mit ihren Stücken bezwecken, die andere Seite – also die Sichtweise der Frau – in einer postkolonialen Gesellschaft darzustellen und erfahrbar zu machen.

8. EXKURS: EINE GESCHICHTE DES AUSTRALISCHEN DRAMAS

Australisches Drama kennt viele Geschichten. Es gibt nicht die Geschichte des australischen Theaters. Nichtsdestotrotz sollen hier einige historische Strömungen als Kontext für Drama und Theater in Australien dargelegt werden. Beginnend im Jahr 1955, das als Anfangszeit des zeitgenössischen Theaters Australiens gewertet wird.

Eine Rolle spielt auch die zeitliche Differenz zwischen der Entstehung von *The Rivers of China* und *Letters from Animals*, die in die Analyse miteinbezogen wird. Da beide Theaterstücke dem Sprechtheater zugehörig sind, soll sich diese Einführung auch nur auf eine Geschichte des Sprechtheaters beschränken.

Australisches Theater ist – wie auch die australische Identität selbst – nicht klar zu definieren, da es sich aus vielen einzelnen Komponenten zusammensetzt. Es kann hier nicht auf sämtliche Komponenten eingegangen werden, jedoch soll das australische Theater zur Veranschaulichung grob in zwei Kategorien aufgeteilt werden. Auf der einen Seite stehen die theatrale Praktiken der indigenen Gruppen, bestehend aus höchst divergierenden Kulturen, und auf der anderen Seite jene Tradition der

⁶⁵ Hall, S 1994, S. 206.

Einwanderinnen und Einwanderer. Mit Einwanderinnen und Einwanderern sind an erster Stelle die britischen Siedlerinnen und Siedler gemeint, die das Theater der weißen Oberschicht aus England mitgebracht haben.

Katharine Brisbane, die mit ihrem Mann Philip Parsons 1971 den Currency Verlag gründete, publizierte viel im Bereich ‚australisches Theater‘. Außerdem war sie über mehrere Jahrzehnte hinweg Theaterkritikerin der Zeitung *The Australian*.⁶⁶ Nach Brisbane wurde nicht nur Australien selbst, sondern auch die kulturelle Landschaft Australiens stark von Britinnen und Briten geprägt und limitiert. Dies hatte zur Folge, dass Immigrantinnen und Immigranten aus anderen Ländern, die sich kulturell betätigen wollten, nur wenig Raum und Chancen eingeräumt wurden. Viele haben das Land nach ihrer Ausbildung wieder verlassen und sind weiter westwärts gezogen.⁶⁷ Der Aufbau des heutigen Australiens durch Einwanderinnen und Einwanderer aus Großbritannien und die Errichtung des Bildungssystems sowie der Kulturlandschaft hat allem einen ausgeprägt britischen Stempel aufgedrückt. Anstatt eine eigene Identität zu entwickeln, wurden Traditionen und Riten kommentarlos übernommen. Dies hatte zur Folge, dass auch auf den Bühnen englisches Englisch und nicht australisches Englisch gesprochen wurde. „[W]e middle-class theatregoers still draw in our breath when we hear Shakespeare spoken with a local accent, or find manifest changes made to our favourite Italian opera. But we are trying to get over it.“⁶⁸ Vermutlich spielt das Alter des Landes hier eine bedeutende Rolle. Traditionelles bürgerliches Theater hat über Jahrhunderte weg Publika begeistert. Möglicherweise liegt die Problematik darin, dass australische Kunst und Kultur sich erst so etwas wie eine Daseinsberechtigung erkämpfen muss. Australien als sehr junge Nation ohne kulturelles Erbe wird weniger Ernst genommen. Da im australischen Englisch die Identität und Kultur Australiens impliziert sind, wurde eine Dramenaufführung in australischem Englisch möglicherweise als weniger wertvoll angesehen.

Nach Brisbane hat sich dies jedoch mittlerweile geändert. Die kulturell interessierte australische Bevölkerung ist offener und vor allem experimentierfreudiger geworden. Die beschriebene konservative Meinung bzgl. der Aufführungspraxis ist ein Relikt aus der Anfangszeit von australischem Theatergeschehen. Im Laufe der 1950er-Jahre

⁶⁶ Vgl., Currency Press 2013, *Author Profile. Biography. Katharine Brisbane*, Currency Press, Redfern, gesichtet am 17. Februar 2013, <<http://www.currency.com.au/search.aspx?type=author&author=Katharine+Brisbane>>.

⁶⁷ Vgl., Brisbane, K 2011, *In Praise of Nepotism. The 2011 Philip Parsons Memorial Lecture*, Currency Press, gesichtet 9. Oktober 2012, <<http://www.currency.com.au/essays-speeches-online.aspx>>, S. 3.

⁶⁸ Ebd.

zeichnete sich eine langsame Transformation in ebenjener Theaterwelt ab. Weg vom britischen, hin zu einem eigenen australischen Stil.⁶⁹ Den Anfang machte das Stück *Summer of the Seventeenth Doll* von Ray Lawler 1955. Im Mittelpunkt der Handlung stehen die zwei Zuckerrohrschneider Barney und Roo, die ihre Ferien die letzten sechzehn Jahre regelmäßig bei den zwei Barfrauen Olive und Nancy in Melbourne verbracht haben. Im siebzehnten Jahr ist allerdings nichts mehr so wie in den vorherigen Jahren. Die Erwartungen keiner der Figuren werden erfüllt und *The Doll* endet in einem Konflikt zwischen Roo und Olive. *The Doll* ist der zweite Teil einer Trilogie, auch bekannt als *The Doll Trilogy*. 1975 schrieb Lawler nachträglich den ersten Teil *Kid Stakes* und 1967 den dritten Teil *Other Times*. Keines der anderen Stücke reichte an den Erfolg von *The Doll* heran. Der Theaterwissenschaftler Peter Fitzpatrick spricht von „the birth of a national drama.“ An sämtlichen Spielorten wie Melbourne, Sydney oder London wurde es wohlwollend und äußerst positiv aufgenommen.⁷⁰ Mit *Summer of the Seventeenth Doll* gelang Lawler der Durchbruch, der sämtlichen Dramatikerinnen und Dramatikern vor ihm verwehrt blieb. Auch wenn *The Doll* als eben jenes „national drama“ geführt wurde, hat es zu einer gewissen Einseitigkeit und in eine Sackgasse geführt. Durch den Erfolg dieses Stückes wurden andere VerfasserInnen von Theaterstücken beeinflusst und versuchten mit demselben Stil ebenfalls Erfolg zu haben. Daraus folgte eine gewisse Eindimensionalität bei der Themenauswahl. Die meisten Stücke handelten nun von kultureller Selbstfindung.⁷¹ Bis in die Mitte der 1960er-Jahre war diese Eindimensionalität zu beobachten, die von vielen AutorInnen resp. Künstlerinnen und Künstlern als limitierend und einengend empfunden. Um dem zu entgehen, verließen sie Australien und zogen in den meisten Fällen nach England, wie z.B. Ray Lawler. Diese Reaktion war als Rebellion gegen die konservative Gesellschaft zu verstehen. Das konservative Publikum reagierte oftmals negativ auf Theaterstücke, die nicht das gängige Klischee des Konflikts zwischen StädterInnen und AußenseiterInnen aufgriffen.

Auch die Dramatikerin Alma de Groen befand sich zu Anfang ihrer Karriere im Ausland.⁷² 1968 begann sie mit dem Schreiben und in den Jahren von 1969 bis 1972 lebte sie mit ihrem Mann in Großbritannien, Frankreich und Kanada.⁷³

⁶⁹ Vgl., ebd., S. 3ff.

⁷⁰ Vgl., Fitzpatrick, P 1979, *After 'The Doll'. Australian Drama since 1955*, Edward Arnold, London, S. 1f.

⁷¹ Vgl., ebd., S. 3.

⁷² In dieser Zeit schrieb de Groen *The Sweatproof Boy* und *The Joss Adams Show*. 1970 wurde *The Joss Adams Show* in Ontario in einer szenischen Lesung auf dem Stratford Shakespearean Festival Theatre uraufgeführt. *The Sweatproof Boy* hatte seine Premiere 1972

Die Entwicklung nach *The Doll* war problematisch, da die Masse der Gesellschaft selbstverständlich annahm, dass sich alle Stücke mit Themen wie ‚Anzac‘⁷⁴, dem ‚outback‘⁷⁵, ‚mateship‘⁷⁶ und dem Konflikt zwischen AußenseiterInnen und StädterInnen auseinandersetzen.⁷⁷

Ein weiteres Thema, das in vielen Theaterstücken aufgegriffen wurde, war der Konflikt zwischen weißen BürgerInnen Australiens, Aborigines und Einwanderinnen und Einwanderern. Nachdem die Nation wie gesagt eine Einwanderungswelle nach dem Zweiten Weltkrieg erlebte, spitzte sich die Lage immer mehr zu. Das Einwanderungsprogramm Australiens führte in der Bevölkerung zu einer Generationendifferenzierung:

„Australia's vast immigration programme following the second world war introduced a highly selective kind of pluralism to the community, as the unabsorbed migrant blocs of industrial suburbs confronted and exposed that rather self-satisfied egalitarianism on which the received national image rested. And the generation which had harvested the material and educational benefits of Australia's post-war boom was similarly subversive, with the familiar mixture of critical difference and affectionate obligation in relation to the members and values of the much-disrupted generations before it. [...] [T]his conflict of generations could be seen as having particular awkwardness in the partial loss of a common language and mutually understandable values.“⁷⁸

An diesem Zitat zeigt sich wieder, welche signifikante Rolle die Sprache sowohl im australischen Theater, als auch in der australischen Identität spielt. Eine Gesellschaft, die nicht miteinander kommunizieren resp. nur mit bestimmten Teilen reden kann,

im Nimrod Theatre in Sydney, während de Groen noch immer in Kanada lebte. Später ersetzte de Groen das Stück *The Sweatproof Boy* mit dem Einakter *Perfectly All Right*. Während *The Sweatproof Boy* in Sydney uraufgeführt wurde, schrieb de Groen bereits an ihrem nächsten Stück *Going Home*, das allerdings erst 1976 seine Premiere in der Melbourne Theatre Company hatte. Vgl., Perkins, E 1994, *The Plays of Alma de Groen*, Rodopi, Amsterdam, S. 4ff.
⁷³ Vgl., Brisbane, K 1996, „Beyond the Backyard“ in D Williamson, *Australia Plays*, Nick Hern, London, S. xxiv.

⁷⁴ „The code address adopted by General Birdwood in Egypt for the Australian and New Zealand Army Corps in 1915 [...] Used colloquially in various senses: [...] A member of the Australian and New Zealand Army Corps [...]; An Australian soldier in a later war, esp. on service overseas [...]; A stereotype of the Australian male.“, Wilkes, G A 1990, „Anzac“, in G A Wilkes (Hg.), *Dictionary of Australian Colloquialisms*, Sydney University Press, Sydney, S. 4.

⁷⁵ „The regions remote from the settled areas.“, Wilkes, G A 1990, „outback“, in G A Wilkes (Hg.), *Dictionary of Australian Colloquialisms*, Sydney University Press, Sydney, S. 242.

⁷⁶ „The fellowship implied in **mate**.“; mate [...] A working partner; an habitual companion; a fellow-participant in some corporate activity (always a man)“, Wilkes, G A 1990, „mateship“ & „mate“, in G A Wilkes (Hg.), *Dictionary of Australian Colloquialisms*, Sydney University Press, Sydney, S. 215.

Ich nehme davon Abstand, die Begriffe ‚mateship‘, ‚ANZAC‘ und ‚outback‘ zu übersetzen, da es in der deutschen Sprache keine Äquivalente gibt.

⁷⁷ Vgl., Brisbane, K 1989, S. 34f.

⁷⁸ Ebd., S. 35.

muss verstärkt an einem Zusammenhalt der Gemeinschaft arbeiten, ansonsten droht sie auseinander zu brechen. In Theaterstücken wie *Norm and Ahmed* 1968 von Alex Buzo zeigen sich die Folgen von Kommunikationsproblemen und Ressentiments. *Norm and Ahmed* handelt von dem stereotyp gezeichneten australischen Mann Norm, welcher der Mitte der Mehrheitsgesellschaft angehört und dem Außenseiter Ahmed, der von Pakistan nach Australien kam, um dort zu studieren. Norm spricht Ahmed in einer Nacht auf der Straße an und verwickelt ihn in ein Gespräch. Ist Ahmed zuerst skeptisch, entwickelt sich während des Gesprächs so etwas wie ‚mateship‘. Die beiden unterhalten sich über ihre Herkunft, Traditionen, Interessen und ihr Leben. Der Zuschauerin/dem Zuschauer resp. der Leserin/dem Leser wird kurzzeitig der Eindruck vermittelt, dass eine interkulturelle Freundschaft zwischen den beiden Figuren möglich ist. Dieser positive Moment ist hingegen nur von kurzer Dauer. Das Stück endet mit einem Handschlag zwischen den Männern. Kurz darauf schlägt Norm Ahmed bewusstlos.

Ein weiteres signifikantes Element in der Konstruktion von australischer Identität, das sich auch in den Theaterstücken zeigt, ist die so genannte entspannte Mentalität der australischen Individuen. Hinter dieser Mentalität verbirgt sich allerdings eine Entschuldigung für Desinteresse. Nichts ist wichtig genug, um eine Rolle zu spielen und demnach ist auch nichts wichtig genug, dramatisch aufgefasst und behandelt zu werden. Damit erklären sich manche DramatikerInnen die mangelnde Präsenz und den mangelnden Erfolg von australischen Theaterstücken vor *The Doll*. Von ihnen wird die Gesellschaft als eine „she’ll be right, mate“ Gesellschaft bezeichnet.⁷⁹ Dies bedeutet frei übersetzt, man brauche sich keine Sorgen zu machen, denn alles geht seinen Weg und wird mit der Zeit schon zu einem guten Ende führen. In dieser Gesellschaft spielen stereotyp gezeichnete australische Personen eine signifikante Rolle. Die/der so genannte ‚ocker Australian‘⁸⁰ wird durch drei Eigenschaften klar gekennzeichnet: „1. An inordinate love of field-sports. 2. A very decided disinclination to recognize the authority of parents and superiors. 3. A grievous dislike to mental effort.“⁸¹ Allerdings stellt dies nur einen geringen Teil der Bevölkerung Australiens dar.

⁷⁹ Vgl., ebd., S. 11.

⁸⁰ „The uncultivated Australian“, Wilkes, G A 1990, „ocker“, in G A Wilkes (Hg.), *Dictionary of Australian Colloquialisms*, Sydney University Press, Sydney, S. 237.

⁸¹ Hogan, J. F. 1880, *Victorian Review*, nachgedruckt in I. Turner 1968, *The Australian Dream: A Collection of Anticipations about Australia from Captain Cook to the Present Day*, Sun Books, Melbourne, S. 134, zit. n. Fitzpatrick, P 1979, S. 12.

Die Entwicklung nach *The Doll* hatte äußerst limitierende Auswirkungen auf dramatische Produktionen Australiens. Dies soll nicht heißen, dass es nur Theaterstücke mit diesen Themen gab, jedoch hat sich ein Trend abgezeichnet, der am Interesse des Publikums und auch der australischen Gesellschaft vorbei ging:

„The dramatization of cultural stereotype [...] is a process which may involve a number of limitations, and the dangers of narrowness and repetitiveness. For a number of [...] playwrights [...] it has obviously been a cramping concern, and in the mid-1970s it was depressing to find some writers trapped in the exploits of the ocker long after that subject had outlived its social and theatrical value. The sociological preoccupation has had clear limitations on its own terms, too, in offering a sense of cultural identity so confined to one sex and one generation that its vision of Australian society is inevitably not only narrow but distorting.“⁸²

Hinzu kommt, dass die Fokussierung auf ‚ocker Australian‘, ‚mateship‘ und ‚Anzac‘ dafür sorgte, dass den Frauen in den Stücken lediglich eine marginale Rolle zugeschrieben wurde.⁸³ ‚Mateship‘ ist ausschließlich Männern vorbehalten und demnach werden Frauen in solch einem Theaterstück als den Männern unterlegen gezeichnet.

Trotz der geschilderten Einseitigkeit im australischen Theater, gab es Differenzen zwischen einzelnen Spielstätten. Dies lag unter anderem an der Rivalität zwischen Melbourne und Sydney, die sich auch stark in der Theaterwelt niederschlug.⁸⁴ Wann dieser Wettstreit begann, ist nicht sicher geklärt. Jedoch führte der Konflikt so weit, dass Canberra 1908 als neue Hauptstadt Australiens errichtet werden musste, da sowohl in Melbourne als auch in Sydney der Anspruch auf Hauptstadtstatus verbalisiert wurde. Die Rivalität konnte auch bedeuten, dass ein/e Dramatiker/in, die/der aus Melbourne stammte, in ihrer/seiner Stadt große Beachtung fand und sämtliche ihrer/seiner Stücke uraufgeführt wurden, in Sydney hingegen vollends ignoriert wurde.⁸⁵ Demnach haben sich städteweise Bewegungen gebildet, die allerdings keinen signifikanten Einfluss auf andere Städte hatten. Somit spiegelt sich die Gesellschaft Australiens in der Kulturlandschaft wider. Durch die multikulturelle Zusammensetzung dieses Landes wurde eine ebenso vielseitige wie auch interessante

⁸² Fitzpatrick, P 1979, S. 17f.

⁸³ Vgl., Fitzpatrick, P 1986, „After the Wave: Australian Drama since 1975“, *New Theatre Quarterly*, Vol. 2, Nr. 5, gesichtet 19. Oktober 2012, <http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X00001913>, S. 56.

⁸⁴ Diese Beobachtung habe ich während meiner Zeit in Australien selbst gemacht. Sie wird noch immer, wenn auch scherzhaft, von einzelnen Teilen der Bevölkerung gelebt.

⁸⁵ Vgl., ebd., S. 57f.

Theaterlandschaft geschaffen. Hinzu kommt die Weitläufigkeit dieser Nation, die die Kommunikation vor dem Internetzeitalter erheblich erschwert hat. Auf der anderen Seite haben die weiten Distanzen dafür gesorgt, dass in den Landeshauptstädten und kulturellen Zentren ähnliche teure Theaterhäuser etabliert wurden. Diese teuren Theaterhäuser dienten dazu den Geschmack der Masse zu bedienen.⁸⁶ Ende der 1960er-Jahre bis in die frühen 1970er-Jahre wandelte sich der Stücketrend vom ‚ocker Australian‘ und ‚mateship‘ hin zu der so genannten New Wave. Die DramatikerInnen der New Wave waren primär junge Männer aus der gebildeten Mittelschicht, die sich bevorzugt mit persönlichen und sozialen Problemen in ihren Stücken auseinandersetzen. Vor allem David Williamson, Jack Hibberd und Alex Buzo stachen aus dieser Gruppe heraus. Diese neue Welle richtete sich gegen anglophile Stücke und britische RegisseurInnen. Sie wandte sich ab von Traditionen und wollte eine neue Form von Theater etablieren, eine eigene australische. Zwar waren die Stücke dieser AutorInnen und ihre Art zu arbeiten sehr unterschiedlich, doch hinterließen sie einen signifikanten Eindruck bei TheaterpraktikerInnen und -kritikerInnen.⁸⁷ Der Theaterwissenschaftler John McCallum beschreibt die New Wave wie folgend:

„The term ‚New Wave‘ also describes a group of practices and ideas accompanied by radical changes in the conditions and processes by which the theatre and a new generation of practitioners who were suddenly talking to one another in ways that seemed revolutionary. There are many theatre practitioners and critics today who still see the early 1970s as a golden age in which the theatre suddenly mattered, culturally and socially, in ways that it didn't before and hasn't since.“⁸⁸

Die 1970er-Jahre brachten jedoch auch eine komplett andere Richtung hervor. Alma de Groen kehrte in dieser Zeit nach Australien zurück und ihre Werke erzeugten eine Gegenbewegung in der männerdominierten Theaterwelt Australiens. Mit *The Joss Adams Show* von 1972 lenkte sie die Aufmerksamkeit auf Probleme von Frauen, die zuvor ignoriert wurden. *The Joss Adams Show* handelt von einer jungen Frau, die ungewollt schwanger wird und keine Unterstützung von ihrem Gynäkologen und auch nicht von ihrem Umfeld erhält. Joss trägt das gesamte Stück über ihr Baby in einer Tasche mit sich. Am Ende des Stückes stellt sich heraus, dass das Baby tot ist. Natürlich gab es auch viele andere Dramatikerinnen und Dramatiker zu dieser Zeit, die

⁸⁶ Vgl., ebd.

⁸⁷ Vgl., McCallum, J 2009, *Belonging. Australian Playwriting in the 20th Century*, Currency Press, Sydney, S. 139ff.

⁸⁸ Ebd., S. 141.

sich mit Themen Australien betreffend auseinander setzten ohne auf die gängigen Klischees zurück zu greifen.⁸⁹

Mit der Einwanderungswelle aus Asien in den 1980er-Jahren wandelten sich auch die Dramenthemen von Nationalismus hin zu Exotismus, aber auch zu mehr Offenheit gegenüber anderen Kulturen. Fitzpatrick schreibt hierzu:

„That process of using the exotic as a means of focusing more clearly on the locales is characteristic of recent Australian plays which have presented images of Asia. Often these plays are seen as part of 'the new internationalism', the turning away from a preoccupation with the recognizable which in critical surveys has succeeded 'the new wave' as requiring apologetic inverted commas. Certainly, the recognition that Australia could no longer pretend to be a slightly misplaced (and oversized) part of the British Isles has been central to Australian politics over the past fifteen years; and the subject of Asian immigration, too, became in 1984 the subject of some unpleasant public debate. But the plays on such subjects so far have been less concerned with looking out from the island than with finding new ways of looking within.“⁹⁰

Nationalismus und Exotismus sind zwei Extreme zwischen denen sich die australische Theaterwelt mittlerweile eingependelt hat. Zwar gibt es noch immer Diskussionen, inwiefern etwas australisch ist und ob z.B. ein Drama australisch genug sei, um mit einem australischen Preis ausgezeichnet zu werden, jedoch mehren sich mittlerweile kritische Stimmen. Alison Croggon⁹¹ spricht davon, dass es quasi nie eine Zeit in der australischen Theatergeschichte gab, in der nicht über Nationalismus debattiert wurde. Sind diese Diskussionen in den 1970er-Jahren zu Zeiten von David Williamson unter anderem gehäuft aufgetreten, gab es in den späten 1990er-Jahren eine Gegenbewegung, die sich unter dem Banner „make it Australian“ weg von einem Nationalismus, hin zu Diversität wandte. Diese Gruppe von Theaterschaffenden hat verstanden, dass sich die australische Identität aus vielen verschiedenen Komponenten zusammensetzt und sich nicht nur aus den britischen Wurzeln der ersten Siedlerinnen und Siedler nährt. Nach Croggon bewirkte die darauf folgende Abwendung von der Broadway-Kultur aus den USA, dass sich das australische

⁸⁹ Vgl., ebd., S. 58ff.

⁹⁰ Ebd., S. 60.

⁹¹ Croggon ist eine australische Schriftstellerin, Dichterin, Dramatikerin und Theaterkritikerin. Sie betrieb ihren Blog von 2004 bis 2012, auf dem sie regelmäßig Theaterkritiken veröffentlichte. Zudem war sie für die Tageszeitung *The Australian* bis 2010 Kritikerin für Theater in Melbourne und für die Wochenzeitung *The Bulletin* von 1989 bis 1992. 2009 wurde sie mit dem Geraldine Pascall Critic of the Year-Preis ausgezeichnet.⁹¹ Vgl., Croggon, A 2012, „Biography“, *theatre notes*, Weblog, gesichtet am 17. Februar 2013, <<http://theatrenotes.blogspot.co.at/p/biography.html>>.

Theater in eine der interessantesten und vielfältigsten Bühnen im angelsächsischen Raum wandelte.⁹²

Zehn Jahre später geht der Trend hingegen wieder in Richtung Nationalismus, primär beeinflusst durch die Politik. Dies führt im Gegenzug zu einer Ausgrenzung von DramatikerInnen, die sich nicht direkt als AustralierInnen fühlen bzw. nicht als AustralierInnen gesehen werden, jedoch in Australien leben:⁹³

„In fact, the vexed issue of national identity and its attendant nationalist ideology has never gone away: a present climate of internationalism in our theatre doesn't so much dominate as stand out in relief against a wider culture that in general remains strongly focused on the task of reflecting 'what it means to be Australian'. At its worst, this expresses itself in the parochial, xenophobic and colonial. Yet, at the same time, appeals to our national identity remain a chief trope of Australian culture in all its forms; the unique Australianness of our art has always been the major selling point of government bodies such as the Australia Council and is inevitably part of a larger nationalist project, however loosely defined.“⁹⁴

Eine klare Definition, was australische Identität ausmacht und inwiefern sich diese in der Theaterwelt abzeichnet gibt es nicht. In den letzten Jahrzehnten pendelte das Verständnis zwischen zwei Extremen ohne eine Mitte finden zu können. So wie sich die australische Gesellschaft aus vielen unterschiedlichen Kulturen zusammensetzt, setzt sich ebenso die Identität in der Theaterwelt Australiens zusammen. Ihre spezifische Diversität hebt die australische Theaterlandschaft als einzigartig hervor.

9. FEMINISTISCHE DYSTOPIE

Letters from Animals als auch *The Rivers of China* behandeln feministische Dystopien. In beiden Stücken haben Frauen das Machtgefälle umgekehrt, ohne die Macht auszugleichen. Kit Lazaroo erzählte mir lachend im Interview, dass genau dies die Komik daran ist: „I don't think it is a deliberate revenge fantasy. It's just this odd thought if women ran the world it would be a better place and this is just not happening in this play. The women are running the world and they've just forgotten that men used to be there but this is not necessarily deliberate.“⁹⁵ Ihrer Aussage nach hat sie sich nicht bewusst dazu entschieden, ein Stück ohne Männer zu schreiben. Die Regisseurin Jane Woollard hatte den Wunsch geäußert, ein Stück ohne Männer zu inszenieren. Das Stück, das sie zuvor inszenierte, enthielt primär männliche Figuren und Woollard

⁹² Vgl., Croggon, A 2010, „How Australian is it?“, *Overland*, Vol. 200, S. 56f.

⁹³ Vgl., Croggon, A 2010, S.57.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Gutting, A 2012, S. 99.

sehnte sich danach bei ihrer nächsten Produktion primär mit Frauen zu arbeiten. Diese Entscheidung erscheint besonders relevant, bedenkt man, dass die Theaterwelt noch immer von Männern dominiert wird.

Nach Hiltrud Gnüg lässt sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Neigung bei diversen Autorinnen zu feministischen Utopien feststellen. „Interessant ist, daß der Großteil dieser feministischen Utopien genauer dem Genre der Dystopie, der Warnutopie, zugeordnet werden muß, einer Utopie, die nicht das Idealbild eines besten Staatswesens vorstellt, sondern im Gegenteil die Schreckensvision einer in verschiedener Weise inhumanen Gesellschaft.“⁹⁶ Betrachtet man die Lebensläufe der beiden Autorinnen, wird deutlich, dass die in ihren Stücken verarbeiteten negativen Zukunftsvisionen nicht ganz aus der Luft gegriffen sind. Einerseits spielt die gesellschaftliche Ausgrenzung Lazaros zu Zeiten der White Australia policy eine bedeutende Rolle und andererseits die Groens Aufwachsen in postkolonialen Gesellschaften und dem Zurechtfinden in einer neuen Gesellschaft nach jedem Umzug:

„KIT: I grew up in Perth, which is probably very relevant to *Letters from Animals*. It's the most isolated capital city in the world. I think that has a big impact on me as a playwright, that sense of isolation, I think it's certainly a huge part of *Letters from Animals*. And I grew up during the time of the White Australia policy. [...] Australia used to have a White Australia policy where the only immigrants allowed were white people and not coloured from Asia. So my family was a bit unusual and it was very racist then, you know the Australian history. I think this sort of has affected me as a person but definitely has affected my playwriting.“⁹⁷

Auch die Germanisten Thomas Haufschild und Nina Hanenberger haben in ihrer Studie *Literarische Utopien und Anti-Utopien. Eine vergleichende Betrachtung* Gemeinsamkeiten zwischen den Biographien von Autoren und den politischen Situationen zu deren Zeit hingewiesen:

„Die Lebensläufe aller behandelten Autoren [...] weisen Konflikte mit den bestehenden Staatsystemen ihrer Zeit auf, und in vielen anderen Werken der erwähnten Verfasser spiegelt sich wider, was in ihren Utopien oder Dystopien zum Ausdruck kommt, nämlich einerseits die Unzufriedenheit mit existierenden Zuständen und andererseits die positiven Gegenentwürfe der Utopien bzw. die extrapolierten Schreckensvisionen der Anti-Utopien. Bei diesen Entwürfen handelt es sich jedoch keineswegs um bloße Traumgebilde oder gar Hirngespinnste. Alle Werke haben einen konkreten Bezug zur Realität, und jede Utopie oder Anti-Utopie muß im Rahmen ihrer Entstehungszeit und unter Berücksichtigung der Person des jeweiligen Autors betrachtet werden.“⁹⁸

⁹⁶ Gnüg, H 1999, *Utopie und utopischer Roman*, Reclam, Stuttgart, S. 170.

⁹⁷ Gutting, A 2012, S. 95.

⁹⁸ Haufschild, T & Hanenberger, N 1993, *Literarische Utopien und Anti-Utopien. Eine vergleichende Betrachtung*, Förderkreis Phantastik, Wetzlar, S. 29f.

Nach der Theaterwissenschaftlerin und Science-Fiction-Autorin Sally Miller Gearhart kommt in feministischen Utopien das Thema Natur und die Auflehnung gegen den Fortschritt gehäuft vor. In den meisten feministischen Utopien kämpfen Frauen gegen die Entfremdung des Menschen von der Natur. Sie üben Kritik am technischen Fortschritt und plädieren für einen respektvollen Umgang mit der Umwelt.⁹⁹ In beiden Stücken findet sich dieser Einklang mit der Natur. In *Letters from Animals* ist dieser ausgeprägter als in *The Rivers of China*. Die Szene im Kuhstall in *The Rivers of China* steht für einen positiven und heilenden Einfluss von Tieren auf Menschen. Der alternative Heiler Gurdjieff bringt die an Tuberkulose erkrankte Katherine im Kuhstall unter, da er der Auffassung war, dass sich die Anwesenheit der Kühe positiv auf Katherines Gesundheitszustand auswirken würde.

Wie diese Aussagen darlegen, steht sowohl *Letters from Animals* als auch *The Rivers of China* im Kanon feministischer Utopien resp. Dystopien. Hinzu kommt, dass die patriarchale Sprachpolitik George Orwells aus *1984* in *The Rivers of China* umgekehrt wurde, sodass Männern jegliche literarische Arbeit untersagt wird und es auch keine Literatur von ihnen mehr gibt. Möglicherweise hat sich de Groen an Margret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale*¹⁰⁰ von 1985 orientiert, in dem Frauen sukzessive unterdrückt werden. Ihnen ist sowohl das Lesen als auch das Schreiben verboten.¹⁰¹

10. LETTERS FROM ANIMALS

Das Theaterstück *Letters from Animals* von Kit Lazaroo wurde am 9. November 2007 im The Store Room Theatre in Melbourne uraufgeführt. Diese Bühne hat sich seit 1999 als bekanntes Off-Theater in Melbourne etabliert.¹⁰² Das lediglich über 63 Sitzplätze verfügende Theater hat für seine Produktionen mehrere Auszeichnungen erhalten,

⁹⁹ Vgl., Miller Gearhart, S 1984, „Future Visions: Today's Politics: Feminist Utopias in Review“, in R Rohlich & E Hoffman Baruch, *Women in search of utopia*, Schocken Books, New York, S. 303.

¹⁰⁰ Die Handlung spielt in der nahen Zukunft. Durch mehrere nukleare Katastrophen sind viele Menschen steril geworden. Durch einen Putsch gelangen die christlich-fundamentalistischen Söhne Jakobs an die Macht. Diese Gruppierung erlässt, dass Frauen sich Männern unterzuordnen haben und ihr Besitz an den nächsten männlichen Verwandten geht. Fruchtbare Frauen werden einflussreichen Familien zugeteilt, um für sie Kinder zu gebären.

¹⁰¹ Vgl., Klarer, M 1993, *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, S. 77.

¹⁰² Vgl., Media Release 2010, *Store Room Theatre embraces a new era*, Arts Hub Holdings, Melbourne, gesichtet am 9. Januar 2013, <<http://au.artshub.com/au/news-article/news/performing-arts/store-room-theatre-embraces-a-new-era-180758>>.

unter anderem den Green Room Award.¹⁰³ In seiner Zeit über dem Parkview Hotel in North Fitzroy „[i]t quickly gained a reputation for staging exciting productions by emerging artists, and became a hub for Melbourne's independent theatre community.“¹⁰⁴ Das große Interesse der „Melbourne's independent theatre community“ wurde sicherlich auch maßgeblich von der Lage des Theaters beeinflusst. Der Norden Melbournes mit seinen suburbs Fitzroy, North Fitzroy und Northcote ist in der Stadt bekannt als beliebter Wohn- und Wirkungsort der kreativen und alternativen Szene.

Jane Woollard und Kit Lazaroo haben 2003 die Formation Here Theatre mit dem Anspruch gegründet, Theater zu machen „that celebrates text and ideas, the uneasy image and the odd, ridiculous moment.“¹⁰⁵ Bereits vor *Letters from Animals* konzipierten und inszenierten sie einige Theaterstücke gemeinsam.¹⁰⁶ *Letters from Animals* wurde zwar von Lazaroo geschrieben, doch hat Woollard die Textproduktion maßgeblich beeinflusst.¹⁰⁷

Für meine Analyse wurde ein Mitschnitt¹⁰⁸ der Aufführung am 15. November 2007 herangezogen, den mir Jane Woollard freundlicherweise zur Verfügung stellte. Der Sprechtext wird gemäß der aktuellen gedruckten Dramenversion zitiert, wobei sich einzelne Passagen in der gesichteten Aufführung von dem gedruckten Text unterscheiden.¹⁰⁹ Dies ist einerseits der Praxis geschuldet aber auch reizvoll.¹¹⁰

Letters from Animals ist in einer nicht näher bestimmten Zukunft angesetzt, in der Frauen sich evolutionär so weit fortentwickelt haben, dass sie sich ohne das Zutun von Männern fortpflanzen können. Daher existieren in dieser Welt auch keine Männer mehr. Die Handlung situiert sich an zwei Seiten eines Flusses. Auf der einen Seite des Swan Rivers befindet sich die Stadt. Die andere Seite des Flusses ist der Ort, an dem

¹⁰³ Vgl., Watts, R 2009, „Revived hub of independent theatre has plenty in store“, *The Age*, gesichtet am 9. Januar 2013, <<http://www.theage.com.au/news/entertainment/arts/revived-hub-of-independent-theatre-has-plenty-in-store/2009/02/17/1234632811118.html>>.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Woollard, J et al. 2009, *Here Theatre*, Weblog, gesichtet am 10. Mai 2012, <<http://heretheatre.blogspot.com.au/>>.

¹⁰⁶ Unter anderem *Hospital of the Lost Coin* and *The Vanishing Box*, Premiere am 11. Juni 2003 im La Mama Theatre, Carlton; *Asylum*, Premiere am 17. März 2007 im La Mama Theatre, Carlton.

¹⁰⁷ Sämtliche Informationen bezüglich des Stückes, seiner Konzeption und Inszenierung habe ich, wenn nicht anders gekennzeichnet, im Interview mit Kit Lazaroo am 8. Mai 2012 in Erfahrung gebracht.

¹⁰⁸ *Letters from Animals*, Videoaufzeichnung der Aufführung am 15. November 2007, Here Theatre in The Store Room Theatre, Regie & Schnitt: Miles, M & James, C.

¹⁰⁹ In meiner Analyse zitiere ich aus dem Manuskript, analysiere aber das Video resp. die Aufführung.

¹¹⁰ Da die Inszenierung bereits 2008 in Melbourne aufgeführt wurde, war ein Besuch leider nicht möglich.

sich die Gegner der Regierung ein neues Leben aufgebaut haben. Über diesen Ort wird nur gesprochen, aber er stellt keinen Schauplatz des Geschehens dar. Im Stück agieren drei Frauen: Queenie, Shelley und Gretel. Die drei Schauspielerinnen verkörpern ebenso die drei Tiere The Rat, The Vulture und The Cockroach. Lazaroo legt bereits zu Beginn des Stückes in der Aufstellung der Personen die Doppelbesetzung der Rollen fest. Queenie und The Rat, Shelley und The Vulture, sowie Gretel und The Cockroach werden von derselben Schauspielerin dargestellt. Einerseits ist dies der Praxis geschuldet, andererseits ist die Doppelbesetzung auch reizvoll und die Verbindung der Frauen mit den Tieren wird dramaturgisch hervorgehoben. Die Tiere stehen ebenso symbolisch für die Mensch-Tier-Beziehung der Frauen. Wie im Laufe der Analyse weiter erläutert werden wird, können die Frauen und auch die Tiere in drei Kategorien eingeteilt werden: Natur, die Mitte zwischen Natur und Technokratie und Technokratie.

In der Aufführung realisierten große Pappfiguren die Tiere. Die Schauspielerinnen trugen diese Pappfiguren vor sich her, traten aber immer wieder vor oder neben die Tiere. Auch wenn sie die Pappfiguren während einer Szene zur Seite legten, war noch immer offensichtlich, dass die Schauspielerin in diesem Moment ein Tier verkörperte.

Das Regierungssystem in der Stadt kann als Technokratie beschrieben werden. Vor allem die Erwähnung der „technisch-wissenschaftlichen Intelligenz“¹¹¹, die aus der Stadt flieht, untermauert diese Vermutung. „SHELLEY: You’ve heard the rumours. People are leaving the city. Scientists, doctors, engineers. Somehow they’re getting across the river.“¹¹² Zudem wird das Stadtoberhaupt lediglich als The Developer bezeichnet, was darauf hindeutet, dass Fortschritt ein Primärziel dieser Gesellschaft darstellt. Dies ist wiederum eines der obersten Prinzipien einer Technokratie. Einerseits schafft Technik Möglichkeiten und fördert Komfort, andererseits verlangt sie vom Menschen absolute Gehorsamkeit. Nach dem Medienwissenschaftler Neil Postman zerstört „ihr unkontrolliertes Wachstum die Lebensquellen der Menschen. Sie schafft eine Kultur ohne moralische Grundlage.“¹¹³ Diesen Gedanken hatte auch Lazaroo während des Schreibens: „The more sophisticated our society gets and the more resources we use, the further away we are from working with nature.“¹¹⁴

¹¹¹ Vgl., Lenk, H 1973, „Technokratie‘ als gesellschaftskritisches Klischee“, in Hans Lenk (Hg.), *Technokratie als Ideologie*, Kohlhammer, Stuttgart et al., S. 10.

¹¹² Lazaroo, K 2008, *Letters from Animals*, in Besitz der Autorin, Melbourne, S. 15.

¹¹³ Postman, N 1992, *Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft*, S. Fischer, Frankfurt a.M., S. 10.

¹¹⁴ Gutting, A 2012, S. 101.

Die Absenz von Moralität hat zu einer zwischenmenschlichen Kälte geführt, deren Ansätze sich bereits in der Mensch-Tier-Beziehung zeigen. Aufgrund einer Epidemie in einer nicht näher definierten Vergangenheit, die durch toxischen Schlamm in der Stadt ausgelöst wurde, wurden viele Menschen und auch Tiere krank und starben. „QUEENIE: My theory. This outbreak. There's no virus. It's poison. Just as before. The ground's choking with it. The pumps, same thing. There's no rust. The city's being eaten away by sludge. The river's full of it.“¹¹⁵ Die Herkunft des Schlamms ist nicht geklärt, jedoch ist zu vermuten, dass Fortschritt vor das menschliche und tierische Wohlbefinden gestellt wurde. Da das Bekanntwerden dieser politischen Fehlentscheidungen das Ende der Karriere von The Developer bedeutet hätte, zwang sie die leitende Virologin Queenie ihre Testergebnisse zu fälschen und die Tiere für die Epidemie verantwortlich zu machen. Daraus resultierte die massenhafte Ausrottung bzw. Verbannung aller Tiere. Im Laufe des Stückes werden die Bewohner der Stadt immer unzufriedener und sie beginnen langsam, sich an die Vergangenheit und demnach auch an die Tiere zu erinnern. In diesem Stück führt Erinnerung zu Sein, ergo können die Tiere wieder erscheinen, da sich die Menschen an sie erinnern:

„SHELLEY: I remember. Running from the road to the river. Black tail disappears into green rushes. Look mummy, what's that? Keep away darling. It's a - (*covers her mouth*)/ RAT: Rhymes with cat./ SHELLEY: I can't./ RAT: Yes you can. I'd do the same for you. If you were in my shoes. On the edge of oblivion. Desperate for a sponsor. Someone willing to say, yes I know her, I can testify to her character! I'd give you your name with warmth in my heart.“¹¹⁶

Queenie ist die einzige, die sich an „the Days of Filth“¹¹⁷ erinnern kann. Der Ausdruck the Days of Filth bezeichnet die Vergangenheit und die Zeit als es noch Tiere und Epidemien gab. Queenie war damals sowohl die leitende Virologin als auch die Entdeckerin der eigentlichen Ursache der Epidemie. Sie wurde von The Developer dazu gezwungen ihren Bericht zu fälschen und einen erfundenen Grund für die Epidemie anzugeben. Dies diente dazu, The Developer zu schützen und ihre politischen Fehlentscheidungen zu vertuschen. Queenie ist in dieser Stadt eine Außenseiterin. Außer ihr haben sich sämtliche Bewohner den Regeln von The Developer angepasst und sich ihr untergeordnet:

„SHELLEY: It's a shame, really./ GRETEL: What do you mean?/ SHELLEY: She's the last one in our whole city./ GRETEL: Last what?/ SHELLEY: Her own creature. Wild

¹¹⁵ Lazaroo, K 2008, S. 7.

¹¹⁶ Ebd., S. 37.

¹¹⁷ Ebd., S. 7.

dreams. Rambling memories. I wonder what that's like. My dreams are all so orderly. They're just a review of the day in the office. Or a list of things to buy."¹¹⁸

Die Ursprünglichkeit ihrer Person spiegelt sich auch in ihrer Kleidung wider. Sie trägt Multifunktionskleidung in Erdtönen, die Naturverbundenheit suggerieren. Diese ist ebenfalls in *The Rat* zu sehen. *The Rat* kann als moralisches Wesen gesehen werden, das versucht, die Menschen zurück zur Natur und weg von der Technokratie zu führen. Sie glaubt an das Gute im Menschen, ebenso wie Queenie. Bei Queenie sticht diese Charaktereigenschaft besonders hervor, als sie beginnt, Gretel zu vertrauen. Queenie ist sich im Klaren darüber, dass sie quasi keine Verbündeten in der Stadt hat und sämtliche Bewohner von *The Developer* unter anderem mittels Inoculations kontrolliert werden. Diese Inoculations sind offiziell Impfungen, die vor Krankheitserregern schützen sollen und regelmäßig aufgefrischt werden müssen. Inoffiziell hingegen dienen sie zur Kontrolle der Bevölkerung, da sich somit ihre Gedanken, Träume und Erinnerungen kontrollieren resp. aus dem Gehirn entfernen lassen. Dennoch willigt Queenie schnell ein, sich von Gretel helfen zu lassen. Sie geht sogar so weit, sich freiwillig bei Quarantine für ihre Inoculations zu melden. Quarantine ist das innerstädtische Kontrollmedium. Es wird im Drama, ebenso wie *The Developer*, nicht klar definiert. Einerseits ist Quarantine für die Impfungen zuständig, andererseits kontrolliert Quarantine auch sämtliche Handlungen der Personen im Stück. „GRETEL: But you must promise me you'll go for your inoculations./ QUEENIE: I'd rather have my teeth pulled!/ GRETEL: (*Mollifying.*) I know. But sometimes it helps if you play the game a little. Just once or twice won't hurt. I'll come with you if you like."¹¹⁹ Zwei Szenen später befinden sich Gretel und Queenie in der Inoculation Clinic, die Quarantine unterstellt ist, und Queenie hat Gretel bereits als Partnerin akzeptiert:

„Inoculation clinic. Queenie enters. The water level is very high. She climbs up a small ladder onto a platform and discovers a little door in the wall. She opens the door and peers into the darkness. Gretel enters behind her and climbs up onto the platform after her. [...] QUEENIE: (In lower voice) So did you get across?/ GRETEL: We shouldn't talk about it here. Try and be a bit frosty to me, like you're not sure if you should trust me.“¹²⁰

Der Optimismus von *The Rat* zeigt sich deutlich in der letzten Szene. Trotz Gretels Intrigen und ihrer offensichtlich feindseligen Einstellung gegenüber allen anderen, versucht *The Rat* ihr das Leben zu retten und sie zu warnen:

¹¹⁸ Ebd., S. 34f.

¹¹⁹ Ebd., S. 28.

¹²⁰ Ebd., S. 32.

„RAT: [...] I have a fondness for the idea of the human soul. Call me medieval, I can't help it./ *The water rises. Gretel draws her feet up onto her chair. There is the rumbling of a gathering flood, the lights flicker on and off, there are sirens and the noise of buildings toppling. Gretel is frightened – she puts down her stamp and goes to the door.* [...] / RAT: Not that way. Forget the door. The street's a death trap. This way. Down the back. Through the maze./ GRETEL: Those bloody Engineers!/ RAT: Here we go. Sink or swim. Don't worry about me! I've been through this a million times.“¹²¹

The Rat kann zwischen The Cockroach und The Vulture angesiedelt werden, da sie sowohl die Balance zwischen den Tieren als auch zwischen Mensch und Tier symbolisiert. Dies zeigt sich in ihrem sozialen und in ihrem moralischen Handeln. Sie versucht zu vermitteln und nicht zu bestrafen. „It is a battle of wit and cunning. We extract their tears but not their blood. Stage one. Intelligence.“¹²²

The Developer ist keine eigene Rolle, sondern eine unsichtbare Macht. Es wird nur über sie gesprochen und dadurch erscheint sie umso bedrohlicher.

Shelley arbeitet für das Office of Development und ist somit The Developer unterstellt. Ihre Aufgabe ist es, Queenie auszuspionieren und sie in eine hörige Bürgerin wie alle anderen umzufunktionieren. Im Laufe des Stücks ändert sie ihre Meinung über Queenie und wechselt auf ihre Seite. Da in *Letters from Animals* Sein mit Erinnern gleichgesetzt wird, hört Shelley immer wieder Tierlaute, die sie durch ihre Erinnerung hervorruft. Die Tiere treten nicht nur in Erscheinung, weil die Menschen sich an sie erinnern oder weil sie von ihnen träumen, sondern die Nennung ihrer Namen in Redewendungen führt ebenfalls zu ihrer Rückkehr:

„GRETEL: We're going to get this woman. She's a dangerous pest and we are going to find out how she works. We're not far off. We just need to pin down her routes. Then Hola Hola Hola./ SHELLEY: (*Covering her confusion*) Yes. Hola hola hola. That's what it's all about. Rats in the ranks. Well put, Gretel. (*There is a sound of a rodent scurrying, to Shelley's discomfort.*)“¹²³

Diese wiederholte Wahrnehmung von Tieren lässt Shelley nostalgisch aber auch melancholisch werden. Sie beginnt sich an ihre Vergangenheit und ihre Kindheit zu erinnern. Ihrem regimekonformen Verhalten wird damit ein Ende gesetzt, denn ein verträumtes Wesen passt in der Dramaturgie des Textes keineswegs zu einer Bürokratin. Sie hat zu funktionieren und nicht in den Tag hinein zu träumen.

Shelleys Unterwürfigkeit zeigt sich auch in ihrer Kleidung. Sie trägt ein beigefarbenes Kostüm. Dieses ist ihrer Tätigkeit als Bürokratin angepasst, jedoch signalisiert die

¹²¹ Ebd., S. 67f.

¹²² Ebd., S. 23.

¹²³ Ebd., S. 18.

Farbe Beige noch so etwas wie eine Verbundenheit mit der Natur. Das Kostüm Shelleys wirkt antiquiert im Stil der 1950er-Jahre, was ihr aber auch eine gewisse Eleganz verleiht. Eleganz verkörpert auch The Vulture. Sie steht im Vergleich mit The Rat und The Cockroach der Natur am nächsten. Für sie hat ihr leibliches Wohl oberste Priorität und dies verleiht ihr animalische Züge. Das Desinteresse The Vultures an der ‚Rettung der Menschheit‘ tritt hervor als The Rat ihr von ihrem Plan zur Moralisierung der Gesellschaft erzählt:

„RAT: Excuse me. Madam. (*Touches the Vulture with awe*). Can this really be true?/
 VULTURE: Oui. Vraimente [sic]. But I am hanging on a precipice. (*Touches the Rat with more hunger than reverence*.) And you? You are very much alive, I gather? Dites-moi la histoire./ RAT: I've been huddling under a plank for decades. Chewing on twigs and clumps of hessian. I was starting on my tail when I sensed a change. The ground is shifting, water rising, people's thoughts are breaking down, there's a chink in the wall and I thought, why not, one last stab./ VULTURE: You have a companion? Someone sweet and young and grassy? Lamb, perhaps?/ RAT: (*Whispering*) The very same. But not like us. A manifestation. Some of the humans are experimenting. A channel has opened in their midst, there is this bureaucrat whose mind evades control. I saw her conjure up this child before my very eyes like mist over a river. But warm and pulsing!
 Vulture: Tres [sic] bon. Where is this lamb?“¹²⁴

Das leibliche Wohl The Vultures nimmt den gesamten Raum in ihrem Denken ein. Sie kann nur über ihre nächste Mahlzeit, The Lamb, nachdenken. Aufgrund dessen ist es ihr nicht möglich, The Rat zuzuhören. Ebenso ist es ihr kein Anliegen, die Menschen zur Vernunft zu bringen. Sie sinnt nach Rache:

„VULTURE: You give this to your little bureaucrat. Tell her, my servant or my enemy. You have poisoned us and starved us and made our sex barren. I have watched you squandering your money while slowly my own kind perish. When I die, an entire kingdom will snuff out like a little candle, finis [sic]. I ask for reparation. Some formal act of sorrow. If not, I will find some way of exacting my price. As for you. You knew the plague was a lie, no? Quel dommage! Now, I must eat.“¹²⁵

Vor allem der letzte Satz unterstreicht noch einmal die Fokussierung The Vultures auf ihr körperliches Wohlbefinden.

Gretel arbeitet ebenfalls im Office of Development und ist Shelley unterstellt. Zu Anfang schmeichelt sie sich im Auftrag Shelleys bei Queenie ein, um ihre Sympathie zu erhalten und ihre regimekritischen Handlungen zu unterbinden. Nach kurzer Zeit darf sie Flüchtlinge auf die andere Seite des Flusses bringen. Queenie vertraut ihr.

¹²⁴ Ebd., S. 22.

¹²⁵ Ebd., S. 13.

„GRETEL: Teach me, please. You must have some method for storing it all. *(Pause)* Aren't you tired of doing it all on your own?/ *They look at each other and then Queenie takes out her recording contraption./* GRETEL: *(Approaches the contraption with awe, she winds the handle, and speaks into it.)* Lambs and sheep. Which eat the grass. Their breath is warm and they have eyes like marbles./ *Gretel turns and looks into Queenie's eyes, holding her gaze. Won over, Queenie pulls out the Vulture's suitcase. Gretel watches, full of curiosity. Queenie hands her a key. Gretel opens it and looks through the bundles, reading the labels, awestruck./* GRETEL: Lynx. Quoll. Gibbon. Bat. Wolf. *(Looks at Queenie in amazement)* You must have over a hundred. *(She opens one bundle and looks inside.)* We could make havoc. People will be curious. Curious and furious. What is a lynx? What is a wolf? They'll stop coming for their inoculations./ QUEENIE: I'm working on a catalogue./ GRETEL: I'll do the research./ QUEENIE: I'll tell you what I want you to do. Take them to the Laboratory. On my behalf. I'll do them in batches. I can row you across.“¹²⁶

Gretel hat zu Anfang die Macht über Shelley und Queenie, da sie beide Frauen überlistet. Zuerst stellt sie Shelley viele neugierige Fragen zur Vergangenheit und den ausgerotteten Tieren, die neuerlich wieder gesichtet wurden und plötzlich agiert sie als sei sämtliche Erinnerung verschwunden. „GRETEL: Whatever it was. I've wiped it. Look at me. That booster must be kicking in. There! Gone. *(Stands blankly for a moment, then turns persuasively to Shelley.)*“¹²⁷ Zwar verwirrt Shelley dieser plötzliche Sinneswandel, jedoch glaubt sie Gretel. Gretels Erfolgskurs zieht sich bis zum Ende des Dramas als The Developer von ihrem Amt zurücktritt und Gretel ihre Position übernehmen kann. The Cockroach und Gretel haben einige charakterliche Gemeinsamkeiten. Beide verfolgen ihre Ziele, indem sie zuerst das Vertrauen anderer Menschen und Tiere gewinnen, um sie später zu manipulieren. The Cockroach ist jedoch nicht so erfolgreich wie Gretel, denn The Rat traut The Cockroach nicht:

„COCKROACH: Very happy to run any deliveries./ VULTURE: Excellent./ RAT: No./ VULTURE: Et pourquoi pas? Regardez-vous, comme c'est jolie./ COCKROACH: My aim is to satisfy./ VULTURE: Enchante [sic]./ COCKROACH: *(To Rat)* Got your pass after all, I hear? Doesn't hurt to play the game./ RAT: *(To Vulture)* Best give it to me./ VULTURE: *(Flaps the letter teasingly out of the Rat's reach.)* You don't like our little soldier? Such an ornament to our campaign! It is so prompt and willing./ RAT: Exactly. In whose pay is it?/ COCKROACH: I've got the run of this heap. I know it like the hairs on my feet. Engineering, architecture, communications, quarantine, intelligence, all the little threads pulling together and pulling apart./ VULTURE: *(To Rat)* You see? Perfect./ RAT: *(To Vulture)* Yes, very smooth. *(To Cockroach)* And what would we pay you?/ COCKROACH: Payment? Humans have no respect. With you, it would be like family./ RAT: She's lived among the machines too long. I don't like her tick tick tick. Listen.“¹²⁸

Die großen Tierschablonen aus Pappe fungieren als komisches Mittel und dadurch wird ein ironischer Blick auf die Gesellschaft ermöglicht. Durch diese Methode wird der

¹²⁶ Ebd., S. 27f.

¹²⁷ Ebd., S. 18.

¹²⁸ Ebd., S. 41.

Kontrast zwischen der eigentlichen Situation der menschlichen Individuen und Tiere im Stück sowie die Absurdität der Gesellschaft hervorgehoben. Aussagekräftig ist die Darstellung der Schablonen. Sie stehen alle auf ihren Hinterbeinen, werden also anthropomorph dargestellt. Dies unterstreicht die menschenähnlichen Züge der Tiere visuell, die von den Personen im Stück zwar als anders, nichtmenschlich, wahrgenommen werden, jedoch beherrschen sie die menschliche Sprache. Hinzu kommt, dass dies noch einmal die Mensch-Tier-Beziehung hervorhebt. Bei den Tieren handelt es sich nicht nur einfach um Tiere, sondern sie symbolisieren auch die Beziehung zwischen Mensch und Tier in dieser technokratischen Gesellschaft. Lazaroo hat im Interview noch einmal betont, dass der Einfluss der Tiere auf die Menschen positiv ist und der fehlende Einfluss der Tiere zwangsläufig zu einer Degeneration der menschlichen Seele führt:

„KIT: [W]hat the play is really saying is that the animal kingdom has contributed to part of the human soul; our sense of who we are as human beings has really been fashioned for thousands and thousands of years through our interactions with animals. For example we say that someone's as gentle as a lamb or we say someone's as determined as a terrier. So we can see ourselves take on animal qualities. What I'm trying to say is that in realistic terms humans can't survive without animals, we can't survive without nature, but also more in a metaphorical, spiritual soul kind of way we are really intertwined with them and if we've lost animals we'd lose part of the human soul. We would just become more mechanical, a more mechanical society.“¹²⁹

Über das Bühnenbild lassen sich nur eingeschränkt Aussagen machen, da der Blickwinkel der Kamera den eigenen Blickwinkel beschneidet. Von der Größe ausgehend lässt sich das Theater bzw. die Bühnensituation als Zimmertheater beschreiben. Die Zuschauerreihen und die Bühne sind auf der gleichen Höhe und die erste Reihe ist so nah an der Bühne, dass es kaum noch Abstand gibt. Die Form der Bühne erinnert an einen Fächer. Auf der rechten sowie auf der linken Seite befinden sich die Zuschauerplätze, die hinteren Reihen sind jeweils eine Stufe höher als die vordere Reihe. Die zwei Zuschauerblöcke werden durch eine Treppe in zwei Hälften geteilt.

Die Bühne ist im Stil einer Simultanbühne arrangiert. Auf der linken Seite befindet sich die Wohnung Queenies und auf der rechten Seite das Büro von Shelley. Zwischen den einzelnen Szenen wird auf die andere Seite gewechselt, was auch eine partielle Neuarrangierung des Bühnenbilds erfordert. Die Simultanbühne ist ein wesentlicher Bestandteil der Inszenierung, da so die permanente Bspitzelung der Bürgerinnen durch den Staat visualisiert wird. Auf der linken Seite bekommt man über den

¹²⁹ Gutting, A 2012, S. 96.

Bootssteg einen Einblick in Queenies Haus. Der Bootssteg wird als Spielort genutzt und ebenso das Haus. An der hinteren Wand in Queenies Haus sind Regalbretter schief angebracht, auf denen wahllos Dinge übereinander gestapelt sind. Auf dem Boden stehen parallel zum Bootssteg mehrere Eimer in einer Reihe, die ebenfalls als Steg dienen:

*„Shelley and Queenie in Queenie’s kitchen, which is filling up with water, so that they are in water up to their ankles. Shelley has a briefcase and takes notes on a clip-board folder./ SHELLEY: How deep at high tide? Ankle deep? Knee deep?/ QUEENIE: That’s on a good day. Nights it seeps through my mattress. Whole street, same story, fills up, empties out, fills up again.“*¹³⁰

Die Requisiten sind dunkel gehalten, erzeugt wird eine bedrückende Atmosphäre. Von der Decke hängt eine nackte Glühbirne, die nur schwach Licht spendet.

Auf der rechten Seite ist Shelleys Büro zu sehen. Es ist ebenso in Braun gehalten. Die Farbwahl des Bühnenbilds vermittelt Trostlosigkeit. Rechts an der Wand steht ein simpler Holzschreibtisch mit einem einfachen Drehstuhl. Auf dem Schreibtisch befinden sich eine Schreibmaschine, ein Telefon und ein Klemmbrett. Zu Beginn spricht Shelley von verrosteten unterirdischen Rohren, welche die Ursache für die Überschwemmungen in Queenies Haus sein sollen. „There’s a fault in the pumps. Rust, I believe. We’ve sacked the engineer. New pumps will be installed shortly. We’ve got things in hand I promise you.“¹³¹ Der Rost und der Schlamm, die überall in der Stadt zu finden sind, spiegeln sich in den Brauntönen des Bühnenbilds wider.

Durch die räumliche Nähe der Zuschauerinnen und Zuschauer zur Bühne entsteht eine Aktion-Reaktion-Atmosphäre. Die Nähe zum Publikum ist bei dieser Inszenierung wesentlich, da die Autorin es ausdrücklich wünscht, eine Änderung mittels ihres Stückes hervorzubringen. Gäbe es zu viel Distanz, hätte die einzelne Zuschauerin/der einzelne Zuschauer es leichter, sich dem Ganzen zu entziehen. Die Direktheit, die am Theater möglich ist, wird benutzt, um Menschen zu erreichen. Inwiefern sich die Nähe des Publikums zur Bühne und somit auch zu den SchauspielerInnen und dem Bühnengeschehen auswirkt, wird im folgenden Kapitel näher erläutert.

Die Anfangsszene spiegelt die gesamte Atmosphäre des Stückes wider. Es ist düster, sämtliche Farben werden von einem dunklen Blau verschluckt, das symbolisch für den

¹³⁰ Lazaroo, K 2008, S. 4.

¹³¹ Ebd.

Fluss steht, der langsam die Stadt für sich einnimmt. Die einsame Energiesparlampe an der Decke, die einerseits andeutet, dass der Fluss sich quasi durch das Haus Queenies schlängelt und andererseits so etwas wie einen Hoffnungsschimmer suggeriert, spendet nur wenig Licht. Diese Dunkelheit ist ein zentrales Inszenierungsmittel dieser Produktion. Die gesamte Inszenierung ist relativ dunkel gehalten, was mit der Stimmung im Stück konform geht. Wie bereits weiter oben erläutert, werden Personen von anderen Personen observiert. So wie z. B. Queenie von Shelley und Shelley von Gretel:

„SHELLEY: (*Observes the lamb with a sense of enchantment*). When you can't sleep. You count them. That's what Nan used to say. They're white so you can see them in the dark./ *Gretel slowly turns around to watch Shelley, astonished. She touches the electrodes on her head to improve reception.*“¹³²

Wenn Tiere auf der Bühne sind, ist die Bühne hell beleuchtet. Dabei ist unwichtig, ob es sich um The Rat, The Cockroach oder The Vulture handelt und welche Schauspieler:in mit wem interagiert. Die Beleuchtung kann als Metapher gesehen werden, dass die Tiere wieder Licht und somit positive Energie in das Leben der menschlichen Individuen bringen, es kann wieder Hoffnung geben.

Eine andere Bedeutung hat die grelle Beleuchtung bei den Auftritten Gretels. In ihrem Fall steht das Licht für ihre Systemkonformität. Sie hat nichts vor The Developer zu verbergen und bedarf daher nicht des Schutzes der Dunkelheit, wie dies bei Queenie und Shelley der Fall ist. Vor allem in Szenen, in denen Queenie alleine auf der Bühne ist, wie zu Beginn, als sie jemandem auf die andere Seite des Flusses hilft. „*Night time, and a boat bobs into view along a river. Queenie, a middle aged woman in trousers and boots, pushes it through the water with a long pole. She addresses a bundle of sacks at the other end of the boat, as though a person might be hiding there.*“¹³³ In Szenen, in denen Gretel mit The Developer kommuniziert, einen Lagebericht abgibt und weitere Anweisungen erhält, wird die Bühne abgedunkelt und ein Spot auf Gretel gerichtet. Dies symbolisiert das Konspirative und suggeriert, dass niemand sonst von Gretels geheimer Tätigkeit weiß. „*Gretel leaves Shelley's office. She receives a telephone call directly into her brain./ GRETEL: Operation jigsaw. Yes ma'am. Have Middlebank on tape. Thankyou. On my way.*“¹³⁴

¹³² Ebd., S. 20.

¹³³ Ebd., S. 3.

¹³⁴ Ebd., S. 31.

Dunkelheit bedeutet nicht immer nur systemunterwanderndes Verhalten, sondern kann auch Verhalten indizieren, das menschen- bzw. tierunfreundlich ist. In der Szene, in der Gretel Shelleys Position übernimmt, ohne dass Shelley von ihrem Posten zurückgetreten ist, ist das Licht bis auf eine Glühbirne ganz aus:

„Shelley’s office is empty and dark. Gretel enters with a torch and starts going through Shelley’s drawers. She sits down on Shelley’s chair, enjoying the view from behind the desk. She finds a rubber stamp and starts looking through the stack of documents./ GRETEL: Application for renewal of current lease. Reject. Application for stay of eviction. Reject. God what a boring job. *(Next application)* Goodness. Whatever can this be? Submission to Quarantine for the stay of an arrest warrant for one Mrs Queen. Accept or reject, I wonder?“¹³⁵

In einzelnen Szenen werden die Mittel Licht und Bühne gemeinsam genutzt, um das Konspirative des Stückes hervor zu heben. Shelley und Queenie sind beide auf der Bühne, Shelley in ihrem Büro und Queenie im Boot auf dem Fluss bei ihrem Haus. Die Bühne ist nahezu ganz abgedunkelt, es werden nur zwei kleine Spots auf Queenie und auf Shelley gerichtet:

„Queenie clammers into her boat and pushes out into the water. She has a long handled net, which she drags through the water. She empties its contents out into the bottom of the boat and begins picking out small bones and tiny skulls from the rubbish. She briefly flicks a torch on to look at some of the skulls, and then flicks through a hefty, tattered reference book, comparing one skull to the illustrations. A searchlight sweeps across the water, Queenie snaps off her torch and hunches low in the boat, waits for a while, then cautiously comes up again. She looks back at her reference book./ QUEENIE: Cormorant./ *There is a delay of a second or so and Shelley receives Queenie’s voice through her head phones. She hits the rewind button again and again, playing back the word Cormorant, and at the same time desperately taps letters into another gadget with coloured lights. She becomes very agitated./* SHELLEY: Cor-mor-ant. *(Lights begin flashing.)* Drat!“¹³⁶

Auch Shelley wird von Gretel überwacht. Jeder wird überwacht: Da Nachrichten, Anrufe und auch Aufzeichnungen aus Audioüberwachungen direkt in das Gehirn gesendet werden. Sobald die Überwachte etwas Auffälliges sagt, wird die Übertragung in Gang gesetzt:

„SHELLEY: (Observes the lamb with a sense of enchantment). When you can’t sleep. You count them. That’s what Nan used to say. They’re white so you can see them in the dark./ Gretel slowly turns around to watch Shelley, astonished. She touches the electrodes on her head to improve reception./ SHELLEY: *(Whispers to Lamb)* Last night. I couldn’t sleep. My door opened. There you were. You smelt like grass. Warm and sweet. Eyes like marbles. Shiny black feet. You wanted me to count. So I could

¹³⁵ Ebd., S. 51f.

¹³⁶ Ebd., S. 8f.

sleep. Starting with you. Sweetest little lamb. One two three. Stay with me till I fall asleep./ *The image of the lamb disappears. Gretel pulls a notebook out of a secret pocket, notes down some readings from her equipment, and puts the notebook away. Her train ride continues.*¹³⁷

Die Tatsache, dass eine Person wie Shelley, die in der Hierarchie sehr weit oben steht, von hierarchisch niederen Subjekten beobachtet wird, zeigt die Problematik dieser Technokratie. Niemandem kann getraut werden und jeder ist ersetzbar. Der Mensch wird nicht als Individuum wahrgenommen, sondern als kleines Rädchen im Getriebe, das, sobald es nicht mehr richtig funktioniert, jederzeit ausgetauscht werden kann.

Dominant ist auch der Sound in dieser Produktion. Den ZuschauerInnen wird permanent das Gefühl vermittelt, sich auf einem Boot zu befinden. Dies beginnt bei der Einrichtung von Queenies Haus, worauf ich bereits näher eingegangen bin. Zu hören ist ein leises Plätschern von Wasser im Hintergrund und zwischen den Szenen, wenn umgebaut wird, das Geräusch von knarzendem Holz, wie bei einem Boot, das sich im Rhythmus der Wellen bewegt. Diese Geräusche werden als dramaturgisches Mittel eingesetzt, läuft das Stück doch darauf hinaus, dass die Stadt im Fluss untergeht. Je heftiger das Wasser plätschert, desto mehr dringt es in den menschlichen Lebensraum ein und reißt alles mit sich, so wie es am Ende der Inszenierung auch geschieht. Dann folgt Stille. Anstatt die Geräusche von reißendem Wasser einzuspielen, hört man nur den Atem einer Taucherin und das Knarzen von Holz. Lichteffekte, die Plankton darstellen, hüllen Gretel ein und stellen Gretels ‚Untergang‘ visuell dar. Eine Stadt, die nicht mehr existiert, kann auch nicht kontrolliert werden, ergo wird Gretel zu The Developer ohne Einfluss.

11. *THE RIVERS OF CHINA*

Alma de Groens achtens Theaterstück *The Rivers of China* wurde am 9. September 1987 im The Wharf Street Theatre in Sydney uraufgeführt. Für de Groen war immer klar, dass sie sich im Laufe ihrer Theaterkarriere zwangsläufig mit der neuseeländischen Autorin Katherine Mansfield auseinandersetzen wird, da Mansfields Werk sie bereits in ihrer Schulzeit bedeutend geprägt hat.¹³⁸ Zwar handelt *The Rivers of China* von den Problemen einer Schriftstellerin in einer patriarchalen Gesellschaft, jedoch ist es nicht de Groens Intention mit ihren Stücken eine Nachricht zu übermitteln.

¹³⁷ Ebd., S. 20.

¹³⁸ Vgl., Gilbert, H 1989/1990, S. 14.

„I don't like to set out to put across a message. That's a mistake usually for me. I generally try to set myself a problem that's interesting and difficult to solve and that forms the basis of my work, and keeps me going.“¹³⁹ Vielmehr geht es de Groen darum ihre ZuschauerInnen auf eine Reise zu schicken. Diese generelle Reise und auch jene zu sich selbst ist ein wiederkehrendes Motiv in *The Rivers of China*. Bereits im Titel ‚The Rivers of China‘ wird dies offensichtlich:

„I need the audience to go on the journey that Katherine was going on, and that all women go on from the time they are born, never quite being at home in the universe, and not having maps and always being told to look to the male for a passport and guidance when the boundaries within this world and the next all have a male sentry. The notion of wrongfootedness ties into never quite knowing what's around the next corner. This is the kind of journey that Katherine takes down the rivers of China, never knowing what's around the next bend in the river. So the play is always putting the audience in the position of having the say to themselves: 'Where are we?'“¹⁴⁰

Somit scheint de Groen, trotz ihres Unwillens eine Botschaft vordergründig zu vermitteln, dennoch ein Anliegen zu sein, Theater als gesellschaftskritischen Ort zu nutzen. Untermuert wird diese Vermutung durch de Groens Aussage, dass ihr die physische Präsenz ihrer Charaktere sehr wichtig ist: „I tend to feel it's important to physicalise the characters as early as possible in the play so the audience is drawn into that physical reality. We're not just watching television.“¹⁴¹

The Rivers of China verfügt über zwei Handlungsstränge. Der eine Handlungsstrang spielt in den 1920er-Jahren im Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen von George Ivanovitch Gurdjieff in Fontainebleau, in der Zeit der historischen Figur Katherine Mansfield. Der andere Handlungsstrang spielt in einer nicht näher bestimmten Zeit in der Zukunft in einem Krankenhaus in Sydney. Nicht näher bestimmte Zeit bedeutet, dass de Groen die Zeitspanne mit „in the present“¹⁴² bezeichnet hat, sodass diese Zeit an jene der aktuellen Inszenierung angepasst werden kann.¹⁴³ De Groen hat sich mit den historischen Figuren Katherine Mansfield, ihrem Ehemann John Middleton Murry und Georgei Ivanovitch Gurdjieff auseinander

¹³⁹ Palmer, J 1979, *Contemporary Australian Playwrights*, Adelaide University Union Press, Adelaide, S. 165.

¹⁴⁰ Gilbert, H 1989/1990, S. 15.

¹⁴¹ Ebd., S. 19.

¹⁴² Groen, A de 1996, „The Rivers of China“, in K Brisbane (Hg.), *Australia Plays*, Nick Hern/Currency Press, London, S. 342.

¹⁴³ Auf Seite 344 spricht eine Radiomoderatorin davon, dass im Jahr 1987 die Zahl der männlichen Selbstmorde gestiegen ist. 1987 ist im Text mit einem Asterisk markiert: „* [or the year in which the play is presented]“, Groen, A de 1996, S. 344.

gesetzt und in *The Rivers of China* mit einfließen lassen. Die historische Figur Katherine Mansfield wird nachfolgend als Mansfield bezeichnet und die Figur Katherine Mansfield als Katherine.

In der Gegenwart de Groens haben Frauen das Machtgefälle umgekehrt und Männer zu ihren Untertanen erklärt. Dies hat zur Folge, dass Männer nur niedrigere Arbeiten ausführen dürfen, es keine Kunst- oder literarische Werke von ihnen mehr gibt und sie prinzipiell immer zu tun haben, was die Frauen ihnen auftragen. „WAYNE: I can get myself arrested. There are no books by men. None. They still exist but they're not available to us. [...] I can borrow something like that because it's written by a ...It's written by a woman!“¹⁴⁴

In erster Linie handelt das Theaterstück von Katherine Mansfield und ihrem Dasein als Frau in einer patriarchalen Gesellschaft. „So it's really about the last three months of her life, but treated in a way so it becomes a metaphor for women's existence in the world, as it is today.“¹⁴⁵ De Groen hat sich also von den historischen Figuren inspirieren lassen und sie in eine Handlung ihrer Zeit transferiert. Zwar wird die Gesellschaft des gegenwärtigen Handlungsstrangs von Frauen dominiert, jedoch wird Mansfield von einem Mann verkörpert. So erzeugt de Groen ein Paradox. Katherine ist auf der Suche nach sich selbst und permanent auf der Flucht – auf der Flucht vor Tuberkulose, auf der Flucht vor ihrem Mann, auf der Flucht vor Bevormundung.

Im Dramenteil der 1920er-Jahre agieren sechs Figuren. Katherine Mansfield, Georgei Ivanovitch Gurdjjeff, John Middleton Murry, Asanov, Vera, und Lidia. Katherine ist hier eine junge Schriftstellerin aus Neuseeland, die an Tuberkulose erkrankt ist. Sie hat in etwa zwanzig Ärzte konsultiert, aber keiner konnte ihr helfen. Ihr Mann Murry agiert distanziert und versucht permanent sie zu schonen. Nachdem Katherine dieses Verhalten nicht mehr ertragen kann, beschließt sie nach Fountainebleau zu Gurdjjeff zu reisen, um einen letzten Versuch zu ihrer Heilung zu unternehmen. Gurdjjeff wird als alternativer Heiler etabliert, der in Fountainebleau ein so genanntes Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen aufgebaut hat. Er ist der Einzige, in den Katherine noch Hoffnung setzt. Gurdjjeff selbst agiert arrogant und bezeichnet seine AnhängerInnen als Kühe. Es steht außer Frage, wer in diesem Institut die Autorität und

¹⁴⁴ Ebd., S. 387.

¹⁴⁵ Perkins, E 1986, „Alma de Groen: An Interview“, *LINQ*, Vol. 14, Nr. 3, S. 13.

Macht besitzt. Seine Heilmethoden sind umstritten, seine AnhängerInnen hingegen glauben fest an ihn. De Groen stellt Gurdjieff als einen Guru dar.

Der Literaturkritiker Murry ist Katherines Ehemann. Er hat seine Frau im Grunde genommen bereits aufgegeben. Es erscheint, dass es Murrys Priorität ist, seine Frau zu schonen, dabei übergeht er sie jedoch und handelt wider ihre Interessen. Katherines Reise nach Fountainebleau ist auch eine Flucht vor ihrem Mann. Nach ihrem Tod publiziert Murry entgegen ihrer Vorstellung sämtliche Werke, Manuskripte und Tagebücher Katherines:

„WAYNE: This? Oh, it's nothing much: 'The Collected Stories of Katherine Mansfield'
MAN: Give it to me! [...] MAN: Can there be so much? [*He opens it to the contents page. He smiles.*] 'Prelude' ... 'Bliss' ... 'The Garden Party' ... [*He frowns.*] 'Unfinished Stories'? 'Father and the Girls' 'Second Violon' 'The Dove's Nest' ... But those weren't ready ... [*Pause.*] God's! He's published everything! [...] WAYNE: That's nothing. There's 'The Journal of Katherine Mansfield', 'The Scrapbook of Katherine Mansfield', 'The Unpublished Manuscripts of Katherine Mansfield' [...] MAN: I said leave all fair! [...] MAN: He turned me into an industry.“¹⁴⁶

Asanov, Vera und Lidia sind AnhängerInnen Gurdjieffs, die mit Katherine in Fountainebleau leben.

Im Handlungsstrang des dystopischen Szenarios situiert de Groen sieben Figuren: Wayne Shute, The Man, Audra, Rahel, Girl, Mark, Matthew. Wayne Shute ist ein Mann, der als Reinigungskraft im Krankenhaus seinen Lebensunterhalt verdient und eine Affäre mit Audra führt, die von Audra dominiert wird. Wayne könnte als ‚Spielgefährte‘ Audras bezeichnet werden, dem kein freier Wille zugesprochen wird. De Groen zeichnet Wayne als eine infantile Figur: „WAYNE: [*shouting*] *Bitch! Rotten bitch! I hate you. I hate all women! I wish you'd disappear off the face of the earth. [He flings himself back on the pillows, feels around underneath and pulls out a packet of lollies. He munches disconsolately.] Bitch.*“¹⁴⁷ De Groen sieht in dieser Szene einen Indikator für eine von ihr skizzierte Gesellschaft: „With Wayne, it's a female characteristic. You're meant to look at this man with a bag of lollies in bed and think, this is odd. So it's one of those little clues in the first scene that there's something really odd about the play's world.“¹⁴⁸ Problematisch an dieser Aussage ist de Groens Konzeption von Gender. Einerseits plädiert sie für die Emanzipation der Frau und andererseits bezeichnet sie Waynes Verhalten als ‚female characteristic‘. De Groen hat die in der Zukunft situierte Gegenwart kritisch gezeichnet. Dies impliziert, dass sie

¹⁴⁶ Groen, A de 1996, S. 385f.

¹⁴⁷ Ebd., S. 344.

¹⁴⁸ Gilbert, H 1989/1990, S. 19.

der Auffassung ist, eine Umkehrung des Machtgefälles sei keine Lösung. Daraus schließe ich, dass de Groen für Gleichberechtigung plädiert. Diese ist jedoch nur möglich, wenn die traditionelle Konzeption von Gender überwunden wird.

Waynes Persönlichkeit zeigt sich nicht so infantil, wie es de Groen anmerkt. Er fühlt sich gefangen und unterdrückt in dieser von Frauen dominierten Welt und wünscht sich nichts mehr, als Schreiben zu dürfen. Wenn er Gedichte von Poetinnen rezitiert, schmuggelt er auch immer Zeilen seiner eigenen Gedichte zwischen die Verse. „WAYNE: I've never told Audra I want to be a writer. I quote other people's poetry and slip in one of mine alongside Stevie Smith or whoever.“¹⁴⁹ Wayne ist intelligent genug, das Unrecht zu erfassen, das ihm angetan wird, und läuft Gefahr, daran zu zerbrechen. Die Annahme, dass de Groen mit Wayne eine Spiegelung von Katherine geschaffen hat, liegt nahe. Beide werden durch ihr Umfeld und die Gesellschaft unterdrückt und versuchen zu fliehen. Mit Gedichten flieht Wayne in eine andere Welt und Katherine flieht tatsächlich vor ihrem Mann. Diese Verbindung resp. Gemeinsamkeit dieser zwei Figuren ist auch der Grund für die starke emotionale Verbundenheit Waynes zu The Man:

„MAN: More than anything I want to go home./ WAYNE: I can understand that. And I don't even know what I mean by it. I live in a room and it isn't home. I live in Australia – and it isn't home. With everyone I meet I feel alien. Except you. You're weird, but you seem familiar. I catch myself imagining you're from the real world. The one I dream about. The one I'd pray existed, if there was anyone I knew to pray to.“¹⁵⁰

Audra und Rahel sind Ärztinnen und arbeiten in einem Krankenhaus in Sydney. Audra verhält sich systemkonform und hasst Männer. Sie benutzt Wayne lediglich, um ihre Bedürfnisse zu befriedigen. „AUDRA: Look, Wayne: you're cute, you're funny, you make me laugh – and when I can get you to shut up, I enjoy going to bed with you. That's all there is to it. You either accept things as they are, or not at all.“¹⁵¹ Rahel hingegen erkennt die falsche Richtung, in die das System geht, und versucht, Männern wieder eine Stimme zu geben. Einerseits, indem sie The Man die Persönlichkeit Katherine Mansfields mittels Hypnose gibt und andererseits, indem sie Verse und Zitate aus männlicher Literatur an Hauswände sprüht:

„Rahel writes on the wall in large letters using a spray can: 'A MAN'S REACH' Audra enters./ AUDRA: You're risking your job./ RAHEL: I don't measure myself by my job./ [She adds 'SHOULD EXCEED HIS GRASP'.] AUDRA: The rules are there for a

¹⁴⁹ Groen, A de 1996, S. 344.

¹⁵⁰ Ebd., S. 371.

¹⁵¹ Ebd., S. 344.

reason, Rahel./ RAHEL: What reason?/ AUDRA: You know what happened in the past./ RAHEL: We know what we've been told./ AUDRA: Our words were taken from us. We were silenced. For centuries. We don't know our history. We'll never know./ RAHEL: Does that mean we should do the same to them? What does that make us?/ AUDRA: It makes us safe./ RAHEL: It makes us liars.“¹⁵²

De Groen spricht in einem Interview explizit von ihrem Anliegen, dem Publikum zu vermitteln, wie es sich anfühlt, keine Geschichte zu haben. „But I'd hope some people might get a real existential understanding of what it is like for women not to have a history.“¹⁵³ Darauf basiert auch das gesamte Stück, im Zentrum steht die Suche nach Identität, sowie die Frage nach dem Sein.

The Man ist ein Patient des Krankenhauses in Sydney, der versucht hat, sich das Leben zu nehmen. Er wird von der Chirurgin Rahel komplett wiederhergestellt. Mittels Hypnose wird ihm die Persönlichkeit Katherine Mansfields gegeben. Rahels Idee war es, einen Mann zu kreieren, der zwar noch immer ein Mann ist, jedoch keine Gefahr für Frauen darstellt. „RAHEL: Don't worry. I'm in control. If I've done as well as I think I have, there's no way he could be any danger. That's the beauty of him.“¹⁵⁴

Im Stück wird die Zeit des Patriarchats als „the Horror“¹⁵⁵ bezeichnet. Frauen haben sich evolutionär weiterentwickelt, um nicht mehr weiter Opfer von männlicher Gewalt zu werden. Als Präventionsmaßnahme fungiert der so genannte Medusablick, der Männer entweder erstarren oder zuckend zu Boden fallen lässt. In beiden Fällen werden Männer nur mit Hilfe eines Blickes außer Gefecht gesetzt. Über den Medusablick und über die Überlegenheit der Frauen wird in de Groens Welt regelmäßig im Fernsehen berichtet. Kurze Werbefilme werden ausgestrahlt, die diese Thematik behandeln. Einerseits dienen diese Filme als Erinnerungsauffrischung für Frauen und führen ihnen vor Augen, wie viel besser sie es jetzt haben, und andererseits erinnern sie Männer daran, dass sie Frauen mittlerweile unterlegen sind, und nicht auf dumme Gedanken kommen sollten. Wayne zeigt The Man einen dieser Filme, in dem die drei Figuren Mark, Matthew und Girl mitspielen. Die Medusablickszene ist eine Parallelhandlung im Stück.

Die Theaterwissenschaftlerin Helen Gilbert des Royal Holloway College der University of London hat sich in ihren Studien unter anderem auf Postkolonialismus

¹⁵² Groen, A de 1996, S. 372.

¹⁵³ Perkins, E 1986, S. 14.

¹⁵⁴ Groen, A de 1996, S. 360.

¹⁵⁵ Ebd., S. 373.

spezialisiert.¹⁵⁶ In ihrer Analyse des Dramas *The Rivers of China* geht sie dezidiert auf den kolonialen Aspekt des Stückes ein. Sie sieht in Katherine und The Man sowie in deren Gefühl des Verlorenseins zwei Figuren, die versuchen, in einer durch die Macht der Stärkeren dominierten Welt zu sich selbst zu finden.¹⁵⁷

Die Zerrissenheit Mansfields zeigt sich deutlich in ihrer Biographie. Zwar wurde sie in Wellington, Neuseeland, geboren, jedoch kamen ihre Eltern aus Australien und ihre Großeltern aus England. Sie hatte von Anfang an zwei Zuhause:

„From the start the Beauchamp offspring – two girls older than Kathleen, a younger sister, and the only brother – were encouraged to see themselves as quite properly part of two worlds. One was the Wellington of daily life, a city of 30,000 people, the capital of Britain’s furthest domain, where the recent Land Wars between Maoris and the British Army had touched the lives of both Beauchamps and Dyers. The ‘Empire City’, as it called itself, was set on a magnificent harbour, but its high surrounding hills were raw, recently cleared of bush and scarred with road-works. [...] The Beauchamps’ other world was ‘home’. The family quite regarded themselves as heirs to a London where one of their mother’s cousins was a distinguished surgeon and scholar, and to which their father’s uncle had returned to enjoy the fruits of his Australian wealth, presiding over a household of cultured tastes and gifted children.“¹⁵⁸

Mansfield lebte demnach in Neuseeland, sah dies jedoch nicht als ihre eigentliche Heimat an bzw. entschieden ihre Eltern für sie, dass dies nicht ihre eigentliche Heimat sein sollte. Die Superiorität Englands war unumstritten. Hier zeigt sich auch der Anfang von Mansfields Gefühl von Heimatlosigkeit. Nachdem ihr Vater sie auf ein Eliteinternat in London geschickt hatte, konnte sie sich nach ihrer Schulzeit nicht mehr an die Welt in Neuseeland gewöhnen. Sie fühlte sich von ihrer Familie missverstanden und sie entschied sich für ein Leben in London. Dort genoss Mansfield ihre neu gefundene Freiheit in vollen Zügen:

„In the space of one year she had got herself pregnant [...]; falsified her age at Paddington registry office and gone through her ‘inconsequential, almost surrealistic marriage’ to George Bowden; run away to Glasgow to join the chorus of the Moody Manners Opera Company; taken to the regular use of veronal; and suffered a

¹⁵⁶ Royal Holloway College 2013, *Professor Helen Gilbert*, University of London, gesichtet am 4. März 2013, <<http://pure.rhul.ac.uk/portal/en/persons/helen-gilbert%282d933eb2-b445-4103-9abd-054608c83db1%29.html>>.

¹⁵⁷ Gilbert, H 2001, *Sightlines: race, gender and nation in contemporary Australian theatre*, University of Michigan Press, Michigan, S. 160.

¹⁵⁸ O’Sullivan, V 1984, S. viif.

Beauchamp ist Mansfields eigentlicher Nachname, sie bekam jedoch den Mädchennamen ihrer Großmutter mütterlicherseits als Zweitnamen und verwendete diesen als ihren Künstlernamen. Vgl. O’Sullivan, V 1984, „Introduction“, in V O’Sullivan & M Scott (Hg.), *The Collected Letters of Katherine Mansfield. Volume One*, Clarendon Press, Oxford, S. vii.

Kathleen ist Katherine Mansfields eigentlich Vorname, sie änderte ihn jedoch in ihrer Zeit in London. Vgl., Moore, J 1980, *Gurdjieff and Mansfield*, Routledge & Kegan Paul, London et al., S. 9.

regrettable miscarriage in the anonymity of Wörishofen, a Bavarian resort famous for the hydropathic cure of the godly Pastor Kneipp. The one thing she had not done was publish any stories.“¹⁵⁹

Nach diesem Zitat wird deutlich, dass Mansfield ihren Umzug von Wellington nach London als Befreiung erlebte.

De Groen nimmt die biographischen Fakten Mansfields als Inspiration für ihre Figur Katherine. Das Motiv der Heimatlosigkeit arbeitet auch de Groen wiederholt im Stück heraus. Sowohl Katherine im Drama als auch die historische Figur Mansfield sind unzufrieden und unglücklich. Mansfield fühlt sich missverstanden, ungeliebt und eingesperrt durch ihren Ehemann:

„Between Katherine and Murry an absolute trust was never achieved. [...] By fits and starts they rose to the heights of their professions, she as an author, he as a literary critic. Slowly her health declined. [...] It seems difficult to contest the verdict that – psychologically, sexually, professionally and spiritually – they were not on the same scale.“¹⁶⁰

Die Eheprobleme, die Murry und Mansfield hatten, hat auch de Groen in ihrem Drama verarbeitet. Als Katherine Murry von ihrer Mutter und von deren Reiselust erzählt und dass ihre Mutter lieber Entdeckerin geworden wäre, als verheiratet zu sein, schwingt auch der eigene Wunsch Katherines mit. Katherine ist abenteuerlustig und energetisch, wohingegen Murry sie zu Ruhe gemahnt und sie in einen ‚Turm sperren‘ möchte:

„KATHERINE: She told me once she wished she hadn't married, had been an explorer instead. [...] The rivers of China, she thought ... I asked her what she knew about the rivers of China, because Mother knew no geography whatever – less than a child of ten. She agreed she knew nothing, then she said, 'But I can *feel* the sort of hat I should wear!' I miss the country, don't you? It's wicked to live among stones and chimneys./ MURRY: We could rent a house in Cornwall for the summer./ KATHERINE: Cornwall?/ MURRY: I've heard of a place near St Ives./ KATHERINE: Near the Lawrences./ MURRY: Yes, as a matter of fact./ KATHERINE: How near?/ MURRY: Next door. He says it's just right for us. Katherine's tower, he calls it./ KATHERINE: Wants to lock me up, does he?/ MURRY: It's just a figure of speech, darling. It isn't really a tower.“¹⁶¹

Die Tuberkulose limitiert Katherine, wobei sie selbst noch viele Pläne für ihr weiteres Leben hat. Sie versucht, gegen ihren Mann zu rebellieren und lehnt sich im Grunde genommen gegen die Krankheit auf, ohne eine Chance zu haben. Katherine ist sich sicher, dass die Tuberkulose einen tieferen Ursprung hat als eine simple bakterielle

¹⁵⁹ Moore, J 1980, S. 10.

¹⁶⁰ Ebd., S. 13f.

¹⁶¹ Groen, A de 1996, S. 348f.

Infektion. Für sie ist offensichtlich, dass die Problematik in ihrer ‚Seele‘ liege und Gurdjieffs Heilungsansatz, sie zurück zum Ursprung zu führen und sie zu erden, sie von der Tuberkulose befreien könne. Eine Heilung ihres Geistes führe gezwungenermaßen zu einer Heilung ihres Körpers:

„KATHERINE: I’ve felt more and more lately that there’s a whole world into which we’re received if we can just yield to it. With all that we know, how much do we not know? I used to think I might know all but some mysterious core. But now I believe just the opposite. The unknown is far greater than the known. The known is only a shadow. I believe the real cause of my illness is not my lungs, but something else. If I could find that something else and cure it, all the rest would heal. [Pause.] I believe you can do what I’ve dreamed might be done: cure my soul.“¹⁶²

Gurdjieff wiederholt in *Rivers* immer wieder, dass Katherine zu sich selbst finden müsse und ihr Englischsein sie daran hindere. Er verbietet ihr zu schreiben und ordnet dafür an, dass sie über mehrere Tage hinweg Karotten und Zwiebeln schälen soll. Diese monotone Tätigkeit wird Katherine wahrscheinlich zeitweise geistig von ihrer Tuberkulose und ihrer körperlichen Gebrechlichkeit abgelenkt haben:

„GURDJIEFF: Must learn to live in body again. English people’s consciousness all up here -/ [He taps his head.] KATHERINE: I’m not English./ GURDJIEFF: American’s down here./ [He pats his groin.] KATHERINE: I’m from New Zealand./ GURDJIEFF: Then we see what you are. [Touching her head.] Here?/ [He moves his hand down her body.] Or here?“¹⁶³

Der historische Gurdjieff wurde von Mansfield-Verehrern für Mansfields Tod verantwortlich gemacht wird.¹⁶⁴ Die Gurdjieff-Forschung hingegen zeichnet ein gegensätzliches Bild. Nach dem Gurdjieff-Experten James Moore freute sich Gurdjieff sehr darauf, Mansfield in seinem Institut empfangen zu dürfen und er bereitete sich hochgestimmt auf ihren Aufenthalt vor. Von einem Arzt Mansfields, der sie kurz vor ihrer Abreise nach Fontainebleau untersucht hatte, wurde Gurdjieff gewarnt, dass Mansfield nur noch wenige Monate zu leben haben werde. Davon ließ Gurdjieff sich nicht entmutigen und unternahm alles Menschenmögliche, um ihr eine angenehme Zeit zu bereiten. Mansfield schien sich ihres Zustands bewusst zu sein. Dies dürfte auch der Grund für ihre Wahl dieser unorthodoxen Heilungsstätte gewesen sein. „Für Katherine selbst wurde spirituelle Unsterblichkeit – eine Möglichkeit, die sie weder leichtfertig voraussetzte, noch leichtfertig beiseite schob – zur verzweifelten

¹⁶² Ebd., S. 358.

¹⁶³ Groen, A de 1996, S. 346.

¹⁶⁴ Vgl., Moore, J 1992, Georg Iwanowitsch Gurdjieff. Magier, Mystiker, Menschenfänger. Eine Biographie, Scherz, Bern, S. 194.

Hoffnung.¹⁶⁵ Es ist offensichtlich, dass Gurdjieff Mansfield mit ihrer Aufnahme einen Gefallen tat, da sie durch die vielen ernüchternden Arztbesuche schon länger die Hoffnung aufgegeben hatte. Als sie im Institut Gurdjieffs ankam, befand sich ihre Tuberkulose bereits im Endstadium ohne Aussicht auf Heilung. Diese Hoffnung Katherines findet sich ebenfalls bei de Groen: „KATHERINE: From what I hear Gurdjieff is the one man who understands the relationship between body and spirit. Doctors only treat half.“¹⁶⁶ Wie bereits erwähnt, war Katherines Flucht vor ihrem Mann im Grunde genommen ein Versuch ihrer Tuberkulose zu entkommen. Sie hatte noch viel vor und war gerade am Höhepunkt ihrer Schriftstellerkarriere angekommen. Die permanente Ruhestellung durch ihren Mann Murry ertrug sie nicht mehr und ihre Intention war es, die letzten Monate ihres Lebens mit so etwas wie Lebensfreude zu füllen ohne permanent an ihren ausweglosen Zustand erinnert zu werden:

„KATHERINE: What do I need, Jack?/ MURRY: Rest./ KATHERINE: Gods? I get up at eleven, come downstairs until two, go up and lie on my bed until five and it's time to get back in it again. I've been *resting* for five years! I feel like a beetle shut in a book. If I rest any more I'll be dead! You may as well write my obituary ... If you haven't already.“¹⁶⁷

De Groen sah in ihrem Stück ein Mittel, ihre Zuschauerinnen und Zuschauer auf die Reise einer Frau zu schicken, die in einer kolonialen und patriarchalen Gesellschaft aufgewachsen ist und versucht, heraus zu finden, wer sie ist. Gurdjieff unterstützt Mansfield bei ihrer Suche, indem er sie auf das Wesentliche im Leben hinweist und ihr intellektuelle Arbeit wie Schreiben untersagt. So wird Katherine im Kuhstall einquartiert:

„GURDJIEFF: Your trunk is here./ KATHERINE: I don't understand./ GURDJIEFF: This is where you stay./ KATHERINE: Above the cowshed?/ GURDJIEFF: Not like cows?/ KATHERINE: Well, yes, but .../ GURDJIEFF: While you are at Institute for Harmonious Development of Man you be same as other students./ KATHERINE: Of course. I'm ... very fond of cows./ GURDJIEFF: You sleep near stairs. Breathe warm breath coming up./ KATHERINE: And the smell./ GURDJIEFF: This special place. Made for me. I make exception to put you here./ KATHERINE: Oh ... Then I'm honoured. [*She looks about with more attention.*] It's a kind of Persian pattern, isn't it? On the walls ... Birds ...and flowers ...and butterflies ... who painted them?/ GURDJIEFF: My pig keeper. He was artist in Russia./ KATHERINE: It's charming. [*She shivers slightly.*] And I think it might be warmer than in the house./ GURDJIEFF: Healthy for you. [*He taps his head.*] You too much up here. Must become one of those down there./ KATHERINE: A cow?/ GURDJIEFF: Tomorrow sit in the kitchen. Peel carrots./ KATHERINE: I hope you're not intending I become a vegetable as well./ GURDJIEFF: You are Katherine Mansfield. Famous lady writer. That is a big problem to overcome. But *haida*, we fix.“¹⁶⁸

¹⁶⁵ Moore, J 1992, S. 188.

¹⁶⁶ Groen, A de 1996, S. 351.

¹⁶⁷ Groen, A de 1996, S. 351.

¹⁶⁸ Groen, A de 1996, S. 345f.

Die Kühe fungieren in dieser Szene als Mittel zur Beruhigung und Erdung Katherines. Der Anthropologe John Morton hat sich in seiner Forschung auf Totemismus spezialisiert. Nach ihm können Tiere eine beruhigende und sogar heilende Wirkung auf Menschen ausüben:

„Animals appeal to us in many complex ways when they are healthy. They have an awesome natural beauty, admirable adaptive skills, superb motor coordination, complex family lives, engaging modes of communication, and so on. These are just a few of the things which make us sit up, gaze and marvel at wildlife programmes and books, and which make us call for natural living areas where species may be photographed, studied, painted, or simply witnessed by avid ‚watchers‘.“¹⁶⁹

Gurdjieff zeichnet die Unterbringung Katherines im Stall jedoch auch als Machtmittel. Die weltgewandte Schriftstellerin Katherine Mansfield ist im Institut nicht besser als die anderen Schüler und dies wird ihr durch ihre Platzierung im Kuhstall vermittelt. Alle sind gleich. Gurdjieff bezeichnet Katherine im Drama kurz darauf auch als sein „New Zealand guinea pig.“¹⁷⁰ Es wird allerdings nicht klar gesagt, ob er sie als finanzielle Stütze ansieht, da die damalige Währung ‚Guinea‘ war und er daraus ein Wortspiel kreierte oder ob er sie hält wie ein Haustier, sie hegt und pflegt. Eine weitere Aussage Gurdjieffs deutet darauf hin, dass die erste Annahme eher zutrifft: „Money ‚sheared‘ from sheep is for school, yes.“¹⁷¹ Gurdjieff sah sich als Meister und Guru und seine Schüler resp. Gefolgschaft somit als seine ‚Schäfchen‘ - möglicherweise handelt es sich um eine Kombination aus beidem. Die Nähe zu Tieren hat aber auch die gewünschte Wirkung auf Katherine:

„KATHERINE: [...] But I must get some galoshes. My foot-gear is ridiculous when I am where I was today – round about the pigsty. It is noteworthy that the pigs have of themselves divided their sty into two; one, the clean part, they keep clean and sleep in. This makes one look at pigs with a different eye. One must be impartial, even about them it seems.“¹⁷²

Im Stück wird Gurdjieff als patriarchaler Machtmensch dargestellt, der Katherine mit simpler Arbeit und einer einfachen Unterkunft von ihrer Position als bedeutende Schriftstellerin zurück zu einer einfachen Frau transformieren möchte. In der Gurdjieff-Forschung wird dies so nicht bestätigt. Moore spricht davon, dass Mansfield eine besondere Neigung zu den vier Kühen im Institut verspürte und er ihr zu Liebe sein

¹⁶⁹ Morton, J 1991, „Black and White Totemism: Conservation, Animal Symbolism, and Human Identification in Australia“, in D B Croft (Hg.), *Australian People and Animals in Today's Dreamtime. The Role of Comparative Psychology in the Management of Natural Resources*, Praeger, New York, S. 28.

¹⁷⁰ Groen, A de 1996, S. 346.

¹⁷¹ Ebd., S. 347.

¹⁷² Ebd., S. 354.

Domizil über dem Kuhstall räumte. Zudem wurde behauptet, dass sich Kuhatem besonders förderlich auf Tuberkulose auswirken soll:

„Laut volksmedizinischer Tradition soll der Atem von Kühen gut für tuberkulöse Lungen sein, doch wurde diesem Glauben weder spezielle Bedeutung beigemessen noch gar darauf gebaut. Gurdjieff betrachtete die Verlängerung eines individuellen Lebens als nicht vereinbar mit seiner Verpflichtung der ganzen Menschheit gegenüber. Trotzdem behandelte er Katherine stets mit liebevoller Sanftheit.“¹⁷³

In *The Rivers of China* trägt Gurdjieff Katherine Übungen auf, die sie sich selbst wieder bewusst machen sollen. Um jemand zu werden, muss der Mensch erst ein Niemand werden. Wie bereits erwähnt, ist Katherine in ihrem Kopf gefangen und denkt nach Gurdjieff zu viel nach. Er versucht, Katherine dazu zu bringen, ein Mantra zu wiederholen:

„GURDJIEFF: There was no Katherine Mansfield. She did not exist. Repeat./ KATHERINE: But that isn't true!/ GURDJIEFF: Repeat./ [KATHERINE *is silent.*]/ Okay. You find Grand Lama of Tibet. Don't bother Gurdjieff./ KATHERINE: There was no Katherine Mansfield. She did not exist./ GURDJIEFF: And now?/ KATHERINE: There is no Katherine Mansfield. She does not exist.“¹⁷⁴

Moore spricht davon, dass Gurdjieff Menschen in verschiedene Typen eingeteilt hat. Bei dem dritten Typen handelt es sich um ein Individuum mit dem so genannten intellektuellen Zentrum. Dieser Typ trifft offensichtlich auf Katherine zu. Gab es bereits vor Gurdjieff Typenlehren, die menschliche Wesen auf einen bestimmten Typen festschrieben, hat Gurdjieff im menschlichen Individuum das Potenzial gesehen, sich weiter zu entwickeln. Um handeln zu können, muss der Mensch verstehen.¹⁷⁵ Eine Übung zum Verständnis des eigenen Ichs und zur Herauskristallisierung des einen, wirklichen Ichs unter den tausenden Ichs, die ein Subjekt nach Gurdjieff besitzen soll, besteht darin, ‚Ich‘ zu sagen und zu fühlen, wo dieses ‚Ich‘ im Körper sitzt.¹⁷⁶ Dieses Ritual zelebriert Gurdjieff mit Katherine in *Rivers* regelmäßig, um ihr die Möglichkeit zu geben, zu sich selbst zu finden und anzukommen:

„KATHERINE: [*in a strong voice*] 'I'./ GURDJIEFF: Where?/ KATHERINE: In my chest, I think. I'm not sure./ GURDJIEFF: Again./ KATHERINE: 'I'. [*Pause.*] That was in my head, I think./ GURDJIEFF: Put back in chest./ KATHERINE: 'I'. [*Pause.*] That didn't seem to be anywhere. It was outside my head somewhere./ GURDJIEFF: Try again./ KATHERINE: 'I'. [*A hand on her chest*] Yes! I could feel it!/ GURDJIEFF: Good.

¹⁷³ Moore, J 1992, S. 193.

¹⁷⁴ Groen, A de 1996. S. 363.

¹⁷⁵ Vgl., Moore, J 1992, S. 67ff.

¹⁷⁶ Vgl., Groen, A de 1996, S. 364.

Whenever you think of this person you call 'I', must think where this 'I' is coming from and try to bring from one centre to another. Again./ KATHERINE: 'I'.¹⁷⁷

Das beschriebene Fremdheitsgefühl Katherines verspüren auch Wayne und The Man. Beide haben die Empfindung, nicht in diese Welt zu gehören. Dieses Gefühl verbindet sie und steht für die Suche nach sich selbst, wie es Gurdjieff von Katherine erwartet. Und wie es de Groens Intention ist ihr Publikum auf eine Reise zu schicken. Katherine, die zu fortschrittlich für ihre Zeit war und versucht hat, sich der Bevormundung ihres Mannes zu entziehen und Wayne, der sich nichts sehnlicher wünscht, als schreiben zu dürfen. Beiden wird nicht die Möglichkeit gegeben, sich persönlich zu entfalten. Sie haben sich dem jeweiligen gesellschaftlichen Diktat zu unterwerfen. Das Motiv der Reise findet sich auch in dem Gefühl der Fremdheit. Ein Reisender ist immer fremd an allen Orten. Gilbert spielt hier auf den von Wayne zitierten Vers von Keats an „Much have I travelled in the realms of gold,/ And many goodly states and kingdoms seen.“,¹⁷⁸ und auf das Lied *Journey to Inaccessible Places* von Gurdjieff, das de Groen als Musik für den zweiten Akt vorschlägt.¹⁷⁹ Für Gilbert steht das Lied symbolisch für Katherines Suche nach sich selbst und in einer gewissen Weise auch für das gesamte Stück:

„The latter [*Journey to Inaccessible Places*] provides an analogue for Katherine's symbolic movement toward selfhood, and in a sense for the play as a whole. Such images posit a journey away from the quiescence of the tower into a kinetic space that promises freedom through the *act* of traveling rather than in the condition of arrival.“¹⁸⁰

Demnach geht es bei Katherine nicht nur darum, sich selbst zu finden, indem sie ausprobieren, wo ihr ‚Ich‘ sitzt, sondern auch um die Freisagung der Frau vom Mann. Indem The Man nicht nur die Persönlichkeit Katherines annimmt, sondern auch ihre körperlichen Leiden, wird diesem unbedeutenden Mann eine Historie zugestanden, worauf er in dieser Gesellschaft eigentlich keinen Anspruch hat. Sein Wissen der Tuberkulose, das er eigentlich nicht haben dürfte, untermauert diese Theorie. Rahel versuchte den perfekten Mann zu kreieren, der die Persönlichkeit einer Frau besitzt und somit keine Gefahr für Frauen darstellt. Durch die Hypnose hat Rahel The Man zwar die Persönlichkeit Katherines verliehen, das Wissen um ihre Tuberkulose allerdings nicht. Dass The Man jedoch am Ende von *Rivers* an Tuberkulose stirbt, ist einerseits ein Indiz dafür, dass weder die historische Figur Mansfield noch Katherine sich unterwerfen. Andererseits steht es für die Absurdität des Systems der

¹⁷⁷ Ebd., S. 374.

¹⁷⁸ Groen, A de 1996, S. 365.

¹⁷⁹ Vgl., Groen, A de 1996, S. 341.

¹⁸⁰ Gilbert, H 2001, S. 165.

dystopischen Gegenwart und auch für die Absurdität der Unterdrückung der Frau in der Kolonialzeit. Die Quasi-Zeitreise von Katherine Mansfield hat es ihr als Frau erlaubt, Geschichte zu schreiben und sich vom Patriarchat frei zu sagen. Sie manifestiert ihr Selbst mittels der Aussage: „Time is not. I am, January the ninth, 1923, a dead woman.“,¹⁸¹ wie die Theaterwissenschaftlerin Gilbert festhält.¹⁸² Diese Freisagung vom Patriarchat bleibt Katherine in ihrer Zeit, 1923, verwehrt. Zwar verhilft ihr Gurdjieff dazu ihr ‚Ich‘ zu finden, jedoch weist er sie kurz später darauf hin, dass sie ohne einen Mann nicht auf ‚eine Reise‘ gehen kann und vollkommen in Abhängigkeit gefangen ist:

„GURDJIEFF: Woman is from ground. Self development not possible for her unless she is with man./ KATHERINE: Good God.../ GURDJIEFF: You know that here we do not speak of God. This beyond pupils' understanding./ KATHERINE: I wonder what I *have* understood./ GURDJIEFF: Only way for woman to evolve – go to what you call 'Heaven' – is with man./ KATHERINE: If one happens to have misplaced one's man?/ GURDJIEFF: She does not go anywhere./ KATHERINE: We don't cross the border without you? You provide the passport? Password? Maps?/ GURDJIEFF: Good. Understand now./ KATHERINE: What do I understand?/ GURDJIEFF: This why you are here./ KATHERINE: I'm here because I thought a sanatorium would be a second lunatic asylum!/ GURDJIEFF: It is not wise to tell pupils all the truth at once./ [...] KATHERINE: No. I wanted you to cure my soul./ GURDJIEFF: You do not have a soul./ KATHERINE: What about you? If you've got one and I haven't, it's not hard to guess where you keep it. [...]/ KATHERINE: If heaven's no place for a woman on her own I think I'm better off./ GURDJIEFF: This earth very bad place./ KATHERINE: Not for me./ GURDJIEFF: Very little is possible for woman. On earth is man, not woman, who climb mountains, paint picture, write books - [KATHERINE *picks up a copy of her stories, 'Bliss', and holds it aloft.*] There are women try to become man, but this wrong for her nature. Man has aspiration to find heaven because has possibility for immortality. But such aspiration poison for woman unless has man to help her./ KATHERINE: [...] And all those other women you refer to as your 'cows', with their 'calves', who look so remarkably like you. Why isn't it in your prospectus? 'Women will be assisted from this world by Master, G.I. Gurdjieff, providing they become cattle to his bidding'./ GURDJIEFF: Without me never be anything *but* cow. When die only have value for fertiliser.“¹⁸³

Die Flucht Katherines vor ihrem Mann hat sie also nur in die Arme eines anderen Mannes gebracht, der sie genauso bevormunden möchte. Für Mansfield gab es 1923 keine Möglichkeit, dem Patriarchat zu entkommen. Wie die Gesellschaft in de Groens Entwurf von Gegenwart zeigt, ist eine Umkehrung des Machtgefälles keine Lösung. Nur durch die Reise wird Katherine Freiheit zugestanden. Sobald sie ankommt, wird sie in ein Korsett gezwungen. Sie hat sich zu unterwerfen, als Katherine sowie als The Man.¹⁸⁴

¹⁸¹ Groen, A de 1996, S. 396.

¹⁸² Gilbert, H 2001, S. 165.

¹⁸³ Ebd., S. 393ff.

¹⁸⁴ Vgl., Gilbert, H 2001, S. 165.

III. PARTIZIPATION UND REZEPTION IM THEATER

Lazaroo und de Groen ist es beiden ein Anliegen mit ihren Theaterstücken das Publikum zu erreichen und etwas zu bewegen. Für die Uraufführung von *Letters* wurde ein kleines Theater gewählt, um eine besondere Nähe zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen herzustellen. De Groen sprach in einem Interview davon, dass sie auf die physische Präsenz der Figuren, also der SchauspielerInnen, auf der Bühne Wert legt. Ihr ist wichtig, dass sich das Publikum dessen bewusst ist. Ein Theaterbesuch ist ihrer Meinung nach nicht gleichzusetzen mit Fernsehschauen.

In Erika Fischer-Lichtes Buch *Die Entdeckung des Zuschauers* bearbeitet sie die Bedeutung von Bühnengeschehen. Bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts gab es einen Wandel in der Beziehung zwischen Bühnengeschehen und Publikum.¹⁸⁵ Sie bezieht sich hierbei auf die Beobachtungen des Schriftstellers und Theaterleiters Georg Fuchs 1909, der diesen Wandel selbst beobachten konnte. Nach ihm war Theater erst durch die Zuschauerin/den Zuschauer erlebbar: „Das dramatische Erlebnis [...] ereignet sich nicht auf der Bühne, sondern in der Seele des Zuschauers unter dem Eindrucke der rhythmischen Reizwirkungen, welche die Seele des Zuschauers durch Vermittlung der Sinne, des Auges und des Ohres, von den rhythmischen Geschehnissen auf der Bühne empfängt.“¹⁸⁶ Genau dies haben sowohl de Groen als auch Lazaroo mit ihren Stücken beabsichtigt. Es geht ihnen nicht um eine aktiv-aktive Mitwirkung der ZuschauerInnen, sondern um eine passiv-aktive Mitwirkung. Darunter ist in diesem Fall zu verstehen, dass sie nicht aktiv in das Bühnengeschehen eingreifen, aber die Erlebnisse reflektieren und kommunizieren und somit das Fiktive, das Gesehene, in die Realität hinausgetragen wird. *Letters from Animals* als auch *The Rivers of China* sind ein wichtiges Zeugnis für die australische Identitätskonstruktion. Daher muss die Rezeption der einzelnen Stücke und die Reaktion der Gesellschaft auf diese Stücke in die Analyse mit einbezogen werden. Hierbei dient die Rezeptionsanalyse als Beispiel und kann nicht für die gesamte Bevölkerung gelten.¹⁸⁷ Es muss bedacht werden, dass Theater immer nur einen Bruchteil der Gesellschaft erreicht. Wie schon Manfred Pfister in seinem Buch *Das Drama* sagt, dass „das vom Autor intendierte Publikum als der unmittelbare Adressat

¹⁸⁵ Vgl. Fischer-Lichte, E 1997, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, A. Francke, Tübingen, S. 9.

¹⁸⁶ Fuchs, G 1909, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater*, Müller, München, S. 95.

¹⁸⁷ Vgl. auch Pfister, M 2001¹¹, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Wilhelm Fink, München, S. 56.

seines Textes [...] von primärer Relevanz“¹⁸⁸ für die Evaluierung der Rezeption ist. Das Publikum kann einerseits ein Querschnitt durch die Gesamtbevölkerung des intendierten Auditoriums darstellen oder tatsächlich nur eine kleine Nische bedienen:¹⁸⁹

„Eine dem Objekt angemessene Inhaltssoziologie darf sich also im Bereich des Dramas weder auf die sozialen Inhalte des Textes noch auf die soziale Realität außerhalb dieses Textes in isolierender Einseitigkeit beziehen, sondern muß gerade die Relation dieser beiden Größen zum Gegenstand machen.“¹⁹⁰

Die Dramen *Letters from Animals* und *The Rivers of China* spielen beide in der Zukunft. Ihre Handlungen können als Sozialkritik an den gegenwärtigen Verhältnissen aufgefasst werden. Aus diesem Grund ist es wichtig, den Inhalt der Dramen der gesellschaftlichen Situation und demnach auch der Identitätskonstruktion der australischen Bevölkerung gegenüber zu stellen. Von dieser Inkontextsetzung sprechen auch Jacqueline Martin und Willmar Sauter in ihrem Buch *Understanding Theatre*: „The model of theatrical communication remains incomplete if the theatrical event itself were analyzed apart from the context of the theatrical and social life, into which it is integrated.“¹⁹¹ Da Theater ein kulturelles als auch ein soziales Ereignis ist, erklärt sich diese Schlussfolgerung von selbst. Hilfreich bei der Einordnung kann eine Analyse der Figuren sein, anhand der die Identitätskonstruktion und die Gesellschaftskonstitution nachvollzogen werden kann.

Pfister führt in *Das Drama* die Theorie der kollektiven Rezeption an. Er analysiert dies anhand von komischen Szenen im Theater, die eher zum Lachen anregen, als wenn die Rezipientin/der Rezipient die Szene alleine zu Hause liest.¹⁹² Bereits ein lachender Mensch kann andere Individuen zum Lachen bringen. Diese kollektive Rezeption beschränkt sich jedoch nicht nur auf komische Szenen. Gefühlte Anspannung im Zuschauerraum lässt sich ebenso übertragen wie auch Traurigkeit. Empörung über die Behandlung der Tiere in *Letters* wie auch Amüsieren über den französischen Akzent von *The Vulture* kann durch eine/n andere/n ZuschauerIn empfunden werden. Diese Übertragung ist wichtig, setzen doch *Letters from Animals* und *The Rivers of China* besonders auf passiv-aktive Partizipation des Publikums. Je nach Stimmung im Zuschauerraum können die Dramen erheiternd oder nachdenklich stimmen. Geht die

¹⁸⁸ Pfister, M 2001¹¹, S. 56.

¹⁸⁹ Vgl., ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 58.

¹⁹¹ Martin, J & Sauter, W 1995, S. 96.

¹⁹² Vgl., ebd., S. 64.

Zuschauerin/der Zuschauer in Begleitung ins Theater, kann nach der Aufführung reflektiert und die Meinung ausgetauscht werden. Demnach kann die kollektive Rezeption die Wirkung des Dramas positiv beeinflussen, es gibt allerdings immer Potenzial für ein Scheitern des Unterfangens. Pfister beschreibt diese Wirkung als „sozialpsychologisch-gruppendynamische Prozesse“¹⁹³.

Wie bereits weiter oben erwähnt, ist es Kit Lazaros und Alma de Groens Intention, mittels der Inszenierung eine Einheit von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen zu bewirken. Zum Zusammenwirken von AutorIn, SchauspielerIn und ZuschauerIn führe ich Etienne Souriau an. Er spricht von einem „quasi-mystische[n] Ideal“, ein „kollektives Wesen“ bestehend aus „Dichter, Schauspielern und Zuschauern“, das nach Einheit strebt, ausgelöst durch die Vereinigung „ihre[r] Gefühle und Erregungen“ und das Erleben „dasselbe[n] Ereignis am selben Ort.“¹⁹⁴ Es ist selbstevident, dass ein kleines Theater mit wenig Raum zwischen Bühne und Publikum – wie bei der Inszenierung von *Letters from Animals* – zu mehr Intimität beiträgt und Souriaus Konzept somit bestätigt wird. Förderlich wirkt hier auch die Zimmertheateratmosphäre im The Store Room Theatre. Nach der Theorie des Schriftstellers Frank Thiess von 1956 besteht bei einer solch intimen ZuschauerIn-SchauspielerIn Situation immer das Risiko einer Desillusionierung des Publikums. Nach Thiess' Beobachtung hat sich jedoch gezeigt, dass es auch zu einer gegenteiligen Wirkung kommen kann.¹⁹⁵ „[E]ben diese Nähe erweckte beim Zuschauer ein Empfinden, als trage er eine Tarnkappe und nähme unsichtbar an dem Schicksal von ein paar Personen teil.“¹⁹⁶ Thiess räumt der Phantasie der Zuschauerin/des Zuschauers ein großes reaktives Potenzial von Rolle und Figur ein. Die Intention Lazaros zieht in die Richtung Thiess', dass das Auditorium nicht nur passiv im Theater sitzt, sondern Teil des Stückes und der Aufführung wird. Dieses Mittel verwendet sie, um Gesellschaftskritik zu üben. Die Wahl des The Store Room Theatres war daher gut durchdacht. Thiess führt weiter aus, dass die Vereinigung des Publikums mit den SchauspielerInnen und infolgedessen mit dem Geschehen auf der Bühne in der Schaubühne einem „Gewaltakt“ gleicht, da SchauspielerIn und ZuschauerIn sich auf verschiedenen „Realitätsebenen“ befinden. Im Zimmertheater hingegen sind diese beiden Ebenen bereits „durch ein schwer

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Souriau, E 2003, „Dramatische Situation und kollektive Partizipation“ in K Lazarowicz & C Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Philipp jun. Reclam, Stuttgart, S. 115.

¹⁹⁵ Vgl., Thiess, F 1956, *Theater ohne Rampe. Stücke für Zimmertheater und Studiobühnen*, Christian Wegner, Hamburg, S. 9.

¹⁹⁶ Ebd.

definierbares Etwas“ verbunden. Für Thiess sind die DarstellerInnen Teil der Phantasie des Auditoriums und gleichzeitig ist die Zuschauerin/der Zuschauer dabei inmitten der Schauspieler.¹⁹⁷ Somit erlaubt es diese Publikum-SchauspielerIn-Situation der Zuschauerin/dem Zuschauer sich in die Lage der Figuren zu versetzen und die Thematik des Stückes, und somit auch die Botschaft, zu überdenken.

Auch Souriau bezieht sich auf die Reflektion des Publikums indem er anmerkt, dass die Zuschauerin/der Zuschauer während des Stückes ihre/seine anfänglich, durch Applaus ausgedrückte Zustimmung im Laufe der Aufführung wieder zurücknehmen kann. Er erklärt dies damit, dass der differenziert agierende Mensch „separat der Form und dem Inhalt [applaudiert].“¹⁹⁸ Allerdings zielt seine Aussage darauf, dass die Zuschauerin/der Zuschauer den fiktionalen Charakter der Inszenierung erkennt und sie nicht mit der Wirklichkeit verwechselt. Lazaros Konzept entspricht der Theorie Souriaus, da sie mittels ihres Stückes lediglich auf Missstände hinweisen möchte. *Letters from Animals* ist als Kritik aufzufassen, die die Gesellschaft aufrütteln und das Publikum zu einer kritischen Reflektion des im Theater Erlebten inspirieren soll.

Alma de Groens Intention widerspricht hingegen Souriaus Theorie. „In the audience’s experience of watching the play, they enter into it in a way that is absolutely paralleled in what is happening on stage and what the message of the play is.“¹⁹⁹ Unterstützung findet de Groens Idee in der Theorie Klaus Lazarowicz. Er spricht davon, dass die Autorin/der Autor einen entscheidenden Anteil an „der Regulierung der Darsteller-Zuschauer-Beziehung hat.“²⁰⁰ Weiters führt er aus, dass es an der Autorin/am Autor liegt, ob „die Zuschauer zu Objekten der Belehrung, der Manipulation oder Indoktrination degradiert werden.“²⁰¹ Lazarowicz stimmt hiermit dem Einheitskonzept von ZuschauerIn-AutorIn-SchauspielerIn von Souriau zu. Wird das Auditorium von den AutorInnen lediglich für Marionetten gehalten? Die Folge einer solchen Degradierung wäre nach Lazarowicz die vollkommene Langeweile. Als Lösung des Problems schlägt er vor, das Publikum zur Mitwirkung zu ermutigen, „[i]ndem man ihnen nichts oder allenfalls nur in niedriger Dosierung Fertiges, Abgeschlossenes, Eindeutiges, scheinbar oder tatsächlich Endgültiges anbietet, das nur konsumiert werden kann und daher rasch das Gefühl der Übersättigung erzeugt.“²⁰² Indem de Groen und der

¹⁹⁷ Vgl., ebd., S. 10.

¹⁹⁸ Ebd., S. 116.

¹⁹⁹ Perkins, E 1986, S. 12.

²⁰⁰ Lazarowicz, K 2003, „Der Zuschauvorgang“ in K Lazarowicz & C Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Philipp jun. Reclam, Stuttgart, S. 130.

²⁰¹ Ebd., S. 131.

²⁰² Ebd.

Regisseur Peter Kingston die ZuschauerInnen Text und Inszenierung gleichzeitig erleben lassen, fordern sie sie heraus und das Auditorium wird aus seiner Passivität geholt. Selbst ZuschauerInnen, die mit diesem Konzept nichts anfangen können, werden aufgrund der Tatsache, dass sie das Stück und die Inszenierung kritisch reflektieren, zu einer Reaktion animiert:

I had a wonderful director, Peter Kingston from the Griffin Theatre in Sydney, who concentrated on the actors' understanding of what was happening [...] But we couldn't know for certain the effect it might have until we had an audience at the actual presentation of it. And it really was quite extraordinary – it worked! It didn't work for everybody. There were a couple of men in the audience who said, "Well – what is *this*?" I'm grateful to the Playwrights' Conference for presenting the play, because it's a play that people who've had a lot of experience in the theatre have read and haven't understood. I could tell that it needed to be seen so that people could understand the purpose of it.²⁰³

Diese Aussage de Groens findet sich in der von Lazarowicz in seiner Zuschauertheorie formulierten Theorie:

„Denn indem die Zuschauer die szenischen Allusionen kolludierend komplettieren, werden sie zu Mitbegründern einer autonomen (aber nicht autarken) zweiten, anderen oder gespielten Welt: einer aus Zeichen aufgebauten Welt sui generis et juris. Welche die reale Welt nicht abbildet. Sondern interpretiert.“²⁰⁴

Folgt man Lazarowicz Theorie, soll ein Theaterstück implizit sein, denn sonst droht sich die Zuschauerin/der Zuschauer zu langweilen. Diese Implizität findet sich in den hier behandelten dramatischen Texten und den Aufführungen. Insofern lassen Lazaroo und de Groen dem Publikum mehr Raum für eine selbstständige Interpretation, anstatt ihre ZuschauerInnen einem Meinungsdictat zu unterwerfen.

Als ein weiteres Beispiel weise ich auf die Theorie von Wsewolod Meyerhold hin, der den Aspekt der Partizipation des Auditoriums schriftlich festgehalten hat. Meyerhold bezeichnet diese Art von Zuschauer als „vierten Schöpfer“, der sich permanent der Tatsache bewusst ist, dass er sich ein Theaterstück ansieht und das Gezeigte nicht ident mit der Realität ist.²⁰⁵

²⁰³ Perkins, E 1986, S. 13.

²⁰⁴ Lazarowicz, K 2003, S. 132f.

²⁰⁵ Meyerhold, W 2003, „Der Zuschauer als 'vierter Schöpfer'“ in K Lazarowicz & C Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Philipp jun. Reclam, Stuttgart, S. 476f.

12. LETTERS FROM ANIMALS - REZEPTION

Die erste Produktion des Stückes *Letters from Animals* in Melbourne hat durchweg positive Resonanz erfahren. Die Kompanie Here Theatre ist ein wichtiger Bestandteil der Off-Theaterszene in Melbourne. Sie haben zwar keinen festen Spielort, jedoch finden die Aufführungen in bekannten Independenttheatern wie La Mama und fortyfivedownstairs statt. Die Simplizität der Produktion schadet dem Stück jedoch, laut Croggon, nicht.²⁰⁶ Das Werk Lazaroos ist in der Independenttheaterszene bekannt. Die Autorin hat bereits für andere Stücke Preise bekommen; unter anderem für *Asylum*, das am La Mama Theatre in Melbourne inszeniert wurde. Die durchweg positive Resonanz auf *Asylum* hat auch Croggons Aufmerksamkeit geweckt. Sie setzt Lazaroos Schreibstil in Verbindung mit dem englischen Dramatiker Philip Ridley und dem deutschen Dramatiker Marius von Mayenburg.²⁰⁷ Es ist vor allem eine spezifische Sprache, die Croggon besonders hervorhebt:

„Most of all, this is a play about language: the extinction of our fellow creatures is reflected by a linguistic and, crucially, an emotional impoverishment. As we lose their names, their descriptions, so we lose the ability to understand ourselves. Animals are everything that escape human order and human law; but they are also in us, in our animal selves, and with us. In the terrible future imagined here, they need us. Or is it simply our need speaking through the memory numbed by their absence?“²⁰⁸

Croggon hebt hervor, dass alle drei Akteurinnen gleichwertig gewichtet sind.²⁰⁹ Damit sind dann wohl auch die Tiere gemeint. Ihrer Meinung nach sind die Tiere ebenfalls Teil der Menschen und indem sich die Individuen mit den Tieren auseinandersetzen, setzen sie sich auch mit sich selbst auseinander.

Auch Cameron Woodhead findet nur positive Worte für Woollards Inszenierung in seiner Kritik in der liberalen Tageszeitung *The Age*. Woodhead ist Kulturjournalist und Autor. Seit 2002 schreibt er Buch- und Theaterkritiken für *The Age*. Unter anderem sind seine Texte in *The Australian*, *The Financial Review*, *The Monthly*, *Australian Book Review*, *Meanjin* und *The Bulletin* erschienen.²¹⁰ Seiner Meinung nach überwiegen die komödiantenhaften Elemente die dystopischen. „Jane Woollard's production is less a black parable than a wildly absurd eco-comedy. It excels at farce

²⁰⁶ Vgl. Croggon, A 2007, „Review: Letters from Animals“, *theatre notes*, Weblog Eintrag 19. November, gesichtet am 1. Mai 2012, <<http://theatrenotes.blogspot.com.au/2007/11/letters-from-animals-by-kit-lazaroo.html>>.

²⁰⁷ Vgl. ebd.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl., ebd.

²¹⁰ Vgl., Woodhead, C 2013, „About“, *Behind the Critical Curtain*, Weblog, gesichtet am 17. Februar 2013, <<http://cameronwoodhead.com/about/>>.

rather than darkness, with surreal elements providing the occasion for visual humour: animal cardboard cut-outs, a tiara-clad lamb on wheels.“²¹¹

Für beide KritikerInnen ist die Inszenierung gelungen. Sie sehen sie eher als Komödie denn als Tragödie. Die humoresken Elemente wurden nach ihnen brillant gewählt und geben dem tragischen Thema eine positive Note.

13. *THE RIVERS OF CHINA* - REZEPTION

In die Rezeption fließen Kritiken der Uraufführung in Sydney als auch der Aufführung in Melbourne ein.

Bevor Alma de Groen *The Rivers of China* schrieb, hat sie sich bereits mit anderen Stücken einen Namen gemacht. Unter anderem mit *The Joss Adams Show*, wofür sie 1970 in Kanada einen nationalen Dramatikerwettbewerb gewann und ihr Drama *The After-Life of Arthur Cravan* wurde nach ihrer Rückkehr aus Kanada 1973 von der First Australian National Playwrights Conference ausgewählt.²¹² Problematisch bei *The After-Life of Arthur Cravan* war nur, dass es für den Geschmack mancher KritikerInnen und ZuschauerInnen zu innovativ und experimentell war. Allerdings hat die Mehrheit des Publikums den innovativen Charakter des Bühnenwerks zu schätzen gewusst. Dies bestätigt sich auch in der Aussage de Groens, dass sie mit *The Rivers of China* mehr Geld verdient hat als mit all ihren anderen Stücken zusammen.²¹³

Positive und negative Kritik an *The Rivers of China* halten sich die Waage. Es lässt sich keine klare Aussage über die RezensentInnen in Sydney und Melbourne machen, da in beiden Städten positive wie auch negative Kritik verbalisiert wurde. Der Rezensent und Dramatiker Frank Gauntlett hat es in seinem Artikel im *Daily Mirror* treffend zusammengefasst: „Not everybody’s cup of tea for sure.“²¹⁴

Die kritischen Kommentare reichen von Brian Hoads Beifall im mittlerweile eingestellten Wochenmagazin *The Bulletin*:

„Above all, it’s a remarkable night of theatre. For years now, Australian theatre has been trying to break down the time-honoured conventions of the-well-made-play to

²¹¹ Woodhead, C 2007, ‚Animal acts amuse‘, *The Age*, 15. November, gesichtet am 24. März 2012, Factiva, Artikelnr. AGEE000020071114e3bf0005c.

²¹² Vgl., Brisbane, K 1996, ‚The Rivers of China. Alma de Groen‘, in K Brisbane (Hg.), *Australia Plays*, Nick Hern/Currency Press, London, S. 339.

²¹³ Vgl. Gilbert, H 1989/1990, S. 16.

²¹⁴ Gauntlett, F 1987, „o. A.“ zit. n. E Perkins 1992, *Alma de Groen’s The Rivers of China*, Currency Press, Sydney, S. 10.

reach a new expressive freedom. None has achieved such a breakthrough quite so successfully as *The Rivers of China*. It might sound a bit too complicated in theory. In the event, it is absorbing.“²¹⁵

Über einen etwas reflektierteren Kommentar von dem Journalisten und Theaterkritiker H.G. Kippax in der links-liberalen Tageszeitung *The Sydney Morning Herald*: „If I cannot be more enthusiastic this is because the play (except in that one scene) lacks the essence of drama—concrete, comprehensible life.“²¹⁶. Bis hin zu klarer Abneigung von der Rezensentin Angela Bennie in ihrer in der mitte-rechts angesiedelten Tageszeitung *The Australian* erschienenen Kritik:

„It is an attempt to give feminist theory theatrical voice. The irony is that it does not work for the very reasons Gurdjieff states above. What eventuates is a series of unintegrated scenes whose links are tenuous at the best of times and nonexistent at the extreme. Fine for theory, a problem for theatrical expression. The result is a mixed jumble of pretentious nonsense.“²¹⁷

An der sehr differenten Rezeption lässt sich erkennen, dass es zu *The Rivers of China* keine einheitliche Meinung gibt, was jedoch auch nicht der Intention Alma de Groens entspräche. Offensichtlich ist *The Rivers of China* mitunter das erfolgreichste Theaterstück dieser Autorin, das wohl am meisten Eindruck hinterlassen hat. Dieser Auffassung ist auch der Kritiker und Dramatiker Leonard Radic, dessen Kritik in *The Age* erschien: „It may leave audiences puzzled, but it will also leave them with something to think about, which is not something that can be said about very many Australian plays these days.“²¹⁸

²¹⁵ Hoad, B 1987, „o. A.“ zit. n. Perkins, E 1992, *Alma de Groen's The Rivers of China*, Currency Press, Sydney, S. 8.

²¹⁶ Kippax, H.G. 1987, „o. A.“ zit. n. Perkins, E 1992, *Alma de Groen's The Rivers of China*, Currency Press, Sydney, S. 9.

²¹⁷ Bennie, A 1987, „o. A.“ zit. n. Perkins, E 1992, *Alma de Groen's The Rivers of China*, Currency Press, Sydney, S. 9.

²¹⁸ Radic, L 1988, „o. A.“ zit. n. Perkins, E 1992, *Alma de Groen's The Rivers of China*, Currency Press, Sydney, S. 10.

IV. DAS TIER UND DIE ANDEREN

In diesem Teil geht es darum, die in den Dramen behandelte Mensch-Tier-Beziehung aufzuwerfen, indem ich sie mit dem kanonisierten Text von René Descartes kontextualisiere. Im zweiten Teil stelle ich die Theorien Descartes mit anthropologisch-soziologischen Studien in Frage.

14. AUTOMAT VS. MENSCH

Nach dem Sprachphilosophen Helmut Schnelle griffen fast alle Philosophen des 17. Jahrhunderts den Begriff des Automaten auf und beschrieben den menschlichen Körper als Automaten. Lediglich Kant widerspricht der Theorie Descartes', da er die Auffassung vertritt „[e]in Organismus sei [...] organisierend und selbstorganisierend (fortpflanzend), während die Maschine bloß organisiert sei.“²¹⁹

René Descartes arbeitete gegen kanonische Ansichten. Er sah es als seine Lebensaufgabe die aristotelische Philosophie, die zu dieser Zeit an sämtlichen Schulen gelehrt wurde, durch seine neuen Ansichten zu ersetzen.²²⁰ Er war sich der Gefahr seiner Fortschrittlichkeit bewusst und zog 1628 von Frankreich nach Amsterdam. Bereits zu dieser Zeit hatte die Stadt den Ruf, liberalen Denkern die Möglichkeit zu geben, zu publizieren, ohne umgehend verhaftet zu werden. Aber auch in den Niederlanden hielt er sich nicht konstant an einem Ort auf, sondern zog regelmäßig um. Vermutlich um Gegnern seiner Philosophie die Verfolgung zu erschweren.²²¹

Die Frage, ob Tiere ein Bewusstsein haben steht im Zentrum Descartes. Bereits im ersten Abschnitt seiner Meditationen geht er darauf ein, dass der Verstand dem Menschen vorbehalten ist und dieser das menschliche Individuum von den Tieren unterscheidet.²²² Körperlich gesehen differenziert sich der Mensch nicht vom Tier. Für Descartes handelt es sich bei einem Körper um einen Automaten, der ein alleiniges Werk Gottes ist und in seiner Fertigkeit sowie in seinen Ausführungen alles übertrifft, das sich das menschliche Subjekt vorstellen kann. Selbst wenn ein Tier vom Äußerlichen dem Menschen ähnlich sein und dazu noch die Fähigkeit besitzen sollte, den Menschen nachahmen zu können, gäbe es nach Descartes noch immer zwei

²¹⁹ Schnelle, H 1971, „Automat“ in J Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe & Co, Basel/Stuttgart, S. 695.

²²⁰ Schweizer, F 2011², „Einführung“ in R Descartes, *Meditationen. Abhandlung über die Methode*, marixverlag, Wiesbaden, S. 12f.

²²¹ Vgl., ebd., S. 20f.

²²² Vgl., Descartes, R 2011², *Meditationen. Abhandlung über die Methode*, marixverlag, Wiesbaden, S. 49.

Wege das Tier vom Individuum zu unterscheiden. Einerseits ist dies die Sprache und andererseits fehlt dem Tier die Möglichkeit zur Erkenntnis.²²³

Die Anthropologin Nancy Makepeace Tanner übt 1988 in ihrem Paper „On Becoming Human, Our Links with Our Past“ Kritik an der Denkweise Descartes. Ihrer Meinung nach ist die anthropozentrische Sichtweise auf die Sprache nicht mehr zeitgemäß. Es müsse neu festgelegt werden, was sie ausmacht. Sprache besteht nicht nur aus Wörtern und Syntax, sondern auch aus nonverbaler Kommunikation mittels Zeichen. Sie stellt die Frage, mit welchem Recht Individuen ihre Form der Kommunikation über die nonverbale Kommunikation von Tieren stellen.²²⁴ Tanner vertritt mit dieser Aussage eine komplett gegensätzliche Meinung zu Descartes, der der Auffassung ist, dass das Sprachmonopol beim Menschen liegt:

„Es ist nämlich sehr merkwürdig, dass selbst die stumpfsinnigsten, dümmsten Menschen, ja, selbst die Verrückten imstande sind, verschiedene Worte so zu verbinden und zu einer Rede zu ordnen, durch die sie ihre Gedanken mitteilen, während kein einziges anderes Geschöpf etwas Derartiges fertigbringt, so vollkommen und so glücklich veranlagt es auch sein mag.“²²⁵

Tieren ein Bewusstsein vollkommen abzuspochen, degradiert sie zu Maschinen, die handeln ohne zu denken. Descartes hat ihnen wie gesagt die Fähigkeit zu Erkenntnis abgesprochen:

„Zweitens könnten derartige Mechanismen wohl vieles ebenso gut, vielleicht noch besser als wir verrichten, in manchen anderen dagegen würden sie versagen, und daraus könnte man entnehmen, dass sie nicht nach Erkenntnis handeln, sondern lediglich der Einrichtung ihrer Organe entsprechend.“²²⁶

Dem widerspricht eine aktuelle Studie über Ratten und deren soziales Verhalten gegenüber Artgenossen an der University of Chicago. In dieser Studie unterzog die Psychologin Inbal Ben-Ami Bartal Ratten einem Versuch, in dem ihr Sozialverhalten getestet wurde. Nach Bartal zeigen Menschen als auch Primaten Empathie gegenüber Artgenossen. Bei anderen Tieren konnte dieses Verhalten bis jetzt noch nicht festgestellt werden.²²⁷ Bartal untersuchte, ob Ratten ihren eingesperrten Gefährten befreien oder sich selbst überlassen:

²²³ Vgl., ebd., S. 106f.

²²⁴ Vgl. Tanner, N M 1988, „Becoming Human, Our Links with Our Past“ in T Ingold (Hg.), *What is an Animal?*, Allen & Unwin, London, S. 128.

²²⁵ Descartes, R 2011², S. 107.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. Bartal, I B-A et al. 2011, , Empathy and Pro-Social

„Rats were housed in pairs for 2 weeks before the start of testing. In each session, a rat (the free rat) was placed in an arena with a centrally located restrainer in which a cagemate was trapped [...]. The free rat could liberate the trapped rat by applying enough force to tip over the restrainer door.“²²⁸

Aus dieser Beobachtung schließt Bartal, dass die freie Ratte die eingesperrte einerseits befreit, um ihre eigene Qual und andererseits, um die Qual der anderen Ratte zu beenden.²²⁹ Hinzu kommt, dass die Ratten nicht nur ihre Gefährten frei ließen, sondern sogar die Belohnungsschokolade mit ihnen teilten.²³⁰ Demnach können sie als soziale und empathische Tiere gesehen werden. Wichtig ist auch zu beachten, dass sämtliche Ratten mehrere Tage benötigten, um die Tür zu ihren Gefährten zu öffnen. Sie waren nicht daran gewöhnt, Türen zu öffnen und mussten diese Fähigkeit erst erlernen. „Like rats in the trapped condition, rats needed several days [...] to learn to open the chocolate restrainer, which is evidence that door-opening was neither easy nor instinctual.“²³¹ Da das Öffnen der Tür keine durch den Instinkt hervorgerufene Handlung ist, liegt die Vermutung nahe, dass die Ratten aus ihren Handlungen gelernt haben. Es war ihnen wichtig genug, sich mit der Problematik des Türöffnens über mehrere Tage hinweg zu beschäftigen, um die andere eingesperrte Ratte zu befreien. Von einer vom Körper gesteuerten Handlung kann hier nicht mehr die Rede sein.

Der Zeitsprung zwischen der Theorie Descartes' und Tanners kommt nicht von ungefähr. Es finden sich frühe Zeugnisse, dass sich menschliche Individuen mit Tieren auseinandergesetzt haben, jedoch geschah dies immer mit dem Anspruch der Differenzierung und der Festigung der Superiorität des Menschen. Erst im Laufe der 1980er-Jahre zeichnete sich ein entgegengesetzter Trend ab. Tanner spezialisierte sich in ihrer Forschung auf die menschliche Kommunikation und widerspricht somit der Auffassung Descartes.²³² Hinzu kommt, dass es mehrere Studien gibt, die das vermehrte Erscheinen von wissenschaftlichen Arbeiten im Bereich Human-Animal Studies seit den 1980er-Jahren untersucht haben. Hierzu zählt die Studie der

Behavior in Rats', *Science*, Vol. 334, S. 1427-1430, Zugriff am 15. Mai 2012, Science Mag, Nr. 10.1126/science.1210789, S. 1427.

²²⁸ Ebd., S. 1427f.

²²⁹ Vgl., ebd., S. 1430.

²³⁰ Vgl., ebd., S. 1429.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl., Lewis, D & Pandey, T & Clark, C 1989, „ Nancy Makepeace Tanner, Anthropology: Santa Cruz“ in University of California (System) Academic Senate (Hg.), 1989, *University of California: In Memoriam*, Zugriff am 04. Februar 2013, < <http://texts.cdlib.org/view?docId=hb4p30063r&doc.view=frames&chunk.id=div00064&toc.depth=1&toc.id>>.

Psychologin Kathleen C. Gerbasi des Niagara County Community College im Staat New York. Gerbasi et al. haben die Häufigkeit von Doktorarbeiten von 1980 bis 1999 in den Human-Animal Studies untersucht. In den 1980er-Jahren gab es in den Vereinigten Staaten 319 428 andere und 73 Dissertationen mit dem Thema Human-Animal Studies. Die Zahl der Dissertationen, die Mensch-Tier-Beziehung zum Thema haben, hat sich in den 1990er-Jahren mehr als verdoppelt mit 186 im Gegensatz zu 403 640 Arbeiten aus anderen Bereichen.²³³ Die Zahlen verdeutlichen, inwiefern die Bedeutung der interdisziplinären Human-Animal Studies seit den 1980er-Jahren gestiegen ist. Dies zeichnet sich nicht nur in den Vereinigten Staaten ab, sondern ebenfalls im deutschsprachigen Raum. Der Soziologe Rainer Wiedenmann erläutert in seinem Werk *Die Tiere der Gesellschaft*, inwiefern sich die Soziologie seit den 1980er-Jahren gewandelt hat. Nach ihm haben die wissenschaftlichen Arbeiten mit dem Thema Tier oder Mensch-Tier-Beziehung in der Soziologie deutlich zugenommen.²³⁴ Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass sich seit den 1980er-Jahren vermehrt Theorien finden, die sich gegen das Mensch-Tier-Verständnis Descartes richten.

15. DIE KAKERLAKE UND DIE ANDEREN

Im folgenden Kapitel geht es nicht um eine tiefere Analyse von Franz Kafkas *Die Verwandlung*, sondern an erster Stelle um eine Gegenüberstellung der Ungezieferfigur Gregor Samsa und The Cockroach aus *Letters from Animals*. Kit Lazaroo gab im Interview mit mir an, dass sie sich von Kafka inspirieren ließ. Diese Inspirationsmomente gilt es heraus zu arbeiten. Weiters werden Gemeinsamkeiten resp. Parallelen zu der Performance *Zoo* des schwedischen Künstlerduos äktor&vänner (das sind Johan Rödström und Johan Forsman) aufgezeigt.

Die Figur der Kakerlake aus *Letters from Animals* erinnert stark an Franz Kafkas *Die Verwandlung*. Der strebsame Herr Samsa, der sich selbst keine Fehler erlaubt und ein kleines Zahnrad in der Maschinerie der Gesellschaft darstellt, steht ebenso exemplarisch für einen Bürokraten, wie die Kakerlake in *Letters from Animals*. Das Maschinelle von The Cockroach lässt sich besonders in der folgenden Szene feststellen: „Shelley: She has excellent references. (Pause) Show me your references./

²³³ Vgl., Gerbasi, K C et al. 2002, „Doctoral Dissertations in Human-Animal Studies: News and Views“, *Society & Animals*, 10:4, Leiden, Zugriff am 04. Februar 2013, <http://animalsandsociety.org/assets/library/470_s1042.pdf>, S. 341.

²³⁴ Vgl., Wiedenmann, R 2002, *Die Tiere der Gesellschaft*, UVK, Konstanz, S. 10.

COCKROACH: (*runs her fingers lightly across Shelley's forehead.*) Here they are. (*Makes a mechanical hum.*) Dzzzzzzzzzzzz."²³⁵ Indem The Cockroach Shelley ihre Referenzen elektrisch, im Stil eines Teasers, übermittelt, wird das Maschinelle von The Cockroach hervorgehoben. Der gepanzerte Körper verleiht der Kakerlake ebenfalls etwas Mechanisches, da die Panzerung fließende Bewegungen erschwert. In Kafkas Erzählung findet sich eine Textstelle, die genau auf das Mechanische der Panzerung hinweist:

„Mit welcher Kraft er sich auch auf die rechte Seite warf, immer wieder schaukelte er in die Rückenlage zurück. Er versuchte es wohl hundertmal, schloß die Augen, um die zappelnden Beine nicht sehen zu müssen, und ließ erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefühlten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann.“²³⁶

Die Forschung streitet darum, um welche Art von Ungeziefer es sich handelt, aber die Assoziation zu einem großen Käfer liegt nahe. Dies spielt jedoch eine untergeordnete Rolle, geht es doch in *Letters from Animals* und in *Die Verwandlung* nur vordergründig um Tiere. In beiden Texten haben die Tiere resp. das Ungeziefer eine tiefere Bedeutung. Die Kakerlake fungiert in *Letters from Animals* als Stellvertreter der Bürokratie und der technokratischen Gesellschaft. Dabei handelt es sich um die Gesellschaft, in der ein reibungsloser Ablauf der Maschinerie Stadt und somit ein funktionierendes System deutlich über Menschlichkeit gestellt wird:

„KIT: One of them is a bureaucrat and to me a bureaucrat has some sort of mechanical approach to how society should be run, so yeah, I think that's true that society is like a machine. I guess with the cockroach, it's almost a bit reptilian, and we feel that a reptile is more mechanical than a puppy dog. It is a little bit of playing into that. There is probably a shadow - that little bit of Kafka - you know, the horror of waking up and finding out you've turned into a cockroach.“²³⁷

In *Die Verwandlung* geht es um Gregor Samsa, der sich für seine Familie abgearbeitet hat, um ihr ein standesgemäßes Leben zu ermöglichen und im Begriff ist, sich darüber selbst zu vergessen. Samsas Verwandlung kommt nicht von ungefähr. Das Ungeziefer befindet sich in einer Zwischenphase von Mensch und Tier. Samsa ist weder das Eine noch das Andere. Der Germanist Gerhard Kurz spricht davon, dass es sich bei der Verwandlung Samsas um eine „Konkretisierung [handelt], [die] Veräußerlichung

²³⁵ Lazaroo, K 2008, S. 10.

²³⁶ Kafka, F 1999, *Die Verwandlung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 9f.

²³⁷ Gutting, A 2012, S. 97.

inneren Lebens.“²³⁸ Die Verwandlung Samsas hat also sein mechanisches Bürokratendasein auf sein Äußeres übertragen und somit zu einer Geschlossenheit von Innen und Außen Samsas geführt. Thomas Anz, Professor für neuere deutsche Literatur, sieht in Samsas Verwandlung zwei Motive: „die Entbundenheit des Tieres (bzw. des sozialen Außenseiters) von gesellschaftlichen Zwängen sowie die Abscheu, die Empörung, das Unverständnis und die Gewalt, mit denen die Gesellschaft auf seine Andersartigkeit reagiert.“²³⁹ Auf der anderen Seite wird der „Aspekt der Tiermetaphorik auch gegen die Menschen aus[gespielt], in deren Augen Gregor Samsa kein Mensch mehr, sondern nur noch ein Ungeziefer ist.“²⁴⁰ Für Samsa bedeutet die Verwandlung also eine Erlösung seines mechanischen Daseins und er kann dem Leben nachgehen, nach dem er sich sehnt. Auf der anderen Seite führt die Verwandlung jedoch der Gesellschaft einen Spiegel vor. Weiters führt er aus, dass „auch die Menschlichkeit derer [infrage gestellt wird; A.G.], die sich dem Diktat ökonomischer und sozialer Zwänge vollkommen unterworfen haben.“²⁴¹ Dasselbe Motiv findet sich auch in *Letters from Animals*. Zu Anfang lebt nur Queenie ihr Leben nach ihren Vorstellungen, ohne sich dem Diktat der Gesellschaft und jener The Developer zu unterwerfen. Durch die Unterwerfung transferieren sich Individuen in untertänige Unmenschen.

Das Klagen Samsas über seine Familie lässt sich an mehreren Textstellen nachweisen: „Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hingetreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt.“²⁴² Samsa träumt im Bett von einem angenehmen und bequemen Leben ohne Verpflichtungen, mit ausreichend Schlaf und Gasthausbesuchen am Vormittag. „Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich z.B. im Laufe des Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück.“²⁴³ Darüber hinaus vergisst er allerdings nicht, dass er in der Schuld seiner Eltern und seines Arbeitgebers steht. Offensichtlich handelt es sich um eine größere Summe, denn die Abbezahlung der Schulden kann noch zwischen fünf und sechs Jahren dauern. „Nun, die Hoffnung ist noch nicht gänzlich aufgegeben;

²³⁸ Kurz, G 1979, „Tiere“, in H Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch. Band 2: Das Werk und seine Wirkung*, Alfred Kröner, Stuttgart, S. 120.

²³⁹ Anz, T 2009, *Franz Kafka. Leben und Werk*, C.H. Beck, München, S. 78.

²⁴⁰ Ebd., S. 78f.

²⁴¹ Ebd., S. 79.

²⁴² Kafka, F 1999, S. 10.

²⁴³ Ebd.

habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzuzahlen – es dürfte noch fünf bis sechs Jahre dauern – mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schritt gemacht.“²⁴⁴

An dieser Aussage lässt sich jedoch auch die hierarchische Ordnung der Familie ablesen. Zwar wurde Samsa die Ausbildung und somit eine gute Arbeitsstelle und solide Zukunft ermöglicht, doch steht er jetzt in der Schuld seiner Eltern und diese stehen in der Schuld des Arbeitgebers. Schnell wird klar, wer die Macht in dieser Geschichte innehat. Verdeutlicht wird dies noch durch den Kontrollbesuch des Prokuristen. Wie Samsa selbst feststellt, wird atypisches Verhalten in dieser Firma zu einem Untersuchungsobjekt einer hierarchisch höher gestellten Person erklärt, in diesem Fall des Prokuristen:

„Gregor braucht nur das Grußwort des Besuchers zu hören und wußte schon, wer es war – der Prokurist selbst. Warum nur war Gregor dazu verurteilt, bei einer Firma zu dienen, wo man bei der kleinsten Versäumnis gleich den größten Verdacht faßte? Waren denn alle Angestellten samt und sonders Lumpen, gab es denn unter ihnen keinen treuen, ergebenen Menschen, der, wenn er auch nur ein paar Morgenstunden für das Geschäft nicht ausgenützt hatte, vor Gewissensbissen nährisch wurde und geradezu nicht imstande war, das Bett zu verlassen? Genügte es wirklich nicht, einen Lehrlingen nachfragen zu lassen – wenn überhaupt diese Fragerei nötig war -, mußte da der Prokurist selbst kommen, und mußte dadurch der ganzen unschuldigen Familie gezeigt werden, daß die Untersuchung dieser verdächtigen Angelegenheit nur dem Verstand des Prokuristen anvertraut werden konnte?“²⁴⁵

Diese repressive Firmenpolitik wird ebenfalls durch das ermahnende Verhalten sämtlicher Familienmitglieder Samsas unterstützt. In seiner Familie wird Samsa regelmäßig an seine Pflicht und somit an seine Schuld erinnert. Er sorgt dafür, dass sein Vater, seine Mutter und auch seine Schwester ein zumindest finanziell sorgenfreies Leben führen können. Demnach ist Samsa in diesem System gefangen, denn er steht in der Schuld seiner Eltern sowie in jener seines Arbeitgebers. Die immense Verantwortung, die Samsa tragen muss, hat darüber hinaus zur Folge, dass er sich mit nichts anderem außer seiner Arbeit beschäftigt. „Der Junge hat ja nichts im Kopf als das Geschäft. Ich ärgere mich schon fast, daß er abends niemals ausgeht; jetzt war er doch acht Tage in der Stadt, aber jeden Abend war er zu Hause.“²⁴⁶ Die Aussage von Samsas Mutter spiegelt seine soziale Isolation wider. Wie *The Cockroach* in *Letters from Animals*, verpflichtet sich Samsa dem System und denkt nur an seine

²⁴⁴ Ebd., S. 11.

²⁴⁵ Ebd., S. 16.

²⁴⁶ Ebd., S. 17.

Pflicht und seine Aufgaben. „Nur sich nicht im Bett unnütz aufhalten“, sagte sich Gregor.²⁴⁷ The Cockroach versucht zwar zwischenzeitlich soziale Kontakte zu knüpfen, jedoch entlarvt The Rat die wahre Intention The Cockroachs unmittelbar. Weder The Cockroach noch Gregor Samsa erwecken Sympathie bei den LeserInnen und bei den anderen Figuren:

„COCKROACH: Very happy to run any deliveries./ VULTURE: Excellent./ RAT: No./ VULTURE: Et pourquoi pas? Regardez-vous, comme c'est jolie./ COCKROACH: My aim is to satisfy./ VULTURE: Enchante./ COCKROACH: *(To Rat)* Got your pass after all, I hear? Doesn't hurt to play the game./ RAT: *(To Vulture)* Best give it to me./ VULTURE: *(Flaps the letter teasingly out of the Rat's reach.)* You don't like our little soldier? Such an ornament to our campaign! It is so prompt and willing./ RAT: Exactly. In whose pay is it?/ COCKROACH: I've got the run of this heap. I know it like the hairs on my feet. Engineering, architecture, communications, quarantine, intelligence, all the little threads pulling together and pulling apart./ VULTURE: *(To Rat)* You see? Perfect./ RAT: *(To Vulture)* Yes, very smooth. *(To Cockroach)* And what would we pay you?/ COCKROACH: Payment? Humans have no respect. With you, it would be like family./ RAT: She's lived among the machines too long. I don't like her tick tick tick. Listen.“²⁴⁸

Samsa vergisst in seinem ‚neuen Zustand‘ nicht einmal seine Obliegenheit und eilt zu seiner Zimmertür, um geradewegs sämtliche Missverständnisse zu beseitigen. „Aber Herr Prokurist“, rief Gregor außer sich und vergaß in der Aufregung alles andere, ‚ich mache ja sofort, augenblicklich auf.“²⁴⁹ Kurz darauf wird er sich über die Auswirkungen seiner neuen Erscheinung bewusst. Gedanklich kalkuliert er, inwiefern sich sein Aussehen positiv für ihn auswirken könnte:

„Er wollte tatsächlich die Tür aufmachen, tatsächlich sich sehen lassen und mit dem Prokuristen sprechen; er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden. Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein. Würden sie aber alles hinnehmen, dann hatte er auch keinen Grund sich aufzuregen, und konnte, wenn er sich beeilte, um acht Uhr tatsächlich auf dem Bahnhof sein.“²⁵⁰

Seine emotionale Haltung und Reaktion machen Samsa vollends von seinem Umfeld abhängig, ohne seine eigenen Gefühle und seine eigene Einstellung zu reflektieren. Er denkt auch nicht über Konsequenzen für sich selbst nach, sondern nur über die Folgen für seine Familie. Dies vermittelt den Eindruck, dass Samsa im Grunde genommen gar nicht wirklich lebt, sondern eben nur existiert, um für ein standesgemäßes Leben seiner Familie zu sorgen:

²⁴⁷ Ebd., S. 13.

²⁴⁸ Lazaroo, K 2008, S. 41.

²⁴⁹ Kafka, F 1999, S. 19.

²⁵⁰ Ebd., S. 20.

„Gregor [...] fühlte, während er starr vor sich ins Dunkle sah, einen großen Stolz darüber, daß er seinen Eltern und seiner Schwester ein solches Leben in einer so schönen Wohnung hatte verschaffen können. Wie aber, wenn jetzt alle Ruhe, aller Wohlstand, alle Zufriedenheit ein Ende mit Schrecken nehmen sollten?“²⁵¹

Auch The Cockroach lebt für das System. Zwar handelt es sich in diesem Fall nicht um Wohlstand und ein angenehmes Leben, sondern es geht ihr um Systemerhaltung und darüber vergisst sie Menschlichkeit:

„*The Rat enters. Shelley's device goes berserk.*/ RAT: My dear friend. To see you rendered thus./ *The Cockroach re-enters rapidly and jerks the Rat out of Shelley's sight line.*/ COCKROACH: This is unacceptable. Show me your pass!/ RAT: She's our link, our channel, our babbling brook, the sunny avenue. You mustn't close her down./ COCKROACH: She's job number 31705 and I've been given orders to wipe her till her brain is as clean as glass./ RAT: Please, let me take her. We'll slip out the back, no-one will see. How might I compensate you for your trouble? Anything at all. Your favourite song?/ COCKROACH: This is a top assignment. Equal to my aspirations. I won't be deprived. You had your chances./ RAT: What about your fellow feelings?/ COCKROACH: Yes, what about them?“²⁵²

War Samsa zu Beginn lediglich sozial isoliert ohne Kontakte zu FreundInnen und KollegInnen, hat er sich auch zu Hause für die Isolation entschieden, indem er sein Zimmer abschloss. Durch die Verwandlung wird er nun auch von seiner Familie isoliert und gemieden. Nur seine Schwester kümmert sich zu Beginn noch um ihn. The Cockroach wird aktiv ausgegrenzt, da weder die Menschen noch die Tiere mit ihr etwas zu tun haben möchten. Weil Samsa durch das Eingeschlossensein im Zimmer kaum Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung hat, beginnt er nahezu zwanghaft damit seine Umgebung abzuhören. „Während aber Gregor unmittelbar keine Neuigkeit erfahren konnte, erhörte er manches aus den Nebenzimmern, und wo er nur einmal Stimmen hörte, lief er gleich zu der betreffenden Tür und drückte sich mit ganzem Leib an sie.“²⁵³ The Cockroach verschafft sich ein soziales Umfeld, indem sie sich dem System anpasst und zu einem bedeutenden Teil in ihm wird. Ihre Arbeit in Quarantine ist ein gewichtiger Bestandteil der Menschenkontrolle. Indem sie im System aufgeht, fällt ihre Andersartigkeit auch nicht mehr auf. Das Nichtauffallen funktioniert nur, weil die absolute Hörigkeit zur Erhaltung des Systems beiträgt und eine Infragestellung von Entscheidungen einer Infragestellung des gesamten Systems gleich käme. Aus diesem Grund werden keine Fragen gestellt, sondern immer akzeptiert. „For the greater good.

²⁵¹ Ebd., S. 31.

²⁵² Lazaroo, K 2008, S. 59f.

²⁵³ Kafka, F. 1999, S. 35.

Nobody talks to anybody. Quarantine. Quarantine knows best. Quarantine knows everything. You must trust the bulletins.”²⁵⁴

Auch Samsa vergisst kurz seine Menschlichkeit und träumt von einem sorgenfreien Leben, in dem er seinem Käferdasein frönen kann:

„Beim Anhören dieser Worte der Mutter erkannte Gregor, daß der Mangel jeder unmittelbaren menschlichen Ansprache, verbunden mit dem einförmigen Leben inmitten der Familie, im Laufe dieser zwei Monate seinen Verstand hatte verwirren müssen, denn anders konnte er es sich nicht erklären, daß er ernsthaft darnach hatte verlangen können, daß sein Zimmer ausgeleert würde. Hatte er wirklich Lust, das warme, mit ererbten Möbeln gemütlich ausgestattete Zimmer in eine Höhle verwandeln zu lassen, in der er dann freilich nach allen Richtungen ungestört würde kriechen können, jedoch auch unter gleichzeitigem schnellen, gänzlichen Vergessen seiner menschlichen Vergangenheit?“²⁵⁵

Wie Samsa selbst anmerkt, würde eine vollendete Räumung des Zimmers die Hoffnung auf eine Rückverwandlung Samsas zunichte machen und den Verwandlungsprozess vollenden. Alles Menschliche wäre dann aus Samsas Umfeld entfernt. Die regelmäßigen Besuche seiner Schwester tragen nur Sorge, dass er körperlich überlebt. Von einem geistigen oder emotionalen Überleben kann nicht die Rede sein. Die Entmenschlichung von Samsas Zimmer, das, wie bereits ganz am Anfang geschildert, von seiner Familie ‚umzingelt‘ wird, verwandelt Samsa vollends in ein Tier im Käfig resp. in einem Terrarium. Der Prozess ist abgeschlossen, als Samsa sein Zimmer verlässt und zur Strafe von seinem Vater mit Äpfeln attackiert wird. Diese Apfelattacke ist der Anfang von Samsas Ende. Sein Verfall beginnt mit dem Apfel, der in seinem Panzer stecken bleibt. Kein Familienmitglied traut sich Samsa nahe zu kommen und ihm zu helfen:

„[D]a flog knapp neben ihm, leicht geschleudert, irgendetwas nieder und rollte vor ihm her. Es war ein Apfel; gleich flog ihm ein zweiter nach; Gregor blieb vor Schrecken stehen; ein Weiterlaufen war nutzlos, denn der Vater hatte sich entschlossen, ihn zu bombardieren. Aus der Obstschale auf der Kredenz hatte er sich die Taschen gefüllt und warf nun, ohne vorläufig scharf zu zielen, Apfel für Apfel. Diese kleinen roten Äpfel rollten wie elektrisiert auf dem Boden herum und stießen aneinander. Ein schwach geworfener Apfel streifte Gregors Rücken, glitt aber unschädlich ab. Ein ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein; Gregor wollte sich weiterschleppen, als könne der überraschende unglaubliche Schmerz mit dem Ortswechsel vergehen; doch fühlte er sich wie festgenagelt und streckte sich in vollständiger Verwirrung aller Sinne.“²⁵⁶

²⁵⁴ Lazaroo, K 2008, S. 30f.

²⁵⁵ Kafka, F 1999, S. 44.

²⁵⁶ Ebd., S. 50f.

Die Attacke hat Samsas Verwandlung abgeschlossen. Der Vater hat sich dazu entschlossen, im Ungeziefer nicht mehr seinen Sohn, sondern nur noch die äußere Hülle zu sehen. Das Öffnen der Wohnzimmertür am Abend und die daraus folgende Reinkludierung Samsas in die Familie zeichnet zwar eine Veränderung in der Beziehung der einzelnen Familienmitglieder zueinander aus, jedoch ist diese nur von temporärer Dauer. Samsa die Möglichkeit zu geben, zumindest akustisch an Familienritualen teilzunehmen, unterstreicht nur noch das bevorstehende Ende Samsas. Es wird noch einmal so etwas wie Nähe erzeugt, um ihn dann für immer zu verstoßen. Auch das Ende von *The Cockroach* ist sehr einsam. Indem sie sich gegen Menschlichkeit und für das System entscheidet. Am Ende des Dramas *Letters from Animals* ignoriert Gretel die gut gemeinten Hinweise und Hilfsangebote von The Rat. Da Gretel die Position von The Developer eingenommen hat, ist sie das System. Indem die Stadt untergeht und Gretel sich nicht helfen lässt, geht sie unter und folglich auch *The Cockroach*.

„aktör&vänner“ haben mittels ihrer Performance *Zoo*²⁵⁷ versucht bei ihren ZuschauerInnen Empathie für Kakerlaken zu erwecken. Im Herbst 2009 wurde die Performance in Göteborg, Schweden uraufgeführt. Auf ihrer Homepage beschreiben „aktör&vänner *Zoo* wie folgend:

„aktör&vänner has developed a theatre form where the space, the ideas and the feeling of togetherness are as important as the story of the performance. The audience gets all the senses activated by heat, smell, dampness and breeze. *Zoo* is an experimental and dazzling performance. At the same time *Zoo* is a warm adventure full of love. The audience is carefully led to its place inside a greenhouse full of perceptions. Inside the greenhouse one can only be. Listen. Observe.“²⁵⁸

Wie die Beschreibung verdeutlicht, findet die Performance in einem Gewächshaus statt. Bevor die Zuschauerin/der Zuschauer allerdings in dieses gelangt, muss sie/er sich zuerst anmelden und ein Adoptionsformular ausfüllen. Die folgenden Schritte bis zur Übergabe der Kakerlake an die Pflegeeltern werden streng bürokratisch gehandhabt. Alles wird formularisch festgehalten und Regeln dürfen nicht gebrochen werden. Die Räumlichkeiten, die das Publikum bis zum eigentlichen Inszenierungsraum durchqueren muss, untermauern die These des streng

²⁵⁷ In der folgenden Analyse wird sich auf einen Mitschnitt der Performance bezogen, der während einer Aufführung in Göteborg erstellt und mir freundlicherweise von Dr. Philipp Schulte der Universität Gießen zur Verfügung gestellt wurde.

²⁵⁸ „aktör&vänner 2009, *ZOO (Premiere 2009)*, „aktör&vänner Göteborg, Schweden, gesichtet am 9. März 2013, <http://www.aktor.se/en_zoo.html>.

bürokratischen Ablaufs zusätzlich. Bereits der Vorraum erinnert eher an eine Rezeption in einer Arztpraxis als an ein Theaterfoyer. Man hat sich in einer Reihe aufzustellen und zu warten, bis man aufgerufen wird. Nach erfolgreichem Erfüllen dieser Aufgabe geht es weiter in einen anderen Raum, in dem dem Auditorium weiße Schutzanzüge ausgehändigt werden. Dieser Bereich ist offensichtlich ein Übergangsraum, ein Wartezimmer mit Umkleidekabinen und weißen Plastikstühlen. Penibel wird darauf geachtet, dass alles seine Richtigkeit hat. Die PerformerInnen/SchauspielerInnen verziehen keine Miene. Kurz darauf werden die ZuschauerInnen einzeln mit Namen aufgerufen. Sie müssen an ein Fenster herantreten, durch das die Kakerlake in einem Terrarium gereicht wird. Alles verläuft nach Protokoll, der Übergebende trägt weiße Handschuhe und der ZuschauerIn/dem Zuschauer wird das Gefühl vermittelt, eine verantwortungsvolle Aufgabe übertragen zu bekommen. Zusätzlich hat man die Möglichkeit, etwas für seine Kakerlake zu kaufen, sodass man ihr besonders viel Zuneigung entgegenbringen kann wie z.B. extra Luft, Kekse oder diverse Spielzeuge. Für die Unterhaltung der Kakerlake ist also gesorgt. Mittels eines Kopfhörers wird der Kontakt zwischen Adoptierender/Adoptierendem und Adoptiertem hergestellt. Die Kopfhörer werden an das Terrarium angeschlossen und die ‚Worte‘ der Kakerlake werden in menschliche Sprache übersetzt. Dieses Mittel verwandelt die Kakerlake in ein personifiziertes Wesen und die leisen Anrufungen ‚Mutter‘ und ‚Vater‘ wecken Beschützerinstinkte. Bereits diese Verbindung ermöglicht eine differenzierte Sichtweise auf das Wesen, das man gerade in Obhut genommen hat. Etwas, das mit einem spricht, kann im Grunde genommen nicht ganz so ekelig sein, wie man zuvor dachte.

Im nächsten Schritt geht es in den eigentlichen Aktionsraum. Dieser ist genauso eingerichtet wie das Terrarium, in dem die Kakerlake sitzt. Die Einrichtung des Raums vermittelt den ZuschauerInnen den Eindruck, dass sie sich mit der Kakerlake auf einer Ebene befinden und er befördert zudem eine gemütliche Atmosphäre. Der weiße Wollfilzboden, die gewächshausartige Luft und das gedimmte Licht vermitteln Geborgenheit. Das Publikum setzt sich auf eine Bank und sie werden aufgefordert die Gewächshäuser mit den Kakerlaken auf den Boden zu stellen. Die Atmosphäre im Raum hat etwas alieneskes. Zuerst hallt eine junge Stimme durch den Raum, die wohl stellvertretend für die Kakerlaken ist. Sie hat etwas Fremdartiges an sich, als käme sie von weit her. Kurz darauf hallt die Stimme des Kapitäns durch das Gewächshaus, der dazu auffordert die Terrarien auf den Boden zu stellen. Sie werden auf eine runde Platte, die in der Mitte des Raums an einem Seil hängt, abgestellt. Langsam wird der

Wollfilz teilweise vom Glasboden gefegt und eine unterirdische geheimnisvolle Welt wird offenbart. Die Zuschauerin/der Zuschauer ist sich jetzt nicht mehr sicher, wo sie/er sich befindet. Noch immer in einem Gewächshaus oder in einem Raumschiff oder vielleicht doch im Körper einer Kakerlake? Auf jeden Fall wird das Publikum in eine andere Welt katapultiert. Das laute Atmen wie die Respiration einer/s Taucherin/s und das Aufleuchten und Abdunkeln des Lichts von außen verstärken das Gefühl, sich im Körper einer Kakerlake zu befinden oder zumindest in einem abgesonderten Bereich, weit weg von der eigentlichen Realität.

In der letzten Szene wird das Auditorium in einen vierten Raum gebeten, der wie eine Künstlergarderobe eingerichtet ist. Dort erwartet sie ein Mann in einem Kleid mit etwas längeren Haaren, der - seinem Aussehen nach zu urteilen - aus einem asiatischen Land kommt. Der Theaterwissenschaftler Philipp Schulte geht in seiner Analyse darauf ein, dass der letzte Darsteller Aspekte seiner eigenen Geschichte erzählt,

„dass er als Kind aus Korea adoptiert wurde, oder von seinen Aggressionen, die er lange gegen Menschen und Tiere gehegt hat. Der von ihm gewählte Stil in Kleidung und Äußerung lässt dabei Rückschlüsse darauf zu, welchen gesellschaftlichen Erwartungszusammenhängen er ausgesetzt war und ist, welchen Normen er sich fügt – und welchen eben nicht, und in welcher Haltung.“²⁵⁹

Der letzte Akt erscheint als Schlüsselszene, die die vorherigen Stadien, die die ZuschauerInnen durchlebt haben, erklärt. Die Szenen standen für die Abgrenzung von Anderen in einem abgeschlossenen Raum, der Menschen von der Realität komplett abschottet. Die Kakerlake wird als anders wahrgenommen. Viele Individuen ekeln sich vor solchem Ungeziefer, das unter den widrigsten Umständen überleben kann. Wie *The Cockroach* in *Letters from Animals* sich auch weiterhin in der Nähe der Menschen aufgehalten hat und dank des menschlichen Abfalls, der sich unter dem Haus ansammelte, überleben konnte. So wie Kakerlaken auch heute immer in der Nähe von menschlichen Subjekten leben, näher als vielen Individuen lieb ist. Kakerlaken gehen eine Symbiose mit den Menschen ein, diese jedoch grenzen sich von ihnen ab. Möglicherweise geht es in dem Stück darum, dass ein Blick oftmals nicht ausreicht und ein zweiter Blick offenbaren kann, was eigentlich in unserem Gegenüber steckt. Äußerlichkeiten sollten keine determinierende Rolle spielen.

²⁵⁹ Schulte, P 2009, „Sich einfügen, sich ausfügen. Überlegungen zum Begriff des Stils am Beispiel von *ZOO* von aktör&vänner [sic] und von Xavier Le Roys *Product of Other Circumstances*“, unveröffentlichtes Manuskript, S. 6. Danke an Dr. Philipp Schulte der Universität Gießen.

16. ‚ECO-NATIONALISM‘

In Australien haben indigene Gruppen und Tiere bis zur Ankunft der SiedlerInnen aus Europa immer im Einklang miteinander gelebt. Die europäischen SiedlerInnen, die ihre Traditionen den Aboriginal peoples und dem Kontinent Australien selbst aufzwingen, sorgten somit für ein Ungleichgewicht zwischen Mensch und Natur. Die frühen Einwanderinnen und Einwanderer nahmen einige Tiere mit nach Australien, die das empfindliche Ökosystem Australiens aus dem Gleichgewicht brachten resp. partiell immer wieder aus dem Gleichgewicht bringen. Naturschützer plädieren nun dafür, dass sämtliche nichteinheimische Spezies in Australien ausgerottet werden. Das erinnert nicht grundlos an das Szenario von *Letters from Animals*. Auf der anderen Seite erinnert es jedoch auch an postkolonialen Rassismus, der in Australien noch immer ein Thema ist. Natürlich muss die australische Natur geschützt werden und die Einwände von ÖkologInnen u.a. sind nicht von der Hand zu weisen, allerdings müssen die Methoden dafür in Frage gestellt werden.

Die Diskrepanz zwischen der Beziehung der Aborigines und der Tiere und SiedlerInnen bzw. den heutigen BewohnerInnen Australiens, wird in einem Beispiel des Anthropologen und Soziologen John Morton offensichtlich:

„Ecosystems, we often hear, are holistic systems in delicate balance; a shift in one area always means a shift in the total framework. Almost inevitably, the statement leads to the question: ‚Does humanity have a certain future, or will this species become thoroughly corrupt, degraded or extinct?‘ Clearly, this is no minor question – but what is interesting about it for present purposes is the relationship between our fear of the diminution of variety among natural species and our fear for the longevity of the *single* species *Homo sapiens*. In fearing for the environment, and so identifying with it as a home for humanity, we seem to fear, though not always explicitly, for our own lives.“²⁶⁰

In Anbetracht dieser Sichtweise werden die Praktiken, wie gegen ‚feral‘ und ‚invasive species‘ vorgegangen wird, kritischer gesehen.

Im englischsprachigen Raum wurde hierfür der Begriff ‚eco-nationalism‘ eingeführt. Ein Neologismus aus ‚ecology‘ und ‚nationalism‘: „[to chart] the historical trajectory of nature, native and nation in the Australian imaginary with particular reference to the ecological debate concerning ideas about what belongs (and what does not belong) in the past and present Australian landscape.“²⁶¹ Bei den ‚invasive species‘ handelt es sich in den meisten Fällen um Tiere und Pflanzen, die von Einwanderinnen und Einwanderern in der frühen Zeit Australiens eingeführt wurden. ‚Feral species‘ sind

²⁶⁰ Morton, J 1991, S. 29.

²⁶¹ Smith, N 2011, „Blood and soil: nature, native and nation in the Australian imaginary“, *Journal of Australian Studies*, Vol. 53, Nr. 1, S. 3.

Tiere, die zuvor domestiziert waren und jetzt in der Wildnis leben, wie z.B. Hasen oder Katzen. Die Idee dahinter war wohl, so etwas wie ein Heimatgefühl in der Fremde zu erzeugen. Die Anthropologen David Trigger der University of Queensland, Jane Mulcock und Yann Toussaint der University of Western Australia und die Historikerin Andrea Gaynor der University of Western Australia schreiben in ihrer Studie *Ecological restoration, cultural preferences and the negotiation of 'nativeness' in Australia*, dass in kommerziellen Gewächshäusern mindestens seit den 1850er-Jahren australische Pflanzen verkauft wurden. Zwar war die Nachfrage nicht besonders groß, doch ist auffallend, dass dies eine Zeit war, in der Teile der australischen Gesellschaft ihre Liebe zum australischen Busch wiederentdeckt haben. Das Interesse beschränkte sich vorrangig auf auffallende und leicht anzupassende Pflanzen für den Garten. War dies erst der Anfang, nutzen mittlerweile sogar Gartenmagazine die ‚Rückkehr zu der wahren Natur Australiens‘ als Aufmacher. Hier geht es nicht nur um eine Hervorhebung der indigenen Natur Australiens. Es wird sogar ausdrücklich mit der Verbindung von Australiens Natur und nationaler Identität geworben.²⁶² Jedoch bleibt es nicht nur bei der Hervorhebung so genannter indigener Pflanzen und Tiere, sondern es wird auch auf Pflanzen und Tiere hingewiesen, die in Australien eigentlich nicht heimisch sind. Nach Auffassung mancher australischer Naturschützer muss die heimische Flora und Fauna vor so genannten invasiven Arten geschützt werden. Trigger et al. sehen hier eine Verbindung zu der Flüchtlings- bzw. Einwanderungspolitik Australiens:

„Australians, as residents of an island continent whose ‘natural’ physical limits are consistent with its national political boundaries (with some island exceptions, including Tasmania), tend to have a high level of awareness about the ‘threat’, if not the actual impact, of ‘exotic’ species on the indigenous biota.“²⁶³

Zwar gingen die VerfasserInnen zu Anfang ihres Papers darauf ein, dass sie nicht auf den Begriff ‚eco-nationalism‘ zurückgreifen wollen, jedoch zeichnen sich Gemeinsamkeiten mit Theorien von unter anderem Nicholas Smith und Adrian Franklin ab.²⁶⁴

²⁶² Vgl., Trigger, D et al. 2008, „Ecological restoration, cultural preferences and the negotiation of ‘nativeness’ in Australia“, *Geoforum*, Vol. 39, S. 1276.

²⁶³ Ebd., S. 1277.

²⁶⁴ Siehe dazu auch: Smith, N 2011 & Franklin, A 2011, „An Improper Nature? Introduced Animals and ‘Species Cleansing’ in Australia“, in B Carter & N Charles (Hg.), *Human and Other Animals. Critical Perspectives*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Der Anthropologe Nicholas Smith sieht in Diskussionen über „invasive and native species“ einen Zusammenhang mit kolonialen Sichtweisen über Natur, Herkunft und Nation. Seiner Meinung nach handelt es sich hierbei nicht nur um gedankliche Konstrukte, sondern „in order to be imaginable they must be represented and given cultural form in narratives, images, symbols, rituals and customs.“²⁶⁵ Koloniale Sichtweisen werden im postkolonialen Australien mittels Debatten über Australiens Natur wiederbelebt. Zur Kolonialzeit sind SiedlerInnen mit Hilfe der Natur eine imaginierte Verbindung eingegangen, um sich gegen ‚Andere‘ abzugrenzen. Es wird vermutet, dass dies dazu diente, ein Gefühl von Heimat zu erzeugen, sodass auch die Einwanderinnen und Einwanderer sich als Australier sehen und definieren konnten. Mittels einer besonderen Verbindung zur Natur, wie sie die Aboriginal peoples schon seit Jahrtausenden pflegen, sollte gegen eine empfundene Fremdheit in der wilden Natur Australiens, die so ganz anders ist als die Natur zu Hause in England, gekämpft werden.²⁶⁶

Die heutige Diskussion über ‚feral‘ und ‚invasive species‘ hat mittlerweile einen Ton angenommen, der Smith stark an die Umwelt- und Jagdpolitik der Nationalsozialisten erinnert. Smith spielt hier auf den Aufdruck eines Düngemittels der Marke *Charlie Carp* an, der bis 1999 verwendet wurde.²⁶⁷ Dieser Aufdruck zeigte einen Karpfen, ‚European carp‘, der an einem Galgen aufgehängt wurde. Der Werbeslogan lautete: „There’s only one good European carp and that’s a dead European carp.“²⁶⁸ Nach *Charlie Carp* sind ‚European carp‘ dafür verantwortlich, dass australische Fische aus ihrem natürlichen Raum vertrieben werden bzw. Beute dieser Karpfen darstellen. Smith verweist hier auf den Autoren Boria Sax, der in der zur Schau gestellten Tierliebe der Nationalsozialisten ebenfalls eine Etablierung von nationaler Identität mittels extremer Identifikation mit der Natur sieht.²⁶⁹

„The enormous anxiety and preoccupation of the Nazis over national identity and differentiation from other human groups was only a heightened version of Germany’s long obsession with its identity and its boundaries from other human groups and its relationship with animals. Essential to this construction of national identity were certain

²⁶⁵ Smith, N 2011, S. 2.

²⁶⁶ Vgl., ebd., S. 3.

²⁶⁷ Mittlerweile wurde der Slogan abgewandelt, hat aber noch immer die gewünschte Wirkung. Auf der Webseite von *Charlie Carp* wird mit dem Spruch: „European carp are ruining our rivers. European carp make great plant fertiliser. Save our rivers, use *Charlie Carp*!“ geworben. Hinzu kommt ein illustrierendes Bild mit toten Karpfen und als Gegenstück Bilder mit farbenfrohem Obst und Gemüse. Vgl., *Charlie Carp Pty* 2013, *Charlie Carp*, Deniliquin, New South Wales, gesichtet am 9. März 2013, < <http://www.charliecarp.com/>>.

²⁶⁸ Vgl., ebd.

²⁶⁹ Vgl., ebd., S. 3ff.

themes regarding man's connections to nature and animal life that were articulated in German romantic poetry, music, and social thought. These ideas shaped Nazi thinking and served as intellectual resources that were drawn upon and distorted as expedient.²⁷⁰

Allerdings weist Smith auch explizit darauf hin, dass er Umweltschützer nicht mit Nationalsozialisten gleichsetzt. Nichtsdestotrotz wirken manche radikale Methoden, mit denen australische Umweltschützer und auch die australische Regierung ‚feral‘ und ‚invasive species‘ Herr werden möchten, befremdlich.

Hasen haben sich seit ihrer Einführung durch SiedlerInnen im 19. Jahrhundert rapide vermehrt. Mittlerweile gelten sie in Australien als Schädlinge und werden rigoros bekämpft. Ein ausschlaggebender Aspekt ist, dass sie anderen Tieren ihren Lebensraum streitig machen und ihnen das Futter wegnehmen. Ein Mittel zur Bekämpfung der Überpopulation von Hasen ist ihre Infizierung mit dem Myxovirus. Bereits in den Jahren von 1952 bis 1954 wurden wilde Hasen mit Myxomatosis infiziert, was, laut dem Department of Primary Industries, 99,8% aller Hasen tötete. Nach dieser Zeit entwickelten die Hasen eine Myxovirusresistenz und ihre Population begann wieder rasant zu steigen.²⁷¹

2011 gab das Department of Agriculture, Fisheries and Forestry (DAFF) eine Mitteilung über die Verfügbarkeit von Myxomatosis-Impfungen für Hasen in Australien heraus. In Ländern außerhalb Australiens ist ein Impfmittel gegen Myxomatosis erhältlich und wird auch genutzt, in Australien hingegen ist es illegal.²⁷² Der australische Chief Veterinary Officer begründet dies folgendermaßen:

„A vaccine is not a viable option for Australia. Live attenuated vaccines (also known as ‘modified live’ vaccines) are available overseas. They are not allowed to be used in Australia because the live virus in the vaccine has the potential to spread into the wild rabbit population which could result in wild rabbit immunity to myxomatosis. If this happened, there would be a dramatic increase in the number of wild rabbits in Australia, which would cause major damage to the environment and economic losses.“²⁷³

²⁷⁰ Arluke, A & Sax, B 1992, „Nazi Animal Protection and the Holocaust, *Anthrozoös*, Vol. 5, Nr. 1, S. 9f.

²⁷¹ Vgl., Department of Primary Industries 2011, *Rabbits and Their Impact*, State Government of Victoria Melbourne, gesichtet am 9. März 2013, <<http://www.dpi.vic.gov.au/agriculture/pests-diseases-and-weeds/pest-animals/lc0298-rabbits-and-their-impact>>.

²⁷² Vgl., Australian Government Department of Agriculture, Fisheries and Forestry (DAFF) 2011, *Information on myxomatosis vaccine availability in Australia*, Commonwealth of Australia Canberra, gesichtet am 24. Februar 2013, <http://www.daff.gov.au/__data/assets/pdf_file/0003/1901334/myxomatosis-statement.pdf>.

²⁷³ Ebd.

Somit wird billigend in Kauf genommen, dass auch Hasen, die als Haustiere gehalten werden, sich mit dem Myxovirus infizieren und daran sterben können.

Als Hauptgrund für ihre Bekämpfung werden ökonomische Gründe genannt. Zwar können die Auswirkungen nicht genau genannt werden, jedoch fungieren die steigenden Umsätze nach der erfolgreichen Bekämpfung der Hasen in den 1950er-Jahren als Indikator. Hinzu kommt, dass Hasen für die Gefährdung von einheimischen Pflanzen Australiens verantwortlich gemacht werden. „[Rabbits] selectively feed on certain species of plants at critical stages of development such as seeding and seedling establishment. This may result in the local extinction of particular native plant species.“²⁷⁴ Zudem machen sie Bilbys den Lebensraum streitig. Bilbys gehören zu den Beuteltieren, es gibt sie nur in Australien. Ihre Ähnlichkeit mit Hasen hat eine Bewegung ins Leben gerufen, die sich dafür einsetzt den Osterhasen durch den ‚Easter Bilby‘ ablösen zu lassen. Diese Gruppierung intendiert, bei jungen Australiern ein Bewusstsein zu schaffen und sie für die Rettung der letzten 600 Bilbys in Australien zu gewinnen. Die Kampagne geht zurück auf die Foundation for Rabbit-Free Australia (RFA):

„The Easter Bilby is an Australian symbol of Easter, to replace the Easter Bunny. Very young children are indoctrinated with the concept that bunnies are nice soft fluffy creatures whereas in reality they are Australia's greatest environmental feral pest and cause enormous damage to the arid zone. In 1991 Nicholas Newland of RFA developed the idea of the Easter Bilby, to dispel that myth and at the same time promote and raise awareness about the damage that rabbits cause.“²⁷⁵

Diese Beispiele sollen veranschaulichen, dass seit Ankunft der SiedlerInnen extrem in die australische Natur eingegriffen wurde. Diese Eingriffe haben merkbare Spuren hinterlassen. Mittlerweile werden jedoch u.a. wilde Hasen für dramatische Veränderungen der Natur verantwortlich gemacht, obwohl auch die Landwirtschaft irreversible Schäden verursacht hat. Indem Hasen für das Problem verantwortlich gemacht werden, wird die Verantwortung auf die Vergangenheit geschoben. Die Eliminierung der gesamten Hasenpopulation wird nur temporär eine positive Veränderung bringen. Smith nimmt wilde Hasen als Metapher für die frühen Einwanderinnen und Einwanderer. Beide bearbeiten bzw. haben die Natur zu hart bearbeitet und Öde hinterlassen. Frühe SiedlerInnen benutzten die Natur, um die ‚alte Heimat‘ an den neuen Ort zu transferieren. Pflanzen und Tiere wurden aus England

²⁷⁴ Department of Primary Industries 2011.

²⁷⁵ Foundation for Rabbit-Free Australia Inc. 2013, *The beginning of the Easter Bilby*, Foundation for Rabbit-Free Australia Collinswood, South Australia, <http://www.rabbitfreeaustralia.org.au/easter_bilby_campaign.html>.

nach Australien eingeführt, ganze englische Gärten wurden in Australien angelegt, sodass die neue Heimat nicht zu fremd wirkt. Demnach fungieren Hasen in der heutigen Diskussion als die frühen SiedlerInnen, die dafür sorgen wollten, dass sich die Natur ihnen unterwirft.²⁷⁶ Dies wird jedoch niemals der Fall sein, wie auch Lazaroo bemerkt: „KIT: It’s a really improbable play, but I guess it is some sort of apocalyptic vision. I guess if we continue to put nature’s interests below ours it will become more likely we will find our choices backfiring.“²⁷⁷

²⁷⁶ Smith, N 2006, „Thank your mother for the rabbits: bilbies, bunnies and redemptive ecology“, *Australian Zoologist*, Vol. 33, Nr. 3, S. 375.

²⁷⁷ Gutting, A 2012, S. 98.

RÜCKBLICK UND AUSBLICK

Anstatt eine Conclusio zu formulieren, geht es im letzten Abschnitt dieser Arbeit um einen Ausblick. Wie diese Studie gezeigt hat, machen Mensch-Tier-Beziehung einen bedeutenden Anteil in den kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen aus. Als Indikator zog ich die beiden Theaterstücke *Letters from Animals* und *The Rivers of China* heran. Setzt sich *Letters from Animals* mit der fraglichen Tierpolitik Australiens auseinander, fungiert *The Rivers of China* als Gegenstück, prangert jedoch auch noch vorhandene koloniale Praktiken im postkolonialen Australien an. Ausgegangen bin ich von einer Historie der australischen Gesellschaft und ihren einzelnen Gruppen. Zwar ist die Bevölkerung Australiens keine homogene Gruppe, jedoch lassen sich einzelne Strömungen und Muster erkennen, die sich in der menschlichen Beziehung zum Tier wiederfinden.

Die australische Gesellschaft befindet sich in permanentem Wandel, wie das Kapitel über Rassismus gezeigt hat. Wurden zu Anfang der Kolonie Australien noch Einwanderinnen und Einwanderer aus China diskriminiert, wurde die Ausgrenzung im Laufe der Zeit auf ImmigrantInnen aus Osteuropa ausgeweitet. Mittlerweile sind sowohl Menschen aus osteuropäischen als auch aus asiatischen Ländern mehr oder minder in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Einerseits liegt dies an den Fortschritten in der Politik und andererseits auch an der langen Präsenz von ‚Asians‘ in Australien. Das Feindbild hat sich mittlerweile wie in der ganzen westlichen Welt auf so genannte Musliminnen/Muslime²⁷⁸ und Einwanderinnen und Einwanderer aus dem Sudan²⁷⁹

²⁷⁸ Der australische Islamwissenschaftler Shahram Akbarzadeh spricht davon, dass Muslime in der australischen Mehrheitsgesellschaft noch lange nicht angekommen sind. Zwar gibt es bereits Muslime der zweiten Generation, jedoch fehlt der muslimischen Community eine Vertretung in der Politik. In Victoria gibt es lediglich drei muslimische Abgeordnete und in New South Wales lediglich einen. Zwar hat die muslimische Community stark von dem von der Politik propagierten Multikulturalismus profitiert, jedoch bedeutet dies auch, dass sich ein Gesinnungswechsel in der Politik negativ auf die Gruppe auswirken kann. „But we should not lull ourselves into a false sense of security. The opening of a corner kebab shop or the occasional token Muslim on ABC TV does not mean that Muslims are universally accepted as part of the Australian mosaic.“, Akbarzadeh, S 2012, *Muslims still a side dish in Australia's melting pot*, Australian Broadcasting Corporation Sydney, gesichtet am 25. Februar 2013, <<http://www.abc.net.au/unleashed/4369418.html>>.

²⁷⁹ Nach Informationen eines Papers des Department of Immigration and Citizenship von 2007 ist die Zahl der Immigranten aus dem Sudan seit 1996 um 34% pro Jahr gestiegen. Hinzu kommt, dass in den Jahren 1996/7 20 000 Flüchtlinge aus dem Sudan nach Australien gekommen sind. Zwar wird in diesem Paper auf die Anfangs- und Eingewöhnungsschwierigkeiten von sudanesischen Flüchtlingen eingegangen, jedoch nicht auf die abweisende Haltung der australischen Mehrheitsgesellschaft gegenüber sudanesischen Flüchtlingen. Vgl. Department of Immigration and Citizenship 2007, Sudanese Community

verlagert. Eine Studie der Soziologen Philip Smith und Tim Phillips ergab zudem, dass der Terminus ‚UnAustralian‘ sich nicht gegen ImmigrantInnen richtet, sondern gegen ‚unaustralisches‘ Verhalten. Demnach haben sie in Interviews herausfinden können, dass die polemische Politik Pauline Hansons von manchen Interviewpartnern als ‚unaustralisch‘ angesehen wird. Nach ihnen hängt dies unter anderem mit der australischen Kultur von ‚mateship‘ zusammen, die für ein Zusammenhalten der Menschen unter schwierigen Bedingungen steht, bzw. auch für ein generelles Zusammenhalten und vor allem Zusammenarbeiten. Wenn alle Individuen sich für dieselbe Sache einsetzen, ist der Erfolg vorprogrammiert. Diese Denkweise ist ein wesentlicher Bestandteil australischer Identität.²⁸⁰ Allerdings werden auch diverse andere ethnische Gruppen resp. Einwanderinnen und Einwanderer als ‚unAustralian‘ angesehen. Besonders der Zusammenschluss von ethnischen Gruppen untereinander wird kritisiert. Als Hauptgrund wird die mangelnde Eingliederung in die gesellschaftliche Mehrheit bemängelt und das unterstellte Desinteresse am Erlernen der Landessprache.

Ähnlich verhält es sich mit der Mensch-Tier-Beziehung. Wurde zuerst versucht, der Natur Herr zu werden und sie den Menschen anzupassen, haben die Menschen mittlerweile verstanden, dass sie sich der Natur anzupassen haben. Wie die dargelegte Geschichte Australiens zeigt, ist die Mensch-Mensch-Beziehung als auch die Mensch-Tier-Beziehung von Extremen geprägt. Die verbalisierte Kritik der in dieser Arbeit erwähnten ForscherInnen ist ein erster Schritt in Richtung gemäßiger Naturpolitik. Wie Smith und Phillips herausgefunden haben, kommen populistische Politiker wie Pauline Hanson keineswegs so positiv an, wie dies auf den ersten Blick erscheinen könnte.

Kunst und Kultur spielen in diesem Diskurs ebenfalls eine bedeutende Rolle, wie die beiden behandelten Theaterstücke zeigen. Eine kritische Sichtweise auf die Gesellschaft hilft Veränderungen in Gang zu setzen und eine womöglich festgefahrene

Profile, Commonwealth of Australia Canberra, gesichtet am 25. Februar 2013, <http://www.immi.gov.au/living-in-australia/delivering-assistance/government-programs/settlement-planning/_pdf/community-profile-sudan.pdf>. Stephen de Tarczynski berichtet in seinem Artikel „Australia: Sudanese refugees meeting white resistance“ für das Global Information Network von Städten, die sich gegen die Aufnahme von sudanesischen Flüchtlingsfamilien wehren. Er kommentiert dies wie folgend: „While Sudanese attract more attention than other immigrant groups, few here realise that these are young people who have undergone immense trauma and hardships. Most are orphans who survived onslaughts on their villages by government troops only because they were away tending herds or managed to hide. Many reached international refugee camps set up in Ethiopia and Kenya after battling starvation, disease and wild animals.“, Tarczynski, S de 2007, „Australia: Sudanese refugees meeting white resistance“, Global Information Network, 14. März, S. 1.

²⁸⁰ Phillips, S & Smith, P 2001, „Popular understandings of ‘UnAustralian’: an investigation of the un-national“, *Journal of Sociology*, Vol. 37, Nr. 4, S. 329.

Situation wieder zu entspannen. Den Dramatikerinnen Alma de Groen und Kit Lazaroo ist es ein Anliegen, mit ihren Bühnenstücken einen bedeutenden Teil zu diesem Diskurs beizutragen. Der Soziologe Stuart Hall hat bereits früh festgestellt, dass es nicht nur um die menschlichen Unterschiede geht, sondern wie mit ihnen umgegangen wird:

„Die Frage ist nicht, ob Menschen im allgemeinen Unterschiede in der Wahrnehmung zwischen Gruppen mit verschiedenen 'rassischen' oder ethnischen Charakteristika machen, sondern, welches die spezifischen Bedingungen sind, die dieser Form der Unterscheidung soziale Bedeutung und historische Wirksamkeit verleihen. Was gibt der abstrakten menschlichen Möglichkeit ihre Wirksamkeit, ihre materielle Gewalt?“²⁸¹

Viele junge Menschen in Australien sehen es mittlerweile als Bereicherung an, viele verschiedene Kulturen innerhalb ihrer Reichweite zu haben. Die geographische Abgeschiedenheit dieses Landes hat der Nation immer eine gewisse Sonderstellung verliehen. Nationale Abschottung ist ein veraltetes Konzept, dies hat die Mehrheit in Australien mittlerweile verstanden und begrüßt die multikulturelle Gesellschaft. Kulturelle Vielfalt im Land sorgt dafür, dass die geographische Abgeschiedenheit nur noch eine marginale Rolle spielt. Ebenso wird es sich in Zukunft mit der radikalen Politik bzgl. ‚invasive‘ und ‚feral species‘ verhalten. Je mehr Menschen erkennen, dass einige dieser Tiere bereits sehr lange zur australischen Natur gehören und sich ihr Lebensraum genauso an sie wie sie sich an ihn gewöhnt haben, wird es zu der Erkenntnis kommen, dass eine Rückkehr zur ursprünglichen Natur Australiens nicht erstrebenswert ist. Es steht außer Frage, dass einzelne Tierpopulationen unter Kontrolle gehalten werden müssen und wiederum andere Tiere, wie z.B. der Bilby, definitiv schützenswert sind. Wichtig ist, die Methoden, die Gründe und den Nutzen einer Eindämmung bestimmter Tierarten abzuwägen.

Eine Überwindung der kolonialen Vergangenheit und eine Anpassung an die neuen Gesellschaftsverhältnisse in Australien machen einen bedeutenden Schritt in der zwischenmenschlichen als auch in der Mensch-Tier-Beziehung aus.

²⁸¹ Hall, S 1994, S. 129.

ANHANG

LETTERS FROM ANIMALS²⁸²

Uraufführung. Premiere: Melbourne, The Store Room, 9. November 2007

Glynis Angell: Queenie/ The Rat

Georgina Capper: Shelley/ The Vulture

HaiHa Le: Gretel/ The Cockroach

Regie: Jane Woollard

Dramaturgie: Kit Lazaroo

Bühne: Amanda Johnson

Licht: Bronwyn Pringle

Sound Design: Jane Woollard/ Colin James

Video: Maggie Miles/ Colin James

THE RIVERS OF CHINA²⁸³

Uraufführung. Premiere: Sydney, The Wharf Theatre, 9. September 1987

Patrick Dickson: Mark/ Asanov

Frank Gallacher: Gurdjieff/ Matthew

Marcus Graham: Wayne Shute

John Howard: The Man

Helen Morse: Katherine Mansfield

Jenny Vuletic: Audra/ Girl/ Vera

Linden Wilkinson: Rahel/ Lidia

Regie: Peter Kingston

Bühne: Eamon D'Arcy

Licht: Mark Shelton

²⁸² Für die folgenden Angaben vgl., AusStage 2013, *Letters from Animals*, AusStage Adelaide, gesichtet am 6. März 2013, <<http://www.ausstage.edu.au/pages/event/75275>>. & Woollard, J et al. 2009, „Letters from Animals“, *Here Theatre*, Weblogeintrag, gesichtet am 6. März 2013, <<http://heretheatre.blogspot.co.at/2009/01/letters-from-animals.html>>.

²⁸³ Für die folgenden Angaben vgl., Brisbane, K 1996, S. 341. & AusStage 2013, *The Rivers of China*, AusStage Adelaide, gesichtet am 6. März 2013, <<http://www.ausstage.edu.au/pages/event/311>>.

ZOO²⁸⁴

Uraufführung. Premiere: Göteborg, Schweden, äktor&vänner Masthuggsterrassen 3,
Herbst 2009

Regie: Johan Rödström und Johan Forsman

Initiatoren

Alva Rödström

Gunilla Lagneryd

Joaquin Nabi Olsson

Daniel Ampersand

Tomas Björkdal

Andreas Johansson

Emma Johannesson

Malte Rödström

Sara Ahlberg

Anders Thorén

Frida Mellbin

Linda Stridh

Niklas Börjesson

Johan Rödström

Johan Forsman

²⁸⁴ Für die folgenden Angaben vgl., äktor&vänner 2009.

INTERVIEW KIT LAZAROO MIT ALICIA GUTTING

Transkription der digitalen Aufnahme

8. Mai 2012, Melbourne

ALICIA: Could you please say something about yourself in general and as a playwright?

KIT: I grew up in Perth, which is probably very relevant to *Letters from Animals*. It's the most isolated capital city in the world. I think that has a big impact on me as a playwright, that sense of isolation, I think it's certainly a huge part of *Letters from Animals*. And I grew up during the time of the White Australia policy. I don't know if you know about that. Australia used to have a White Australia policy where the only immigrants allowed were white people and not coloured from Asia. So my family was a bit unusual and it was very racist then, you know the Australian history. I think this sort of has affected me as a person but definitely has affected my playwriting. As a child I started to be interested in theater and continued to do a theatre arts course as a teenager. That was a very natural transition. So I can't really remember a time where, you know from the age of six onwards I think I was drawn to the theatre and this was just a way of being for me. So it's not like as a grown up I decided 'Yes, I'll become a playwright' it was more of a natural evolution, from my childhood. Currently I'm still trying to earn an income as a GP which I love, and I have two children and trying to write plays. I think I wrote *Letters from Animals* before I had any children. I can't really remember but I probably started around 2004 and it went on in 2007. It started before I had kids but continued when I had my first child.

A: Where do you get your ideas from?

K: My ideas come from a mixture of different places. Quite often there is a political idea but I tend to not write plays that are straight up political. So I look for more imaginative or mythical impulses as well. One of the plays I wrote before *Letters from Animals* was *True Adventures from a Soul Lost at Sea* and the inspiration for that was seeing a photograph of a giant squid that has been washed up on the beach in Tasmania. When I wrote that play I thought I was just writing about a giant squid but then half way through the whole process I realised what I was actually doing. I was recalling a Land Rights Protest with Aborigines that I've been involved in before in Perth; I just

allegorised the Land Rights Protest as a story about being kidnapped by a giant squid. I often use quite disparate sources of inspiration.

A: Why did you choose these animals? Rat, Vulture, Cockroach, Lamb? These are very specific animals and most of them seem to be seen very negatively by humans.

K: It's not like I took some intellectual approach to choosing them. I think the French-speaking Vulture arrived first as a character and they all just seemed to be the right companions for each other. Especially the Vulture and the Rat; just because one personality seemed to call up the other personality. I didn't want to present these three animals as if they were all in lovely harmony with each other. I wasn't trying to tell that all animals are beautiful and human beings are terrible. I didn't try to be that simplistic. So I did want there to be a bit of conflict between the animals. The Cockroach seemed to me to be this outsider sort of character. It didn't really relate to any other kind of animals. Yes, I agree they have in human terms some kind of negative archetypes, but I don't think that was what was driving my choice, I think that just arrived.

A: This conflict between animals and humans is that the reason why you let humans play the animals? Or that specific characters are playing specific animals?

K: Part of it just arrives from the practicalities of, ok, we don't have a big cast, we only have three actors, so those three actors will also have to play the animals. So part of it is just kind of the practicality and part of it is I think, what the play is really saying is that the animal kingdom has contributed to part of the human soul; our sense of who we are as human beings has really been fashioned for thousands and thousands of years through our interactions with animals. For example we say that someone's as gentle as a lamb or we say someone's as determined as a terrier. So we can see ourselves take on animal qualities. What I'm trying to say is that in realistic terms humans can't survive without animals, we can't survive without nature, but also more in a metaphorical, spiritual soul kind of way we are really intertwined with them and if we've lost animals we'd lose part of the human soul. We would just become more mechanical, a more mechanical society.

A: In *Letters from Animals* the cockroach starts to make some mechanical noises. The explanation for these noises is its closeness to humans. Are humans in this play partly human and partly a machine?

K: One of them is a bureaucrat and to me a bureaucrat has some sort of mechanical approach to how society should be run, so yeah, I think that's true that society is like a machine. I guess with the cockroach, it's almost a bit reptilian, and we feel that a reptile is more mechanical than a puppy dog. It is a little bit of playing into that. There is probably a shadow - that little bit of Kafka - you know, the horror of waking up and finding out you've turned into a cockroach.

A: Is the lamb just a mechanical puppet because of its role as the sacrificial lamb?

K: I could have gone either way. I could have made it acted by the actors in this play, but then I would have lost the symmetry of the three humans/ three animals. Often my choices are dictated by those formal or practical considerations. If you just make the lamb this non-speaking thing that just offers itself up without trying to change anything itself, that fits into the character of it. And the Vulture does sacrifice it for this kind of purposes. It wasn't the main reason. The main reason was practicality.

A: Is the personality of the characters similar to the animals they are playing? How did you decide what character plays what animal?

K: You don't always map those things out consciously. I didn't consciously decide 'Ok, Shelley plays the Vulture therefore I make Shelley like that and the Vulture like that, but it's just by creating these characters and coupling them together it's like you do find an alter ego or some kind of mirror.

A: Why does the Vulture speak with a French accent?

K: Because it's funny! When I initially wrote it, the actor who was supposed to play the Vulture was Julia Zemiro. She is Australian but she is French speaking because of her parents. That was kind of fun but then it seemed to fit. I was thinking of all that European colonisation of parts of the world in the 19th century. I know, the English did it too, I'm not necessarily singling out the French. I was particularly thinking of Africa

and I know there are a lots of colonising influences in Africa and maybe it comes from some film footage I've seen. There's actually a film from Médecins Sans Frontières about taking a charity approach in Africa, ah no, there is this famous photo of a vulture waiting for a child to die. It's by an American photographer. All these different influences came into my mind and it just seemed to be there in her speech. So I'm not necessarily singling the French out to be bad colonisers but it all seemed to be at work in my mind.

A: The solution to epidemics that also affect humans like foot-and-mouth disease or SARS was always to kill all animals even though they weren't affected. Don't you think our treatment of animals is quite similar to the treatment of animals in your play?

K: I think it is a general comment about human society's desire for cleansing and sanitation, to keep the division between humankind and animals, and I think part of my play is inspired by those public health approaches. As a medical practitioner, my psyche has been shaped by that viewpoint - sanitation and immunisation, working at the level of the whole population. I think *Letters* is playing a game with my medical self, but I do think that more generally, Australia has quite a bad history around wildlife versus human need. The Tasmanian Tiger was blamed for killing sheep in Tasmania. So when you eradicate the Tasmanian Tiger everything will be fine. So it's not necessarily just about disease.

A: Do you think the scenario of your play is a likely future scenario?

K: I don't think it's all likely, literally. There are some very unlikely things. I don't think you'll ever find a French speaking vulture. It's a really improbable play, but I guess it is some sort of apocalyptic vision. I guess if we continue to put nature's interests below ours it will become more likely we will find our choices backfiring.

A: Was your original intention to write a black comedy or was it more of a drama?

K: I can't separate the two out very easily. The writing of this play was particularly hard for me because of the fact that my grandmother was dying. On the flight back we flew over some of the country towns where my mother's family has lived, where my mother was growing up and then when I was there in Perth it was just seeing how many

changes there had been, some development. To see how kind of modern and fashionable the city was becoming and just visiting my grandmother herself. I think I just thought about the roles of generations in building up society, contribute to society, become significant in society and I guess it was a kind of mourning the Perth I grew up with, which was more of a wild country town - had passed, that was gone, that it died. And also to mourn that my own family had an impact on nature and contributed to the destruction of nature - and just that sense of generations passing. So in the play the three women are all in different stages in their lives. So nothing was really comical in my head, but I usually don't separate comedy from drama. That impulse towards comedy was always there from quite early on.

A: The speaking of the animals' names and the remembering of the animals reminded me of the Bible. Was this your intention?

K: I doubt that I was deliberately referring to the Bible. I guess that is something that has an influence but I think more of what I thought I was doing is actually you know, when we think of extinct animals there is something that we've lost, an opportunity for ourselves, so when we're trying to name the animals, we're trying to name these parts of ourself that have been lost...we're trying to bring something up out of the past. I guess in Genesis the animals are called into being but now these things are all lost. By naming them it's more of a mourning.

A: Is there a deeper meaning to the yellow pass Shelley gives to Queenie? Actually I as a German had to think of ...

K: It feels a bit Nazi, doesn't it? I think definitely that was there.

A: In the Bible women are not equal to men and basically treated like animals. Is this some kind of vengeance of the women? To exterminate all men?

K: I don't think it's a vengeance. I think somehow the men just have been forgotten about. It's just like all the animals have been forgotten about, all the men have been forgotten about as well. I don't think it is a deliberate revenge fantasy. It's just this odd thought if women ran the world it would be a better place and this is just not happening in this play. The women are running the world and they've just forgotten that men used

to be there but this is not necessarily deliberate. I don't think it is a revenge at all but I do think men at some stage have been superseded, women in the play have found a way to create sperm without the men. And it's not like they're really having trouble without them or are missing them. My decision to do this wasn't a deliberate one. Jane Woollard was going to be the director and she had mentioned she would love to direct an all-woman show. Well, that's easy enough. You just write it with three or four women. But then I decided that none of the women were going to refer to a husband or a brother, a male employer - men were not running their lives for them, so I just created this rule for myself that the whole play was not going to refer to anything male. The idea was not to create a play with the theme, what would a society be without men, it was: can I write a play for Jane without men? And then I forgot about it. I got into the swing of it. Then the designer read it and she said, you created a society without men! And I realised yes, that's what I've done. I don't often consciously make this kind of choice.

A: Are there still some men living across the river?

K: Yes, I think there are some men living across the river. In the film *Fahrenheit 451*, there is this colony with people living in a forest and walking around reciting books there are men there and I think that film was always in the back of my mind – that's what the colony is like. So the women would be very shocked when they go across the river: what are these creatures?!

A: In Alma de Groen's *The Rivers of China*, Emily Dickinson's poems also play an important role. In the future society men still exist but are not equal to women and don't have many rights whatsoever. Why did you choose a poem from Emily Dickinson?

K: The honest truth is, I got to this point where the Rat says would you like me to recite a poem and I didn't want to write one, so it had to be one that was drawn out of the canon. So I had a volume of Emily Dickinson poems and the first poem I opened at, the one with the bones just seemed so perfect for the meaning of the play. You know about Emily Dickinson there is that feminine sort of real survival, such determined surviving. It's just in the quality of her writing, that really seemed to fit this world of survivors. Just the way she sort of virtually shut herself up from society but persisted with her point of view, seemed to fit in with how these animals managed to survive and come out again.

A: Is there a deeper meaning to the sludge? Does it symbolise something?

K: It's obviously that we do create pollution. The play very much comes from Perth and the Swan River that is full of life, which is part of my childhood. There is a battle over how people use the river. It does symbolise negative consequences about the desires of society. The damage is done, it accumulates like this. The more sophisticated our society gets and the more resources we use, the further away we are from working with nature.

BIBLIOGRAPHIE

UNVERÖFFENTLICHTE MANUSKRIPTE

GUTTING, A 2012, „Interview Kit Lazaroo mit Alicia Gutting“, Transkription einer digitalen Tonaufnahme, unveröffentlichtes Manuskript im Anhang dieser Arbeit, S. 95-101.

LAZAROO, K 2008, *Letters from Animals*, unveröffentlichtes Manuskript, Melbourne. Danke an Kit Lazaroo.

SCHULTE, P 2009, „Sich einfügen, sich ausfügen. Überlegungen zum Begriff des Stils am Beispiel von ZOO von aktör&vänner [!] und von Xavier Le Roys Product of Other Circumstances“, Unveröffentlichtes Manuskript. Danke an Dr. Philipp Schulte, Universität Gießen.

SELBSTSTÄNDIGE LITERATUR

ANZ, T 2009, *Franz Kafka. Leben und Werk*, C.H. Beck, München.

ARLUKE, A & Sax, B 1992, „Nazi Animal Protection and the Holocaust, *Anthrozoös*, Vol. 5, Nr. 1, S. 6-31.

BARTAL, I B-A et al. 2011, , Empathy and Pro-Social Behavior in Rats', *Science*, Vol. 334, S. 1427-1430, Zugriff am 15. Mai 2012, Science Mag, Nr. 10.1126/science.1210789, S. 1427-1430.

BINDER, H 1979 (Hg.), *Kafka-Handbuch. Band 2: Das Werk und seine Wirkung*, Alfred Kröner, Stuttgart.

BRISBANE, K (Hg.) 1996, *Australia Plays*, Nick Hern/Currency Press, London.

COORAY, L J M 1986, „Multiculturalism in Australia. Who needs it?“, *Quadrant*, April, Nr. 29, S. 27-29.

CROFT, D B (Hg.) 1991, *Australian People and Animals in Today's Dreamtime. The Role of Comparative Psychology in the Management of Natural Resources*, Praeger, New York.

CROGGON, A 2010, „How Australian is it?“, *Overland*, Vol. 200, S. 55-62.

DESCARTES, R 2011², *Meditationen. Abhandlung über die Methode*, marixverlag, Wiesbaden.

DOCKER, J & Fischer, G (Hg.) 2000, *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*, University of New South Wales, Sydney.

DOCKER, J 1995, „Rethinking Postcolonialism and Multiculturalism in the Fin de Siècle“, *Cultural Studies*, Vol. 9, Nr. 3, S. 409-426.

FISCHER-LICHTE, E 1997, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, A. Francke, Tübingen.

FITZPATRICK, P 1979, *After 'The Doll'. Australian Drama since 1955*, Edward Arnold, London.

FUCHS, G 1909, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater*, Müller, München.

GILBERT, H 2001, *Sightlines: race, gender and nation in contemporary Australian theatre*, University of Michigan Press, Michigan.

GILBERT, H 1989/1990, „Walking around in other times. An interview with Alma de Groen“, *Australasian Drama Studies*, Nr. 15/16, 11-20.

GNÜG, H 1999, *Utopie und utopischer Roman*, Reclam, Stuttgart.

GROEN, A DE 1996, „The Rivers of China“, in Brisbane, K (Hg.) 1996, *Australia Plays*, Nick Hern/Currency Press, London, S. 339-397.

HALL, S 2004, *Ideologie. Identität. Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Argument, Hamburg.

HALL, S 1994, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Argument Verlag, Hamburg.

HAUFSCHILD, T & HANENBERGER, N 1993, *Literarische Utopien und Anti-Utopien. Eine vergleichende Betrachtung*, Förderkreis Phantastik, Wetzlar.

INGOLD, T (Hg.), 1988, *What is an Animal?*, Allen & Unwin, London.

KAFKA, F 1999, *Die Verwandlung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

KLARER, M 1993, *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

LAZAROWICZ, K & Balme, C (Hg.) 2003, *Texte zur Theorie des Theaters*, Philipp jun. Reclam, Stuttgart.

LENK, H (Hg.) 1973, *Technokratie als Ideologie*, Kohlhammer, Stuttgart et al.

MARCHART, O 2008, *Cultural Studies*, UVK, Konstanz.

MARTIN, J & Sauter, W 1995, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

MCCALLUM, J 2009, *Belonging. Australian Playwriting in the 20th Century*, Currency Press, Sydney.

MILLER GEARHART, S 1984, „Future Visions: Today's Politics: Feminist Utopias in Review“, in R Rohrlich & E Hoffman Baruch, *Women in search of utopia*, Schocken Books, New York, S. 296-309.

MOORE, J 1992, *Georg Iwanowitsch Gurdjiew. Magier, Mystiker, Menschenfänger. Eine Biographie*, Scherz, Bern.

MOORE, J 1980, *Gurdjiew and Mansfield*, Routledge & Kegan Paul, London et al.

O'SULLIVAN, V & Scott, M (Hg.) 1984, *The Collected Letters of Katherine Mansfield. Volume One*, Clarendon Press, Oxford.

PALMER, J 1979, *Contemporary Australian Playwrights*, Adelaide University Union Press, Adelaide.

PERKINS, E 1986, „Alma de Groen: An Interview“, *LINQ*, Vol. 14, Nr. 3, S. 6-14.

PERKINS, E 1992, *Alma de Groen's The Rivers of China*, Currency Press, Sydney.

PERKINS, E 1994, *The Plays of Alma de Groen*, Rodopi, Amsterdam.

PFISTER, M 2001¹¹, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Wilhelm Fink, München.

PHILLIPS, S & Smith, P 2001, „Popular understandings of 'UnAustralian': an investigation of the un-national“, *Journal of Sociology*, Vol. 37, Nr. 4, S. 323-339.

POSTMAN, N 1992, *Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft*, S. Fischer, Frankfurt a.M.

SCHNELLE, H 1971, „Automat“ in J Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe & Co, Basel/Stuttgart, S. 695-697.

SMITH, N 2011, „Blood and soil: nature, native and nation in the Australian imaginary“, *Journal of Australian Studies*, Vol. 53, Nr. 1, S. 1-18.

SMITH, N 2006, „Thank your mother for the rabbits: bilbies, bunnies and redemptive ecology“, *Australian Zoologist*, Vol. 33, Nr. 3, S. 369-378.

TARCZYNSKI, S de 2007, „Australia: Sudanese refugees meeting white resistance“, *Global Information Network*, 14. März, S. 1.

THIESS, F 1956, *Theater ohne Rampe. Stücke für Zimmertheater und Studiobühnen*, Christian Wegner, Hamburg.

TRIGGER, D et al. 2008, „Ecological restoration, cultural preferences and the negotiation of ‘nativeness’ in Australia“, *Geoforum*, Vol. 39, S. 1273-1283.

TULLOCH, J 2000, „Approaching Theatre Audiences: Active School Students and Commoditised High Culture“, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 10, Nr. 2, S. 85-104.

WIEDENMANN, R 2002, *Die Tiere der Gesellschaft*, UVK, Konstanz.

WILKES, G A (Hg.) 1990, *Dictionary of Australian Colloquialisms*, Sydney University Press, Sydney.

FILMOGRAPHIE

ZOO, Videoaufzeichnung einer Aufführung im Herbst 2009, äktor&vänner Masthuggsterrassen 3, Göteborg, Schweden, Danke an Dr. Philipp Schulte, Universität Gießen.

LETTERS FROM ANIMALS, Videoaufzeichnung der Aufführung am 15. November 2007, Here Theatre in The Store Room Theatre, Regie & Schnitt: Miles, M & James, C, Danke an Jane Woollard.

INTERNETQUELLEN

AKBARZADEH, S 2012, *Muslims still a side dish in Australia's melting pot*, Australian Broadcasting Corporation Sydney, gesichtet am 25. Februar 2013, <<http://www.abc.net.au/unleashed/4369418.html>>.

ÄKTOR&VÄNNER 2009, *ZOO (Premiere 2009)*, äktor&vänner Göteborg, Schweden, gesichtet am 9. März 2013, <http://www.aktor.se/en_zoo.html>.

AUSSTAGE 2013, *Letters from Animals*, AusStage Adelaide, gesichtet am 6. März 2013, <<http://www.ausstage.edu.au/pages/event/75275>>.

AUSSTAGE 2013, *The Rivers of China*, AusStage Adelaide, gesichtet am 6. März 2013, <<http://www.ausstage.edu.au/pages/event/311>>.

AUSTRALIAN GOVERNMENT DEPARTMENT OF AGRICULTURE, FISHERIES AND FORESTRY (DAFF) 2011, *Information on myxomatosis vaccine availability in Australia*,

Commonwealth of Australia Canberra, gesichtet am 24. Februar 2013, <http://www.daff.gov.au/__data/assets/pdf_file/0003/1901334/myxomatosis-statement.pdf>.

AUSTRALIAN HUMAN RIGHTS COMMISSION 1997, *Bringing them home*, Australian Human Rights Commission Sydney, gesichtet am 10. Februar 2013, <http://www.humanrights.gov.au/pdf/social_justice/bringing_them_home_report.pdf>.

AUSTRALIAN HUMAN RIGHTS COMMISSION 2011, *Native Title*, Australian Human Rights Commission Sydney, gesichtet am 12. Februar 2013, <http://www.humanrights.gov.au/social_justice/native_title/index.html>.

BRISBANE, K 2011, *In Praise of Nepotism. The 2011 Philip Parsons Memorial Lecture*, Currency Press, gesichtet 9. Oktober 2012, <<http://www.currency.com.au/essays-speeches-online.aspx>>

CHARLIE CARP PTY 2013, *Charlie Carp*, Deniliquin, New South Wales, gesichtet am 9. März 2013, <<http://www.charliecarp.com/>>.

CROGGON, A 2007, *theatre notes*, Weblog, <<http://theatrenotes.blogspot.com.au/>>.

CURRENCY PRESS 2013, *Author Profile. Biography. Katharine Brisbane*, Currency Press, Redfern, gesichtet am 17. Februar 2013, <<http://www.currency.com.au/search.aspx?type=author&author=Katharine+Brisbane>>.

DEPARTMENT OF IMMIGRATION AND CITIZENSHIP 2007, *Sudanese Community Profile*, Commonwealth of Australia Canberra, gesichtet am 25. Februar 2013, <http://www.immi.gov.au/living-in-australia/delivering-assistance/government-programs/settlement-planning/_pdf/community-profile-sudan.pdf>.

DEPARTMENT OF PRIMARY INDUSTRIES 2011, *Rabbits and Their Impact*, State Government of Victoria Melbourne, gesichtet am 9. März 2013, <<http://www.dpi.vic.gov.au/agriculture/pests-diseases-and-weeds/pest-animals/lc0298-rabbits-and-their-impact>>.

FITZPATRICK, P 1986, „After the Wave: Australian Drama since 1975“, *New Theatre Quarterly*, Vol. 2, Nr. 5, gesichtet 19. Oktober 2012, <http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X00001913>.

FOUNDATION FOR RABBIT-FREE AUSTRALIA INC. 2013, *The beginning of the Easter Bilby*, Foundation for Rabbit-Free Australia Collinswood, South Australia, <http://www.rabbitfreeaustralia.org.au/easter_bilby_campaign.html>.

GERBASI, K C et al. 2002, „Doctoral Dissertations in Human-Animal Studies: News and Views“, *Society & Animals*, 10:4, Leiden, Zugriff am 04. Februar 2013, <http://animalsandsociety.org/assets/library/470_s1042.pdf>.

LEWIS, D & Pandey, T & Clark, C 1989, „Nancy Makepeace Tanner, Anthropology: Santa Cruz“ in University of California (System) Academic Senate (Hg.), 1989, *University of California: In Memoriam*, Zugriff am 04. Februar 2013, <<http://texts.cdlib.org/view?docId=hb4p30063r&doc.view=frames&chunk.id=div00064&toc.depth=1&toc.id>>.

MEDIA RELEASE 2010, *Store Room Theatre embraces a new era*, Arts Hub Holdings, Melbourne, gesichtet am 9. Januar 2013, <<http://au.artshub.com/au/news-article/news/performing-arts/store-room-theatre-embraces-a-new-era-180758>>.

QUEENSLAND UNIVERSITY OF TECHNOLOGY 2012, *Professor Aileen Moreton-Robinson*, Queensland University of Technology, gesichtet am 12. Februar 2012, <<http://staff.qut.edu.au/staff/moretonr/>>.

ROYAL HOLLOWAY COLLEGE 2013, *Professor Helen Gilbert*, University of London, gesichtet am 4. März 2013, <<http://pure.rhul.ac.uk/portal/en/persons/helen-gilbert%282d933eb2-b445-4103-9abd-054608c83db1%29.html>>.

WATTS, R 2009, „Revived hub of independent theatre has plenty in store“, *The Age*, gesichtet am 9. Januar 2013, <<http://www.theage.com.au/news/entertainment/arts/revived-hub-of-independent-theatre-has-plenty-in-store/2009/02/17/1234632811118.html>>.

WOODHEAD, C 2007, ‚Animal acts amuse’, *The Age*, 15. November, gesichtet am 24. März 2012, Factiva, Artikelnr. AGEE000020071114e3bf0005c.

WOODHEAD, C 2013, *Behind the Critical Curtain*, Weblog, <<http://cameronwoodhead.com>>.

WOOLLARD, J et al. 2009, *Here Theatre*, Weblog, gesichtet am 10. Mai 2012, <<http://heretheatre.blogspot.com.au/>>.

UNIVERSITY OF WESTERN SYDNEY 2013, *Distinguished Professor Ien Ang*, University of Western Sydney. Institute for Culture and Society, gesichtet am 11. Februar 2013, <http://www.uws.edu.au/ics/people/researchers/ien_ang>.

ABSTRACT (DEUTSCH)

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, die zwei dystopischen Dramen *Letters from Animals* von Kit Lazaroo und *The Rivers of China* von Alma de Groen mit aktuellen Debatten bzgl. der Handhabung von ‚invasive species‘ in Australien in Verbindung zu setzen. Um das Konzept des ‚eco-nationalism‘ verstehen zu können, ist eine Kontextualisierung der Gesellschaft seit Ankunft der SiedlerInnen unumgänglich. Die Ankunft der frühen Einwanderinnen und Einwanderer in Australien hat noch immer Auswirkungen auf die heutige Gesellschaft. Mit den Diskursen Postkolonialismus und Rassismus soll sich Strömungen der australischen Gesellschaft angenähert werden, die Thema in den beiden Dramen sind. Theater spiegelt auch immer Teile einer Gesellschaft wider. Dies haben Lazaroo und de Groen genutzt, um auf Missstände in Australien hinzuweisen. Mittels der beiden Theaterstücke sollen Veränderungen bewirkt und ein Bewusstsein geschaffen werden. Inwiefern dies möglich ist und erfolgreich umgesetzt werden kann, soll mit Studien zur Zuschauerpartizipation und –rezeption geklärt werden.

Dystopische Zukunftsszenarios sind zwar immer übertriebene Szenarien, jedoch behandeln AutorInnen immer auch aktuelle Problematiken der Gesellschaft in der sie leben.

ABSTRACT (ENGLISH)

This thesis intends to link the two dramas *Letters from Animals* by Kit Lazaroo and *The Rivers of China* by Alma de Groen with current debates about invasive species and their treatment in Australia. To understand the concept of eco-nationalism it is necessary to contextualise society since early settlement. The arrival of the early settlers in Australia still has an impact on today's society. Topics that are discussed in both dramas are to be approached with the discourses of postcolonialism and racism. Theatre always reflects some members of a society. Lazaroo and de Groen have used this aspect to raise awareness about certain grievances in Australia. To what extent this is possible and how this can be done is to be reasoned out with studies of audience participation and reception.

Dystopian future scenarios are always exaggerations but authors usually deal with actual problems of societies they live in.

CURRICULUM VITAE

Alicia Sophie Gutting

AUSBILDUNG

- Seit 03/2013: Bachelorstudium Philosophie
Universität Wien
- 10/2008 – 01/2009: Individuelles Diplomstudium Internationale Entwicklung
Universität Wien
- 10/2007 – 04/2013: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien
- 09/2004 – 06/2007: Integriertes Berufliches Gymnasium, Lahr/Schwarzwald
Allgemeine Hochschulreife

AUSLANDSAUFENTHALTE ZU STUDIENZWECKEN

- 03/2012 – 05/2012: Forschungsaufenthalt im Rahmen der Diplomarbeit an der La
Trobe University, Melbourne
- 07/2010 – 06/2011: La Trobe University, Melbourne (Free Mover)

BESONDERE AUSZEICHNUNGEN

- 03/2012 – 05/2012: KWA-Stipendium für den Forschungsaufenthalt an der La Trobe
University, Melbourne
- 07/2010 – 10/2010: Study Abroad Ambassador Scholarship der La Trobe University
Melbourne

WISSENSCHAFTLICHE TÄTIGKEITEN

KONFERENZEN:

- 12/2012: Four-Footed Actors: Live Animals on the Stage, Universität
Valencia
- Präsentiertes Paper: The Killing of Animals and its Moral Acceptability in the Play
Letters from Animals by Kit Lazaroo

PUBLIKATIONEN:

- Gutting, A 2011, „Andreas Beck. Schauspielhaus Wien (seit 2007)“, in A Heide (Hg.),
Fragen an das Theater, Edition Atelier, Wien, S. 29-36.