

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Fakultät für Verhaltens- und Empirische Kulturwissenschaften, Institut für Ethnologie

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde

Thema:

DER BARBARISCHE GESCHMACK

Status und Gehalt der Bildersammlungen Spencers und Gillens in Australien

Betreuung:

Professor Dr. Klaus-Peter Köpping

durch:

M.A., Dipl.-Art. Heinz-Jürgen Middendorf

Siegfriedstrasse 7

50678 Köln

13. April 2006



Expedition 1901

Purunda

Frank Gillen

Harry Chance

Baldwin Spencer

Erlikialika

DER BARBARISCHE GESCHMACK

Status und Gehalt der Bildersammlungen Spencers und Gillens in Australien

Vorwort

1. Geschmack im Zwielficht	3
1.1. Humanistischer Leitbegriff und gesellschaftliches Distinktionsmerkmal	3
1.2. Verbotene Einsicht	13
1.3. Spencer, "man of taste" – "This obscure person Gillen"	17
2. Habitate des Geschmacks	35
2.1. Epistemologie unter wissenschaftspolitischen Aspekten	39
2.1.1. AIATSIS	42
2.1.2. CCR-Wissenschaftspolitik	50
2.1.3. Die Museen an der Epochenschwelle	54
2.2. Ethnographische Wirklichkeit	62
2.2.1. als Medienproblem	62
2.2.2. in historischer Distanz	65
2.3. Ästhetik zwischen Engagement und Autonomie	69
3. Der Begriff des Barbarischen Geschmacks	79
3.1. Intervention des Wunderbaren	80
3.2. Appell und Provokation	84

4. Interventionen	87
4.1. Avantgardistische Intervention	87
4.2. Der Technokratismus des bürokratischen Apparates	93
4.3. Aboriginale Intervention	96
4.3.1. Für eine fotografische Bildethik	97
4.3.2. Grenzen aboriginaler Bildethik	108
5. Distinktionen	116
5.1. Für eine Soziologie der Fotografie	118
5.1.1. Lob der Gegenständlichkeit	123
5.1.2. Habitus und Fotografie	125
5.2. Kritik einer Soziologie der Fotografie	132
5.2.1. Konvergenz der Blicke	133
5.2.2. Materialität und Relationalität	136
5.2.3. Lichtbild-Ensemble im Savage Club	139
6. Performanzen	145
6.1. Anrufung und Performanz	146
6.2. Legitimität und Deformation	150
6.3. Ästhetisches Vertrauen	155
Schlusswort	168
Literaturverzeichnis	171

Vorwort

In der *Kritik der Urteilskraft (KdU)** erhebt Kant den Geschmack zum unbestechlichen Kriterium sachlicher Beurteilung von Kunst, und er bezeichnet ihn als barbarisch, solange er der „Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht“ (*KdU*, §13). Kants rein formales Interesse in ästhetischen Belangen will das Bedeutende eines Bildes nicht inhaltlich bestimmt haben und seine kritische Einstellung hierzu ist maßgebend geworden vor allem vor dem Hintergrund politischer Einflussnahme auf Bildwerke. Was er allerdings nicht voraussehen konnte, ist die apparative Produktion von Bildern durch Fotografie und Film, in denen das Bild eines Gegenstandes augenscheinlich in eins geht mit dem Gegenstand selbst, das Bedeutende also vermeintlich identisch ist mit dem Bedeuteten. Dieses in der Semiotik als indexikalisch bezeichnete Verhältnis von Gegenstand und Bild ist paradigmatisch für die Ansprüche indigener Vertreterorganisationen gegenüber ethnographischen Foto- und Filmsammlungen. Für die Visuelle Anthropologie und deren Archive wird diese Sichtweise immer mehr zum Problem, weil damit Restriktionen und Rückgabeforderungen verbunden sind, die den traditionellen Auftrag dieser Einrichtungen als Forschungsanstalt und Archiv auf ein politisches Feld zwingen und infrage stellen. Es geht im Folgenden also nicht um eine ethnographische Perspektive per se, sondern angesichts der seit den 1960er Jahren sich verändernden politischen Bezugsrahmen um die Möglichkeitsbedingungen, die einer solchen Perspektive in der Visuellen Anthropologie vorausgehen.

Konkreter Anlass, sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen, war eine Begegnung mit den australischen Experimentalfilmern Corinne und Arthur Cantrill auf dem Media-Art-Festival in Osnabrück 1984. Die Cantrills hatten sich in den 1970er Jahren aufgrund ihrer künstlerischen Arbeit mit den Filmaufnahmen Spencers und

* Die folgenden Angaben beziehen sich auf die Studienausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, herausgegeben von Wilhelm Weischedel.

Gillens beschäftigt, und unter dem Titel: *The 1901 Cinematography of Walter Baldwin Spencer* die Leistungen Spencers als Filmpionier gewürdigt*. Von anthropologischer Seite ist die Arbeit an diesen frühesten Aufnahmen in der Geschichte des ethnographischen Films (von Haddons Torres-Strait-Aufnahmen einmal abgesehen) so gut wie nicht zur Kenntnis genommen worden. Das Schweigen vor allem der Visuellen Anthropologie ist ein Rätsel, das von den Cantrills als Repression empfunden werden musste, als während eines Kongressvortrages 1982 die begleitende Vorführung von Filmausschnitten aus der Spencer-Gillen-Bildersammlung vom Museum Victoria untersagt, wenig später ihnen generell die Einsicht in das Material verboten wurde.

Die Frage, warum dies geschehen musste, gerät deshalb zum Ausgangspunkt auf der Suche nach dem Verständnis für eine Forschung, die politisch korrekt sein will. Grundlage hierfür bilden zwei Forschungsreisen (DAAD 1998/99/01) zu jenen Personen und Institutionen in Australien und England, die mit den Bildersammlungen Spencers und Gillens direkt oder indirekt verbunden sind. Die vorliegende Arbeit versucht die Ergebnisse der Forschung zusammenzufassen, indem sie den veränderten Bezugsrahmen anthropologischer Bildforschung zwischen Ethik und Ästhetik, Engagement und Autonomie nachgeht. Die leitende Frage dabei ist, ob es gerechtfertigt ist, große Teile der Bildersammlungen Spencers und Gillens als *secret-sacred* zu behandeln; also so zu agieren, als wären die Bilder von etwas (nur) das, was sie abbilden.

* Beeindruckt von dieser neuen Sichtweise, ethnographische Filme nicht allein unter repräsentativen sondern unter filmischen Aspekten zu betrachten, begann ich Ende der 1980er Jahre selbst ein Experimentalfilmstudium und habe daraus eigene Arbeiten hervorgebracht.

1. Geschmack im Zwielficht

1.1 Humanistischer Leitbegriff und gesellschaftliches Distinktionsmerkmal

De gustibus non est disputandum - "Über Geschmack läßt sich nicht streiten", sagt man, und damit ist gemeint, dass sich keine Vernunftgründe bei Geschmacksurteilen angeben lassen. Wer jemals versucht hat, ein ästhetisches Urteil vor Zuhörern, Gesprächspartnern oder Lesern zu rechtfertigen, weiß, dass ein solches Urteil weit schwieriger zu rechtfertigen ist als ein wissenschaftliches oder moralisches. Wie ist es aber, wenn alle drei Urteilsformen als jeweils eigene Anspruchshaltungen zusammenkommen, wie im Fall der Bildersammlungen Spencers und Gillens?

Im Historischen Wörterbuch der Philosophie findet sich unter dem Stichwort Geschmack eine Wendung aus der Zeit der Scholastik: *De gustibus et coloribus non est disputandum* - "Über Geschmäcker und Farben läßt sich nicht streiten". Die Zusammenstellung von Geschmäckern und Farben ist deshalb interessant, weil sich daran zeigt, dass dem ursprünglichen Sinn nach *gustus* nicht die subjektiv verschiedenen Geschmacksrichtungen des Menschen bezeichnet, sondern die objektiv verschiedenen Geschmäcker der Dinge selbst. So wie es unendlich viele Farbtönungen gibt, so auch eine unendliche Vielzahl an Geschmäckern. In dieser Anlage des Urteilsvermögens werden vor allem die Wechselbeziehungen interessant: Kann sich z.B. das wissenschaftliche dem moralisch-ethischen Urteilsvermögen unterordnen, ohne sein stimulierendes Staunen zu verlieren, das doch bekanntlich am Anfang allen Fragens steht und ein Moment des Ästhetischen enthält?

Geschmack als ästhetische Urteilskraft ist keine Erfindung des Mittelalters, sondern eine Reaktion auf die zunehmende Vielfalt von Alteritätserfahrungen in der Neuzeit, die die Notwendigkeit von Auswahlkriterien zwingend machte. Nicht der Plural *gustus*, sondern der Singular, die Einschränkung auf eine 'rechte' Wahl zeichnet das

aus, was man seither unter Geschmack versteht. Vielfalt steht hier gewissermaßen gegen Einfalt, wobei Einfalt als Notwendigkeit eines einheitlichen sittlichen Erscheinungsbildes gemeint ist. Geschmack muss deshalb als ein sinnliches Vermögen angesehen werden, das negativ empfindlich reagiert. Seine positive Entsprechung wäre nicht das Geschmackvolle, sondern das für sein Empfinden 'Unanständige'. Hier liegt in kultur-soziologischer Hinsicht die ethische Bedeutung des Geschmacksbegriffs als Integrations- und zugleich Distinktionsmacht. Aus diesem Grunde ist der Gegensatz von Geschmack auch nicht ein schlechter, sondern schlicht gar kein Geschmack. Der barbarische Geschmack, der sich von allem reizen und rühren lässt, so Kant (*KdU*, §13), entscheidet wahllos, besitzt daher keinen eigenständigen Sinn, keine Kultur. Sicherheit im Geschmack ist Sicherheit vor dem Kulturlosen, Barbarischen, dessen Legitimität bisweilen so sehr in Zweifel gezogen wird, dass demjenigen, dem dieses Attribut bescheinigt wird, sogar die letzte Stufe seiner Realität, die *humanitas* abgesprochen wird.

In den frühen Aufzeichnungen über die ‚menschlichen‘ Begegnungen in der Neuen Welt kommt es wechselseitig immer wieder zu der Frage nach dem ‚Menschsein‘ des Anderen (Fink-Eitel, 1994)*. Im Zuge dieser Begegnungen setzt in Europa eine tiefgreifende Wertedebatte ein, in der die ältesten Überlieferungen befragt werden (vgl. Greenblatt, 1994; Müller, 2005). Auf diesem Wege verbindet sich die Frage nach dem Menschsein mit der Auslegungsqualität der Quellen, die in Europa vor allem diejenigen der antiken Schriftsteller sind. Hier kommt es aber zu einer wichtigen Interessensverlagerung: Nicht die Existenz anderer Kulturformen und Geschichtsschreibungen wird bestritten, diese ist schließlich von Augenzeugen, also durch *sinn-*

* „Magnum miraculum est homo“, schreibt Pico della Mirandola Ende des 15. Jahrhunderts. Nur wer *die* Menschen kenne, könne jemals wissen, was *der* Mensch sei (Fink-Eitel, 1994:120). Wenn man noch weiter zurückgreifen wollte, wäre hier vor allem die *devotio moderna* zu nennen, eine einflussreiche alltagspraktisch-mystische Laienbewegung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die das Vorfeld der „humanistischen Bewegung“ bereitet hat. Indem sie zu individueller Frömmigkeit aufforderte, die Trennung von Glauben und Wissen (*historia sacra* und *profana*) propagierte und zu asketischer, die Sinne disziplinierender, aber nicht abtötender Lebensweise mahnte. Aus den Erziehungsanstalten dieser Bewegung sind im 16. Jahrhundert so unterschiedliche Gestalten wie Ignatius, Luther, Erasmus und Rabelais hervorgegangen, die in ebenso unterschiedlichen Formen die Anwendung der Sinne als Erziehungsideal propagiert und weiterentwickelt haben.

liche Wahrnehmung, vielfach bestätigt*; durch Montaignes Essays (1580) kommt es sogar zu einem regelrechten Hymnus auf das wahre „natürliche“ Menschsein der ‚Wilden‘ (vgl. Kohl, 1986:21-31). Was bezweifelt wird ist die Reinheit der durch das Mittelalter hindurch überlieferten Quellen der europäischen Antike. Die im Zeichen des christlichen Humanismus stehende "Wiedergeburt des Menschlichen", die *renascencia*, zielt gegen die *barbari*, das bildungsfeindliche, Alltagslatein sprechende Mönchstums der Zeit. Letzteres wird der interessegeleiteten Verfälschung der Quellen bezichtigt (vgl. Erasmus: *Lob der Torheit*, 1509; *Antibarbari*, 1520)*. Sprachliche Unverständlichkeit, das ‚Rabarbar‘ fremder Idiome, das für die Wortbildung in der griechischen Antike ausschlaggebend gewesen ist, schlägt im Humanismus des 15./16. Jahrhunderts um in eine umfassende Gegenwarts kritik und in eine Absetzbewegung vom sprachlichen Erbe früherer Jahrhunderte: „Nicht nur hat seit vielen Jahrhunderten niemand mehr richtig Latein gesprochen“, erklärte etwa der Gelehrte Lorenzo Valla um 1440, „es hat noch nicht einmal jemand richtig verstanden, was er gelesen hat“ (hier aus: Burke 1991:26). Das richtige Verständnis der Schrift wird zum Unterscheidungskriterium zwischen barbarischen und zivilisierten Kulturen.

Ein spätes Erbe dieser mit den Humanisten der Renaissance beginnenden Tradition – und zugleich ihr Ende – ist noch fast ein halbes Jahrtausend später am Übergang zwischen Lehnstuhl- und moderner Anthropologie zu beobachten: Noch Malinowski folgte in seiner Mailu-Forschung, 1914-15, den Vorgaben der *Notes and Queries* und dem Anraten des Altägyptologen Alexander Gardiner nach „Texten“, d.h. Liedern und Mythen, zu forschen (vgl. Kramer 2005:116). Jeden Tag finden sich in seinen Tagebüchern Eintragungen wie: „las Rivers“ (1986:65) oder: „ein Weilchen Rivers gelesen“ (ebd. 66) oder: „in CGS (Seligman) und Rivers geblättert und Vorbereitungen getroffen, ins Dorf zu gehen“ (ebd. 67). Erst mit seiner Kiriwina-Forschung kommt es zu einem Bruch mit den Vorgaben und zur Ergänzung durch die teilnehmende Beobachtung, die schließlich den gesammelten Texten ihren „Sitz im Leben“

* Hier sind vor allem die missionarischen Berichte aus Asien und Amerika zu nennen (vgl. Petermann, 2005:215ff.; Burke, 2001; Kohl, 1986)

* Noch Herder, auf den der Begriff des Humanismus als Epochenbegriff maßgeblich zurückgeht, verwendete in der deutschen Klassik, der zweiten Renaissance der *humanitas*, den Begriff des Barbarischen in Bezug auf das Mönchswesen der vor-reformatorischen Zeit (vgl. *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiednen Völkern, da er geblühet*, 1775).

verleiht (Kramer, 2005:114). Aus diesem Zusammenhang heraus, aus der literarischen Transparenz der Textur seiner Daten, ist Malinowskis Forderung nach einem „neuen“ Humanismus zu sehen.

Diese Entwicklung deutet sich aber bereits in der Zusammenarbeit Spencers und Gillens an (Morphy, 1996, 1997) – zunächst in *The Native Tribes of Central Australia* (1899) und schließlich *The Northern Tribes of Central Australia* (1904) -, und zwar aus zwei Gründen: (1) Der Aufgabenteilung zwischen Spencer und Gillen – bei letzterem die emphatische, teilnehmende Beobachtung (wenn man will, kann man darin, wie bei Malinowski, ein katholisches Element sehen (Mulvaney 1997:18f.), bei ersterem die synthetische wissenschaftliche Textur der Daten. (2) Die Orientierung der Textur am Ereignis (in *Native Tribes* an der Aufführung des Engwura-Ritualzyklus). Dass hierbei vor allem die Fotografie, in *Northern Tribes* dann auch das damals neue Medium Film, eine entscheidende Rolle gespielt hat, soll die vorliegende Arbeit unterstreichen.

Historisch gesehen ist die Verbindung aus sinnlicher ‚zweifelsfreier‘ und andererseits ‚volksnaher‘ Erfahrung, deren Aufzeichnung, Transkription und Interpretation für die Entwicklung der Geschmacksdebatte wesentlich. Vor allem von den Jesuiten wurde die Hebung des Glaubens durch seine Versinnlichung programmatisch ausgebaut (vgl. Burke (2001) mit Blick auf Vico, sowie Nietzsche (1994, Bd.II:667), der die Empathie als die "eigentliche Kunst des Jesuitismus" bezeichnet hat. Entsprechend lässt Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1990) die Geschmacksdebatte mit dem Jesuitenpater Balthasar Gracian beginnen, der in seinem "Hand-Orakel" (1647) schreibt, dass der "Weltmann" vor allem drei Dinge brauche: "ein fruchtbares Genie, einen tiefen Verstand und einen zugleich erhabenen und angenehmen Geschmack" (2004: No. 298). Dieses vor allem deshalb, weil man nicht fertig geboren werde und mit jedem Tage sich fortbilden müsse (ebd.: No. 6).

In äußerst knappem Stil, dem *conceptismo*^{*}, erklärt Gracian, was zu tun und zu lassen ist, um sich in einer zunehmend unübersichtlicher werdenden Welt großer Alteritätserfahrungen zu behaupten, ohne unklugerweise die Moralgesetze zu übertreten. Seine

* Gracian hat diesen Stil in einem eigenen Traktat behandelt: *Arte de Ingenio* (1642) und nochmals in einer erweiterten Fassung: *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648).

Moralphilosophie richtet sich nicht mehr an den *castiglione*, der sich durch seine Herkunft auszeichnet. Gracians *exercitia* zielen auf das Ideal des Weltbürgers, den er *el discreto* nennt, weil ihm alles Auffällige, Laute als degoutant erscheint. Ein diskreter Mensch weiß sich zurückzuhalten und zwischen Öffentlichem und Privatem, eigenen Interessen und Gemeinwohl zu unterscheiden. Der ursprünglich sinnliche Aspekt von Geschmack, das Schmecken, das der Kochkunst entstammt und im antiken Symposium noch Dialog und Sinnlichkeit zusammenzubringen vermochte (vgl. Vaerst, 1975:217-306)*, löst sich auf und geht aufs Engste mit dem Bildungsideal der bürgerlichen Gesellschaft zusammen, dem Geschmack (vgl. Shaftesbury, 1990:321-379). Die ethische Kategorie des Empfindens für das 'Unanständige' gewinnt hier politische Bedeutung. Im Geschmack teilt sich die Besinnung auf das allen Gemeinsame nicht als etwas Dekretiertes mit, sondern als herrschaftsfrei und naturgegeben. Geschmack, als eine diskrete Form der "Gemeinsamkeit der Urteile" (Gadamer 1990:41), wird damit zu einem gesellschaftlichen Phänomen ersten Ranges.

Die angedeutete Verbindung aus sinnlicher Erfahrung und Verstand, die im Geschmacksurteil verbürgt ist, erhält zwar durch das Moment der Empfindsamkeit ihren eigentlichen humanen Gehalt und mithin die Aufgabe, katharische Wirkung zu erzielen (vgl. Lessings Briefwechsel mit Mendelsohn und Nicolai, 1756/57). Prägend hierfür bleibt aber auch die Verbindung zum Volks- oder Publikumsgeschmack, der, sich stets verändernd, nicht das starre Festhalten am Verstandesurteil und an der Referenz von Ursprungstexten erfordert – das eigentliche ‚humanistische‘ Erbe –, sondern die Anpassung an veränderte gesellschaftlich-kulturelle Rahmenbedingungen berücksichtigen muss. In der europäischen Geschichtsschreibung ist es vor allem die *Querelle des anciens et des modernes*^{*□}, die die Kontroverse zwischen der Verbürgtheit überlieferter Quellen und dem veränderten Zeitgeschmack widerspiegelt. Sie ist gleichzeitig Höhe- und Wendepunkt der Geschmacksdebatte durch Kants kritische

* Hier vor allem die Schilderung des athenischen Symposions. Die Angeregtheit der Gespräche wird hier noch in einen direkten Zusammenhang gestellt mit der Reizung aller Sinne beim Gastmahl (vgl. auch Schmölders, 1986, aber vor allem auch Stoller, 1989, der, auf Derrida gestützt, die sinnlichen Aspekte von Sprache und Geschmack herauszuarbeiten sucht und eine „tasteful ethnography“ einfordert.

** Im Streit zwischen dem Vorbildcharakter der Antike, dem alles auch nur nachgebildet werden kann, provoziert Charles Perrault in einer Sitzung der *Academie Francaise* deren Mitgliedschaft mit einem feierlichen Preisgedicht auf Ludwig XIV., indem er geschickt dessen Gegenwart, und damit auch seinen eigenen, über die der Antike stellt (*Poeme sur le siecle de Louis le grand*) (Frackowiak, 1994:193).

Würdigung des Geschmacksurteils. Sieht man von gelegentlichen Arbeiten über Teilaspekte des Geschmacks, der Tischsitten oder Speisezubereitung in kulturgeschichtlichen oder –anthropologischen Arbeiten ab*, wird die Geschmacksdebatte erst sehr viel später, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, durch die Arbeiten von Bourdieu wieder aufgenommen. Hier erfährt die Debatte aber eine soziologische Wendung, indem Bourdieu Kant die „Verleugnung“ der „Feinen Unterschiede“ in der gesellschaftlichen Abfassung des Geschmacksurteils vorwirft (1987:768ff.). „Der barbarische Geschmack“ sei vor allem jener der unteren Gesellschaftsschichten und des Landvolkes, der den sinnlichen und moralischen Reiz zum Prinzip seines Urteils mache (1983:101).

Bourdieus scharfe Kritik an Kants Definition des „barbarischen Geschmacks“ fällt vor allem in den *Feinen Unterschieden* ins Gewicht (besonders im letzten Teil: *Elemente einer „Vulgärkritik“ der „reinen“ Kritik*, [1979]1987:756-783), ist aber schon Dreh- und Angelpunkt in seiner Arbeit über „die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie“, die *Illegitime Kunst*, [1965]1983. Vor allem an der Legitimität bzw. Illegitimität von Fotografie wird die vorliegende Thematik des Einsichtsverbots abzulesen sein.

Was veranlasst Bourdieu zu seiner „Vulgärkritik“ der „reinen“ Kritik, die mehr oder weniger sein ganzes Werk durchzieht[□]? Weil soviel Einsatz Mißtrauen verdient, soll im Folgenden kurz auf einige Aspekte des Geschmacksbegriffs bei Kant Bezug genommen werden, wobei besonderes Augenmerk auf die Gesellschaftlichkeit des Geschmacksurteils gelegt wird.

* Über Aspekte des Geschmacks sind von kultur-anthropologischer Seite zwar Arbeiten entstanden, etwa Levi-Strauss: *Das Rohe und das Gekochte*. Mythologica I, 1980; oder ders.: *Der Ursprung der Tischsitten*. Mythologica IV, 1983; oder Norbert Elias: *Über das Verhalten beim Essen*; in ders.: *Über den Prozess der Zivilisation*, Bd.I, 1978:110ff.; oder bei Michael Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, 1987, im Zusammenhang mit dem Begriff des Festmahls. Aber an eine Wiederaufnahme der Geschmacksdebatte ist dabei nicht zu denken.

** vgl. allein die Untertitel: *Die Feinen Unterschiede*. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (1979) 1987a; *Sozialer Sinn*. Kritik der theoretischen Vernunft (1980) 1987b; *Meditationen*. Zur Kritik der scholastischen Vernunft, 2001

Durch die *Kritik der Urteilskraft* (*KdU*) hat Kant einen Weg zu finden versucht, dem sinnlich-subjektiven Aspekt des Geschmacksurteils Rechnung zu tragen, gleichzeitig aber auch sicher zu stellen, dass eine gewisse "Kommunikabilität" (Gadamer, 1993:94-142) und allgemeine Legitimation bei der mitgeteilten Beurteilung eines Gegenstandes gewährleistet bleibt. Geschmack bleibt demnach zwar eine subjektive Angelegenheit, über die keine Vernunftgründe einzuholen sind, aber es muss sich an ihm ein gewisses Maß an Übereinstimmung und Gegenseitigkeit feststellen lassen, und zwar jenseits normativer Festlegungen. Wenn es so etwas wie einen gemeinsamen Sinn gibt, kann dieser nicht von einem äußeren Gesetz dekretiert werden. Das würde seine Sinnfälligkeit widerlegen. Er muss diskret von einer Wahrnehmungsgemeinschaft gestiftet sein, d.h. vom ästhetischen Geschmacksurteil und dessen Nachvollzug her gedacht werden, um auf diese Weise eine quasi natürliche, implizite Verankerung zu haben. Diese etwas unscharf anmutende Verhältnisbestimmung führt Kant durch den Begriff der "subjektiven Allgemeingültigkeit des ästhetischer Geschmacksurteils" ein.

Das Prinzip des Geschmacks ist das subjektive Prinzip der Urteilskraft überhaupt. Das Geschmacksurteil unterscheidet sich darin von dem logischen, dass das letztere eine Vorstellung unter Begriffe vom Objekt, das erstere aber gar nicht unter einen Begriff subsumiert, weil sonst der notwendige allgemeine Beifall würde erzwungen werden können. Gleichwohl aber ist es darin dem letzteren ähnlich, da es eine Allgemeinheit und Notwendigkeit, aber nicht nach Begriffen vom Objekt, folglich eine bloß subjektive vorgibt (*KdU*:§35).

In der *Analytik des Schönen*, die den gesamten ersten Teil der *Kritik der Urteilskraft* ausmacht, entwickelt Kant die Bedingungen der Kommunikabilität anhand von vier "Momenten des Geschmacksurteils":

1. Nach der Qualität:

Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön* (*KdU*:§5).

Schon in der ersten Feststellung zeigt sich das puristische Geschmacksverständnis Kants. "Ohne alles Interesse" entspricht der asketischen, alltagsuntypischen, oder wie Bourdieu sagen würde, elitären Haltung, nichts internalisieren zu müssen. Aber man kann, nach Maßgabe des gegenseitigen Verstehens, Interesselosigkeit auch schlicht als Wahrhaftigkeit oder Aufrichtigkeit übersetzen, in der jedes Vorurteil (beispiels-

weise in der Feldforschungssituation) möglichst vermieden werden muss, um einen Verstehensvorgang überhaupt erst in Bewegung zu setzen.

2. *Nach der Quantität:*

Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt" (KdU:§9).

Obwohl der Geschmack als ein Beurteilungsvermögen nicht nach *bestimmten* Begriffen, sondern nach Lust und Unlust entscheidet, besteht er auf Allgemeingültigkeit. Das, was an einem Gegenstand als schön wahrgenommen wird, entspricht einem generellen Urteil, das "*jedermann ansinne*, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen (denn da wäre es das Gute)" (KdU:§8).

3. *Nach der Relation der Zwecke:*

Schönheit ist die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird" (KdU:§17).

Um den ästhetischen Gemeinsinn vom gewöhnlichen Verstand zu unterscheiden, nimmt Kant auf ein metaphysisches Substrat der Natur Bezug, das er dem aristotelischen Denken entlehnt: die "Zweckmäßigkeit". Das Kriterium der Zweckmäßigkeit handelt er vor allem im zweiten Teil seiner *Kritik der Urteilskraft* ab, der Analytik des teleologischen Urteils. Hier bestimmt sich das ästhetische Moment nicht mehr unbedingt durch das sich ständig neu aktualisierende Ansinnen aller, sondern die sittliche Zielsetzung ist an eine innere Zweckmäßigkeit der Natur gekoppelt. Nach Höffe (2004:259ff.) geht es Kant dabei hauptsächlich um einen Gegenentwurf zum kausalen (mechanistischen) Denken seiner Zeit, und darum, die Ansätze aus den Kritiken der *reinen wie praktischen Vernunft* sinnvoll miteinander zu koppeln: "Natur und Freiheit", so Höffe, "sinnliche (phänomenale) und moralische (intelligible) Welt, dürfen (...) nicht unverbunden nebeneinander stehen; denn der Freiheit ist es aufgegeben, sich in der Sinnenwelt darzustellen" (ebd.:260). Überall dort, wo etwas als zweckmäßig behauptet werde, spreche man gewisse Phänomene als ein Ganzes an und unterstelle dem Ganzen einen Zweck. Das heißt Phänomene lassen sich zwar empirisch erfassen ("bilden das Besondere"), die Zweckmäßigkeit ist aber eine Unterstellung ("das nichtgegebene Allgemeine"), die das Geschmacksurteil "ohne Vorstellung eines Zwecks" (s.o.) entdeckt. In Zweckmäßigkeitsurteilen bilden, so gesehen, sinnliche Erfahrung, innere Natur und spontane Setzung (Freiheit) eine Einheit.

Anders ausgedrückt: Die Angemessenheit oder "Anmaßung" des Urteils, wie Gadamer in der *Aktualität des Schönen* sagt (1993:94-142), geschieht nicht aus "guten Gründen", sondern aus einem impliziten Qualitätssinn, ohne dass etwas *als etwas* (Bedeutsames) interpretiert wird. In dieser Hinsicht ist dann Schönheit „die Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie *ohne Vorstellung eines Zwecks* an ihm wahrgenommen wird“ (KdU, §17).

„Relation der Zwecke“ deutet auch auf eine flexible, relationale Handhabung der Zwecke hin, die in der Kommunikations- oder auch Gestaltungssituation je nach Sachlage angepasst wird. Die Frage, ob damit auch eine soziale Situation angesprochen ist, so wie bei Bourdieu, ergibt sich aus Kants Ausführungen hierzu nicht. Dennoch scheint hier auch eine Vorstellung durch, die in verschiedener Bedeutung in soziologischen (Bourdieu), performativen Kontexten (Butler), aber auch in künstlerischen Gestaltungsprozessen verwendet wird, nämlich der Begriff der Materialität.

4. *Nach der Modalität des Wohlgefallens:*

Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* Wohlgefallens erkannt wird (KdU:§22).

Während die ersten drei Momente des Geschmacksurteils die Semantik eines Gegenstandes angeben, beispielsweise auch auf welchem Feld dieser Gegenstand Bedeutung annimmt (Relation), geht es mit der Modalität um die Frage nach der Art und Weise, in der ein Urteil nachvollziehbar und sinnfällig erscheint. Das Geschmacksurteil, so Kant, hat in dieser Beziehung "exemplarische Gültigkeit" (ebd.). Interessant ist hier der Appellcharakter der Urteilsäußerung, die Art der Einbeziehung des Anderen, die im Akt der Äußerung selbst begründet zu liegen scheint. Damit weist das vierte Moment des Geschmacksurteils performative Elemente auf. *Notwendigkeit* bezieht sich dabei weder auf eine theoretische noch auf eine ethische Grundlage, die ja nach Regeln und Interessen arbeiten müsste. Sie begründet ihre Geltung allein *beispielgebend*.

Das ästhetische Geschmacksurteil steht somit auf schwankendem Boden im Vergleich zu Erkenntnisurteilen, aus denen sich die Gültigkeit begründbar ergibt, die also über keinen *Spielraum* verfügen und dadurch zwingend sind. Das Zwingende in der Modalität des ästhetischen Urteilsvermögens resultiert allein aus dem appellati-

ven aufführenden Charakter des Nachvollzugs, in dem allerdings auch ein reflexives Moment steckt nach dem Muster: Reflektiere selbst über Deine Wahrnehmung, dann wirst Du mir zustimmen! Das heißt, man muss den Gegenstand auf die Probe stellen, ihn prüfen lassen, aber auch umgekehrt ihn gewissermaßen selbst in den Mund nehmen, selbst *schmecken*, um ihn beurteilen zu können. Dabei wird "das Sollen im ästhetischen Urteile (...) selbst nach allen Datis, die zur Beurteilung erforderlich werden, doch nur bedingt ausgesprochen" (*KdU*:§19).

Die Frage, die Kant für Bourdieu interessant macht, ist also im Grunde keine philosophische sondern eine soziologische. Da, wo Kant aber die erfahrungsunabhängige Logik des ästhetischen Geschmacksurteils zu analysieren glaubt, sieht Bourdieu ein Distinktionsmerkmal. Die Forderung nach ästhetischer Autonomie, die Kant mit dem freien Spiel der Erkenntniskräfte stellt, ist aus seiner Sicht keine rein ästhetische sondern eine ethische Haltung, die sich eine bestimmte sozialen Klasse angeeignet hat, um zu einer anderen auf Abstand zu gehen. Bei Bourdieu kann also keine Rede davon sein, dass ein Gemeinsinn die Wirkung aus dem freien Spiel der Erkenntniskräfte ist. Die Nachvollziehbarkeit ästhetischer Geschmacksurteile wird durch einen anderen, praktischen Sinn hervorgebracht, der nicht nach Lust und Unlust, sondern nach sozialer Herkunft, nach Milieu entscheidet. Diese "soziale Sinnlichkeit" (Gebauer/Wulf 1998:256f.) ist alles andere als interesselos. Sie wird nicht in ein Vernunftprinzip verwandelt, sondern "in motorische Schemata und körperliche Automatismen konvertiert" (ebd.). Aber - für die Forschungssituation um die Bildersammlungen Spencers und Gillens sowie generell in der Feldforschungssituation stellt sich die Frage anders. Hier sind die gesellschaftlichen und kulturellen Gegensätze zwischen Forscher und 'Gegenstand' direkt miteinander konfrontiert, und es kommt in diesem relativ „freien Spiel der Erkenntniskräfte“ zunächst darauf an, die Grundbedingungen zu eruieren, die eine Gegenseitigkeit möglich machen. Feldforschung folgt daher eher einem kooperativen Prinzip als einem trennenden, dessen Bedeutung erst in einer späteren Reflexionsphase erschlossen werden kann.

1.2 Verbotene Einsicht

Anthropologische Museen und Archive behandeln Fotografien und Filme anders als etwa kunstgeschichtliche Institutionen, nämlich als Dokumente und Zeugen. An dieser Zeugenschaft, nicht an der Ästhetik der Sammlungen, legitimiert sich der Anspruch aboriginaler Vertreterorganisationen auf das Einsichtsverbot. Strittig ist hier nicht ihr ethischer Anspruch. Der Respekt vor den legitimen Rechten der Ureinwohner Australiens an den Bildersammlungen bleibt gewahrt*. Zu diskutieren ist jedoch die „ästhetische“ Dimension ethnographischer Objekte im Verständnis der Museums- und anthropologischen Fachwissenschaft, die über die Sammlungen wacht.

Geht man zurück in die *deutsche* Museumsgeschichte, lässt sich die Trennung zwischen ästhetischem und wissenschaftlich-historischem Anspruch an Bildersammlungen recht genau datieren, nämlich in der Berliner Museumsneuordnung vom 14. Juni 1833 durch Wilhelm von Humboldt. Dort heißt es, dass die Objekte in „Gegenstände der Kunst“ und „Alterthümer, die meistens nur geschichtliche Wichtigkeiten darbieten“ getrennt werden sollten (1904:573f.; hier aus: Korff/Roth 1990:20)**. Historische und ethnographische Objekte sollten dem neuen Museum nach Humboldts Auffassung ferngehalten werden, weil sie der „Beförderung der Kunst“ aus Gründen der „Verbreiterung des Geschmacks an derselben“ nicht förderlich seien (ebd.).

Ästhetisierung und Verwissenschaftlichung von historischen Objekten bilden hier zwei Pole eines spannungsgeladenen Programms: Einerseits die Ästhetik im Ideal „edler Einfalt und stiller Größe“ (Winkelmann 1965:30), andererseits eine „entkunstete“, auf den Begriff gebrachte Geschichte nach Vorgabe wissenschaftlicher Parameter. „Lernort contra Musentempel“, so der Titel einer Standortbestimmung des Museumswesens noch Mitte der 1970er Jahre (Spickernagel/Walbe, 1976), bei-

* So hätten nach juristischer Sachlage Spencer und Gillen zwar über ihre fotografisch/filmische Leistung, nicht aber über die fotografierten Tänze zugunsten von Archiven und Museen verfügen dürfen. Ähnlich dem deutschen Urheberschutzgesetz von 1965 kann hier auch ein Recht auf „geistiges Eigentum“ geltend gemacht werden. Das Problem der vorliegenden Arbeit kann aber nicht mit einer juristischen Argumentation gelöst werden; vielmehr soll gezeigt werden, dass es zwischen der Darbietung der Tänze der Arrernte und der Aufnahme und Darstellung derselben durch Fotografien und Filme Spencers und Gillens einen Zusammenhang gibt, der sich juristisch nicht einfach aus der Welt schaffen lässt.

** Korff, Gottfried & Martin Roth: *Das historische Museum*. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M.: Campus 1990

des unvermischte Formen eines puristischen Vergangenheitsbezuges, dessen Pole jeweils mit einem pädagogischen Auftrag verbunden sind.

Nun ist es nicht die historische Fachwissenschaft, die über die museale Präsentation und akademische Bearbeitung ethnographischer Objekte in Australien wacht, sondern es sind die Anthropologen. Aber nach dem Aufführungsverbot von Filmausschnitten anlässlich des Vortrages der Cantrills 1982 drängt sich der Eindruck auf, dass die ‚Reinheit‘ der Sphären des Ästhetischen wie des Wissenschaftlichen in der Anthropologie mit derselben „Grimmigkeit“ bewacht werden, die Umberto Eco einmal als die gewöhnliche Form „ergrimmter“ Geschichtsdarstellung dargestellt hat (1985:69).

Das Misstrauen gegenüber der ‚ästhetischen‘ Dimension von wissenschaftlichen Objekten, und als solche müssen die Fotos und Filme Spencers und Gillens zunächst einmal angesehen werden, ist also keineswegs neu. Spencer selbst hegt dieses Misstrauen, wenn er im Vorwort zu *The Northern Tribes of Central Australia* schreibt:

A word of warning must, however, be written in regard to this „elaborate ritual“. To a certain extent it is without doubt elaborate, but at the same time it is eminently crude and savage in all essential points. It must be remembered that these ceremonies are performed by naked, howling savages ... (1904:XIV).

Wie zu zeigen sein wird, ist Spencers Misstrauen schon allein aufgrund seiner künstlerischen Ausbildung und des herausragenden ästhetischen Stellenwertes der Fotografie in seiner Arbeit widersprüchlich. Aus noch näher zu bestimmenden Gründen kann bei Spencer deshalb nicht von einem stark verkürzten Begriff des ästhetischen Vermittlungspotentials fotografischer Bildlichkeit die Rede sein. Im Gegenteil. Es ist die den ‚Anmutungen‘ und ‚Stimmungen‘ bildlicher Ästhetik eigene Ausdruckskraft, die im Kontext schriftlicher Ausführungen niemals erreicht werden kann, die Spencer fürchtet. Bilder - auch fotografisch-filmische - gehen nicht in einem begrifflich-ideologischen Kontext auf. Sie beharren, um ein Wort Adornos aufzunehmen, auf das „Recht des Nicht-Identischen“*, jener Überschuss an Reizen und Zeichen, der,

* Diese Unauflösbarkeit des Nicht-Identischen, des Nicht-Begrifflichen macht den "Primat des Widerspruchsprinzips" (1966:17) in der *Negativen Dialektik* Adornos aus.

nach Nietzsche (1994:753), „der Höhepunkt der Mitteilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen" ist.

An diesem Punkt ist die Kritik an der musealen Restriktionspolitik in Australien anzusetzen. Denn durch die Legitimierung des alleinigen Primats der Abbildlichkeit von Fotografien und Filmen wird das ästhetische Moment, das Aufschluss über das Zustandekommen der Aufnahme liefern könnte – und damit auch über das Verhältnis von Aufnehmenden zu Aufgenommenen – der kritischen Untersuchung entzogen. Wenn die Existenz eines Bildes aber nichts anderes zum Ausdruck bringen will als die Erhöhung des Gegenstandes, den es abbildet, in diesem Verhältnis also keine Reflexion mehr stattfindet, dann kann es kein Verstehen geben.

Die ausschließliche Identifizierung von Gegenstand und Bild gleicht in einer Beziehung der humanistischen Behandlung von Texten: Sie ist eine Interpretation allein aus einer Perspektive, nämlich der Gegenwart. Texte wie Fotos antworten nicht. Der Blick auf einen Text, eine Fotografie, ist immer ein Gespräch mit dem Tod. Die Überwindung gegenwärtiger Recht- und Identitätslosigkeit in der Vision einer ‚Renaissance‘ überkommener Werte, die die politische Intervention aboriginaler Vertreterorganisationen in die Bildersammlungen Spencers und Gillens motiviert hat, muss jedoch zwanghaft erscheinen, wenn man die Unbedingtheit in Rechnung stellt, mit der alles, was *ab-original* ist, keiner Verhältnissetzung, keiner weiteren Begründung mehr bedarf. Doch dem Ursprungsdenken ist eine Dialektik beigeordnet: dieselbe Maßnahme, die den Bruch überbrücken soll, macht den Bruch auch sichtbar. Erstens muss die unwiderrufliche Kadrierung, das Einfangen eines mehrdimensionalen Ereignisses in den Rahmen des fotografischen Bildes, als eine kritische Intervention in die performative Praxis ritueller Tänze angesehen werden. Zweitens zeugen der Ort der Lagerung, der Verwaltungsapparat, die gesamte bauliche und politische Architektur, in die die Bildersammlungen Spencers und Gillens heute eingebettet liegen, von dieser prekären Transformation in die moderne Sphäre. So betrachtet wird der Preis offenbar, der im Rückbezug auf mythische Ursprünge verborgen liegt: Seine das Einzelinteresse erhaltende aber die Individualität unterdrückende Qualität.

Im Folgenden wird es deshalb vor allem um die Ermittlung des Preises gehen, den eine Gesellschaft zahlen muss, die in ihrem Anspruch auf politischer Korrektheit

genealogische Diskurse innerhalb moderner Verwaltungs- und Wissenschaftssysteme zulässt. Insbesondere reflektiert die Arbeit, wie das Verbot als Zäsur in der wissenschaftlichen und film- und fotohistorischen Rezeption der Bildersammlungen wirkt.

Die Arbeit verfolgt zwei Hauptlinien: Eine historische, die die verschiedenen Sichtweisen auf das Bildmaterial Spencers und Gillens thematisiert vor dem Hintergrund einer immer rigideren Restriktionspolitik, und einer allgemeinen theoretischen, die die Trennung zwischen Status und Genese der Materials konzeptionell einzuordnen und zu fassen versucht. Die Arbeit ist dabei in drei Ebenen gegliedert, wobei hier relativ heterogene Stränge zusammengebracht werden müssen. Auf der ersten Ebene wurde schon in die Geschichte des Geschmacksbegriffs eingeführt bis zu Bourdieus Auseinandersetzung mit Kant. Hieran anschließend wird zu zeigen sein, inwieweit sich die Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne, Ideal und Gesellschaftsbezogenheit in der Zusammenarbeit und im Werk Spencers und Gillens zeigen lässt. Die zweite Ebene versucht die verschiedenen Felder (Habitate) auszuleuchten, in die die Bildersammlungen Spencers und Gillens hineinspielen, wobei hier schrittweise ethische und ästhetische Aspekte erörtert werden. Auf der dritten Ebene werden die divergenten Standpunkte noch einmal konkretisiert anhand der avantgardistischen Position der Cantrills im Zusammenhang mit dem Bildmaterial Spencers und Gillens und aboriginaler Positionen, die anschließend mit Bourdieus soziologischem Ansatz zum Gebrauch der Fotografie (*Eine illegitime Kunst*, 1965) gefasst werden sollen. Die performative Gegenposition zu Bourdieus Ansatz, der sich klar für eine Ethik der Fotografie ausspricht, geht von der Kritik Judith Butlers aus. Am Ende wird dann der Versuch gemacht, entlang eines von Eric Michaels entwickelten Handbuches für Fotografen im Feld (*A Primer of Restrictions on Picture-Taking in Traditional Areas of Aboriginal Australia*, 1991) die Möglichkeit einer Verbindung von ethischen und ästhetischen Aspekten als eine Art 'ästhetisches Vertrauen' auszuloten.

1.3 Spencer "man of taste" - "this obscure person Gillen"

Je weiter die Rezeption der Bildersammlungen Spencers und Gillens fortschreitet desto größer fällt, so scheint es, der Gegensatz zwischen jenen aus, die den ästhetischen Gehalt in deren Arbeiten sehen, und jenen, die die Arbeiten ausschließlich unter ethische Kategorien gestellt sehen wollen. Wie rechtfertigen Spencer und Gillen selbst ihre fotografisch-filmischen Arbeiten unter den zentralaustralischen Aborigines? Welchen Stellenwert räumen sie ihrer Aufnahmetechnik ein, und wie schlägt diese auf die Methodologie ihrer Arbeit insgesamt durch? Wichtig für den thematischen Zusammenhang scheint dabei vor allem ein Punkt zu sein: Wie wird die neue Aufnahmetechnik den Protagonisten vermittelt? Denn gegenüber den philologischen Forschungsmethoden, der Suche nach Texten, bewirkt die Konzentration auf Fotografie und Film eine andere Ausgangssituation in der ethnographischen Feldforschung. Nicht mehr unsichtbare Interviewpartner, wie etwa bei Carl Strehlow, sondern ein Ensemble sichtbarer Akteure ist hier beteiligt und muss sich arrangieren. Vorrangig Teamarbeit ist Fotografie und Film um die vorletzte Jahrhundertwende gemessen am Stand ihrer Technik. Einigen Aspekten dieser Teamarbeit soll im Folgenden in den Interaktionen Spencers und Gillens untereinander und mit den Zeremonienmeistern der Aborigines (hauptsächlich Arrernte und Waramungu) nachgespürt werden. Ein Augenmerk gilt dabei dem Zusammenhang zwischen Fotografie und Texten, d.h. der historischen Belastbarkeit von Fotografien und der Möglichkeit ihrer Kontextualisierung. In Ermangelung fotografischen Vergleichsmaterials ist dabei im wahrsten Sinne nur ein Nachspüren möglich. Wo Brenda Croft der historischen Fotografie Ignoranz des Kontextes vorwirft, ist für den weißen Anthropologen zusätzlich auf die Unverfänglichkeit der Abbildungen zu achten. Im Gegensatz zu einigen australischen Anthropologen, die wie etwa Philip Jones (*South Australian Museum*) auf die Idee verfallen sind, Negativ-Abbildungen in Aufsätzen und Vorträgen zu verwenden, wird im Folgenden ganz auf Abbildungen verzichtet und später versucht, am Gruppenporträt Spencers und Gillens einige Merkmale historischer Fotografie aufzuzeigen, die über die Interaktionen der Beteiligten Aufschluß geben könnten.

In allen Schriften einschließlich der Tagebücher unterstreicht Spencer geschickt den einmaligen Wert seiner Forschungen unter Hinweis auf die besondere Schwierigkeit

des Zugangs zu den Zeremonien. In der Einleitung zu *The Northern Tribes of Central Australia* (1904) schreibt er, der gewöhnliche Forschungsreisende könne viel über die soziale Organisation, die Sitten und Gebräuche des Stammes lernen, über die heiligen und geheimen Angelegenheiten würde er dennoch nichts erfahren.

Even an investigator sufficiently conversant with, and trusted by, the members of the tribe to be allowed to see the initiation ceremonies, might easily overlook the totemic ceremonies unless he happened to be present just at the particular time when they were being performed, or made special inquiries in regard to them (1904:XIV).

Die konkrete Teilnahme am Geschehen wird hier zum entscheidenden Faktor für die ethnographische Forschung. Die Vertrautheit mit der Kultur, später von Strehlow gegen Spencer wieder philologisch begründet, ist lediglich eine der Vorbedingungen. Ausschlaggebend ist die eigene Anwesenheit und Fotografie und Film deren bester Beweis. Deshalb wundert es nicht, dass Spencer im gleichen Atemzug mit der Teilnahme eine detaillierte Auflistung seiner technischen Ausrüstung anführt:

Our photographic apparatus consisted of a biograph and a half plate camera. The first named was one of the Warwick Company's instruments; the second, with a Goertz lense attached, was specially made for us in Melbourne (...), and fitted with metal dark slides; the third was a Goertz-Anschütz folding camera. The biograph we only used during the first part of our journey, taking it with us as far north as the Macdonnell Ranges. It was not practical to carry film further and retain them undeveloped for more than a year, especially as the last few months of our time were to be spent in the damp heat of the Gulf country. Both of the cameras, however, went through the whole expedition without any mishap, and, despite heat and dust interminable, served their purpose admirably (ebd.:X).

Die Auflistung der Kamera-Austrüstung, vor allem die Angabe über die Sonderanfertigung ("was specially made for us in Melbourne"), legitimiert in einer Zeit fortschreitender technischer Errungenschaften erst recht die Glaubwürdigkeit des Unternehmens, das erst jetzt zu "special inquiries" bereit scheint. Gleichzeitig werden hier schon die Umständlichkeiten der Technik benannt, die durchaus Einfluss auf die Forschungssituation haben: die Empfindlichkeit belichteten Aufnahmematerials, die Witterungsbedingungen und die Dauer der Expedition.

Wie aber legitimieren Spencer und Gillen ihre Foto- und Filmarbeiten unter den A-aborigines selbst, wenn der Zugang zu den *secret sacred ceremonies* nahezu unmöglich scheint? Auf welche Weise machen sie sich glaubwürdig?

Sowohl in *Native* als auch in *Northern Tribes* beantwortet Spencer die erste Frage mit der Antwort, dass "one of us", nämlich Gillen, sich die volle Mitgliedschaft unter den zentralen Arrernte um Alice Springs erworben habe, er selbst, Spencer, als "younger tribal brother" Gillens akzeptiert worden sei. In *Northern Tribes* ergänzt er diese Bemerkung durch den Satz: "both of us are regarded as fully initiated members of the same tribe" (1904:X)*.

Frank Gillen (auf dem Porträt zweiter von links) war von Dezember 1892 bis März 1899 Vorsteher der Telegrafestation Alice Springs gewesen und gleichzeitig als "special magistrate" und "Sub-Protector of Aborigines" zuständig in rechtlichen Angelegenheiten. In dieser Zeit muss er sich einiges Ansehen unter den Ältesten der Arrernte erworben haben, einmal, weil er sich für ihre Kultur interessierte und ihnen seine Loyalität bewies durch ein resolutes Auftreten gegen Polizei- und Rancherwillkür (Mulvaney 1985:162f.). Einer persönlichen Bemerkung Dick Kimbers zufolge hat sich Gillen unter den Arrernte großes Ansehen und Freundschaft erworben, aber als vollwertiges, d.h. spirituelles Mitglied der Gruppe habe man ihn erst angesehen, als seine Frau einen Sohn auf der Telegrafestation geboren hatte. Hierdurch hätten die Arrernte eine Grundlage für ihre totemistische Nomenklatur gehabt, die ein *spirit child* nach dem Ort benennt, an dem es 'zur Welt kommt'. Auf Grund dieser Festlegung wäre es dann lediglich eine Rechenaufgabe gewesen, die verwandtschaftliche Position Gillens zu ermitteln. Spencer hingegen habe nur vermittels Gillen Zutritt zu den Zeremonien gehabt.

In seinen Erinnerungen berichtet Spencer, dass er den Ältesten auf die Frage nach seinem verwandtschaftlichen Hintergrund versichert habe, dass er von "great Oknirabata" (großen Lehrern) im Südwesten komme (Spencer spielt hier auf Howitt und Fison an), die befugt seien, *tjurungas* zu vergeben, um aus Jünglingen Männer zu machen. Diese würden wissen, ob das, was er ihnen über die Arrernte berichte, "crooked" oder "straight" sei. Nach kurzer Beratung, so Spencer, seien die Arrernte-Ältesten schließlich zu dem Schluss gekommen, dass Howitt ein großer *Echunpa* (Eidechsen-Mann) und Fison ein großer *Achilpa* (Wildkatzen-Mann) sein müsse -

* vgl. z.B. *Across Australia* (1912:266/7), wo Gillen als Reinkarnation des Urzeitheroen Urungara bezeichnet wird.

warum wisse er nicht (1912:267). Am 6. August 1901 schreibt Spencer von Tennant Creek aus an Fison*:

Gillen is just wonderful with the natives and they evidently like us both – in fact they say so and often remark „You see em everything you all same blackfellow“. They're just as anxious that we should see and understand as we are and go to no end of trouble to help us.

Spencer scheint von keinem Selbstzweifel getrübt; schon eher hat man den Eindruck, als empfinde er die auffällige Mitteilungsbereitschaft der Arrernte drollig. In Gillens Tagebuch, den *Camp-Jottings* (1968), belegen aber Eintragungen, dass sich die Aborigine-Ältesten sehr wohl Gedanken gemacht haben müssen über Funktion und Konsequenzen der Aufnahmen. Keineswegs scheint es so gewesen zu sein, dass sie eilfertige Zuarbeiter in einem für sie undurchsichtigen Unternehmen gewesen sind, wie Spencer suggeriert. Dass die Aufnahmen kein interaktionsfreies Unternehmen zur Datensicherung waren, zeigt beispielsweise eine von Gillen festgehaltene Episode:

A breeze occurred in the Ceremonial ground today that might have caused trouble and seriously interfered with the success of our work had it occurred when we were not so well known by the Natives. A morose old fellow who has been ill ever since we arrived here but is now recovering and able to take part in the Ceremonies expressed as his opinion that our object in taking photographs was to extract the heart and liver of the blackfellows. His opinion had some weight with a few of the old men and there was much discussion about it (1968:260-261).

Gillens Reaktion auf diesen ernsten Einwurf war Lachen, das nach seinen eigenen Angaben die Situation entkrampfte:

To laugh was as it turned out the very best thing I could have done for in five minutes the air of frightened seriousness had left their faces...(ebd.).

Die Vorstellung, dass Fotografie Herz und Leber herauszureißt, d.h. generell den Menschen etwas Essentielles entwendet oder ihnen Schaden zufügt, ist in der ethnographischen Literatur etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts bemerkt und unter dem Titel *Der geraubte Schatten* analysiert worden (vgl. Theye 1989). Güssfeldt, Mitglied der von Adolf Bastian geleiteten Expedition zur Loango-Küste (1873-76), erwähnt einen Hauptmann A. Payer, dem in Ägypten die Kamera als „ein verfluchter Cholekakasten“ zertrümmert worden ist (1879:17). Von der „Heidenangst“ gegenüber dem Fotoapparat berichten um die Jahrhundertwende z.B. Ehrenreich (1890:97) Lumholtz

* hier aus: **Reyburn**, Bruce: *Wrong Way Land Claim Part One*, 1993. <http://www.native-net.org/archive/nl/9306/0197.html>, eingesehen am 16. Juni 2002

(1903:459f) und Boeck (1900:220). In der vorliegenden Thematik soll das Herausreißen aber nicht unter psychologische Aspekte gestellt werden, sondern funktional gedeutet werden als Herausreißen essentieller Momente aus einem performativen Gesamtzusammenhang. Fotografie setzt, wie schon erwähnt, der Performanz eine kritische Dimension entgegen, indem der lebendige körperliche Ausdruck des Darstellers ein für alle Mal auf eine Kadrierung festgelegt und eingefroren wird. In dieser Form ist der Moment haltbar gemacht, und ähnlich wie ein Text einem anderen Zeichensystem und anderen Verwaltungs- und Deutungsinstanzen überlassen. Hier tritt tatsächlich die Performanz in eine prekäre Transformation. Gillens Lachen deutet darauf hin, dass zumindest ihm die Unwägbarkeiten des Unternehmens klar gewesen sein müssen. Im Blick auf die Bildersammlungen Spencers und Gillens muss daher gefragt werden, welchem Medien- und Performanzverständnis die Aufnahmen unterliegen im Verhältnis zur Aufführungspraxis der rituellen Tänze. Es scheint, als ob hier eher eine allein auf die Medialität der Fotografie konzentrierte Bewertung prämiert wird gegenüber einer praxisorientierten, die auf die Performanz des Rituals gerichtet ist. Wenn hiermit der Fall einer generationenübergreifende Botschaft vorliegen sollte, die besagt, dass alles so bleiben soll, wie es ist, dürften die Fotos ein zwiespältiges Erbe der Ältesten der vorletzten Jahrhundertwende an die nachkommenden Generationen sein.

Strehlow und andere berichten, dass Arrernte-Älteste zeremonielles Wissen nur deshalb weitergegeben hätten, weil sie ihren eigenen Nachkommen nicht mehr vertrauten (Domeier 1993; Völker 1999). Diese Argumentation fügt sich allerdings nicht nur nahtlos in die sogenannte *Doomed-Race*-Theorie der Evolutionisten ein (McGregor 1997), sie legt diese Theorie den Ureinwohnern Australiens gewissermaßen auch noch selbst in den Mund. Einer der heftigsten Kritiker dieser Argumentation, Bruce Reyburn, hat sich in *Wrong Way Land Claims* (1993, s.o.) mit der kolonialen Begegnung von weißen und "first people" auseinandergesetzt. Reyburn vertritt die Ansicht, dass den Aborigines in Zentralaustralien eine Welle von Ignoranz von Seiten der Weißen entgegengeschlagen ist. Die Initiative zur Kommunikation westlicher mit indigener Kultur sei in den zentralen Gebieten klar von den Aborigines ausgegangen. " They weren't doing it as their own swan song", schreibt Reyburn (s.o).

Der Lutheraner Missionar und Ethnograph Reuther hat die Kontaktaufnahme mit den Dieri am Lake Eyre einmal als mühsame Suche nach einem "Sandkörnchen" von "bebaubarem Grund" bezeichnet (Völker 1997). Insofern ließe sich auch die "tote-mistische" Befragung Spencers durch die Aborigine-Ältesten als Suche nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner bezeichnen, durch den Kommunikation und Unterweisung in kulturelle Belange erst stattfinden kann. Der Versuch der Aborigine-Ältesten macht deutlich, dass nicht nur auf Seiten der Weißen Ethnographie stattgefunden hat, sondern dass ein eben solcher Versuch auch von Seiten der Aborigines unternommen worden ist. Dabei muss den Ältesten die Möglichkeit des Scheiterns vor Augen gestanden haben, jedenfalls legt dies der oben geschilderte Zwischenfall nahe. Spencer und Gillen sind weder willkommene Nachlassverwalter einer müde gewordenen Generation von Zeremonienmeistern gewesen, noch waren die Ältesten passive Statisten in einem für sie undurchsichtigen Spiel. Die Tatsache, dass nach der "breeze" am Zeremonialplatz weitergetanzt wurde, dürfte eher zeigen, dass sie sich in ihrer Vermittlerrolle gefordert sahen, und zwar einem neuen Verständnis nach nicht mehr ausschließlich auf die eigene Gesellschaft gerichtet. Unter den radikal veränderten Umständen musste der Versuch unternommen werden, ein möglichst tiefes Verständnis der eigenen Kultur einer bedrohlich fremden zu vermitteln, "to establish diplomatic relations between sovereigns", wie Reyburn schreibt (s.o.).

Worauf ist die offenbar unterschiedliche Wahrnehmung Spencers und Gillens in den Interaktionen mit den Aborigine-Ältesten zurückzuführen? Um der Frage der historischen Belastbarkeit von Fotografie weiter nachzugehen, gilt im Folgenden die Aufmerksamkeit dem abgebildeten Gruppenporträt Spencers und Gillens (siehe Buchanfang). Lassen sich bestimmte Details in der Darstellung und Haltung der Personen auf dem Porträt ausmachen, die eine Antwort auf diese Frage geben könnten, und die in Texten nicht ohne weiteres zu finden sind? Welche Spielräume zwischen dem Porträtfoto oder ganz allgemein der historischen Fotografie und Texten öffnen sich, die in einem Medium nur angedeutet werden können? Die Interpretation folgt dabei unterschiedlichen Parametern. Zunächst formal-ästhetischen Merkmalen, die indirekt weitere Kontexte, etwa technische Details erschließen, die typisch für die Fotografie der vorletzten Jahrhundertwende gewesen sind. Von diesen formalen und fotografiegeschichtlichen Kontexten soll dann versucht werden einen Zusammenhang herzustellen mit Textpassagen aus biographischen und autobiographischen Aufzeichnun-

gen Spencers und Gillens, so weit diese in Tagebüchern, Briefwechseln und anderen Schriften zugänglich waren (die Tagebücher Spencers etwa stehen in Melbourne auch unter Restriktion).

Die Aufnahme selbst stammt aus dem Archiv des Museum Victoria in Melbourne und ist der Abzug einer Plattenaufnahme, wie sie zur vorletzten Jahrhundertwende üblich war. Aufgenommen wurde das Foto vor der Telegrafestation Alice Springs im Jahre 1901. Sie zeigt von links nach rechts: Purunda (Warwick), ein Arrernte, Frank Gillen, dann Harry Chance, der für Verpflegung und Transport zuständig war auf der Expedition, Spencer, und schließlich rechtsaußen Erlikialika (Jim Kite), der, wie Purunda vor allem als Dolmetscher engagiert worden war*.

Das Foto ist auf der Schattenseite des Hauses aufgenommen. Jedenfalls sind keine Schatten der Personen selbst zu erkennen. Dies ist für die australischen Lichtverhältnisse, die zu den kontrastreichsten der Welt gehören (zwischen Licht und Schatten liegen fast immer mehr als sieben Blenden Unterschied), ein erster deutlicher Hinweis auf die Bedingungen, die die Fotografie an die Dokumentation eines Ereignisses stellt und gleichzeitig ein Hinweis auf eine professionelle fotografische Entscheidung. Nimmt man den linken Randbereich der Aufnahme in Augenschein (also hinter Purunda), fällt die homogene weiße Fläche auf, in der einzelne Umrisse wie surreale Gegenstände, d.h. ohne wirkliche Verbindung herausstehen. Das ist die Sonnenseite des Hauses, die, wie man an der alleinstehenden Hose mit Stiefeln (knapp unterhalb der linken Armbeuge Purundas etwa an der Ecke des Hauses) sieht, zu manifesten Verzerrungen der Wirklichkeit führt. In einem solchen Lichtverhältnis würde der Betrachter das Bild nicht mehr als ein Dokument akzeptiert haben. Ohne die Tanzfotografien gesehen zu haben, darf daher vermutet werden, dass die *secret sacred* Aufnahmen unter offenem Himmel nicht in erster Linie unter authentischen Aspekten, sondern unter den besonderen Bedingungen der Fotografie - und vor allem des Films bei notwendig konstanter Zeit- und Belichtungsphase - abgelaufen sein müssen. Gerade dies kann anhand historischer Fotografien relativ leicht entdeckt werden. 'Fehler' können infolge mangelnder technischer Ausrüstung als Indizien für die Bedingungen des Zustandekommens der Aufnahmen gewertet werden, so dass eine relativ genaue Rekonstruktion der fotografischen Gesamtsituation möglich ist.

* vgl. Northern Tribes, 1904:VIII, sowie: Mulvaney, Morphy und Petch, 1997:303

Man muss sich bei dem Gruppenporträt also auch die fotografische Gesamtsituation vorstellen und vielleicht eine gewisse Freude an den Imponderabilien von Darstellungstechniken mitbringen. Da steht vor den Abgebildeten ein hölzerner Kamerakasten mit ausziehbarem Balgenobjektiv, das fest auf ein hölzernes Gestell montiert ist. Um die Einstellung genau justieren zu können, ist am hinteren Ende der Kamera eine Mattscheibe mit Kadriergittern montiert, wie sie als technisches Hilfsmittel der Konterfeuerung seit der Renaissance üblich sind. Um das über Spiegel eingefangene Licht, das als Bild auf der Mattscheibe erscheint, besser sehen zu können, bedient sich der Fotograf eines schwarzen Tuches, das er über den Kopf wirft. Ist er mit der Positionierung der Personen, die abgelichtet werden sollen, zufrieden, schließt er sowohl die Mattscheibe als auch das Objektiv, schiebt eine lichtempfindliche Glasplatte in die ‚dunkle Kammer‘ und öffnet das Objektiv wieder. Statt der Mattscheibe wird jetzt die mit Silbergelatine beschichtete Glasplatte belichtet. Wer bediente die Kamera auf dem Gruppenporträt?

Die Einstellung ist lange vorbereitet worden: die Auswahl des Standortes, Stühle als Posamente und Inszenierung der Unterscheidung zwischen sitzendem Rang und Beistehenden, Zentrum und Peripherie, die Kadrierung des Bildes in der messerscharfen Position zwischen der Hutspitze von Harry Chance oben und Gillens Schuh unten.

Wahrscheinlich hat Spencer die Einrichtung der Kamera und die Justierung der Gruppe vorgenommen, während die anderen unter mancherlei Kommentaren ihre Positionen zurechtgerückt haben. Möglicherweise stehen hinter der Kamera ein Dutzend Zuschauer, von denen einer letztlich den Auslöser betätigt haben muss, nachdem Spencer kurz zuvor Platz genommen hatte. Seine Haltung ist gegenüber derjenigen Gillens angespannter und auf die Kamera gerichtet, während Gillen zur Seite sieht und mit dem Stuhl zu kippeln scheint. Es ist nicht gesagt, dass Spencer der Initiator der Aufnahme gewesen ist, aber ein Detail in der Aufnahme weist ihn als jemanden aus, dem klar war, dass dieses Bild von historischer Bedeutung sein würde. Wer das Gruppenporträt genau in Augenschein nimmt, entdeckt an der vorne rechts sitzenden Person ein Detail, das diese gegenüber allen anderen auszeichnet. Es ist das Barthes'sche *punctum* der Aufnahme, das weiße Jackentuch, das dieses Bild, wenn man es entdeckt hat, schlagartig verändert und seinen Träger gesellschaftlich auszeichnet. In der Welt der *frontiers* um Alice Springs muss dieses Tuch deplatziert

gewirkt haben, skurril und schrullig, aber in der fernen akademischen Welt des victorianischen England weiß man dieses Detail zu deuten. Es markiert die Aufmerksamkeit Spencers und den feinen gesellschaftlichen Unterschied, der ihn als "connoisseur" (Mulvaney 1985:335f.), als Weltbürger und "man of taste" auszeichnet.

Walter Baldwin Spencer wurde 1860 in Stretford, Lancashire, England, als Sohn des Baumwollfabrikanten und Puritaners Reuben Spencer geboren und hat, nach Mulvaney, die Tugenden desselben insofern verinnerlicht, als er seine Interessen stets gegenüber dem Allgemeinwohl zurückstellen und verantworten konnte: "The system worked", so Mulvaney, "because such people knew the limits to behaviour and accepted the norm" (1985:27). Seiner puritanischen Seite war eine andere, künstlerische Seite beigelegt, die sich vor allem in großer zeichnerischer Begabung äußerte. Diese Begabung hat er durch ein Studium an der Manchester-School of Arts 1879-80 professionalisiert, ist aber dann ans Exeter-College in Oxford zur Biologie gewechselt. Diese Kombination aus Naturwissenschaften und Kunst, im engeren Sinne der Flora- und Faunabestimmung und der genauen Beobachtung und Darstellung derselben, ist für seine Arbeit an den großen ethnographischen Monographien bestimmend gewesen. Ohne die Porträtanalyse (Abb.1) ganz beiseite zu legen, ist im Folgenden ein kurzer Ausflug zu der damals in England führenden künstlerischen Schule angebracht: den Präraffaeliten, deren Einfluss auf die Moderne außerordentlich hoch ist.

Mit Erfindung der Fotografie wandten sich etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts scharenweise Maler und Zeichner dieser neuen Technik zu, was nicht nur Auswirkungen auf die bildende Kunst hatte, sondern gleichfalls die beobachtenden und vor allem vergleichenden Methoden der empirischen aber auch der Kunstwissenschaften forcierte. Das Credo dieser Gruppe, deren intellektueller Kopf John Ruskin war, enthielt ein geradezu enzyklopädisches Interesse an der Beobachtung der Natur. Hier galt die Devise: „Rejecting nothing, selecting nothing“.

Mit dem Ruf Talbots, die Fotografie sei ein "pencil of nature", versuchten die Prä-Raffaeliten wieder wissenschaftliche und künstlerische Techniken miteinander zu verbinden. Zur Ausrüstung dieser naturbesessenen Freiluftmaler gehörten daher neben den herkömmlichen Mal-Utensilien auch Fernglas und Mikroskop, Gesteinsatlas, botanisches Bestimmungsbuch und Fotoapparat. Hier ist bereits eine erste Parallele zu Spencer zu ziehen, denn von Anfang an verbindet Spencer sein Zeichnen mit Rei-

sen. Für die Darstellung der australischen Landschaft ist dabei aber noch eine weitere Quelle zu nennen. Spencer war, wie die meisten seiner malenden Zeitgenossen, ein Rheinromantiker (Mulvaney 1985:27-29). Das zeigt sein Sinn fürs Pittoreske, Untergangene, für ein "gothic"-Ensemble bevölkert von Sagengestalten, die er in der australischen Landschaft in Gestalt mythischer Urzeitheroen wiederfindet. Spencer ist mit dem Blick des britischen Rheinromantikers durch den australischen Kontinent gewandert, dessen Einwohner waren ihm die Inkarnation jener gotischen Gestalten, von der er am Rhein nur träumen konnte. Die von den Präraffaeliten herkommende Detailfreude fällt hierbei besonders ins Gewicht, wobei die Darstellung der Hintergrundelemente mehr als eine Kulisse für ein bildliches Drama ist. Nicht die Umgebung illustriert die literarische Figur, sondern umgekehrt der literarische Kontext wird in der „realistischen“ Natur aufgeführt. Millais „Ophelia“ ertrinkt ebenso in der botanisch und örtlich klar bestimmbar Ufervegetation des Hogsmill River in Ewell, Surrey, wie die Urzeitheroen der Arrernte in der fotografisch präzisen Dokumentation ihrer Tänze exakt zu lokalisieren sind, und somit wissenschaftlich überprüfbar gemacht werden*.

Die Stärke der präraffaelitischen wie der darstellenden Ästhetik Spencers liegt darin, ein Element des Imaginären in die reale Welt eingetragen zu haben. Diese Inszenierung der Realität, die in den wenigen zugänglichen Aufnahmen schon bestechend ist, betrachtet man sie nicht nur vom ethnographischen, also vom was, sondern auch vom künstlerisch-fotografischen Standpunkt, vom wie, ist eine eigens für den Betrachter entworfene, fast möchte man sagen: propagandistische Technik, weil sie wirksam geblieben ist, obwohl die Texte Spencers und Gillens längst überholt sind. Hierin holt Spencer seine Schule glänzend ein, nämlich in der Überzeichnung, der „hyperrealistischen“ Manier der Präraffaeliten, die keinem neuen Naturalismus verfällt, sondern künstlich wirkende Bilder hervorbringt, die, wie in der fotografischen Dokumentation Spencers, eine Welt jenseits des menschlichen Augenscheins sichtbar macht.

Der Unterschied zwischen der fotografisch genauen Malerei der Präraffaeliten und der Fotografie Spencers ist dennoch bedeutsam. Erstere bezogen sich nämlich noch

* Dass dies auch nach hundert Jahren noch möglich ist, konnte ich 1999 beweisen mit Hilfe von 35 phasenverschobenen Tanzaufnahmen des *Tjittjingalla-Corroborees* in der Nähe von Alice Springs.

auf das erste fotografische Entwicklungsverfahren, das sogenannte Nass-Kolodium-Verfahren, bei dem die Modelle noch bis zu 12 Minuten stillsitzen mußten. Hierfür bedurfte es all der Vorrichtungen und Posamente, von denen Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* so schwärmt. Die Modelle konnten sich daran festhalten oder ihre Köpfe anlehnen, wodurch eine etwas steif wirkende aber konzentrierte Haltung der Porträtierten entstand, die Benjamin noch dazu veranlasste, hier von einer Aura zu sprechen. Spencer und Gillen benutzten schon wesentlich schneller arbeitende Silbergelatine-Beschichtungen, die trocken gelagert und wesentlich unkomplizierter verarbeitet werden konnten. Anders wäre die Bewegungsaufnahme der Tänzer nicht möglich gewesen.

Die Malerei der Präraffaeliten ist auch keine im modernen Sinne ‚freie‘ Malerei gewesen, ihr fehlte die Spontanität und Experimentierfreudigkeit. Stattdessen ist sie deutlich durchsetzt von literarischen Motiven und entspricht dem bürgerlichen Sinn fürs minutiös ausgeführte Detail. In kunsthistorischer Hinsicht gelten die Präraffaeliten denn auch als sentimental und kitschig, als Irrweg einer vorklassischen „gotischen“ Kunst (gothic), als Ausdrucksweise des „Primitiven“, so Arnold Hauser (1990:866). Für ihn ist dieser Stil vor allem durch "schlechten Geschmack" gekennzeichnet, ihre Vertreter sind nichts als "Idealisten, Moralisten und eingeschüchterte Erotiker, so wie die meisten Victorianer“ (ebd.:869). Aber dieses harsche Urteil unterschlägt, dass mit Anheben des Manchester-Kapitalismus längst vergessene Auffassungen auflebten, die über die Verbindung des Künstlerischen mit dem Wissenschaftlichen auch die Frage nach dem Konnex von Kunst und Gesellschaft neu stellten. Eher schon ist hier Galison und Daston zu folgen, die die Moral des fotografischen Realismus in der mechanischen Disziplin des Apparates selbst begründet sehen, die jeder menschlichen haushoch überlegen ist (2002:29-99)*. Der Beobachter ermüdet, ist - vor allem in Australien - stark beeinflusst von Umweltbedingungen. Der Apparat hingegen ist ständig im Einsatz ohne in seiner 'Sorgfalt' und Präzision nachzulassen. Seine Einstellung muss nicht ständig neu motiviert werden, er reagiert strikt auf sein Programm. Er ist der puritanischen Moral, der bis zur Selbstverleugnung gesteigerten Disziplin und Schaffenskraft, am nächsten, die nicht ohne Grund

* Galison, Peter und Lorraine Daston: *Das Bild der Objektivität*; in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002:29-99

eine 'eiserne' genannt wird. Hierdurch, so Galison/Daston, werde der Apparat zum Maßstab und Vorbild für die Entwicklung der menschlichen Tugenden*.

Die Mischung der einzelnen Einflüsse lässt ein Bild der Persönlichkeit Spencers entstehen, dessen 'eiserne' Disziplin und Schaffensmoral - der er schließlich auch erliegt (vgl. Mulvaney 1985:365-9) -, in der hieratischen Haltung auf dem Gruppenporträt dokumentiert scheint, und als solche verbunden ist mit der sichtbaren, seiner Herkunft gemäßen gesellschaftlichen Stellung, die sich in Form des weiß leuchtenden Jackentuches ausdrückt und ihn als einen „man of taste“ auszeichnet.

Wie sieht dagegen das Bild Gillens aus? Wie wird er in der anthropologischen Fachliteratur rezipiert, und lässt sich womöglich auch auf dem Gruppenporträt ein Detail erkennen, das ihn in seiner Persönlichkeit auszeichnet?

Wenn im Titel dieser Arbeit "Status und Gehalt der Bildersammlungen Spencers und Gillens in Australien" die Reihenfolge der Namensnennung etwas über deren Bedeutung in der Rezeption der anthropologischen Geschichtsschreibung aussagt, dann ist hiermit keine Diskriminierung ausgedrückt, sondern die Priorität der literarischen Rezeption Spencers gemeint. Mulvaney vermerkt unter dem Namen "Francis James Gillen" im *Australian Dictionary of Biography* (Bd.9; 1993:6-7), dass "although four titles were published under their joint authorship, Spencer was sole author and all the theory was his." Ebenso Adam Kuper: "Spencer was a trained scholar and an experienced naturalist (...) and Gillen was a man of little education (...). In consequence, Gillen's ethnography was completely subordinated to Spencer's ideas" (1988:93). In der *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists & Innovators* (Browne & Partnow (Hg.), 1983) ist Spencer zwar eine ganze Spalte gewidmet, von Gillen aber überhaupt nicht mehr die Rede. Wenn sich eine Arbeit, wie die vorliegende, mit den Bildersammlungen Spencers und Gillens beschäftigt, ist diese Nicht-Existenz Gillens in der einschlägigen Literatur auffällig und einer Prü-

* Der Filmpionier Jules Etienne Marey, schreibt in seinem hohen Glauben an den Filmapparat:

Diese Apparate sind nicht allein dazu bestimmt, den Beobachter manchmal zu ersetzen und ihre Aufgabe in diesen Fällen mit einer unbestreitbaren Überlegenheit zu erfüllen; sie haben darüber hinaus auch ihre ganz eigene Domäne, wo niemand sie ersetzen kann. Wenn das Auge aufhört zu sehen, das Ohr zu hören und der Tastsinn zu fühlen oder wenn unsere Sinne uns trügerische Eindrücke vermitteln, dann sind diese Apparate wie neue Sinne von erstaunlicher Präzision (1887:108).

fung wert. Auffällig ist weiter, dass verschiedene Autoren, vor allem aber Mulvaney, gerne die irisch-katholische Herkunft Gillens betonen, die zu allerlei Mutmaßungen über Gillens angeblich trinkfreudiges und sorgloses Gemüt Anlass gibt. Perfekt passt das Klischee ins Schema der gängigen Biographien, so dass man am Ende den Eindruck gewinnt, dem naiven Gillen kann nur ein Glück auf der Welt beschieden gewesen sein: dass er auf den puritanisch- disziplinierten Charakter des intellektuellen Spencer getroffen ist. Doch Stanner, dem vor dem Hintergrund des aboriginalen Australien eine tiefere Kenntnis des Verhältnisses zuzutrauen ist, hält für Spencers wichtigste Entdeckung: Gillen (1979:109).

Die erste Überraschung, die man erlebt, wenn man sich Richtung Alice Springs aufmacht: Je näher man dieser Stadt rückt, desto wichtiger scheint Gillen als Autor zu werden, während Spencer als Outback unerfahrener Städter nahezu ignoriert wird. Fest steht, dass Gillen von irisch-katholischen Einwanderern abstammt, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Adelaide ansiedelten, dort aber immer eine Minderheit blieben*, und infolgedessen verwandtschaftliche und konfessionelle Faktoren für den Zusammenhalt untereinander sorgten, die selbstverständlich auch Gillens Weltbild beeinflusst haben. Aber dieses Milieu als ein Schema gegen dasjenige Spencers zu setzen, hieße, Gillen eine eigene *agency* abzusprechen in den Interaktionen mit Spencer und dem Prozess der Entstehung der großen Monographien. Das dualistische Schema, in dem die Leistungen der beiden Forscher rezipiert werden, vor allem von Mulvaney, suggeriert, dass das katholische Milieu mit seiner Präferenz des Körperlich-Sinnlichen wesentlich näher am 'Primitiven' der aboriginalen Kultur situiert ist als das intellektuelle, puritanische Spencers.

Was hat es also auf sich mit dem ehemaligen Postmaster der Telegrafestation Alice Springs und Chiefprotector für aboriginale Angelegenheiten in den Northern Territories, der sich selbst in einem Brief an Spencer als eine "obscure person" bezeichnet hat? Läßt sich sein Verhältnis zu Spencer anders als ein nachgeordnetes beschreiben? Welchen Anteil hatte er an der "fieldwork revolution", die den beiden Forschern vor allem von Morphy (1996:135-49) nachgesagt wird?

* Nach Richards Ermittlungen (1986:212) für das Jahr 1891 etwa 14 Prozent.

Obwohl Spencer aufgrund seiner künstlerischen Ausbildung die Aufnahme der Bilder professionalisiert haben muss, ist es Gillen, der Nachdruck auf deren Bedeutung legt. In einem Brief an Spencer vom 13. Mai 1893 schreibt er:

I am anxious about the fate of the illustrations. I am however hopeful that Macmillan will act generously and put in the lot especially if Messr Tylor and Frazer so recommend - You made a splendid choice - a by no means easy task - and when they see the prints they cannot help being impressed with their importance (1997:220).

Die Besonderheit der Fotografie in den großen Monographien kann tatsächlich nicht hoch genug eingeschätzt werden. In *The Native Tribes of Central Australia* (1899) sind es 102 Aufnahmen, von denen 45 allein einem einzigen Zeremonialzyklus gewidmet sind. In *The Northern Tribes of Central Australia* (1904) steigert sich die Zahl der Abbildungen gar auf 315 (inkl. graphisch aufbereiteter Fotografien). Das Auswahlverhältnis der Fotos, die veröffentlicht worden sind, zu denen, die sich im Archiv befinden, ist dabei nochmals zu beachten. Von den als einsehbar eingestuften Aufnahmen des *Tjitingalla Corroborees* befinden sich über 50 in verschiedenen Archiven in Melbourne, Adelaide und Oxford (England), nur drei davon sind in *Northern Tribes* veröffentlicht (1904:717-20). Die Cantrills berichten, dass insgesamt 7 Filmeinstellungen des *Tjitingalla Corroborees* existieren (zwei davon aus der Dekorationsphase) von insgesamt 11,31 Minuten. Der Status dieser Aufnahmen ist allerdings unklar. Teile werden als *secret sacred* und *restricted* eingeordnet, Teile mit einem Fragezeichen versehen, andere sind wiederum als *unrestricted* archiviert*.

Wie dem auch sei, die Besonderheit der Fotografie, auf die Gillen anspielt, ist ihre Fähigkeit, nicht einzelne Eingeborene prototypisch abzubilden in einer ortlosen Gegend, sondern Aufführungen ein gut vorbereitetes Theater an einem ausgesuchten und wieder auffindbaren Ort zu inszenieren und zudokumentieren. Das macht den Wert der Monographien Spencers und Gillens aus. Obwohl die Monographien teilweise noch wie Inventarisierungen einer fremden Kultur anmuten in der Abfolge von Umwelt, Wirtschaft, Recht etc., wird hier nach allen Regeln der Kunst ein Ereignis präsentiert. Man könnte fast - wie Kramer für Malinowski - behaupten, dass die ethnographischen Daten in den Monographien Spencers und Gillens ihren "Sitz im Leben" haben (Kramer, 2005:114f.).

* Nachweis: *National Film & Sound Archive*, Canberra, Cover No. 32840, *Performance Tjitingalla*

Die bei den Präraffaeliten schon praktizierte Verbindung aus wissenschaftlicher Forschung und Kunst hält hier Einzug in die Anthropologie. Aber man muss nicht zur *Manchester School of Arts* gegangen sein wie Spencer, um ein leidenschaftliches Verhältnis zur Fotografie entwickelt zu haben (Mulvaney 1985:162ff.). Hier treffen mehrere Aspekte zusammen, von denen die Massenreproduzierbarkeit von Fotografie durch Zeitungen sicher die durchschlagendste ist. Sie bewirkte nicht nur die finanzielle Beteiligung David Symes an den Forschungen, sondern zeigte vor allem, dass in einem vollkommen unbekanntem, scheinbar leeren Zentralaustralien Menschen lebten. Sie hatten eine Kultur entwickelt, die durch die Aufführung von Zeremonien auch Anspruch auf das Land erhob. Die Leere der zentralen Wüstengebiete verwandelte sich in eine mythische Geographie, die spätestens seit den 1970er Jahren zum heiligen Land Australiens avancierte. Wenn *Native* und *Northern Tribes* hierfür ein Paradigma gewesen sind, dann müssen die insgesamt 417 Aufnahmen als ihr unveränderter Kernbestand angesehen werden. Von dorthier ist Gillens Befürchtung zu verstehen, Macmillan könnte den Stellenwert der Fotografie in den Monographien nicht verstehen.

Gillens Anteil an diesem Erfolg ist alles andere als einfach auszumachen. Spencers Modus in dieser Hinsicht war stets: "one of us" (vgl. die Einleitung zu *Native Tribes*). Im Gegensatz zur Horn-Expedition (1894), zu der auch Gillen bereits einen eigenen Beitrag geleistet hatte, Fotografien sogar explizit als seine eigenen ausweisen ließ, scheint er dies nicht mehr getan zu haben in der Zusammenarbeit mit Spencer. In einem Brief vom 7. August 1898 schreibt er an Spencer:

Do whatever you think proper about photos. I regard them as our joint property and am willing to let you deal with them as you think best (1997:239).

Aus diesem Grunde dürften auch die Sammlungen in Melbourne (Spencer-Collection) und Adelaide (Gillen-Collection) nicht eindeutig zuzuordnen sein. Wichtig wäre hier eine Bestandsaufnahme der Glasplatten-Negative in den jeweiligen Archiven. Ein Beispiel: Das am meisten veröffentlichte Foto aus *Native Tribes* (Abb.3: "man and his wives in camp"), von Mulvaney (1982:16/17) Spencer zugeordnet, geht klar auf das Konto von Gillen, denn das Negativ gehört zum Bestand seines Nachlasses im *South Australian Museum* in Adelaide. Ein anderes Foto (Abb.105 in *Native Tribes*: "man decorated to represent a medicine man", von Spencer in *Wanderings in Wild Australia* (1928), 16 Jahre nach Gillens Tod, wiederum veröffentlicht) stammt

ebenfalls von Gillen, wie aus einem Brief Gillens an Spencer vom 22. Oktober 1897 hervorgeht:

The design on the forehead which was badly drawn is partly hidden by the Eucalypt leaves but you have a copy of the design in the notes - let me know by return if you want another Picture or if you require negatives of this one - I have sent all the Negatives you asked for and in addition one of a woman carrying Pichie, Yam stick and Child (1997:190).

Auch diese Foto ordnet Mulvaney Spencer zu. Ohne in Erbsenzählerei zu verfallen, ließen sich die Beispiele fortführen, womit lediglich auf den Umstand aufmerksam gemacht werden soll, dass aufgrund der Restriktionen keine umfassende Bestandsaufnahme und Abgleichung der Aufnahmen möglich ist. Aber erst diese würde eine Rollenverteilung Spencers und Gillens in der Aufnahmesituation sowie den Interaktionen mit den Aborigine-Ältesten einsichtiger machen.

Die einzigen Quellen, die uneingeschränkt zur Verfügung stehen und zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen Spencer und Gillen sowie dem Prozedere am Aufnahmeort beitragen, sind die von Mulvaney, Morphy und Petch herausgegebenen Briefe Gillens an Spencer (*My Dear Spencer*, 1997) sowie die Tagebücher Gillens (*The Camp Jottings*, 1968, und die Felddtagebücher in der *Barr Smith Library*, Adelaide). Daraus geht hervor, dass Spencer die meiste Zeit in Melbourne zugebracht hat, um die während der gemeinsamen Aufnahmen in Zentralaustralien gesammelten Rohdaten auszuwerten und in Textform zu bringen. Gillen, der vor Ort geblieben war, hatte dagegen immer wieder Fragen zu klären. Aus dieser Triangulation aus Aufnahme, Auswertung und Rückkoppelung im Briefwechsel sind die Monographien in gemeinsamer Autorenschaft entstanden. Die Rolle des Teilnehmenden muss daher wohl Gillen zugestanden werden, die des distanzierten Beobachters eher Spencer. Dabei muss aber Gillens Anteil wesentlich höher eingestuft werden als bei dieser Grobeinteilung, die doch nur das gängige Rezeptionsschema der beiden bestätigen würde. Ein Beispiel aus *Native Tribes* im Vergleich zur entsprechenden Eintragung in Gillens Felddtagebuch (Band II, S.269, Special Collections, Barr Smith Library) mag dies veranschaulichen. Es geht um eine Anfrage Spencers bezüglich der Interpretation der Sonnenfinsternis bei den Arrernte:

Eclipse of the sun (Illpuma) is attributed to the presence therein of a spirit animal called Arrungquiltha (meaning poisonous, they call strychnine *arrungquiltha*) which lives always in the west (Iityurla) and which has the power of assuming the form of any animal (except man) reptile or bird. They are much afraid of Eclipses having no idea of the distance of the sun, they believe it is close to

them and the imaginary close proximity of the Arrungquiltha frightens them. (...) all death among children are attributed to Arrungquiltha. Epidemics such as measles which decimated the tribes throughout the interior 18 or 20 years ago.

Spencers Edition in Native Tribes (1899:566):

Eclipse of the sun is called Illpuma, and is attributed to the presence therein of Arrungquiltha, the general term used in reference to an evil or malignant influence, which is sometimes regarded as personal and other times as impersonal. This particular form of Arrungquiltha is supposed to be of the nature of a spirit individual living away to the west who has the power of assuming the form of any animal. The natives have a very great dread of eclipses, they have naturally no idea of the distance away of the sun, believing it to be close to the earth, and the visible effects of Arrungquiltha so close at hand, and so patent, cause visits of the Arrungquiltha, who would like to take up his abode in the sun, permanently obliterating its light, and that the evil spirit is only dragged out by the medicine men who on this occasion withdraw the atnongrar stones from their bodies and throw them at the sun while singing magic chants - always with success.

Auffällig ist, dass Spencer Gillens Originaltext ahistorisch wendet, indem er die Erwähnung des Strychnins sowie der Masern-Epidemie unerwähnt läßt, die aber in Gillens Text entscheidend sind. Die ahistorische Wendung Spencers wird verstärkt durch Kapitel über die Geologie, Flora und Fauna Zentralaustraliens, in die sich dann eine zeitlose Anthropologie nahtlos einfügt.

Ein weiteres Gebiet, das ausschließlich Spencer als Direktor des Museum Victoria zuzuschreiben ist, dürfte die Auswertung der Materialkultur der Arrernte sein. Sowohl in *Native* als auch in *Northern Tribes* wurden vor allem die zeremoniellen Objekte zu einem Tableau zusammengestellt, abfotografiert, anschließend koloriert und wiederum abfotografiert, um schließlich mit einem Transparentpapier überlegt und beschriftet zu werden. Ein für den Stand der damaligen Drucktechnik außerordentlich aufwendiges Verfahren. Deutlich wird allerdings auch, dass die Untersuchung von Einzelgegenständen dem taxonomischen Interesse und der Ausbildung Spencers als Botaniker und Biologe entsprachen. Dass es eine lebendige Aufzeichnung der Ereignisse im Zusammenhang mit den Zeremonialzyklen dennoch in Fülle gibt, daran dürfte die Arbeit Gillens ihren Anteil gehabt haben.

Sicher ist in *Native* und *Northern Tribes* nicht der Grad der Einbettung der Daten in eine dramatische Struktur erreicht worden, wie sie bei Malinowski vorliegt. Eine Ethnographie der Trobriander, abgefaßt als deren eigener Reisebericht in der Dramaturgie der klassischen Argonautensage, ist ein einmaliger Streich. Aber Malinowski

hat sich bis zum Bruch mit Spencer zunächst auch an dessen Netzwerk gehalten, das überaus erfolgreich über Frazer an die Verlagspolitik Macmillans gebunden war, die wiederum auf eine Popularisierung wissenschaftlicher Forschung zielte. Es wäre übertrieben zu sagen, das der dramaturgische Aufbau von *Native Tribes* den Grad an Verwobenheit der Daten hat wie bei Malinowski, aber untertrieben, wenn man dem Buch ausschließlich die spröde Inventarisierung früherer ethnographischer Monographien nachsagen würde. Davor bewahrt die umfangreiche, ereignisorientierte Fotografie, die die veränderte Ordnung der Texte nach sich gezogen hat.

Wie immer man Spencers evolutionstheoretische Orientierung auch werten mag, die großen Monographien haben es vermocht, eine nahezu unbekannte Kultur populär gemacht zu haben. Die theoretische Form, in die Spencer seine Texte zu gießen versucht hat, ist längst überholt. Was geblieben ist, sind die Bilder. Spencer hat deren Wirkung geahnt, als er im Vorwort zu *Northern Tribes* mahnend darauf hinwies, dass, so elaboriert die abgebildeten Rituale auch wirkten, der Betrachter seiner eigenen Wahrnehmung nicht trauen dürfte (1904:XIV).

2. Habitate des Geschmacks

"We used to sit there on the ground and look at the *Dancing Women Mountain*. It was so beautiful that we used to cry", beschrieb Ada Wade 1982 in einem Gespräch mit Richard Kimber (2001) ihre Empfindungen beim Anblick der MacDonnell Ranges, dem Stammland der Arrernte. Ada Wade war zwar keine geborene Arrernte sondern eine Arabana - ihre Großmutter und Mutter waren etwa 600 km südlich von Alice Springs geboren -, aber bemerkenswert ist, dass sie über ihre sozialen Pflichten als Eingeherrtete hinaus ihre neue Umgebung als etwas Schönes empfinden konnte.

Diese in der Literatur äußerst selten erwähnte emotionale Beziehung zum Land, die Ada Wade zeigt, wenn sie Richtung "*Dancing Women Mountain*" schaut, wird von Kimber gegen eine rationale Betrachtung gesetzt, wie sie etwa in den Tagebuchaufzeichnungen Charles Sturts vom 7. September 1845 zu lesen ist:

From the summit of a sandy undulation close upon our right, we saw that the ridges extended north-wards in parallel lines beyond the range of vision, and appeared as if interminable. To the eastward and westward they succeeded each other like the waves of the sea. The sand was of a deep red colour, and a bright narrow line of it marked the top of each ridge, amidst the sickly pink and glaucous coloured vegetation around. [Familiar] as we had been to such, my companion involuntarily uttered an exclamation of amazement when he first glanced his eye over it. 'Good Heavens,' said he, 'did ever man see such country!' Indeed, if it was not so gloomy, it was more difficult than the Stony Desert itself (1969:405-406).

Der erste Weiße, der die MacDonnells zu Gesicht bekommen habe, so Kimber, sei blind für die Schönheit des Landes gewesen. Sturt hätte sicher Ada Wades sentimentale Beziehung zu dieser Landschaft nicht teilen mögen. Er hatte den Auftrag, den geographischen Mittelpunkt Australiens zu finden und folgte dabei, ausgerüstet mit den technischen Instrumenten und dem entsprechenden Wissen des Geographen, allein geodätischen Angaben. Kimbers Entgegensetzung von Ada Wades introspektiver und Sturts technisch antizipierender Beziehungen zum Land wäre allzu plump,

wenn darin nicht etwas von der allgemeinen Problematik der *Aboriginal Studies* wiedergegeben wäre, die die widersprüchlichen Standpunkte in der ethnographischen Forschung am besten im Bild des unbetroffenen Zuschauers thematisiert. Hans Blumenberg hat dieses Bild zuerst bei Lukrez identifiziert, und zwar in der Konfiguration vom *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979)*. Aus zwei Gründen ist diese Konfiguration für das vorliegende Thema interessant: (1) ist in hierin auch die Figur des modernen ethnographischen Feldforschers als eines Teilnehmenden und andererseits distanziert Beobachtenden zu finden - prototypisch angelegt in der Konfiguration Spencers und Gillens, und (2) entzündet sich die Debatte um das Spencer-Gillen-Bildmaterial genau an diesem Punkt: der Legitimierung von emotionaler Betroffenheit und sachlicher Distanz in der anthropologischen Forschung. Im Folgenden soll daher versucht werden, dieses Bild des unbetroffenen Zuschauers in einigen, für Australien charakteristischen politischen, historischen und institutionellen Umgebungen nachzugehen, um diese schließlich im Hinblick auf das Problem des Engagements in der anthropologischen Forschung zu betrachten.

Es wäre eine Illusion zu glauben, dass es eine einzige, im Kern widerspruchslöse Antwort auf das Auseinanderfallen von Status und Genese der Bildersammlungen Spencers und Gillens geben könnte. Das komplizierte, politisch unter Spannung stehende Beziehungsnetz, das sich um die Bildersammlungen in Australien gesponnen hat, ist Ausdruck wechselnder politischer Kräfteverhältnisse, die sich in Distanz und

* Blumenberg bezieht sich hier auf einen ca. 50 v.Chr. verfassten Text von Lukrez (*De rerum natura*; in der Übersetzung von Hermann Diels, 1924). Lukrez bezieht sich seinerseits auf Epikur, dessen Naturphilosophie wiederum Kant zur Grundlage seiner Ästhetik des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* wird. Auf niemanden bezieht sich Kant so oft wie auf Epikur. Im Folgenden die Stelle bei Lukrez aus:

www.textlog.de:

Wonne des Weisen

Wonnevoll ist's bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer
Aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehn, wie ein andrer sich abmüht,
Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erduldet,
Sondern aus Wonnegefühl, daß man selber vom Leiden befreit ist.
(...)

Doch nichts Süßeres gibt's als die heiteren Tempel zu hüten,
Welche die Lehre der Weisen auf sicheren Höhen errichtet.
Ruhevoll kannst du von dort auf das Treiben der ändern herabsehn.

Nähe, Beobachtung und Betroffenheit, kurz: am Verhältnis von Ästhetik und Ethik reiben. Die Komplexität dieser höchst widersprüchlichen Beziehungen auf mehreren Ebenen zu halten und zu präzisieren, ist Aufgabe der vorliegenden Arbeit. In der Gegenüberstellung formaler und inhaltlicher Aspekte der Aufnahmen kommt es daher zunächst darauf an, die Felder möglichst genau zu umgrenzen, in denen dieses Spannungsverhältnis liegt:

Wissenschaftspolitik: Wissenschaftspolitik ist Teil einer gesellschaftlichen Praxis. Sie ist nicht "interesselos", sondern interessegeleitet. Dieses Interesse wäre in einer ersten Annäherung an das Thema zu bestimmen an der besonderen Stellung der australischen Anthropologie, die sich zwischen wissenschaftlicher Arbeit und politischem Druck im gesellschaftlich-politischen Raum Australiens ganz anders positionieren muss als etwa in der deutschen Ethnologie. Die Frage dabei ist, welche Kategorien angelegt werden müssen, um den Zusammenhang von wissenschaftlichen Objektivierungen und gesellschaftlichen Verhältnissen untersuchbar zu machen, zumal sich die Verhältnisse im Laufe der Geschichte des Spencer-Gillen-Bildmaterials radikal geändert haben. Wie kann Status und Werkgehalt des Materials in Zusammenhang gebracht werden, ohne dass etwa die gesellschaftlich-politischen Veränderungen oder die ästhetische Qualität der Aufnahmen dabei vernachlässigt werden? Der Ausweg wird zunächst in einer wissenschaftssoziologischen Betrachtung des Materials gesucht, d.h. es wird danach gefragt, in welchen institutionellen Netzwerken das Material in Erscheinung tritt. Wie weit reichen diese Netzwerke einerseits in nationale und internationale wissenschaftliche und gesellschaftliche Umgebungen hinein? Wo liegen die Schnittstellen dieser Netzwerke? Welche Auswirkungen haben diese Netzwerke auf die Untersuchung des Materials?

Medien-Anthropologie: Indem die besondere Rolle der Vermittlungsinstanzen bei der Erfassung und Konstruktion ethnographischer Wirklichkeiten hervorgehoben wird, erscheinen letztere zunächst im Licht eines Gestaltungsproblems. In der Repräsentationsdebatte ist der Vermittlungswert vielfach auf medien- bzw. systemtheoretische Implikationen reduziert worden. Angesichts des Bedeutungswandels der Aufnahmen Spencers und Gillens hat sich aber gezeigt, dass Vermittlung vor allem ein ideologisches Problem darstellt. Die Form der Ideologisierung orientiert sich dabei am not-

wendigen Vergessenmachen seiner Instanzen: Der allein auf Visualität reduzierte Moment der Aufnahme steht hier für das Ganzes des Ereignisses. Welche Folgen ergeben sich aus der Transformation (und Entfremdung) des Ereignisses für die Konstruktion der ethnographischen Wirklichkeit? Diese Frage gilt es sowohl vor dem Hintergrund der Aufnahmen Spencers und Gillens vor hundert Jahren als auch vor dem Hintergrund ihrer in den letzten Jahren vorgenommen Digitalisierung zu betrachten.

Ästhetik: Darin zeigt sich aber auch ein Wesenszug des fotografisch-filmisch Bildhaften überhaupt: Dem Betrachter wird ein unmittelbarer Zugang zu einem positiven Wissen suggeriert. Fotografie und Film zwingen den Betrachter geradezu zur Identifikation. Hier gilt es auf das veränderte Verhältnis zum Bild in der Moderne aufmerksam zu machen, das von Walter Benjamin in der Unterscheidung von „Aura“ und „Spur“ gefasst worden sind. Auf dem Hintergrund dieser, für die zeitgenössische Theoriebildung in der Fotografie immer noch gültigen Fassung Benjamins, soll dann die Frage angegangen werden, inwieweit sich zwischen Engagement und Autonomie eine Forschungsposition im Umgang mit aboriginalen Bildersammlungen finden lässt.

Selbst diese Ebenen, auf denen das Material verhandelt werden kann, sind nicht strikt von einander zu trennen. Die Schwierigkeit besteht gerade darin, dass die Probleme immer gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen auftreten. In der Differenzierung und Darlegung der Widersprüche, die das Thema birgt, liegt die Gefahr einer Überhöhung der Gegensätze: der zwanghaften Identifikation ist eine ebenso zwanghafte Vernunft gegenübergestellt. Der Versuch des Anthropologen zu vermitteln kann nicht darin bestehen, die widerstrebenden Sachverhalte auf einen Punkt zu bringen, um sie dadurch aufzuheben. Das Dilemma des australischen Anthropologen liegt vielmehr darin, als Experte gefragt zu sein, wo im Grunde ein politisches Bekenntnis gefordert wird.

2.1 Epistemologie unter wissenschaftspolitischen Aspekten

Wer ist verantwortlich für hundert Jahre alte Informationen in Fotos und Filmen? Welche Verpflichtungen gegenüber den Erben haben die Institutionen, die dieses Material lagern und archivieren? Wer sind überhaupt die Erben?

Welche Erkenntnisse die Anthropologie hierüber zutage fördert, ist für die australische Anthropologie eine Frage der Anwendung. Das *Department of Anthropology* der ANU bietet zum Beispiel ein MAAPD Programm an (*Master in Applied Anthropology and Participatory Development*), das Studenten die Möglichkeit gibt, erlernte Methoden entwicklungspolitisch und -praktisch anzuwenden¹. Wer sich von den Anwendungsbereichen der Anthropologie einen Begriff machen will, muss nach Alice Springs fahren. Die Einwohner dieser Wüstenstadt leben direkt oder indirekt von den Problemen der Aborigines. Die Stadt ist gewissermaßen um dieses Problem herum gebaut, und die australischen Anthropologen bilden hier so etwas wie die höchste Beraterkaste in der Vermittlung aboriginaler Angelegenheiten mit modernen Institutionen. Vor diesem Hintergrund wird die enge Verbindung forschender und speichernder Institutionen (Universitäten, Forschungsorganisationen, Museen und Archive) mit Medien (TV-, Radiostationen und Verlage) und politischen, rechtlichen, kirchlichen, gewerkschaftlichen Organisationen wie Parteien und Verwaltungen unmittelbar einsichtig^{*□}.

Die Projektierung und Durchführung eines ethnographischen Forschungsprojektes ist in Australien deshalb auch keine rein wissenschaftliche Angelegenheit, die sich auf innerakademische Diskurse beschränkt, sondern tangiert zwangsläufig öffentliche Interessen. Hierbei ist allerdings eine Tendenz zu beobachten: Generell gilt, die traditionellen Wissensbestände der Aborigines zu erhalten und politisch geltend zu machen. Ein Blick auf eine Landkarte im Warteabteil des AIATSIS-Instituts, Canberra,

* vgl. www.rspas.anu.edu.au/maapd (eingesehen 20.2.2005); vgl. auch das Jobangebot der *Australian Anthropological Society* (AAS) (www.aas.asn.au/Jobs.htm eingesehen am 21. Februar 2005)

** Um sich über die Vielzahl der Initiativen einen Eindruck zu verschaffen siehe: www.atns.net.au/index.php, eingesehen am 22. Februar 2005

mit dem vielsagenden Titel: *Aboriginal Australia* genügt, um sich eine Vorstellung zu machen, worum es geht. Allein für das Stadtgebiet von Sydney sind über vierzig Anträge auf Rückerstattung von Land eingetragen. Aber es geht auch und vor allem um ideelle Werte. Mit der Landrechtsbewegung verbindet sich seit Edward Koiki Mabos Prozess um "Mer" (Marry Island, Torres Strait) 1981-92 die Beseitigung des 1788 durch die britische Kolonialpolitik eingesetzten *Terra Nullius Acts*, der besagt, dass das Land vor der Besiedlung leer war und niemandes Eigentum. Die Beseitigung dieser Klausel durch die Landrechtsbewegung löste eine Indigenisierungswelle aus, in deren Sog alle sozialen und kulturellen Einrichtungen Australiens auf den Prüfstand gestellt wurden. Anti-Diskriminierungskampagnen entlarvten die öffentliche Sprachführung und Abbildungspraxis aboriginaler Themen als rassistisch und kolonialistisch. Unter dem enormen öffentlichen Druck setzte sich schließlich eine Ethik der Berichterstattung in den öffentlichen Medien durch, deren *political correctness* sich wie ein Schleier sprichwörtlich über das ganze Land legte.

Die Wiedergutmachungspolitik (*reconciliation*) gegenüber der indigenen Bevölkerung hat in Australien aber nicht nur die Chancen der Aborigines auf Autonomie erhöht (alle großen Vertreterorganisationen der Aborigines genießen beispielsweise *statutory authority*), sie hat auch die aboriginale Identität selbst verändert. Die Aktivistinnen-Bewegung, von Bryson (1998) als "indigenism" oder "aboriginalism" bezeichnet, die sich in den 1970/80er Jahren vornehmlich aus den städtischen Bevölkerungsschichten der Aborigines rekrutiert hat, war, um politischen Einfluß zu bekommen, gezwungen, ihre Positionen zu vereinheitlichen. Diese notwendig auf Sammlung und Konzentration der Kräfte gerichtete "große" Politik ist von den differenzierten Clan-Politiken in den "remote areas" nicht immer widerspruchlos hingenommen worden. Die Durchsetzung der Rechte der Ureinwohner mit modernen Mitteln und gesellschaftlichen Strukturen, die die Voraussetzung zur Rückgewinnung eigener Ressourcen bildete, kommt anscheinend um die Institutionalisierung von Aboriginalität nicht herum. Auch hieran hat die australische Sozialanthropologie ihren Anteil.

Anthropologen traten bei den Landrechts-Prozessen (*Native-Title*) als Anwälte und Zeugen einer Erinnerung auf, die auf der Übereinstimmung von Aussagen der An-

tragsteller (Aborigines) mit ersten schriftlich fixierten Quellen der klassischen anthropologischen Literatur beruhte. Für die zentralen Gebiete Australiens beginnt die schriftliche Überlieferung zweifellos mit den Monographien Spencers und Gillens: *The Native Tribes of Central Australia* (1899) und *The Northern Tribes of Central Australia* (1904). Das Problem liegt nun darin, dass in einem auf schriftlicher Informationsverarbeitung basierenden geregelten Verfahren der Ermittlung und Beweisführung die Prozesse immer mehr zu Beurkundungsverfahren für die Unverrückbarkeit von Traditionswissen gerieten. Performative Memorierungspraxis, deren Sinn gerade nicht darin liegt, buchstäblich zu erstarren, wurde auf diese Weise kanonisiert, den Maßstäben der Schriftkultur angepaßt und umgewertet (Keen 1994). Mehr noch, die Anthropologen bestätigten sich gewissermaßen hierdurch ihre eigenen historischen Quellen selbst, was in den letzten Jahren zu einer enormen Aufwertung der Klassiker geführt hat*. Damit wird das politische Problem der australischen Anthropologie auch ein Problem der Quellen, was vor allem für die Aufnahmen Spencers und Gillens von Bedeutung ist.

Die für das Material wichtigsten Institutionen sind in der australischen Hauptstadt Canberra konzentriert: das *Australian Institute for Aboriginal and Torres Strait Islanders Studies* (AIATSIS) sowie das *Center for Cross Cultural Research* (CCR) der *Australian National University* (ANU). Alle drei Organisationen unterhalten eigene Netze, die weit in den öffentlichen Raum Australiens hineinreichen. Sie sind untereinander vielfach verklammert durch gemeinsame Projekte sowie wechselseitige Aufsichtspositionen.

* Mulvanys und Morphys umfangreiche biographische Arbeiten zu Spencer und Gillen 1985, 1996, 1997, 2000), die Baldwin-Spencer-Conference, Melbourne (2000), sowie das Spencer-Museum in Alice Springs (2001) sprechen hierfür.

2.1.1 AIATSIS

Das 1964 als *Australian Institute for Aboriginal Studies* (AIAS) gegründete AIATSIS (Ergänzung um *Torres Strait Islanders*) hält einen unabhängigen Status im Sinne einer Sonderbehörde mit "statutory authority". Das Institut widmet sich der Aufgabe der Sicherstellung aboriginaler Kultur- und Wissenbestände sowie der Erforschung derselben und bildet in dieser Hinsicht die Schnittstelle der meisten Forschungsprojekte in Australien. Durch die Kontrolle sämtlicher für die *Aboriginal Studies* relevanten Angelegenheiten und dem größten Bild- und Tonarchiv der Welt stellt das AIATSIS die zentrale Institution der *Aboriginal Studies* in Australien dar.

Das Institut sieht sich selbst als Treuhänder, d.h. gegenüber den "rightful owners" nimmt es eine "custodial responsibility" ein. Die Sicherung der Wissensbestände wird vor allem durch ein Netzwerk von ca. 500 Mitgliedschaften erreicht, deren Organisationen praktisch den gesamten öffentlichen Raum in Australien und darüber hinaus durchsetzen. Um den Einflusbereich weiter auszudehnen, wird ständig für eine Mitgliedschaft beim AIATSIS sowie für die Übergabe von Forschungsmaterial geworben.

Das AIATSIS unterhält nicht nur die weltweit größte Sammlung von aboriginalen Daten, digitalisiert und vorzüglich zusammengestellt in einem Katalog, der sogenannten MURA-Database*, sondern auch die weltweit größte Sammlung von audiovisuellem Material. Mehr als 650.000 Fotografien, ca. 30.000 Stunden Tonmaterial, über 762.000m Filmmaterial, 15.000 Stunden davon Filmtonmaterial und 5000 Videos lagern hier^{*□}. Allerdings ist nicht mit jedem Hinweis im Katalog sichergestellt, dass das Material wirklich im Hause lagert. Was vor 1964 aufgenommen worden ist, wird vielfach noch in den Museen aufbewahrt, in die es ursprünglich verfrachtet worden war.

* vgl. www.unicorn.aiatsis.gov.au/index.html (eingesehen am 22.2.2005)

** vgl. WWW.aiatsis.gov.au/ava/archives/AIATSIS_archives.htm und www.aiatsis.gov.au/ava.archives/background1.html (eingesehen s.o)

Im Falle der Bildersammlung Spencers und Gillens gilt allerdings eine Ausnahme, und dies läßt den Stellenwert jedenfalls von Teilen der Sammlung erkennen. Das *secret sacred footage* der Filme ist von dem *public footage* in Melbourne nach der Wiederentdeckung durch Ian Dunlop in den 1980er Jahren separiert worden und lagert heute im National Film and Sound Archive (NFSA) in Canberra. Sich direkt an das Archiv zu wenden ist sinnlos, das Archiv reagiert lediglich auf Anweisungen von anderer Stelle - z.B. vom AIATSIS. Das heißt andererseits aber auch, dass das AIATSIS zwar Mitspracherechte hat, was Einsicht in das Material betrifft, aber keine Besitzrechte.

AIATSIS hält Videokopien und schriftliche Unterlagen (zumeist briefliche Vermerke) zum Spencer-Gillen-Material. Die Verwahrungsinstitutionen, hier das NFSA, sind aber zu einer ethischen Stellungnahme verpflichtet. Das NSFA-Corporate Document zeichnet deshalb bezüglich der Einsicht in das Material nicht nur dafür verantwortlich, einen „appropriate“ und „controlled access“ zu gewährleisten, sondern auch dessen Behandlung "only by appropriate staff" politisch korrekt zu gewährleisten. Wenn, wie hier, Besitz- und Zugriffsrechte auf das Material auseinanderfallen, bildet sich eine komplizierte Verwaltungssituation, die vor dem Hintergrund eines ethisch motivierten Apparates ein Regiment von Gewissensprüfungen notwendig macht*.

* vgl. z.B. die *Conflict of Interests Policy* des AIATSIS:

www.aiatsis.gov.au/corp/docs/conflictinterest.htm (eingesehen am 23.3.2005)

Die einzige Möglichkeit Zugang zum Bildmaterial Spencers und Gillens zu bekommen, liegt darin, die Regeln anzuerkennen, die in den *Guidelines for Ethical Research in Indigenous Studies* angegeben sind und dem begehrten AIATSIS-Forschungsstipendium anhängig sind. Essentiell hierfür ist die Einladung einer *Aboriginal Community* sowie deren *Beteiligung* und *Kontrolle* während und nach der Forschung. In den 17seitigen *Guidelines for Ethical Research* sind diese Punkte in etwa hundert Einzelforderungen detailliert ausgeführt und für jeden Antragsteller zu prüfen, wenn er Aussicht auf Erfolg haben will. Bezweifelt werden muß aber, ob "scientific curiosity" sich durch ein Regime von *Conflict Policies* und *Ethical Guides* bannen läßt. Vgl. www.aiatsis.gov.au/rsrch/index.htm (eingesehen am

22.2.2005) *Guide to Ethical Research Practice*.

Im Folgenden ein Ausschnitt aus einem Gespräch mit dem Access Management des AIATSIS-Instituts am 17.12.1998, das Aufschluß über die Zusammenhänge der Restriktionen gibt, die auf dem Spencer-Gillen-Bildmaterial liegen.

Schon das Empfangsprotokoll stellte eine vieldeutige Inszenierung des "ethischen Sicherheitsapparates" dar. Dem Besucher wurde eine grobgliedrige Kette um den Hals gelegt und entsprechende Verhaltensregeln eingeschärft. Die Botschaft war deutlich und eine Warnung für jeden, der glaubt, sich hier bedienen zu können.

Im Gespräch mit Alana Harris, ihres Zeichens *Information Access Manager* und als aboriginale Fotokünstlerin in Australien relativ bekannt (vgl. Morphy 1998), und Andrew Lawrence aus der *Multi Media Unit* des Instituts, stellte sich heraus, dass bezüglich des Spencer-Gillen-Bildmaterials keine konkreten Adressen von *custodians* vorlagen, die man um Forschungserlaubnis hätte fragen können. Es war also nicht klar, wessen Autorität verletzt würde, wenn Einsicht in das Material genommen werden würde:

About that particular group, that was involved with Spencers expedition, because as a moral rights issue we need to know to whom we are talking to (...). The people that provide permission would have the people who had claimed on. There could be issues involved in proving ownership. That's why we can't show you that, until if it's not clear who owns this restricted material.

Andrew Lawrence, der das Spencer-Gillen-Filmmaterial kopiert und digitalisiert hatte, unterstrich zudem die politische Bedeutung der Aufnahmen. Die Begründung für die besonderen Restriktionen bei gerade diesem Material zog er aus einer historischen Konstellation: Die gefilmten Arrernte hätten keine Kenntnis davon gehabt, was Film bedeutet und welchem Zweck die Aufnahmen dienen. Die von ihnen aufgeführten Zeremonien wären möglicherweise so etwas wie ein Willkommensgeschenk für Spencer und Gillen gewesen, keinesfalls gedacht als Dokument für spätere Generationen oder gar Außenstehende:

And that's the idea of restriction, that we have to respect the rights of the people to who information is rightful and privileged and power as well. I am not indigenous, I can't give you a full impression about how important power is in aboriginal society (...). So it is very important that these things don't get bridged by academic curiosity ...

Lawrence' Standpunkt entspricht der Linie des Instituts gemäß den Ausführungen des AIATSIS Act. Die Vorstellung dabei ist, dass das gesamte Niveau der Restriktionen

sinken würde, wenn die Autorität der "rightful owners" von bestimmter Zeremonien übergeben würde. Die Weigerung, Fremden (Außenstehenden, Nicht-Eingeweihten) den Einblick in *secret sacred ceremonies* zu gewähren, habe, so Lawrence, länger existiert als Fotos und Filmaufnahmen dieser Zeremonien. Hinzu käme, dass die für die Aufbewahrung in westlichen Archiven Zuständigen nicht diejenigen wären, die die Traditionen pflegen würden; sie seien lediglich die "Verwahrer", das AIATSIS eine Art Bank, in der man ein Schließfach besitze mit Dingen, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt seien.

Der Bezugsrahmen fremder Kulturen hat sich soweit verändert, dass das westliche Denken darin einbegriffen ist. Die Einsichtsverweigerung scheint hier im doppelten Sinne des Wortes verstanden zu werden als Restriktion des Bildmaterials *und* des Rasonnements, das in traditionellen aboriginalen Gesellschaften nur unter bestimmten Bedingungen - etwa des Alters oder Geschlechtes - zur Verhandlung steht. Das Geheimnis der *secret sacred objects* berührt die Frage nach dem Rang internalisierter aboriginaler Wissensverwaltung in Wechselwirkung mit einer nach außen gewandten schriftkulturellen und wissenschaftlichen. Das AIATSIS stellt in dieser schwierigen Übersetzungssituation eine Art Schnittstelle dar, die Dokumentationsmaterial sammelt, um es nach den Bedingungen der durch das Material Dokumentierten der Forschung zur Verfügung zu stellen. Der Begriff, der in diesem Zusammenhang immer wieder fällt, heißt: *Respekt* - vorbehaltlose Anerkennung der Rechtmäßigkeit aboriginaler Ansprüche auf den Inhalt der Fotografien. Wie hoch dieser Respekt eingeschätzt wird, zeigte sich in folgendem Kommentar von Alana Harris :

Because of our term of respect – I am aboriginal, and would never have access to anything that is restricted. It's very difficult for me, because I am in access to people that make sure that stuff is restricted that I have nothing to do with. Because, you know, it's not right, it's against the law. (...) And you have also the complication if an indigenous from one area of the country wants to see something from another area, you know, this case have very big remnifications (...). Somebody gets to know this and goes out to spear them. It's not so much to tell somebody your secrets, I mean, people get killed, people die from these restrictions!

Alana Harris ist neben Brenda Croft, Fiona Foley, Destiny Deacon oder Tracy Moffat eine anerkannte Fotokünstlerin in Australien, die sich im zeitgenössischen Kunstbetrieb einen Namen gemacht hat. Was treibt sie zu dieser engagierten Haltung den Sammlungen gegenüber? Aus Sicht von Alana Harris wäre es sicher ein Irrtum, die

bindende Kraft, die von den Fotos ausgeht als eine Form von Fremdbestimmung zu bezeichnen. Morphy ist der Ansicht, dass moderne aboriginale Künstler sich selbst zu Handelnden machen, wenn sie verantwortlich zeichnen für ihr traditionelles Erbe. Durch die aktive Teilnahme am politischen Diskurs, konkret über die Foto- und Filmsammlungen, schaffen sie Bedeutungsänderungen (Morphy 1998:404f.). Morphy meint hier allerdings die kreative und nicht restriktive Verarbeitung traumatischer historischer Erfahrungen durch Kunst und Fotografie. Wie die eine solche Arbeit aussehen kann, soll im Folgenden kurz erläutert werden anhand eines Aufsatzes mit dem vielsagenden Titel: *Lying Ghosts to Rest* von Brenda Croft (2002), die als aboriginale Fotokünstlerin international bekannt geworden ist.

Die Potenz der Fotografie, ihre Macht und Möglichkeit, liegt in ihrer Eigenschaft, auch, wie im Fall der Sammlungen Spencers und Gillens, nach hundert Jahren noch aktuell zu sein. Fotografie repräsentiert nicht das zeitlich und räumlich Entfernte, dieses ist im dialektischen Sinne im Bild aufgehoben (fotografisch "aufgenommen" im besten Sinne). Aber dieses Aktuelle, das den Betrachter auch nach hundert Jahren noch angeht, ist das eigentlich Urkundliche, der stille Appell der Gesichter der Angehörigen, die, wie Brenda Croft schreibt, „acting in silent“ (2002:21).

Brenda Croft bezeichnet sich selbst als "quarter-cast", da ihr Vater ein Aborigine (Gurindji) der sogenannten *Stolen Generation* war. Als Betroffene ist für sie das Verhältnis zu ihrer Vergangenheit das ständig wiederkehrende Thema ihrer Fotografie. Allerdings ist ihrer Ansicht nach die Analyse der historischen Fotografie des aboriginalen Australiens zum Scheitern verurteilt, weil die Kontexte, die den Porträts erst Sinn geben könnten, endgültig verloren gegangen sind. Auch dann, wenn behauptet werde, neue „Wahrheiten“, neue Geschichten entdecken zu können. Die Kontexte sind ein für alle mal verloren. Die Gesichter längst Verstorbener wirken auf sie wie Geister, „fragile „mirrors“, reflecting every Indigeous person who viewed them.“ (ebd.21). Ratlos fragt sie: Wie sollen wir, die Nachfahren, mit diesen unbekanntenen „Wachen“ der Vergangenheit umgehen? Wenn es eine Dialektik der Fotografie gibt, dann muss sie von diesem gebrochenen Zustand ausgehen, in dem die „gaps“ nicht mehr zu füllen sind, die Identität nicht mehr herstellbar ist. Warum, klagt sie, waren die Fotografen der Jahrhundertwende nicht in der Lage, neben detaillierten taxonomischen Angaben, auch Name und Herkunft der Personen an

zugeben, sie als Individuen wahrzunehmen? Croft bezieht sich vor allem auf den fast unbekanntem deutschstämmigen Fotografen und Polizeiinspektor von Darwin, Paul Foelsche, der von 1870-90 etwa 250 Porträtaufnahmen von den dort ansässigen gewordenen Gurindji geschossen hat*. Die spezifische Ignoranz, mit der die Fotografen der Jahrhundertwende, also auch Spencer und Gillen, ihre Arbeit verrichtet haben, macht sie in den Augen Brenda Crofts zu Tätern einer Geschichtsschreibung, die sich unter der Maske der Wissenschaftlichkeit der Fotografie als neuer "Instanz" bediente:

The camera creates an instance that never existed in tribal stories; the last and lost was not in tribal poses but in the remembrance of the witness who dies behind the camera (ebd. 21, Anm. 4).-

Die Betrachtung der australischen Ureinwohner als „museum specimen in the field“, die als einer Art historische Zeugenschaft der Menschheitsentwicklung (für E.B. Tylor die eigentliche "Mission des primitiven Menschen", hier aus: Kardiner/Preble, 1974:60) vermessen und aufgenommen wurden (vgl. Fritsch, 1888:512-612)*□, löst vor allem bei den Nachfahren eine schmerzliche Betroffenheit aus. Ratlosigkeit geht hier in Scham über.

Auf allen *web-sites* über Brenda Croft ist ihre Person als Gurindji, als Person mit einer speziellen Abstammung gekennzeichnet. Hier geht es um Genealogie, Abstammung. Diese, für die Anthropologie nicht unproblematische Sichtweise, bildet gerade für die sogenannte "stolen generation", die im Rahmen der Assimilationspolitik der 1960/70er Jahre zwangsadoptierten und zwangsintegrierten Aborigines, aber auch für die in ihren Familien verbliebenen Aborigines. Dies ist beispielsweise von Belang in *Native-Title*-Angelegenheiten als wichtige Quelle der Identitätsfindung. In dieser Hinsicht hat etwa der außerordentlich reichhaltige Fundus an Genealogien Norman Tindales im *South Australian Museum* einmaligen Wert. Das für das vorliegende

* siehe: <http://www.naa.gov.au/Exhibitions/foelsche/foelsche.html>, eingesehen am 10.10.2005

** Fritsch ist sich des dokumentarischen Belegs, den die Fotografie der Schrift voraus hat, sicher: Er schreibt, dort, wo die Beobachtung des Anthropologen nicht ausreicht, "ist es notwendig, dass er, (...) Belege beibringt, welche als materieller Anhalt dem Unkundigen die directe Anschauung zu ersetzen vermögen und gleichzeitig als Correctiv für die subjective Auffassung der Reisenden dienen können. Solchen Anforderungen aber entsprechen photographische Aufnahmen am allerbesten" (ebd.:559).

Thema Interessante an Tindales Genealogien ist die Tatsache, dass er jeder Genealogie einer befragten Person auch ein fotografisches Porträt beigelegt hat. Über die Fotografie identifizieren die Nachfahren ihre Angehörigen, deren Genealogien nachgezeichnet und auf die entsprechenden verwandtschaftlichen und mythischen Beziehungen bezogen werden können. Da die Identität jeder einzelnen Person an bestimmte Orte im Land gebunden ist, können durch dieses Ermittlungsverfahren Ansprüche auf Landtitel per Gericht eingeklagt werden.

Im Blick der Betroffenen liegt der Fotografie also ein genealogisches Verhältnis zugrunde. Dieses Verhältnis läßt keinen neutralen Zuschauer zu, jedes Foto ist ein Appell an die eigene Identität: Wer bin ich, woher komme ich.

Brenda Crofts Fotografie (persönlich erlebt während einer Ausstellungseröffnung in der Galeria Prizzi, Flinders Lane, Melbourne, 1998) ist zeitgenössische Kunst: *Urban Aboriginal Art**. Sie setzt sich auf eine sehr intime Weise mit ihrer Vergangenheit auseinander. Dabei unterscheidet sie klar das Außen vom Innen. Der Titel der Ausstellung lautete: *In My Father's House*, mit dem Zusatz: *And My Mothers Garden***.

Unpräzise wie die Bilder ist der Gesamteindruck der Ausstellung. Keine Rahmen, farbige Computerprints im A3-Format in einer Reihe nebeneinander an die Wand gepinnt. Erinnerungsfotos ihrer Eltern, in die historische Gruppenporträts von Schulklassen der Stolen Generation eingefügt sind. Dazu laufen Texte, Spruchbändern gleich, durch das Bild, etwa: "Don't go kissing at the garden gate", oder: "For love". Schnurartig verlaufende Textbänder befinden sich ebenfalls unterhalb der Bilder. Sie sagen: "Erinnerung ermöglicht Dir zu vergessen, aber auch die Dinge zu erstellen und die Lücken zu füllen. Erinnerung ist eine Arbeit zur Selbstverteidigung".

*Der Begriff *Urban Aboriginal Art* wurde eingeführt Ende der 1980er Jahre. Er macht darauf aufmerksam, dass es keinen Begriff authentischer *Aboriginal Art* gibt; gewöhnlich spricht man von 'tribal art'.

** Joseph Croft, Brenda Crofts Vater, war ein zwangsadoptierter Gurindji-Aborigine aus Darwin. Daher wohl auch ihr Interesse an den Aufnahmen Foelsches. In den 1970er Jahren spielte er eine nicht unbedeutende Rolle in der Anti-Diskriminierungs-Bewegung und war, wie Brenda Croft heute, Kurator mehrerer Kunsteinrichtungen für Aborigines. Siehe: *The Joseph and Lindsay Croft Memorial Scholarship*: [in-fo.anu.edu.au/mac/Donations_and_Bequests/Appeals/Current/_PDF/Croft_Brochure.pdf](http://fo.anu.edu.au/mac/Donations_and_Bequests/Appeals/Current/_PDF/Croft_Brochure.pdf), eingesehen am 10.10.2005

Im beiliegenden Ausstellungskatalog findet sich dazu der Satz: "In My Father's House is a memorial not only to my father and brother but a memorial to all those children stolen from their families and denied knowledge of their heritage. This work is all about chasing and catching those memories as they fall."

Entgegen Barthes' Behauptung, wer Fotos ansehe, habe keine Erinnerungen mehr (1985:102), führt Croft eine Möglichkeit vor, Erinnerungen mit Hilfe von Fotografie zu ‚rekreieren‘. Ihre Fotografie ist in dem Sinne kreativ, als die "gaps" der fehlenden Kontexte nicht mehr zu füllen sind. Erinnerung hat keine Kontinuität, sie bewegt sich ruckartig, sprichwörtlich von Fall(e) zu Fall(e). Die Fotografien Brenda Crofts sind sichtbar bearbeitet, fingierte Erinnerungen. Sie stellen sich weder gegen eine traditionelle aboriginale Kunst noch engagieren sie sich dafür in der Weise wie Alana Harris dies tut. Brenda Crofts Arbeiten bilden einen Versuch, ohne die klassischen Dichotomien von "white" und "black", "half-caste" und "full-blood", "primitive" und "extinct" zu einem neuen Selbstbewusstsein zu kommen jenseits der politischen Forderung nach ab-originaler Authentizität. Insofern die genealogische Rückbindung an den Ursprung auf die Leben zerstörende Bedrohung, mit nichts auf der Welt wirklich identisch zu sein, antwortet, liegt mit Brenda Crofts fotografischer Erinnerungsarbeit das Beispiel einer auf die Zukunft gerichteten Denkungsart vor. "We have a sense that there is nothing much left to burn, except ourselves", schreibt Brenda Croft in einem Aufsatz mit dem vielsagenden Titel: *To The Native, Born(e)* (1998).

Im Vergleich mit Alana Harris bleibt festzuhalten, dass beide Fotografinnen sich als selbstbewusste und -autorisierte zeitgenössische Künstlerinnen verstehen, die sich ihre Gemeinden innerhalb des Kunstmarktes und -diskurses schaffen, und die sich gleichzeitig in eine aboriginale Gemeinschaft gestellt sehen. Crofts Umgang mit der Frage nach der historischen Belegbarkeit von fotografischen Sammlungen ist allerdings kritischer. Dass diese scheinbar paradoxe Konstellation von zeitgenössischem künstlerischem Arbeiten, dem das experimentelle und forschende Vorgehen konstitutiv ist, und der gleichzeitigen Akzeptanz von Restriktionen nicht nur ein Phänomen unter aboriginalen Künstlern ist, sondern auch Teil von anthropologischer Wissenschaftspolitik sein kann, soll folgendes Kapitel über die Politik des *Centers for Cross Cultural Research* (CCR) zeigen.

2.1.2 CCR-Wissenschaftspolitik

Wie sehr australische Anthropologen zu "cultural producers" werden können (Morphy/Banks 1997:8), will folgender Abschnitt über das *Center for Cross-Cultural Research* (CCR) zeigen. Die Figur des "cultural producers", fast möchte man im Sinne Bourdieus von "cultural brokers" am Kultur-Kapitalmarkt sprechen, verweist dabei auf jene, die sich im weitesten Sinne in Kulturarbeit engagieren und eine wie auch immer geartete Öffentlichkeit damit schaffen. Neben den klassischen Kulturschaffenden (Künstler, Journalisten etc.) sind in Australien vor allem auch Anthropologen wie Howard Morphy zu nennen, der leitender Direktor des CCR ist.

Für die Auseinandersetzung mit den Bildersammlungen Spencers und Gillens ist Morphy aus mehreren Gründen von Bedeutung. Als ehemaliger Mitarbeiter des *Pitt-Rivers-Museums* in Oxford (und heute *Honorary Curator*) war er zusammen mit Mulvaney und Petch an der Aufarbeitung des dortigen Spencer-Nachlasses, Tagebücher und Briefe, beteiligt (hier vor allem: *My Dear Spencer*, 1998) und sorgte mit der These, Spencer und Gillen seien die eigentlichen Begründer der teilnehmenden Beobachtung, für Diskussionsstoff (Morphy 1996:135-49; 1997; 2000). Durch die Zusammenarbeit mit Ian Dunlop im Yirrkala-Projekt*, sowie eigenen umfangreichen Forschungen zur Ästhetik und Kunst bei den Yolngu und den Ngalankan im Roper Valley in Nordost Arnhemland hat sich Morphy als einer der führenden Kunst- und Medienanthropologen einen Namen gemacht (hier vor allem: *Aboriginal Art*, 1998).

Morphy bezeichnet sich selbst als einen *Anthropologist of Art* (Interview vom 5. Januar 1999 in der Cafeteria des ANU-Campus). Die Besonderheit dabei ist, dass er wechselweise zwei Rollen spielt, nämlich die des forschenden und die des "makelnden" Anthropologen. Für die Auseinandersetzung mit dem Spencer-Gillen-Material

* Mit dem Yirrkala-Projekt verfolgt Dunlop seit 1970 eine Langzeitbeobachtung der Auswirkungen eines Bergwerks auf die Kultur der Yolngu, Nordost Arnhemland. Bis zu meinem Treffen mit Ian Dunlop im April 1998 in Sydney hatte er 22 Filme in diesem Projekt fertiggestellt. vgl. www.frif.com/new/99/yirrkala.html (eingesehen am 23.2.2005) sowie Morphy: *Journey to the crocodile's nest: An accompanying Monograph for the Film Madarrpa Funeral at Gurka'wuy* (1984) und: ders.: *The Changing Aesthetics of Culture in Ian Dunlop's Films: Desert People and Djungguwan*. Vortrag anlässlich des Internat. Ethno.-Filmfestivals in Göttingen vom 25.10.-3.11.2002

ist dabei interessant, dass Morphy auf eine Umwertung aboriginaler Kunst zwischen Primitivismus und zeitgenössischer Moderne hinarbeitet, und zwar schon seit Beginn der 1980er Jahre. Der Aborigine-Künstler halte sich, so Morphy, in einem Zwischenraum zwischen Tradition und Moderne auf, er produziere für einen Markt, den er nur mittelbar bedienen könne, weil er sich in der Motivauswahl mit denjenigen einigen müsse, mit denen er zusammenlebt und eine Kultgemeinschaft teilt (vgl. auch Dusard für die Rolle der Aborigine-Künstlerin in diesem Prozess (1997:186-202). Soll zeitgenössische aboriginale Kunst aber Erfolg haben, so müsse Ethnizität als ein kultureller Hintergrund erscheinen, der der Individualität des Künstlers bewusst zur Seite gestellt werde. Also kein Entweder-Oder in der Form, dass primitive Kunstobjekte aus ihrer sakralen Umgebung herausgerissen werden und als Museums- oder Galerieobjekte miteinander konkurrieren, sondern ein Sowohl-Als-Auch. Um diesen Plan einer Diskursverschiebung in die Tat umzusetzen, braucht Morphy eine Marketingstrategie, die so konzipiert ist, dass sie sich mit dem zeitgenössischen Kunstbetrieb verklammert und so ausweitet, dass eine neue Bühne entsteht, auf der andere - Kritiker, Galeristen, Sammler – dann weiterarbeiten können.

An diesem Punkt kommt das CCR-Netzwerk zur beabsichtigten Wirkung, nämlich in der Institutionalisierung aboriginaler Kunst als ein neues Kunstsegment, das nicht mehr unter dem Emblem *Primitive Art* firmiert. Unter wissenschaftspolitischen Gesichtspunkten ist das CCR das wichtigste Gelenkstück der *Aboriginal Studies* zwischen dem AIATSIS und der ANU, deren Anthropologie in verschiedene ‚Schulen‘ und Abteilungen integriert ist*. Mit Gründung des CCR wurde gleichfalls ein *Consortium for Research and Information Outreach* (CRIO) installiert, das sich der Aufgabe angenommen hat, alle Feldforschungsdaten eines Gebietes oder Forschungs-

* Die übrigen Schulen der *Aboriginal Studies* der ANU teilen sich auf in ein *Anthropology Department* der *Research School of Pacific and Asian Studies* (RSPAS), der *School of Archaeology & Anthropology* in der *Faculty of Arts*, dem *Gender Relations Center* (RSPAS) und dem *Centre for Aboriginal Economic Policy Research* (CAEPR). Die für das Spencer-Gillen-Bildmaterial wichtigsten Personen arbeiten in der *School of Archaeology & Anthropology* im *A.D Hope-Building* der *Faculty of Arts*. Das Gebäude liegt nicht nur geographisch im Zentrum des ANU-Campus, die *Faculty of Arts* bildet gewissermaßen das Herz der ANU, und hier befindet sich auch das *Center for Cross Cultural Research* (CCR).

komplexes multimedial zusammenzustellen. So wurden die umfangreichen Forschungen australischer Anthropologen im Arnhemland durch Hiatt, Keen, Dunlop und Morphy in Form von Foto, Film, Interview und Text in unhierarchische Zusammenhänge gebracht im sogenannten *Rivermouth-Project*. CRIO ist eine gemeinsame Gründung des CCR, das, von der *School of Archaeology and Anthropology* herkommend, eher sozialwissenschaftlich orientiert ist, und des *Humanities Research Centre* (HRC), das kulturwissenschaftlich arbeitet*. Neben der *School of Archaeology and Anthropology*, die dazu noch naturwissenschaftliche Fachrichtungen der Anthropologie integriert, und der technologischen Ergänzung durch das *Centre for New Media Arts* arbeitet die Anthropologie in der *Faculty of Arts* ausgesprochen interdisziplinär und weitverzweigt. Ergänzt man diese Struktur mit dem vornehmlich auf ökonomische und entwicklungspolitische Angelegenheiten konzentrierten *Department of Anthropology* im *Anthropology Department* der *Research School of Pacific and Asian Studies* (RSPAS), dem *Gender Relations Centre* (RSPAS) sowie dem *Centre for Aboriginal Economic Policy Research* (CAEPR) gewinnt man den Eindruck, das es sich bei den *Aboriginal Studies* um eine Universität in der Universität handelt, die in alle Bereiche der akademischen Forschung einbezogen ist.

Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man einen Blick auf die Partnerschaften des CCR wirft. Das CCR unterhält ein breit angelegtes Netz von Partnerschaften mit insgesamt sechs australischen und US-amerikanischen Kunstgalerien, neun australischen, neuseeländischen und britischen Museen, fünf australischen Industriepartnern, drei australischen und neuseeländischen Universitäten und drei Forschungs- und Kulturinstitutionen, von denen eines das Göttinger *Institut für Wissenschaftlichen Film* (IWF) ist. Die vertikale Struktur, an der die politische Mitbestimmung hängt, ist ebenfalls beeindruckend. Im Aufsichtsrat, dessen Verbindungen weit in die australische Öffentlichkeit reichen, sitzen führende Mitglieder aus Kunst-, Museums- und Veranstaltungseinrichtungen, die für ein festes Informations- und Kooperationsnetz zwischen politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Organisationen in Austra

* CRIO steht unter der Leitung von Kim McKensie, dem ehemaligen Leiter des *Film Unit* des AIAT-SIS-Institutes.

lien und darüber hinaus sorgen. Ausdruck der engen Zusammenarbeit mit dem Institut ist ein für die Mitglieder eingerichtetes Intranet. Im Bereich *Aboriginal Studies* ist es daher nahezu unmöglich, um dieses Netzwerk herumzukommen. Als Konsequenz daraus müssen ethische Richtlinien zur Einsicht in Material mit aboriginalen Inhalten auch in Deutschland diskutiert werden.

Die Schlagkraft des institutionellen Netzwerkes des CCR im Verbund mit universitären und anderen gesellschaftlich-politischen Organisationen stellt ein bedeutendes Stück moderner australischer Wissenschaftspolitik dar. Die beabsichtigte Stärkung der aboriginalen Position im gesellschaftlich-politischen Machtgefüge Australiens geht dabei notwendig mit der Stärkung der Machtposition der australischen Anthropologie konform. Hierin liegt allerdings auch eine Gefahr.

Vom Standpunkt des ‚Geschmacksurteils‘, mit dem Kant die Zweckfreiheit der Kunst eingeleitet hat, ist die Strategie Morphys, die aboriginale Kunst von allzu festgefahrenen traditionellen Schemata zu befreien, gleichzeitig aber auch am Markt zu etablieren durch sein Konzept der Diskursverschiebung, ein zweischneidiges Schwert. Denn die politischen Plattformen und Diskurse, die durch die Aktivitäten der Anthropologen als *Cultural-Brokers* bereitgestellt werden, verändern erstens den Forschungsauftrag, andererseits ist die sogenannte Freie Kunst nicht so zweckfrei, wie dies das Diktum Kants suggeriert. Sie ist in den modernen Kunstbetrieb ebenso integriert, wie die traditionelle in der religiösen Gemeinschaft (vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 2001). Die Bezeichnung eines Aborigine-Künstlers als ‚freier‘, wie Morphy dies anzustreben scheint, wäre dann nur ein Hinüberwechseln auf ein anderes soziales Feld.

2.1.3 *Die Museen an der Epochenschwelle*

Die Vermittlung von allem mit allem, die nach Blumenberg (1979) in den durch Liquidität charakterisierten Elementen, Wasser und Geld, zum Ausdruck kommt, gewinnt im digitalen Zeitalter ein drittes Element hinzu: das Internet. Aus der für "naturgemäß gehaltenen Trennung der Völker", schreibt Blumenberg (ebd.:11), entstehe die "ungebahnte Straße ihrer Verbindungen". Damit ist zu dem alten "Imaginären Museum" (Malraux, 1947), das sich vor allem durch das Nebeneinander unterschiedlichster Exponate auszeichnete, ein Werkzeug getreten, das neue Zugangsformen und Verbindungen offeriert. Die australischen Museen sind das dritte Glied neben den oben genannten Institutionen, die im Spiel um Repräsentations- und Definitionsmacht aboriginaler Themenbereiche eine zentrale Lenkungsrolle übernommen haben, die als Verwahrer umfangreicher Sammlungen gleichzeitig für die Forschungssituation in Australien verantwortlich zeichnen. Dass die Transformation der Sammlungen auf digitale Medien ebenso wie die Transformation von Handlungen und Objekten in Fotografie und Film kritisch betrachtet werden kann, soll der folgende Text nachweisen.

Historisch gesehen ist der plötzliche Sog, in den die Medienrevolution der 1990er Jahre die gesamte moderne Informationsverarbeitung hineingerissen hat, ohne Vergleich. In diesen Sog sind auch die Museen geraten, die aufgrund ihres Bewahrungs- und Darstellungsauftrages sich der Herausforderung durch die neuen Medien stellen mussten, allein schon, um die schiere Masse an Informationen zu bewältigen und in verwertbares Wissen umzuwandeln. Die Umstrukturierung der Bestände allein aufgrund technischer Anforderungen läuft aber Gefahr, die gesellschaftlichen und kulturellen Fragestellungen in den Hintergrund zu drängen, die vor allem für den Verbund der australischen Museen leitend sind:

Two principary functions of Museums in Australia are advocacy to government, (informed by research and consultation) and professional practice (...). Advocate for, and support, indigenous peoples to claim, control and enhance their cultural heritage*.

* Siehe web-site des Dachverbandes australischer Museen:

www.museumaustralia.org.au/aboutus/index.htm, eingesehen am 20.2.2005

Zweimal fällt hier der Begriff *advocacy* (Anwaltschaft): Einmal als Loyalitätsbekundung gegenüber zentralen politischen Leitlinien der Landesregierung, ein anderes Mal hinsichtlich der Vertretung aboriginaler Belange. Der Zusammenhang zwischen Vertretungsansprüchen der Regierung und denjenigen der Aborigines zeigt deutlich, dass politische Kriterien dem Bewahrungsauftrag der Museen in Australien nicht zuwiderlaufen sondern voranstehen. Sie sortieren das, was bewahrt, aber auch das, was vor der Öffentlichkeit verborgen werden soll. Jede Auswahl, und hier ist die Vorstellung von der sozialen Bedeutung des Geschmacks leitend, sofern dieser bestimmten Interessen folgt, birgt, wie das letzte Kapitel gezeigt haben sollte, ein ideologisches Element.

Aufgrund der Schlüsselstellung der Museen als Ort der Bewahrung und Präsentation kulturellen Wissens bilden ihre Ausstellungen ein gutes Modell für Beobachtungen über Konsequenzen aus politischen Maßgaben und den Bedingungen neuer Informationsverarbeitungssysteme. Dabei ist weniger interessant, was die Ausstellungen darstellen, sondern wie die Ausstellungen entworfen sind: als Sammelsurien exotischer Objekte, als geographisch gegliederte Kulturräume, Kaufhäusern gleich nach Artikeln und in Vitrinen sortiert, oder als Staffage in ökologischen Environments, immer repräsentiert die Ausstellung ein bestimmtes Verhältnis gegenüber der ausgestellten Kultur, deren Erbe sie vertritt. Gleichzeitig richtet sie aber auch ihre Besucher darauf aus, indem sie nicht nur Kontexte schafft, sondern innerhalb dieser Kontexte Regeln für Vorstellungsräume entwirft, die den Zugang zu den Exponaten auf eine ganz bestimmte Weise regulieren. Zwar sind Erfahrungen über frühere Erweiterungsformen musealer Darstellungsweisen aufgrund der Einführung neuer Medien reichlich dokumentiert (für die Einführung der Fotografie siehe besonders Malraux 1957, Dilly 1975:153-73, Tietenberg 1999, Edwards 2001), aber über die Auswirkungen der Umstellung auf digitale Medien weiß man noch recht wenig. Dass sich anders als in linearen Systemen mit Hilfe parallel arbeitender Informationsprogramme schon deshalb neue Zugangsformen entwerfen lassen, weil es lediglich unterschiedlicher Codes bedarf, um Objekte und Sinnzusammenhänge anders zu konfigurieren, liegt auf der Hand. Mit der Loslösung des digitalen Museums von seiner Ortsgebundenheit hin zu einem vernetzten virtuellen Raum ist vor dem Hintergrund der Restriktionen die Digitalisierung von Informationen gleichzeitig Chance und Problem. Chance

deshalb, weil zum ersten Mal von jedem beliebigen Ort aus der Zugriff auf Sammlungen theoretisch möglich wird. Ein Problem dabei ist, wer in den entfernten Outstation-Communities für den Zugang die Verantwortung übernimmt? Ist nicht gerade die Speicherung und Zugänglichkeit durch digitale Medien ein Affront gegenüber der personengebundenen Speicherung und Zugänglichkeit? Welchen Wert, welche Aussagefähigkeit haben überhaupt Objekte großer Museumssammlungen wie Melbourne (Spencer-Collection), Adelaide (Gillen-Collection), Budapest (Roheim-Sammlung), Alice Springs oder Frankfurt (Strehlow-Sammlungen) für die Nachfahren selbst? Welche Auskünfte geben ihnen hundert Jahre alte Objekte am Bildschirm?

Die Ansichten über die Rückgabepolitik der australischen Museen sind geteilt. Garry Stoll etwa von der Finke River Mission in Alice Springs* hält wenig von der Rückgabe alter sacred objects. Diese Form der Sachverwahrung sei den Arrernte fremd und würde nur Streitigkeiten verursachen, so seine Ansicht. Er berichtete von einem "free trip", den das Central Land Council (CLC) in Alice Springs für einige custodians organisiert hatte, um sacred objects zu identifizieren, die den custodians ausgehändigt werden sollten:

Dann sind die [Arrernte-Ältesten] nach Adelaide und haben alle Angst gekriegt. Da haben sie mich um Hilfe gebeten. Ich bin in das Gebäude, sie hatten da schon angefangen, und: Gut dass du gekommen bist! Sie hatten noch nichts [Entscheidendes] gesehen. Wollten sie auch nicht. Zu gefährlich! Ihr wißt doch, dass ihr damit gegen eure eigenen Gesetze verstoßt, wenn ihr anderer Leute Sachen anschaut. Die haben sich beinahe die Hosen nass gemacht (...). Das ist ja auch so ein Bockmist. Das ist jetzt so Mode, die [Museen] wollen das alles los sein, die wollen die Verantwor-

* Gerhard (Garry) Stoll ist einer der wenigen Weißen in den zentralen Gebieten, die fließend Arrernte sprechen. Stoll ist Mitglied der Lutheraner Mission, die, von Adelaide kommend, über dreißig Stationen in den zentralen Gebieten der Northern Territories unterhält. Die bekannteste Station ist Hermannsburg, das heutige Ntaria, ca. 120 km westlich von Alice Springs. Während Ntaria hauptsächlich von Western-Arrernte frequentiert wird, stammen die Nachfahren der Tänzer, die von Spencer und Gillen aufgenommen wurden, von Central-Arrernte Gruppen ab, die 1953 nach Santa Teresa, ca. 90 km süd-östlich von Alice Springs umgesiedelt worden sind. Santa Teresa ist im Unterschied zu Hermannsburg eine katholische Maristen-Missionsstation. Während die philologische Arbeit der lutheraner Missionare in den letzten Jahren recht umfassend aufgearbeitet wurde (vgl. Domeier 1993, Völker 1997, Veit 2003), existiert über den katholischen Einfluß auf die Arrernte wenig Material, etwa bezüglich der bei den Maristen verbreiteten und in Santa Teresa stark vertretenen Marienkulte.

tung los sein. Mit den Objekten ist das Unsinn, denn die gehören nicht ihnen [den Nachfahren]; die [Objekte] haben ihre Großväter verschenkt oder verkauft. Und das kann man nicht einfach so zurückbringen. Dann schlagen sie einen tot - auch heute noch (...). Man muß aufpassen, die Kultur lebt noch. Man muß aufpassen, dass man nicht Leute in Schwierigkeiten bringt.*

Philip Clark, Leiter der anthropologischen Abteilung des *South Australian Museums* in Adelaide und Koordinator der 1993 ins Leben gerufenen National Inventory of Secret Sacred Aboriginal Men's Objects ist hier anderer Ansicht. In einem Report anlässlich der 4th *National Conference of Museums Australia Inc.* in Darwin 1997, plädiert er nachdrücklich dafür, dass die Museen von einer objektorientierten zu einer "people-focussed" Sichtweise finden: "The 'sweeping under the carpet' approach of museums is over. The 'unlocking' of museums in relation to these important sacred object collections has begun" (1997:175).

Die Entwicklung zu dieser Einstellung begann 1983^{*□}. Nach dem gescheiterten Einspruch gegen den Verkauf von secret sacred objects durch die Witwe T.G.H. Strehlows in Adelaide besuchte eine Gruppe von Aboriginal Ältesten aus den zentralen Gebieten mit ausdrücklicher Unterstützung des *Central Land Councils* in Alice Springs das *South Australian Museum*. Sie beabsichtigten zu sondieren, was an für sie wichtigen Objekten dort gelagert, möglicherweise sogar noch öffentlich ausgestellt war. Die Situation am Museum war folgende: Die hauptsächlich in der Generation Norman Tindales (1930-60er Jahre) gesammelten Objekte entstammten intensiven Feldforschungen, über die ständige Kontakte zwischen Anthropologen (neben Tindale vor allem C.P. Mountford, Bob Edwards und schließlich Chris Anderson) und Aborigine Ältesten gepflegt wurden. Nach Abgang dieser Generation ging das Wissen um die Details bezüglich der Objekte in gewisser Weise verloren^{**□}. Als in den 1970er Jahren in Australien das politische Interesse an aboriginaler Kunst und

* Ausschnitt aus einem Interview mit Garry Stoll vom 7. April 1999 in seinem Büro in der *Finke River Mission*, Alice Springs

** Mit Philip Clark habe ich im Februar 1999 im *South Australian Museum* (S.A.M.) in Adelaide mehrere Gespräche über die Umstellung der Museumspolitik in Australien bezüglich der Behandlung von Aboriginal *secret sacred objects* geführt.

*** Hier muss ausdrücklich das Austauschverhältnis mit den Informanten hinzugerechnet werden.

Kultur wuchs, wurden die Sammlungen auf *secret sacred objects* durchforstet und in separate Räume verschlossen, ohne allerdings eine Inventarisierung vorzunehmen, noch zu wissen, was mit den Objekten weiters zu geschehen habe. In dieser Situation besichtigte die erwähnte Gruppe die Räume und war, so Philip Clark, schockiert vom Zustand der Objekte. Ein Jahr später, 1984, wurde Chris Anderson damit beauftragt, Verbindungen zu den *aboriginal communities* herzustellen, Informationen über rechtmäßige Besitzer einzuholen und wo möglich, die Objekte wieder zu "repatriieren". Die Ergebnisse, die er aus den Besuchen mitbrachte, lauteten wie folgt (im folgenden aus: Clark/Anderson 1997:174):

The men were intensely interested in the objects. The move for return was not simply 'political', with ulterior motives.

They wanted to be reassured that the objects held in museums that they were coming into contact with were from their area and not from some other region.

They were initially happy to look at photographs and did not generally want the actual objects brought into their country until identity could be firmly established.

The certainty of identity was essential; it was too dangerous for everyone otherwise, this was only possible where site and Dreaming names were known.

The custodians always wanted to know how the objects left their country.

If there was doubt over the identity of certain objects, they should be left in the museum until the documentation was obtained.

Im Zuge der Umstellung der Museumspolitik hin zu einer Öffnung der Sammlungen für Aboriginal-Älteste – andererseits aber auch der Schließung zumindest von Teilen der Sammlungen für die allgemeine Öffentlichkeit –, entwickelte sich ein nachhaltiges Inventarisierungsprogramm. In dessen Folge wurde nicht nur das Personal verändert (Sammlungen mit ausschließlicher Frauenbesetzung mußten Männer einstellen, da es sich schließlich um *secret sacred men's objects* handelte, speziell ausgewählte Personen wurden für die Kommunikation mit den custodians angeleitet, Aborigines selbst eingestellt), sondern auch bauliche Maßnahmen eingeleitet, um die Objekte in einem ihrer Bedeutung entsprechenden, gesonderten Bereich unterbringen zu können. Den Kern dieser umfassenden Reform bildete aber ein Computerprogramm, das alle ermittelten Daten im Zusammenhang mit der Rückführung der Objekte speichern und kommunizieren konnte (etwa in der *Native Title* Arbeit).

Damit gelangte die Museumspolitik nicht nur für die Museumsbetreiber auf eine neue Ebene. Aus den 'bush keeping places' (hauptsächlich für tjurungas) war ein 'house keeping place' geworden, eine Art Bank, wie Andrew Lawrence im AIATSIS gesagt hatte, die die Gewohnheiten der Aboriginal-Ältesten im Umgang mit sacred objects selbst veränderte, indem sie diese jetzt teilweise sogar den Museen zur Verwahrung übergaben (Clark/Anderson 1997).

Der gewöhnliche Museumsbesucher erfährt von den Umstellungen auf der Programmebene natürlich nichts. Und dennoch repräsentiert diese neue Ebene, unsichtbar wie sie ist, einen Gesellschaftsvertrag, der Objekte und fotografische Reproduktionen einer anderen Medienkultur von der eigenen westlichen trennt, diese aber dennoch unter aboriginalen Bedingungen verwahrt und verwaltet. Der Grad an Informationsfreiheit wird in Zukunft über Zugangscodes festgelegt. Wenn also Aborigines Sammlungen besuchen wollen, sind sie aufgrund der ihnen zugeteilten speziellen Codes in der Lage, andere Informationen über Objekte zu bekommen als ein gewöhnlicher Besucher. Annette Hünnekens hat in einer Untersuchung zum Bedeutungswandel der Museen in der fortgeschrittenen Mediengesellschaft diesen Prozess mit den Begriffen Extension und Expansion beschrieben (2002).

Ausgehend von der Vorstellung des erweiterten bzw. offenen Kunstwerks, eine Diskussion, die schon in den 1960er Jahren geführt wurde (Eco 1973), unterscheidet sie vier Arten der Erweiterung: *expanded knowledge* (z.B. e-learning), *expanded exponat* (Mikro-Beobachtung eines Objekts in beweglicher 3D-Ansicht), *expanded memory* (Kombination des Objekts mit Texten und Tondokumenten sowie anderen, weiterführenden Internet-Adressen) und schließlich *expanded museum* (das Internet als Multiplikator und Plattform für Besucher). Hünnekens fasst allerdings Museum als eine allgemeine Kategorie; auf nationale Museums-Politiken oder Spezialabteilungen wie die anthropologische, in denen sich unterschiedliche Kulturen (Aussteller und Besucher) mit unterschiedlichen Interessenslagen und Zugangsweisen treffen könnten, geht sie nicht ein. Und insofern muten auch die Anglizismen lediglich wie wohlklingende aber leere Verpackungen an für die Veränderungen durch digitale Medien. Gerade hier stellt sich doch die Frage, ob es überhaupt noch zu einem Treffen unterschiedlicher Kulturen kommt, oder ob infolge der technischen Möglichkei-

ten und Restriktionen dieser Raum nicht eher von Stellwänden und Sichtblenden durchzogen erscheint, hinter denen Besucher und Aussteller aneinander vorbeilaufen, sofern sie nicht über die richtigen Zugangscodes verfügen. Ein Blick zurück auf die australische Museumslandschaft und den Prozess der Vereinnahmung des Materials durch neue Medien zeigt an, welche Veränderungen mit der Verwendung parallelverarbeitender Informationssysteme im musealen Bereich einhergehen und welche Ausweitungen, Verschiebungen und Transformationen damit möglich sind.

Während in den 1960/70er Jahren die anthropologischen Forschungsabteilungen der australischen Museen und Institute (vor allem im AIATSIS) in Reaktion auf die veränderte politische Lage ihre Aufmerksamkeit fast ausschließlich auf die filmische, fotografische und tontechnische Aufzeichnung möglichst aller noch praktizierten traditionellen Zeremonien der Aborigines richteten (Strehlow 1971*), zielt die Digitalisierung der Bestände im Grunde nicht mehr auf die Dokumentation, sondern auf die Parallelführung und Synchronisierung des disparaten Aufnahmematerials der Sammlungen untereinander und den Abgleich bestehender Kenntnisse mit aktuellen Wissensbeständen der Aborigines heute. Das Stichwort heißt hier *cross-reverencing*, d.h. in erster Linie gilt es heute die vorhandenen Daten so zu vernetzen, dass sie in einem nationalen Datenpool (*National Inventory of Secret Sacred Aboriginal Men's Objects*) versammelt und ausgetauscht werden können.

Computergestützte Datenverarbeitung und Kommunikation verlangt darüber hinaus eine fortlaufende Aktualisierung der Programme, die, mit neuen Zugangsformen zu kulturellen Daten und Objekten verbunden, die ständige Pflege des Systems erforderlich macht. Die Aufgabe des Museums als Sammlungs-, Verwahrungs- und Ausstellungsort wird in dieser Hinsicht um mindestens zwei Aufgaben erweitert: sie braucht

* T.G.W. Strehlow rühmte sich in der Einleitung zu *Songs of Central Australia* (1971) noch der Menge an Zeremonien, die er von 1953-67 auf insgesamt acht Expeditionen dokumentiert hat, hauptsächlich in Form von Film- und Tonaufnahmen: "I have quoted and translated in this volume approximately 900 couplets. These represent rather less than one fifth of my total collection" (ebd.:XXXIX). Und das *Strehlow-Research-Center* (SRC) in Alice Springs, wo das Material lagert, gibt stolz folgende Menge an: 8000 Fotos, 44 Feldtagebücher, 150 Genealogien, 10.000 Briefe, 1.200 *men's sacred ceremonies*, 16 Stunden (16 km) Film im Format 16mm mit über 800 Zeremonien, 150 Stunden Tonaufnahmen (*The Diary*, SRC-Newsletter 2002).

Kommunikationsfachleute und Personen, die die technische Überwachung des Systems sowie die Sicherheit ihrer Codes verantworten können. Die Frage, ob die Umstellung der Museumspolitik eher das Ergebnis der Ausrichtung ihrer Programme auf die Bedingungen der neuen Medien ist oder eine Reaktion auf die Veränderungen im politischen Feld, ist daher nicht klar voneinander zu trennen. Zu bedenken ist aber folgendes: Wenn das Versprechen der neuen Medien, eine parallel geführte und zugleich multimediale Wissensverwaltung realisieren zu können, eingelöst werden kann, hieße das auch, dass mit der Digitalisierung von Informationen jeder Art ein Informationsverarbeitungssystem bereitsteht, das abgeschottete Parallel- und Kleinstgesellschaften geradezu produziert und allein aufgrund seiner technischen Möglichkeiten den gesellschaftlichen Gesamtkonsens nicht mehr zu suchen braucht.

2.2.1 *Ethnographische Wirklichkeit als Medienproblem*

Wenn McLuhan recht hätte, dass jede Botschaft auf nichts anderes verweisen würde als auf das Medium, in dem vermittelt wird, gäbe es kein Statusproblem mit dem Spencer-Gillen-Bildmaterial. Alles wäre mehr oder weniger ein Fall für die Fotografie- und Filmgeschichte. Dass dem ganz und gar nicht so ist, fordert zwei Abwandlungen seiner These:

1. Ein Medium wirkt gerade durch das Vergessen seiner spezifischen Eigenschaften und Erkenntnisrahmen, die es setzt; denn nur auf diese Weise, in der Verkennung seiner materiellen Trägereigenschaften, kann es eine "reine" Botschaft geben.
2. Medien verändern im Laufe ihrer Geschichte ihre Eigenschaften und damit auch die Bedeutung der Botschaften, die sie transportieren. Je älter Medien werden, desto brüchiger werden ihre Trägereigenschaften. Auf diese Weise entfernen sie sich von ihren Botschaften, bis sie sie ganz verlieren und als leere Zeichen zurückbleiben.

Das Spannungsverhältnis zwischen einer Vorstellung, d.h. dem Bild einer ethnographischen Wirklichkeit und der Wirklichkeit eines ethnographischen Bildes zu betonen ist entscheidend, weil damit stets vor Augen steht, das 'Bild' ein Ausschnitt ist und daher eine kritische Dimension der ethnographische Wirklichkeit entgegenstellt. Das ist für den Status des Spencer-Gillen-Bildmaterials aus mehreren Gründen wichtig. Einmal handelt es sich bei dem Bildmaterial nicht mehr um rein wissenschaftlich intendierte Arbeiten. "To DAVID SYME whose generosity rendered our work possible", heißt es in der Widmung zu *Northern Tribes* (1904). Die Förderung und Anerkennung durch die damalige Wissenschaftswelt (Frazer hatte etwa 60 Unterschriften für die Befürwortung der 1901-Expedition gesammelt und nach Melbourne geschickt) darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Material Spencers und Gillens mehreren Herren dienen musste: der Wissenschaft ebenso wie dem populären Vortrag (siehe Kap. 5.2.3) und schließlich den Massenmedien in Form von periodischen Artikeln und Fotoberichten, die Spencer direkt von der Expedition an David Symes *Melbourne Weekly Leader* zu schicken hatte. Die hohe ästhetische Qualität der Mehrzahl der Fotografien Spencers und Gillens könnte jedenfalls auch ein Indiz da-

für sein, dass die Aufnahmen vielfältig Verwendung finden sollten, und deshalb auch vielfältig interpretierbar sein mussten.

Was Betrachter empfunden haben mögen, die zum ersten Mal Bilder sahen, die (Tanz-) Bewegungen reproduzieren konnten, ist für uns heute schlicht nicht nachvollziehbar. Es gibt keine nämlich keine Renaissance des Frühen Films. Mit anderen Worten, nicht nur aufgrund der Intervention aboriginaler Interessen haben die Bildersammlungen heute einen anderen Stellenwert, in jeder Beziehung dürften sie ihre Bedeutung geändert haben. Entscheidend sind also nicht die dem Medium vermeintlich innewohnenden Kräfte und Instanzen, sondern die Entfernung meint hier vielmehr ein spezifisches Vergessen der Instanzen.

In systemtheoretischer Hinsicht, in der jedes Medium aus sich selbst heraus ein Netz vielfältigster Beziehungen zu knüpfen vermag, schreibt der Kommunikationstheoretiker Michael Giesecke über die Notwendigkeit ideologischer Aufladung technischer Medien, dass alle Kommunikationssysteme "ein Bild von sich selbst [brauchen], von ihrer Umwelt und von ihren wechselnden Beziehungen zu derselben" (2002:203). Das heißt, Informationsverarbeitungssysteme arbeiten - wie der Geschmack - mit Ausschnitten, komplexitätsreduzierenden Programmen, die den größten Teil der gespeicherten Informationen ausblenden und vergessen machen, um operieren zu können. In der Notwendigkeit der Auswahl, der Hervorhebung bestimmter Informationen und dem Ausblenden anderer, liegt der Grund der Ideologisierung. Insofern, darauf hat auch Benedict Anderson in *Imagined Communities* (1991) hingewiesen, produzieren nicht nur orale Gesellschaften, die ihre Informationsverarbeitung personen- gebunden vornehmen, Mythen, sondern auch arbeitsteilig organisierte Gesellschaften mit Hilfe ihrer technischen Medien. Hier besteht aber ein Unterschied. In unspezialisierten Gesellschaften fungieren Wahrnehmungs- und Informationsverarbeitung als ein "Vehikel der Umweltveränderung", so Giesecke (2002:202f.), d.h. Information wird umgehend in Praxis umgesetzt. Erst seit der frühen Neuzeit gelten die unterschiedlichsten Prozesse als Informationsverarbeitung, obwohl ihnen kein unmittelbarer Nutzen zugesprochen wird oder Handlungspotenziale aus ihnen gezogen werden (ebd.). Das enorme Anwachsen nicht unmittelbar handlungsbezogener Informationspotenziale wird stattdessen aufgefangen in Datenspeichern: Bibliotheken, Archive,

Museen, Festplatten oder in Form virtueller Netze. Wie beim Geschmack ist hier die Auswahl entscheidend. Je nach Steuerungsprogramm, Ideologie oder Diskurs, wird eine bestimmte, d.h. reduzierte Auswahl von Daten zur Verfügung gestellt, die das Bild einer Kultur prägen. Anderson hebt den Beitrag des Vergessens zur Mythenbildung folgendermaßen hervor:

All profound changes in consciousness, by their very nature, bring with them characteristic amnesias. Out of such oblivious (...) spring narratives"(1991:188ff.).

Wenn Mythen das Ergebnis medialer Komplexitätsreduktionen sind, dann ist hier insbesondere der Einfluss der Fotografie und des Films auf die Konstruktion ethnographischer Wirklichkeiten zu beachten. Mit Blick auf die außerordentliche Akkumulation von Bildersammlungen im AIATSIS ist zu fragen, wie sich die fotografisch-filmische Intervention auf die traditionell performative Informationsverarbeitung und -tradierung auswirkt. Denn im Gegensatz zu modernen technischen Gedächtnisspeichern pflegt letztere eine ausgesprochene Balance zwischen Gedächtnis und Vergessen. Es könnte bedeuten, dass die performative Informationsverarbeitung - längst im technischen Zeitalter angekommen - ihre Balance zwischen Gedächtnis und Vergessen behalten und mit technischen Medien flexibler verklammert hat, als dies möglicherweise Traditionalisten wahrhaben wollen. Es könnte aber auch bedeuten, dass die zentrale Steuerung von dem, was behalten und dem was entfernt wird, die personengebundene Tradierung, repräsentiert vor allem durch das Gedächtnis der Alten, hinfällig geworden ist. Im nächsten Kapitel geht es deshalb darum, dem Vergessen in historischer Distanz nachzugehen.

1. *Ethnographische Wirklichkeit in historischer Distanz*

Jedes Jahr marschieren tausende Australier als ein imaginäres Totenheer an den "Shrines of Remembrance" vorbei, die in jeder größeren Stadt gewaltige Monumente eines monströsen Totenkultes bilden. Denn über das Gedenken an die Opfer der Kriege identifizieren sich die Australier mit einer gemeinsamen nationalen Geschichte. Für die vorliegende Thematik interessant ist, dass die Ureinwohner Australiens aus dieser gemeinsamen Geschichte ausgeklammert werden, obwohl sie es waren, die während des 2. Weltkrieges das Land mit dem Speer in der Hand gegen japanische Invasoren verteidigen sollten*. Jeder Kult, so scheint es, stilisiert die Widersprüchlichkeiten der Alltagserfahrung zu einem Mythos. In gewisser Weise versucht er, die persönliche Erfahrung rituell vergessen zu machen. Deshalb spricht Stanner (1968) auch von einem "cult of forgetness" in der australischen Gesellschaft, die eine gemeinsame Geschichte von Aborigines und Weißen nicht wahrhaben wolle:

... inattention on such a scale cannot possibly be explained by absent-mindedness (...). What may well have begun as a simple forgetting of other possible views turned under habit and over time into something like a cult of forgetness practised on a national scale (1972:24/25).

Im Vergessenmachen der Widersprüche, d.h. deren Aufhebung, liegt aber auch der Zwang zur Identifikation mit den Vermittlungsinstanzen. Das gilt nicht nur auf nationaler Ebene, sondern auch für Zeichensysteme wie Fotografie und Film, deren Zeichenhaftigkeit durch die Technik selbst vergessen gemacht wird. Man kann sogar sagen, dass Zeichensysteme mit jeder neuen Technologie zwar erweitert werden (z.B. indem der Film die Bewegung in die Welt der Bilder einführt), aber im Gegenzug erhält man damit "sehr harte Restriktionen", so Winkler (1992:225). Die Frage ist, gilt dies auch für wissenschaftliche Zeichenapparate wie die historischen Wissenschaften oder die Anthropologie? In seiner Einleitung zu *In the Age of Mabo* (1996) stellt Bain Attwood fest, die europäische Geschichtsschreibung beziehe sich ausschließlich auf "the modern, the present (and the future), the civilised", während die australische Anthropologie ihre Objekte in "the traditional, the past, the savage" einteile. Ge-

* vgl. Peterson, 2003, zur Rolle Donald Thomsons als Ausbilder in Arnhemland, sowie Jackomos/Fowell: *Forgotten Heroes*, 2005

schichtlichkeit, so scheint es, als Legitimationsstrategie auf der westlichen Seite, Anthropologie auf der anderen, der aboriginalen Seite. Erinnert sei hier nur an Spencers ‚anthropologische‘ Wendung von Gillens Notiz über die Sonnenfinsternis, d.h. der Annullierung einer historischen Masernepidemie unter den Arrernte, die mit der Sonnenfinsternis assoziiert worden ist (Kap. 1.3).

Wer hat ein Recht auf Geschichte und wer nicht? In der ‚Anthropologisierung‘ aboriginaler Kultur bildet die Restriktion der Fotografien und Filme Spencers und Gillens eine Wegmarke, nach der es anscheinend keine gemeinsame aboriginale und westliche Geschichte geben darf. Die Frage, ob ein Gegenstand in dem spezifischen Sinne und Geist der Alten aufgefasst werden muss oder sich aufgrund historischer Transformationen auch als etwas Neues herausbilden kann, das nicht mehr nur anders, d.h. als Variation des Alten, Geltung hat, scheint angesichts der Restriktionen bereits entschieden.

Einer der eigenartigsten Mythen technologischer Medien ist, dass sich mit ihrer Hilfe die Zeit anhalten und zurückdrehen läßt. Deutlicher als mit dieser Disqualifizierung des personengebundenen Gedächtnisses läßt sich die Gegensätzlichkeit moderner und aboriginaler Vergangenheitsbezüge kaum beschreiben: Weil nämlich im Alter die Vergesslichkeit immer mehr zunimmt, könnten die Ältesten der Aborigines auch keine guten Ratgeber mehr sein. Der Kern personengebundener Memorierung, die sich nicht schriftlich belegen läßt, sondern in einer Balance zwischen Vergessen und Bewahren gehalten wird, müsste demnach mit ihrem Einzug in ein modernes Medien- und Verwaltungssystem ausgehöhlt werden. "Es gibt keine bloße Addition von neuen Technologien", schreibt Giesecke, "schon gar nicht von Kommunikationstechnologien, sondern immer verläuft die Einführung neuer Medien auf Kosten der etablierten alten" (ebd.:2002:205). Da sich, nach Giesecke, mit jedem Medium ein verändertes Set von Sinnbeziehungen zur natürlichen und sozialen Umwelt ergibt, müssten sich folglich auch mit dem aboriginalen Anspruch auf das fotografische und filmische Bildmaterial Spencers und Gillens die Sinnbeziehungen innerhalb ihrer eigenen Kultur geändert haben.

In krisenhaften Grenzsituationen ist das mimetische Verlangen sich zu verwandeln groß. Der Zuschauer ist mit seiner ganzen Existenz in das Schauspiel hinausgewor-

fen. Er ist nicht mehr der noch bei Lukrez zitierte Tempelhüter, welcher "die Lehre der Weisen auf sicheren Höhen errichtet", um "ruhevoll (...) auf das Treiben der andern" herabzusehen, so Blumenberg (1979:51). In historischer Perspektive sind Ablösungsprozesse und Transformationen von einem Medium oder Informationsverarbeitungssystem in ein anderes sehr häufig unter dem Einfluss von Krisen vor sich gegangen. Das gilt für den Buchdruck ebenso wie für das Internet, und die Möglichkeit besteht, dass dies auch bei den Aborigine-Ältesten der Fall gewesen ist.

Nicht, weil sie ihren eigenen Nachkommen nicht mehr trauten, sondern, wie Reyburn hervorhebt, weil ihnen die Möglichkeit der Abhaltung größerer Zeremonialzyklen infolge der von Farmern besetzten Wasserstellen unmöglich gemacht worden war, haben sie sich für die Mitwirkung an den Aufnahmen entschieden*. Das neue Medium Film spielt hierbei insofern eine herausragende Rolle, weil nicht nur einzelne Momente aus der Performance "herausgerissen" werden, sondern diese in Sequenzen dokumentiert werden konnten. Wohlgemerkt beide Parteien, Spencer und Gillen wie die Aborigine-Ältesten, standen diesem Medium zunächst fremd gegenüber. Beide mussten auf experimentellem Wege herausfinden, wie es am besten zu nutzen war. Dabei mußten Probleme angegangen werden, die in der Filmgeschichte erst viel später gelöst worden sind: das Problem des tiefen Raums und die Montage choreographische Elemente zu einem Gesamtbild der Performance in der Kamera. Wenn die Cantrills als Experimentalfilmer eine Entwicklung in den Aufnahmen Spencers und Gillens nachweisen konnten, die sie ohne Absprache und Mitwirkung der Arrernte-Ältesten hätten nicht erreichen können, dann muss umgekehrt auch das Verhältnis der Arrernte zur Filmkamera ein relativ flexibles gewesen sein. *Die Zukunft des Rituals* besteht Schechner (2000) zufolge in einer "fortschreitende(n) Begegnung von Imagination und Erinnerung", die „in machbare Handlungen des Körpers" übersetzt werden müssen. Könnte diese ausgesprochen praktische Haltung nicht auch für die Zukunft der *sacred ceremonies* in der Begegnung der Arrernte-Ältesten mit Spencers und Gillens Kamera gegolten haben?

* Reyburn, Bruce: *The Sacred Cow*; aus der Reihe: *Wrong Way Land Claim Part One*, 1993

<http://nativenet.uthscsa.edu/archive/nl/9306/0197.html>, eingesehen am 20. März 2002

Die totale Kontrolle über die Vergangenheit ist ein Phantom, weil dieser Vorgabe ebenso wenig Folge zu leisten ist, wie jener, alles zu vergessen. Das Vergessen entzieht sich in viel größerem Maße der Planung als das Behalten, es läßt den Kontrollverlust zu. Vergessen ist kein Bewusstseinsakt, und deshalb hat die Moderne nie ein positives Verhältnis zum Vergessenen bzw. Unbewussten entwickeln können. Wer Herr im eigenen Haus sein wolle, schreibt Giesecke (2003), für den sei der Gedanke des Kontrollverlustes eine Gefahr.

2.3 Ästhetik zwischen Engagement und Autonomie

Fotografie wie Film ist, darauf vor allem hat Walter Benjamin hingewiesen, als Fragment, als „Spur“ (1977:142), zu betrachten. Als solche bedarf sie der Re-Kontextualisierung. Darin liegt gerade der Reiz und der Auftrag kritisch-hermeneutischer Bildrezeption, dass sie aufgrund des fragmentarischen Charakters der Fotografie ein „freies Spiel der Erkenntnisvermögen“, wie Kant sagt (*KdU*, §9, 27), erfordert. Dasselbe Spiel zwischen Vorstellungskraft und Verstand gilt nach ihm auch für das Geschmacksurteil. Aber hieraus ergibt sich ein Problem für das ange-deutete Verhältnis zur Bedeutung der Bildersammlungen Spencers und Gillens für die Nachfahren derer, die auf den Aufnahmen abgebildet sind - die heute lebenden Arrernte und Waramungu. Wenn die Distanz zum Alten als Herausforderung der Hermeneutik so angelegt ist, dass aus ihr "das Bleibende aus dem Flüchtigen“ heraus erkannt werden kann, wie Gadamer behauptet (1990:62), wie ist dann das Einsichts-
verbot zu erklären, dass das „Einrücken in ein gemeinsames Überlieferungsgeschehen“ (ebd.:276) doch gerade verhindert?*

Das komplexe Spiel der Distanzen, in das die Anthropologie hineingestellt ist, soll im Folgenden an Benjamins Gedanken zur Handhabung von Fotografie im Spannungsfeld von Tradition und Moderne reflektiert werden. Benjamin war der erste, der eine moderne Ästhetik ganz aus dem "Geist des Apparates" entworfen hat. Der Apparat kostet die Welt nicht vor, er verschlingt sie. Nicht Geschmack sondern Digestion, das Verschlungensein des Subjekts in der Moderne, ist das Thema Benjamins. Vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen mit dem Surrealismus erscheint ihm das reflektierte transzendente Subjekt Kants nur noch als eine Groteske, die „wie ein hohler Zahn“ gelockert wird (1984:364). Diese Lockerung des Ichs zwingt Benjamin „aus dem Stadium der ewigen Diskussionen heraus (...) um jeden Preis zur Entsch-

* Geschichte wirkt nach Gadamer auch dann, wenn sie nicht reflektiert wird. Menschen, die in einer bestimmten Gegenwart leben, verstehen sich selbst und ihre Welt mit Hilfe einer Sprache, deren Begriffe in einer Vergangenheit geschöpft worden sind, die sie selbst nicht kennen. Die ‚Anderen‘ bzw. das ‚Andere‘ in uns, wie Butler ihrer *Kritik der ethischen Gewalt* schreibt (2003). Insofern ist für Gadamer Verstehen, anders als für Kant, auch nicht so sehr als „eine Handlung der Subjektivität (...), sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen“ verstanden (1975:276f.; kursiv i. Orig.).

„dung“ (ebd.). Mit seiner Aufforderung, zur Entscheidung zu kommen, einer aus den Feuerbachthesen gefolgerten Notwendigkeit, erfährt Benjamins Ästhetik einen radikalen Umschlag in eine Ethik, in der der Einzelne nur noch in Bezug auf ein gemeinsames Ziel existiert. Hier stößt Benjamin allerdings auf die Kritik Adornos, der im Gegenzug den Autonomieanspruch der Kunst in der "Unbestechlichkeit des Geschmacksurteils" verbürgt halten will. Als Zuspitzung der vorliegenden Thematik auf Kernaussagen zur Kontroverse zwischen Ethik und Ästhetik, sollen die konträren Positionen noch einmal gegeneinander gehalten werden.

Was für die Betrachtung der Aufnahmebedingungen Spencers und Gillens während ihrer Begegnung mit den Aboriginal-Ältesten dargestellt worden ist (Kap. 1.3), soll im Folgenden theoretische beleuchtet werden.

„Die Spur“, schreibt Benjamin im *Passagenwerk* (Bd.1; 1983:560) „ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ.“ Nur ihr lässt sich ‚nachspüren‘. In der Spur manifestiert sich wesentlich das, was nicht gegenwärtig sondern verschwunden ist. Gleichwohl zeigt die Spur aber etwas, das nicht im Widerspruch zu seiner Realität steht. Dieses zeichentheoretisch als indexikalisch aufzufassende Verhältnis zwischen Gegenstand und Abbildung kennzeichnet die Fotografie.

Die Welt der Fotografie ist eine objektivierete Welt. In Abwandlung von Klees *Schöpferische(r) Konfession* hieße das: Fotografie gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*. Fotografie nimmt die Welt nicht als ein sichtbares Objekt, sondern lässt sie erst zum Objekt werden. Das ist wichtig für die Beurteilung des Status des Spencer-Gillen-Materials. Denn nur aufgrund der fotografischen Objektivierung, der Sichtbarmachung von Welt, kann dem nachgespürt werden, was vordem unsichtbar, hermetisch war, „so fern das sein mag“. Aber wie die Verlaufsform ‚Spüren‘ schon andeutet, spielt hier etwas Unbewusste hinein. Benjamin im *Kunstwerk-aufsatz* (1977:162):

* Das Originalzitat: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“. Klee, Paul: *Schöpferische Konfession*, in: ders.: *Kunst-Lehre*. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Leipzig 1991:60.

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt. (...) Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.

Diese Feststellung fordert eine zweite Verhältnisbestimmung, die das indexikalische Verhältnis der Fotografie auf den Handlungsvorgang des Betrachtens ausweitet und als einen körperlich-ästhetischen Akt ausweist. Im Paradox der realen Fiktion des fotografischen Gegenstandes zwischen Objekt und Bild bewegt sich der Betrachter dabei in einem Grenzbereich, den Benjamin vielsagend als „Schwelle“ oder „Passage“ bezeichnet, von der eine bestimmte „Aura“ ausgeht. Aus dem *Passagenwerk* (1977:560):

Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unserer.

Mit Aura versucht Benjamin einen „Chock“-Zustand zu beschreiben, etwas, das den unbeteiligten Betrachter „schlagartig“ trifft, und es trifft vor allem deshalb schlagartig, weil es die Vorstellungskraft überschreitet. Im Gegensatz zu Kant, für den der Zustand des „Erhabenen“ immer noch Spiel ist (wenn auch ein „ernstes“, insofern der schiffbrüchig Gegangene sich in Sicherheit weiß (*KdU*, §23), sieht Benjamin hier das Subjekt außer sich. Aber dieses Außer-Sich-Sein ist wiederum nicht zu verwechseln mit Kants metaphysischer Erfahrung und der Notwendigkeit eines inneren moralischen Gesetzes*. Hier zeigt sich vielmehr Benjamins „anthropologischer Materialismus“: Gleich der Erfahrung de Lerys ist das Außer-Sich-Sein ganz Ohr, ganz Sinn, ganz körperlich. Nähe und Ferne, Betroffenheit und Distanz, Vertrautes und Fremdes berühren sich gegenseitig wie zwei Pole, die, aneinandergehalten, Funken schlagen. Dieser Dialektik entspringen bei Benjamin kritische "Momente des Erwachens", Zustände, in denen das Unbewusste, Vergessene in den Wachzustand hineinreicht. Nicht im entwicklungsgeschichtlichen Kontinuum, sondern im dialektischen Verhältnis von Geschichte und Gegenwart entsteht das Bild, das Benjamin meint. Aus dem *Passagenwerk*:

* „Das gegebene Unendliche auch nur denken zu können“, so Kant, „dazu wird ein Vermögen, das selbst übersinnlich ist, im menschlichen Gemüte erfordert“, (*KdU*, §26).

Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik zum Stillstand. (...) ■ Erwachen ■ (1984:147).

Die künstlerischen Folgerungen, die Benjamin aus diesen Gedanken zieht, nämlich "die Maske der 'reinen Kunst' (...) lüften und (...) zeigen, daß es keinen neutralen Boden der Kunst gibt" (1990:107), sind Teil des avantgardistischen Kunstprogrammes gewesen. Die politischen Folgerungen, die Benjamin daraus zieht und zu einer Theorie des *Anthropologischen Materialismus* zusammenfasst, gelten allerdings als umstritten. In einem Brief vom 6. September 1936 schreibt Adorno nach Paris, Benjamins „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ und Emigrationsort, er könne das "Maß der Konkretion", das im *Anthropologischen Materialismus* zum Ausdruck komme, nämlich der "Leib des Menschen", nicht mehr nachvollziehen. Der Kern von Benjamins Erkenntnistheorie ist deshalb von der *Kritischen Theorie* der Frankfurter Schule auch nicht rezipiert worden (vgl. hierzu: Bolz/van Reijen 1991:87-106). Anders als Benjamin, der aus der körperlichen Anverwandlung des künstlerischen Materials "um jeden Preis zur Entscheidung" (1984:364/5) kommen will, versucht Adorno an der Unabhängigkeit der Kunst bzw. des Künstlers festzuhalten.

Dass es in der Welt ungerecht zugehe, darüber brauche man kaum jemand zu belehren, schreibt Adorno in einem Aufsatz über das *Engagement* in der Kunst (1973)[□]. Seine Bemerkung ist in erster Linie gegen Sartres Forderung nach einem Schreiben gerichtet, das sich gegen den Autonomismus der *l'art pour l'art*, der gesellschaftlichen Wirklichkeit zuwenden müsse. Wie zuvor in der Lukacs-Adorno-Debatte (1958, 1963) verteidigt Adorno auch hier wieder den Anspruch der Avantgarde auf Autonomie, freilich einer Autonomie, die sich sowohl gegen die Trennung der Kunst von gesellschaftlich-politischen Bezügen als auch gegen das 'organisch geschlossene' ideologische Kunstwerk stellt. Entsprechend der Forderung der Früh-Avantgardisten nach einer "Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis" (Bürger 1974) begreifen zwar beide die Arbeit des Künstlers in Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, im

* Der Aufsatz wurde von Adorno zuerst als ein Radiovortrag konzipiert, den er am 28.3.1962 im Radio Bremen hielt.

Gegensatz zu Lukacs und Sartre will Adorno die künstlerische Arbeit allerdings allein in die Auseinandersetzung mit materialen Widerständen gestellt sehen, die, wie zuvor bei Benjamin, in der Sache selbst begründet sind.

Sartres Insistieren auf der politischen Bedeutung des künstlerischen Schaffens drängt den Künstler, sich zu entscheiden, die Arbeit an rein formalen Kriterien zu verlassen und sich zu engagieren. Gerade an dem Begriff der Entscheidung aber stößt sich Adorno, weil er darin - in Anlehnung an Kierkegaard - ein zutiefst christliches Motiv vermutet. Gegen die vorgezeichnete Form der Alternative stellt er das befreiende Element des Kunstschaffens, um hierdurch "dem Weltlauf [zu] widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt" (1973:114). Hinter dem zwanghaften Entscheidungsdruck, dafür oder dagegen zu sein, wittert Adorno nur eine billige Austauschbarkeit der Kategorien. Deshalb ist das Werk für ihn nicht dadurch gekennzeichnet, dass es "Kundgabe des Subjekts, seiner Entscheidung oder Nichtentscheidung" (ebd.) ist, sondern durch "seinen puren Ansatz", d.h. durch die objektiven Anforderungen zahlloser Sach- und Materialzwänge geprägt ist. Der Künstler arbeitet material-dialogisch: Am Material, an der Sache selbst entscheidet sich die Idee. Die einzige Verpflichtung, die ein Künstler eingehen, so Adorno, sei nicht die seines Entschlusses, sondern an der Sache ausgerichtet (ebd.).

Adorno beharrt auf einer bedingten Autonomie der Form. Bedingt deshalb, weil er die gesellschaftlich-geschichtlichen Voraussetzungen dieser Arbeit nicht außer Acht lassen kann, die in die Bewertung von Kunst hineinspielen. Diese Voraussetzungen macht er auch an der unterschiedlichen Gewichtung dieser Frage zwischen Deutschland und Frankreich geltend:

In Frankreich herrscht ästhetisch, offen oder verhüllt, das Prinzip *l'art pour l'art*, und ist mit akademischen und reaktionären Richtungen verschworen. Das erklärt die Revolte dagegen. Selbst extrem avantgardistische Werke haben in Frankreich einen Touch des dekorativ Angenehmen. Darum klang dort die Berufung auf Existenz und Engagement revolutionär (ebd.:131).

Deutschland dagegen sei die Zweckfreiheit der Kunst immer suspekt gewesen. Obwohl Kant die Zweckfreiheit der Kunst so "unbestechlich zum Moment des Geschmacksurteils erhoben" habe, dürfe hierzulande das Werk niemals nur etwas für sich sein. Stattdessen werde das Geschmacksempfinden zu jener Sorte Ethos, "die immerfort Namen wie Luther und Bismarck im Munde führt" (ebd.). Dem Werk

könne nicht von außen etwas zugefügt werden, was in seinem inneren nicht schon angelegt sei. Und mit Blick auf die nationalsozialistische Kunst resumiert er entschieden: "Darum ist es heute in Deutschland eher an der Zeit, fürs autonome Werk zu sprechen als fürs engagierte" (ebd.).

Für die Bewertung der Arbeiten Spencers und Gillens heißt das, das sie zwar immer im Kontext historischer Ungerechtigkeiten stehen und deshalb auch in diesem Kontext rezipiert werden müssen; aber wichtig ist festzuhalten, das der Gehalt des Werkes selbst nie vollständig in diesen Kontexten aufgeht. In der ästhetischen Eigenständigkeit der Foto- und Filmaufnahmen bilden sich gerade die Mehrdeutigkeiten, die das kritische Potential ihrer Arbeiten ausmachen und auf ein "Recht des Nicht-Identischen" Anspruch erheben.

"Der ästhetische Zustand", schreibt Nietzsche, "hat einen Überreichtum von *Mitteilungsmitteln*, zugleich mit einer extremen *Empfänglichkeit* für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der Mitteilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen" (1994:753)*. In diesem "Überreichtum von *Mitteilungsmitteln*" liegt das Hauptargument von Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) und auch die Differenz zu Benjamins *Anthropologischem Materialismus*, der auf Komprimierung und Komplexitätsreduktion setzt, um handeln zu können. Das "Recht des Nicht-Identischen" in der negativen Dialektik Adornos lehnt sich immer noch an die Ästhetik Kants an, die im interesselosen Wohlgefallen die nötige Entfernung der Kunst von der gesellschaftlichen Praxis als Entlastung situiert. Adorno will sich aus guten Gründen nicht entscheiden.

Die Distanz des ästhetischen Bereichs von den praktischen Zwecken erscheint innerästhetisch als Ferne der ästhetischen Objekte von dem betrachtenden Subjekt; wie die Kunstwerke nicht eingreifen, so kann es nicht eingreifen in jene. Distanz ist die erste Bedingung der Nähe zum Gehalt der Werke. Im Kantischen Begriff der Interesselosigkeit, der vom ästhetischen Verhalten fordert, es solle nicht nach dem Objekt greifen, nicht es verschlingen, ist das notiert. Die Benjaminsche Definition der Aura hat dies innerästhetische Moment getroffen, jedoch einem vergangenen Stadium zugeordnet und für das gegenwärtige der technischen Reproduzierbarkeit als ungültig erklärt. Er

* Einige Seiten weiter droht er gar demjenigen Philosophen Prügel an, der die Ineinssetzung von Ethik und Ästhetik als Wahrheit verkaufen wolle. Gerade die Kunst, so Nietzsche, bewahre uns davor, "nicht an der Wahrheit zugrunde zu gehen" (ebd.:832).

hat dabei, in Identifikation mit dem Angreifer, allzu prompt die historische Tendenz sich zugeeignet, welche Kunst in den empirischen Zweckbereich zurückruft. Ferne ist als Phänomen, was an Kunstwerken deren bloßes Dasein transzendiert; ihre absolute Nähe wäre ihre absolute Integration (1970: 460).

Das Kunstwerk zeigt sich gerade in einem gebrochenen, widersprüchlichen Verhältnis zur gesellschaftlichen Praxis, weil es einerseits schlicht "gemacht" ist, also in seinem Herstellungsverfahren und Material auf gesellschaftliche Realitäten verweist; andererseits besteht in diesem Verweis keine Kommunikation mit dem "Auswendigen". Der "Gehalt" eines Werkes erschließt sich nur von innen, aus seinem inneren Gefüge.

... was ästhetisches Produktionsverhältnis heißen darf, alles worin die Produktivkraft sich eingebettet findet und woran sie sich betätigt, sind Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen. Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als *fait social* teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit (ebd.:15).

Den Zwischenraum zwischen gesellschaftlichen Notwendigkeiten und radikaler künstlerischer Autonomie zu verlassen, würde nur den Zwang befördern sich mit einer der beiden Seiten zu identifizieren. Dem Entscheidungszwang des Entweder – Oder, dem Zwang zur Identifikation, für Adorno "die Urform der Ideologie" (1966:151), muss sich die Ästhetik verweigern. Aus diesem Grunde ist ihr Dasein auch ein gebrochenes und zwielichtiges. Aber sie steht eben dadurch auch nicht zu Diensten.

Anders die Anthropologie. Solange sie als wissenschaftliche Disziplin existiert, steht sie, obwohl dies ständig bestritten worden ist, historisch wechselnden Ideologien zu Diensten, und zwar in theoretischer wie in praktischer Hinsicht. Edward Burnett Tylor, ein freigeistiger Quäker und fest an die Vernunft des Menschen und an seine Fähigkeit zur Vervollkommnung glaubend, geriet als Religionswissenschaftler in die kontroverse Auseinandersetzung zwischen Degradations- und Entwicklungstheorie. Die Aufgabe des Faches legte er folgendermaßen dar: "Daß all die paläolithischen Feuersteine, all die quartären Knochen von Rhinozeros, Mammut und Co, die erste Epoche des Menschen, daß all dies die Theologen bloßstellte - das ist die Mission des primitiven Menschen" (Kardiner/Preble 1974:60). Der ideengeschichtliche Zusammenhang von matrilinearen Verwandtschaftssystemen bei Bachofen, Morgan

und Marx, die, nach Mühlmann (1968:103), begründet sind, "in dem gemeinsamen geistigen Hang zur Welt des Stofflichen", dienten, wenn auch nicht direkt durch die Anthropologie, der Legitimierung familienfeindlicher zentralstaatlicher Verfassungen, wie sie in Platons *Politeia* schon angelegt sind (vgl. Diamond 1976). Erinnerung sei ebenfalls an Malinowskis Lavieren zwischen humanistischem Anspruch und einer *Praktischen Anthropologie*, deren Aufgabe es war, den notwendigen sozialen Wandel beratend und lenkend zu begleiten (Malinowski 1986:49-60), und schließlich an Diamonds vehementes Eintreten für eine kritische Anthropologie, in der der Forscher sich gar als Partisan einsetzen müsse:

It is not a question of anthropology becoming political but rather of anthropology becoming conscious of and changing its politics. It will either become the partisan of the people it has hitherto studied - at home and abroad - and help recreate a society responsive to human possibilities, or it will become nothing at all (1980:16)..

"Entweder - Oder" (Kierkegaard), "verändern statt interpretieren" (Marx, *11. Feuerbachthese* (Kurzformel)), "Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen" (Benjamin), "Sozialismus oder Barbarei" (Castoriadis), "human possibilities, or it will become nothing at all" (Diamond). Immer ist die Pistole auf die Brust gesetzt.

Ein Ergebnis dieser Entwicklung, das den Grad dieses Verständnisses in der australischen Anthropologie sehr genau kennzeichnet, ereignete sich im sogenannten *Hindmarsh*-Prozess, einem spektakulären Verfahren um die Genehmigung eines Brückenbaus zwischen Hindmarsh und Goolwar, ca. 90 km südlich von Adelaide. Ohne im einzelnen auf das Verfahren einzugehen (siehe Poneleit 2004) wurde der Anthropologin Dean Fergie Befangenheit in der Abfassung einer Stellungnahme vorgeworfen, weil sie in ihrer Stellungnahme ein Engagement für die Position der Brückengegner, die Ngarrindjeri, zeigte. Der Vorsitzende Richter Von Doussa aber verteidigte das Engagement der Anthropologin und ließ ihr "engagement" gelten als legitimes Recht eines "advocate (...) to better articulate the merits of the case against the construction of the bridge than they were able to do alone. To accept such a role is entirely in accordance with the role of a professional person instructed to make or assist in making a representation on behalf of a client" (Hagen 2001:113). Die Rolle des Anthropologen aus der Sicht des Richters ist hier bereits vollkommen identisch mit der eines Dienstleisters, der weder seinen Ansatz darlegen müsse, noch sicherstellen

müsse, "that sufficient tests and all proper investigations were done to test the truthfulness of the restricted women's knowledge related by her informants" (ebd.:115). Hier steht die Rolle des Anthropologen als Advokat klar gegen die eines unabhängigen "Sach"-Verständigen im Sinne Adornos.

Das Rollenverständnis des Anthropologen als Anwalt, der seinen Klienten vertreten muss, ohne die Umstände seiner Arbeit darzulegen, widerspricht der Sachbezogenheit, der sich die Anthropologie - wie jede Wissenschaft - verpflichtet. So ist die Zuschreibung des Richters in der australischen Anthropologie auch nicht ohne Reaktion geblieben. Francesca Merlan, *head* im *Department of Archaeology and Anthropology an der ANU*, stellte in einem Schreiben klar, dass die Expertise Dean Fergies keineswegs den Standards anthropologischer Forschungen genüge.

Fergie has repeatedly said that she was bound by a duty of truthfulness. We might all accept this as good, but while this is necessary and important, it is not sufficient. (...) My view, briefly put, is that if we accept advocacy at the core of the kind of services that social research can offer, we accept diminishment of the potential of our field, and very likely too, its irrelevance (2001:2).

Der Respekt vor aboriginalen Traditionen, an deren Unhinterfragbarkeit ("irreducibility") Anthropologen unabsichtlich ihren Anteil hätten, wecke bei den Aborigines überzogene Erwartungen. Merlans Appell an die Anthropologie, bei ihren Leisten zu bleiben, heißt nichts anderes als zurückzukommen zu ihrer eigentlichen Aufgabe, dem Verständnis sozialer Dynamiken, statt sich an politische Erwartungen zu binden (ebd.:11).

Merlans Kritik der *advocacy-anthropology* muss, bezogen auf das Spencer-Gillen-Bildmaterial, Skepsis hervorrufen gegenüber einer Verwaltung, die glauben machen will, dass Restriktion nur dem Schutz der Unterdrückten vor ihren Unterdrückern dient. Zwar ist den Bildersammlungen das Stigma der Repression nicht zu nehmen, und insofern können sie auch nicht als autonom betrachtet werden, aber in der Absperrung aller anderen Zugänge praktiziert die Vertreterpolitik am Status des Materials genau das, wovon sie sich historisch absetzen will. Versuche, die Widersprüchlichkeit in der Entwicklung der Anthropologie dadurch zu tilgen, dass man der Unabhängigkeit der Forschung eine Moral vorsetzt, müssen insofern als verfehlt angesehen werden, als sie das entlastende Moment in der Ästhetik ebenso übersehen wie

das repressive in der Moral. "Es ist", wie Benjamin richtig schreibt, "niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein".

Die besondere gesellschaftlich-politische Situation, in der die australische Sozialanthropologie den Bildersammlungen gegenübertritt, spiegelt das Verhältnis bzw. Missverhältnis von Ethik und Ästhetik in besonderer Weise wieder. Was not tut in einer solchen Situation ist die Besinnung auf eine Sachlichkeit, die das Verhältnis von Engagement und Autonomie aus der Forschung selbst begründen kann. Damit wäre zumindest eine Grundlage dafür gelegt, die unterschiedlichen gesellschaftlich-geschichtlichen Kontexte der Bildersammlungen Spencers und Gillens freizulegen, und den jetzt ausgeklammerten Bereich der Ästhetik von innen her aufzubrechen, statt ihn von außen zu dekretieren.

3. Der Begriff des Barbarischen Geschmacks

"Hurraaaa Barbaren! (...). Hände hoch, Antibarbaren!", ruft Ljubomir Micic 1925 in seinem *Manifest an die Barbaren des Geistes und Denkens auf allen Kontinenten* (Asholt/Fähnders, 1995:357-359), und Rilke findet in den *Duineser Elegien* das Schöne nur noch deshalb bewundernswert, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören. In der Moderne, so scheint es, kann Schönheit nicht anders erscheinen als negativ.

Zu wenig ist noch auf den Begriff des Barbarischen Geschmacks eingegangen worden, gilt doch gerade das Befremdliche an ihm gemeinhin als das Feld des Anthropologen. Im 1. Kapitel ist vor allem das Herkommen und die Zweideutigkeit des Geschmacks zwischen Bildungsbegriff und gesellschaftlichem Distinktionsmerkmal erörtert worden. In den Habitaten, in denen der Geschmack auftaucht, wurde dann der Schwerpunkt auf das Spiel der Distanzen gelegt, in die der Geschmacksbegriff hineingezogen ist, und aus denen heraus Verantwortung und Verantwortbarkeit in der anthropologischen Forschung thematisiert wurde. Im Folgenden soll der Begriff des Barbarischen Geschmacks als Stimulanz und paradigmatisch für die kultur- und sozialwissenschaftliche Forschung reflektiert werden. Damit soll vor allem der Grundforscherischen Fragens und Reflektierens hervorgehoben werden, der nach Sokrates in der Verwunderung liegt. Anders als bei Platon geht es im Folgenden nicht um das Visuelle*, sondern um das Gehörige, das dem guten, und vor allem das Ungehörige, und Unerhörte, das dem barbarischen Geschmack zugrunde liegt.

* Über die Verwunderung heißt es bei Platon: "... gerade den Philosophen kennzeichnet diese Gemütsverfassung, die Verwunderung. Denn dies, und nicht anderes, ist der Anfang der Philosophie, und derjenige scheint kein schlechter Genealoge zu sein, welcher die Iris für die Tochter des Thaumata erklärte (Theätet, 1998:51). Nach Hesiod ist Iris, der Regenbogen und Mittlerin zwischen Himmel und Erde, die Tochter des Thaumata, der Verwunderung.

3.1 *Intervention des Wunderbaren*

Zu den ersten Dokumenten des Erstaunens in der Geschichte der ethnographischen Reisebeschreibungen der Neuen Welt gehört zweifellos das Hör-Erlebnis des Hugenotten-Missionars Jean de Lerys bei den Tupinamba im nordöstlichen Küstengebiet Brasiliens (1556-58). Nachdem er zunächst seine Angst äußert wegen des wilden Gebarens einer Festversammlung im Dorf, wo dem strengen Calvinisten vor allem die Frauen durch heftige Luftsprünge, schaukelnde Brüste und schäumende Münder wie wahrhaft vom Teufel besessene Hexen vorkamen, fällt er abrupt ins Gegenteil:

... ich war geradezu hingerissen von den wohlabgemessenen Akkorden einer solchen Menschenmasse und von dem Rhythmus und Refrain der Ballade. Nach jedem Vers sagten sie mit schleppender Stimme: "Hö, höaüre, heüra, hüiraüri, heüra, heüra, ueh." Immer, wenn ich daran zurückdenke, krampft sich mein Herz zusammen, und ich glaube, noch ihre Stimmen zu hören (*Brasilianisches Tagebuch* 2001:288).

Stephen Greenblatt, der die Stelle in de Lerys Tagebuchaufzeichnungen zum Anlass nimmt, über europäische Repräsentationstrategien angesichts der Beschreibung der Neuen Welt nachzudenken (*Wunderbare Besitztümer*, 1994), fragt sich, was das Erlebnis der Verwunderung bedeutet: „Woher kommt es, wozu kann man es gebrauchen und wo liegen seine Grenzen? Liegt es näher an der Lust oder am Schmerz, an der Sehnsucht oder am Entsetzen? Ist es ein Anzeichen und Medium des Verzichts oder der Besitzergreifung?“ (1994:28). Interessanterweise finden sich in Greenblatts Interpretation von de Lerys „überwältigender Intensität“ der Erfahrung Spuren der lukrezischen Konfiguration und des Erhabenen bei Kant*, und zwar insofern als Greenblatt bemerkt, dass „das Wunderbare“ stets dasjenige sei, das „auf die Welt verweist.“ (ebd.:31). Denn, so Greenblatt, "dass Entscheidende passiert nicht "dort draußen" und auch nicht in den Sinnesrezeptoren auf der Körperoberfläche, wo das Selbst mit der Welt zusammentrifft, sondern tief drinnen, im vitalen und emotionalen Zentrum des Beobachters" (ebd.).

Das Wohlgefallen am Erhabenen ist „kein Spiel [von Verstand und Vorstellungskraft, zu dem sich vieles hinzudenken läßt], sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft“ (ebd.). Keine positive sondern eine negative Lust liegt hier vor wie

* griech. Hypsos, Erhebung der pathetisch sich aufschwingenden Seele, eine Selbststeigerung des Menschen, die durch eine enthusiastisch vorgetragene Dichtung veranlaßt wird und sich in der Katharsis (Reinigung) der Affekte von Furcht und Mitleid vollendet.

bei den Avantgardisten. De Lery versucht später immer wieder, seinen herausgehobenen und bleibenden Eindruck des Erlebten angemessen zu vermitteln; er relativiert in seinen Tagebüchern sein Erlebnis nicht, sondern versucht im Gegenteil, es in Form von Notenschriften auch anderen zugänglich zu machen. Jede Distanz zu dem Erlebnis ist aufgehoben, er ist ganz Betroffener, erfährt den Gesang ganz körperlich, ganz Ohr. Tatsächlich entschließt sich de Lery erst zwanzig Jahre später, nach Erscheinen der Tupinamba-Schriften des Franziskanerpaters André Thevet, dazu, seine Tagebücher zu veröffentlichen als Gegendarstellung.

Interessant für das vorliegende Thema ist Greenblatts Hinweis auf eine Umdeutung des Begriffs des Barbarischen, der seit dem Buchdruck nicht mehr auf den unverständlichen sprachlichen Ausdruck sich bezieht, sondern am Unterschied zwischen schriftführenden und schriftlosen Kulturen bestimmt wird. Greenblatt beruft sich dabei auf ein Zitat des Schriftstellers Samuel Purchas (1626), eines Zeitgenossen Shakespeares:

... unter Menschen werden manche wegen des Gebrauchs von Buchstaben und Schrift für zivilisiert und geselliger und frommer gehalten, während andere, denen es daran gebricht, aus diesem Grunde für roh, wild und barbarisch erachtet werden (hier: Greenblatt 1994:21).

Für Purchas (wie auch für Giesecke) besteht die Überlegenheit der Schrift gegenüber ritualisierten und sprachlichen Kommunikationsformen in ihrer Eigenschaft, Sachverhalte künstlich und 'technisch' exakt über weite Strecken und Zeiten hin zu vermitteln.

Aber so einfach ist die Sache bei de Lery nicht. Trotz seines calvinistischen Widerstandes gegenüber katholisch-kannibalischen Exzessen verfällt de Lery dem Barbarischen, er findet Geschmack an dem, was er hört. Und was er hört, geht ihm nicht wieder aus dem Sinn; er ist unfähig, das Erfahrene in angemessener Weise in das typographische Repräsentationsregime zu übertragen. Was ihm bleibt, ist ein konkretes, körperlich verankertes Wissen, etwas, das nicht restlos ausdrückbar ist. Er entschließt sich für die Modalität der Notenschrift als Appell zum unmittelbaren Nachvollzug des Erlebten: reflektiere selbst über Deine Wahrnehmung, dann wirst Du mir zustimmen! (*Der appellative Charakter des Geschmacksurteils*, KdU:§20). Gerade wegen der Notwendigkeit der schriftsprachlichen Überlieferung hat de Lery etwas zu berichten, was er in der gewöhnlichen Weise nicht vermitteln kann, weil seine

Erfahrung eine Primärerfahrung ist, die über keinen Referenten verfügt, in keinen Kontext passt, mit keiner schriftlichen Überlieferung zu vergleichen ist. Im Entgleiten der Bedeutung kommt ihm der Signifikant abhanden, den er für die Übermittlung benötigt.

Greenblatts Absicht im Umkreisen des Wunderbaren wird erkennbar, wenn man sich Nietzsches Spruch über das Vergessen in Erinnerung ruft, das er als "Form der starken Gesundheit" lobt, während er den Prozess der zivilisatorisch-schriftlichen Überlieferung als "aktives Nicht-wieder-los-werden-wollen, ein fort-und-fort-wollen des einmal Gewollten, ein eigentliches Gedächtnis des Willens" beschreibt (1994; Bd.II:799f.). Die Konkretion eines wunderbaren Erlebnisses würde "ein Loch in die Zeit" reißen, und dies ist für den Historiker Greenblatt eine so beunruhigende wie stimulierende Vorstellung, die an die Grundüberzeugungen seines eigenen Faches geht. Wie kann das Neue, das doch konstituierend für das entwicklungsgeschichtliche Paradigma steht, Teil eines typographisch-wissenschaftlichen Modells werden, das sich in hohem Maße an der Wiederholbarkeit von Erfahrungen ausrichtet? Die singuläre Erfahrung des Wunderbaren, die Erschütterung, die es nach sich zieht, der "Chock", den das Staunen darüber auslöst, widerspricht der Wiederholbarkeit, weil es unvergleichlich ist. Gleichzeitig löst es eine Glaubwürdigkeitskrise aus, weil es der Einordnung in überprüfbarer Modalitäten widersteht. Mit der schriftlichen Informationsverarbeitung, so Giesecke, wird eine "kollektive und interaktionsfreie Konstruktion" ferner Umwelten mit dem Anspruch der Überprüfbarkeit zum Allgemeingut (2002:142), das eine Umstellung der Sinnesleistungen erforderlich macht. Lerys Erlebnis ist nur dann glaubhaft, "wenn er", wie Greenblatt schreibt, "in seinen Lesern zumindest einen Teil der Verwunderung erwecken kann, die er selbst empfand, denn erst die Verwunderung vermag dem, was draußen ist, eine innere Überzeugungskraft zu geben" (1994:39).

Das Wunderbare ist eine zwiespältige, schockhafte, über alles "erhabene" Erfahrung, die das gewohnte Alte seit je her aufsprengt und zu einem Bekehrungsfall macht*.

* Vgl. etwa Taubes Interpretation der paulinischen Bekehrung (*Die Politische Theologie des Paulus*. München: Fink-Verlag 1995).

Einiges spricht dafür, dass Greenblatt das Wunder ebenfalls an den Anfang der Herausbildung eines neuen eigenständigen wissenschaftlichen Geistes gestellt sehen will, und nicht die Skepsis, und darum ging es in gewisser Weise auch Kant, wenn er die *Analytik des Erhabenen* (KdU §23-29) dem *Intellektuellen Interesse am Schönen* (KdU:§42) und schließlich der *Kunst des Genies* (KdU §46-50), dem von Natur Begünstigten, voranstellt. Dem Genie ist es vorbehalten, noch nie Gesehenes nach noch nie gefassten Regeln zu gestalten, Beispielhaftes zu schaffen, ohne bloß Regelgerechtes herzustellen.

Die Verwunderung geht vor allem dem Wissen um Gut und Böse voran, sie ist ein direkter Gegenspieler der Ethik und damit ein Argument gegen eine religiös motivierte Moral. An diesem Punkt wird auch die Kritik an Bourdieus *habitus*-Konzept anzusetzen sein, denn im *habitus* ist nichts zu erschüttern, er scheint ganz und gar identifiziert mit dem sozialen System, aus dem er kommt und das ihn geprägt hat (Kap.5).

Das utopische Moment des Reisens, so Greenblatt, liege in der Erkenntnis, das vermeintlich unerreichbare Wunder der Ferne ins Eigene zu verlegen, um die eigene Existenz "der Banalität und Niedertracht des Alltäglichen zu entreißen" (1994:43). In der Anerkennung des Anderen in sich selbst und seiner selbst im Anderen treffen sich formelhaft die Leitlinien ethnographischen Forschens und künstlerischen Schaffens, dem nach der Ausgliederung aus dem Mäzenatentum gesellschaftlich-religiöser Institutionen die Aufgabe der Reproduktion und Erneuerung des Wunderbaren in der Moderne obliegt. Kunst und Ethnographie sind zumindest darin einig, dass nicht das Verharren in den Rahmen der vorhandenen Kognitionsmuster den Erkenntnisprozess in Gang setzt, sondern die Irritation.

Appell und Provokation

Ein Meister der Irritation ist zweifellos der belgische Maler Rene Magritte. Zwar lauscht er nicht wie de Lery den "maßvollen Harmonien einer vielstimmigen Menge", sondern dem "Aufheulen" der vertrautesten Gegenstände, die er mittels planvoller Verwirrung der gewohnten Sinnbeziehungen der Alltagswahrnehmung entreißt. Wie sein wohl bekanntestes Gemälde, *Der Verrat der Bilder*, mit dem eingeschriebenen Titel: *Dies ist keine Pfeife*, andeutet, zwingt er die Bilder dazu, ihre "harten Restriktionen" im Verhältnis zur Außenwelt selbst zuzugestehen. Im "Verrat der Bilder" stolpert das Sehen gewissermaßen über sich selbst. Der Appell an das Publikum: Du sollst dir kein festes, sondern ein eigenes Bild von der Wirklichkeit machen.

Die moderne Neugier offenbart hier ihre Kehrseite, und das ist wichtig anzumerken in Hinsicht auf die Restriktionen der Bildersammlungen Spencers und Gillens. Um den Erlebnisbereich des Wunderbaren lebendig zu halten, hat sich der bürgerliche Blick am Gegenständlichen festgebissen. Es sind eigentlich nicht die Gegenstände, die, wie Magritte meint, aufheulen, sondern der Betrachters. "Ein Bild", schreibt Magritte, "ist nicht zu verwechseln mit einer Sache, die man berühren kann. Können sie meine Pfeife stopfen? Natürlich nicht! Sie ist nur eine Darstellung. Hätte ich auf mein Bild geschrieben, dies ist eine Pfeife, so hätte ich gelogen. Das Abbild einer Marmeladenschnitte ist ganz gewiss nichts Eßbares."*

Performativität scheint der durchgängige Gestus des avantgardistischen Kunstschaffens zu sein, und zwar insofern als alle konventionellen Codes aus ihrem normativen Gebrauch herausgestoßen werden.

Im Hinblick auf die Restriktionen der Bildersammlungen Spencers und Gillens ließe sich einwenden, dass es sich dort aber um Fotografie und Film handelt, die einen unbestreitbaren Vergangenheitsbezug haben. Das, was man auf ihnen zu sehen bekommt, ist wirklich passiert. Magrittes Pfeife (im übertragenen Sinne) wäre dort nicht irgendeine, sondern eine ganz bestimmte, gebrauchte – fotografische Kadrierung hin oder her.

* aus: *Galerien Virtuell*: <http://www.galerienvirtuell.de/Rene-Magritte,bildergalerie-220,0.html>, eingesehen am 25.9.2005

In seinem Büro in der ANU zeigte mir Nicolas Peterson zwei Fotos mit jeweils einem großen schwarzen Feld in der Mitte und bemerkte dazu: "This is a *secret sacred ceremony*."* Auf meine Frage, wo die Zeremonie sei, die er meine, antwortete er, dass man diese natürlich nicht sehen könne, sie sei verdeckt durch das schwarze Feld. Die Selbstverständlichkeit mit der Peterson über etwas sprach, was unsichtbar war, verwirrte die Unterhaltung über das Bild. Peterson betrachtete die Aufnahme allein im Kontext der gängigen australischen Restriktionspolitik, ohne das schwarze Feld als solches zu vergegenwärtigen. Betrachtete man das Bild jedoch als solches, war es bestenfalls ein fotografisches Dokument mit einer schwarzen Fläche. Um dieses Loch, das war das Obskure, scharten sich nun die abgebildeten Personen. Hält man sich dazu die fotografische Gesamtsituation vor Augen, muss ebenfalls die Gegenwart des abwesenden Fotografen, also Peterson selbst, miteinbezogen werden. Tatsächlich stellte also das Foto die Aufnahme von etwas dar, das der außenstehende Betrachter nicht sehen konnte. Was bedeutet dieser Interventionismus im Kontext der mit Magritte angedeuteten Kunstpraxis der Avantgarde?

Magrittes und Petersons Feststellungen sind beide mit einer Intervention und einem Appell verbunden. Aber während bei Magritte der Appell einer verordneten Askese im Erkenntnisvorgang entspricht, will Peterson die Reflexion auf den Gegenstand gar nicht erst aufkommen lassen. Peterson orientiert sich zwar wie Magritte an der Intervention, wenn nicht sogar Verkehrung dessen, was zu sehen ist (bei Peterson: "This is a secret sacred ceremony", obwohl nur ein schwarzes Feld zu sehen ist, bei Magritte: "Dies ist keine Pfeife", obwohl eine Pfeife zu sehen ist), Magritte löst aber mit seinem Appell eine Performanz des Blicks aus, während Peterson zwar eine Performanz benennt, indem er auf eine *secret sacred ceremony* hinweist, diese aber durch das schwarze Feld verhindert. Das schwarze Feld verdeckt die Darstellung. Die Inszenierung wird lediglich sprachlich festgestellt, ohne sich wirklich sehen zu lassen. Magrittes Appell richtet sich an das Publikum mit der Aufforderung, sich kein festes Bild zu machen. Dass Peterson dort eine *secret sacred ceremony* sieht, wo nur ein schwarzes Feld ist, zeigt eine Hierarchie in der Legitimierung des Betrachters an, und es zeigt an, auf wessen Seite des Vorhanges er steht.

* Das Gespräch fand am 23. Dezember 1998 statt.

Wenn das Staunen die Entwicklung der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit in Gang gesetzt hat, was sich, nach Lorraine Daston (2001), vor allem darin ausdrückt hat, keine Angst mehr vor der Neugierde (*curiosity*) zu haben, dann führt Peterson dieses Mißtrauen gegenüber der Neugierde in die Forschung wieder ein. Bezeichnend ist, wenn ausgerechnet diejenigen, die in den 1960/70er Jahren mit so großem Eifer die filmisch-fotografische Aufzeichnung von *secret sacred ceremonies* betrieben haben, so tun, als habe in ihrer Arbeit keine Intervention in die Natur des Ereignisses stattgefunden, als sei gewissermaßen Wirklichkeit und filmisch-fotografische Repräsentation dasselbe. Das Programm einer nicht-intervenierenden mechanischen Objektivität ist ein vorkritisches Relikt: Stelle Dich auf meinen Standpunkt, und du wirst die Dinge so sehen, wie ich sie sehe.

4. Interventionen

4.1 Avantgardistische Intervention

Warum interessieren sich Experimentalfilmer wie Corinne und Arthur Cantrill, die zur internationalen Avantgarde gehören, für das filmische Werk von Anthropologen? Experimentalfilmer interessieren sich in der Regel überhaupt nicht für Dokumentarfilme, es sei denn sie brechen mit herkömmlichen Sehgewohnheiten. Die Aufmerksamkeit auf das, was in der Welt geschieht, wird im experimentellen oder avantgardistischen Film (die Bezeichnungen werden in der Folge synonym verwendet) auf das Wie gelenkt.

Um dies zuwege bringen zu können, muss beständig im Grenzbereich dessen, was Film zu leisten imstande ist, experimentiert werden. Das "Drama als Zustand im Bild erzeugen" (Emigholz 1994) heisst alles andere als dem Bild den Stempel einer gesicherten Expressivität aufzudrücken. Vielmehr geht es darum, Produktionsbedingungen herzustellen für eine Nuance von Sinn, für die, wie bei de Lery, bisher noch keine Sprache zur Verfügung steht. Die Verheißung, die den Experimentalfilmer leitet, liegt in der stillschweigenden Annahme, der Film befinde sich noch im Stadium seiner Erfindung, im "Stadium der Unschuld" (Herbst 1989:103; hier aus: Petzke 1989). Von hierher erklärt sich das Interesse der Cantrills am *Frühen Film* ("primitive cinema"), der vor den gleichen grundlegenden Fragestellungen stand, denen die Experimentalfilmer sich fortwährend widmen, und von hierher erklärt sich ihr Interesse an Spencer und Gillen.

Noch ein weiterer Grund ist dafür ausschlaggebend. In ihrem Aufsatz: *The 1901 Cinematography of Walter Baldwin Spencer* (1982)* fragen sich die Autoren, was für

* Der Aufsatz wurde als Vortrag auf der *History and Film Conference* in Canberra zum ersten Mal 1981 gehalten; siehe: Cantrill 1982:27-43

sie der Moment in der Filmgeschichte ist, auf den sie sich als australische Filmkünstler beziehen können. Die Amerikaner haben Griffith, die Russen Vertov, die Deutschen Ruttman und Richter, die Franzosen Melies und Marey, und die Australier? Was unterscheidet überhaupt die australische Filmgeschichte von der anderer Nationen?

For us, it was the 1901 filmwork of Walter Baldwin Spencer: connecting our interests in Primitive cinema, scientific film, Australian landscape and Aboriginal Australia (ebd.:27).

Die Stilisierung der 1901-Aufnahmen geht also über lediglich formale Aspekte hinaus. Spencer selbst wird, ähnlich wie von Mulvaney, von den Cantrills als eine nationale und historische Bezugsperson genutzt, um sich gegenüber anderen Filmtraditionen, vor allem gegenüber der Filmsupermacht USA abzugrenzen: "... to fill the collective Australian mind with an imagery that is not dominated by ideas coming from America" (ebd.). Damit stecken die Cantrills zugleich ein strategisches Feld ab, dessen Rahmen die Rechte der Aborigines an den 1901-Aufnahmen einerseits miteinbezieht ("Aboriginal Australia"), andererseits deren Ansprüche relativiert ("Primitive Cinema, scientific film, Australian landscape"). Wie lässt sich dieser künstlerisch-politische und andererseits historische Anspruch an die Aufnahmen legitimieren?

Das "Stadium der Unschuld" bedeutet nicht, dass die Avantgarde unpolitisch ist. Im Gegenteil. Vor dem Hintergrund des Autonomie-Anspruchs des bürgerlichen Kunstbetriebes, liegt das Grundmotiv der Avantgarde in der Wiedereingliederung der Kunst in die "Lebenspraxis" (Bürger 1974). Um den Anspruch der Filmarbeiten der Cantrills richtig einzuschätzen, gilt es zweierlei zu beachten: Einmal muss die besondere Rolle des Films als eine neue künstlerische Sprache in der populären Vermittlung des politischen Alltagsgeschehens hervorgehoben werden, andererseits gilt es, diesen Anspruch abzuwägen gegenüber der These Bürgers, dass das Ziel der avantgardistischen Bewegung, Kunst und Lebenspraxis wieder zu vereinen, gescheitert sei.

Nach dem Zweiten Weltkrieg verlagerte sich das Interesse der Avantgarde zunehmend auf den Kunst- bzw. Filmmarkt selbst, um sich gegen die Übermacht des US-amerikanischen Kinos zur Wehr zu setzen. Diese Widerstandshaltung führte zu autonomen Filmproduktionen, eigenen Vertriebswegen und Verleihmöglichkeiten einer relativ kleinen aber weltweit vernetzten Gruppe. Die Arbeiten der Cantrills sind zwar

bekannt, aber eben nur einer kleinen Gruppe von avantgardistischen Filmemachern, die sich international austauscht (vgl. Ramey 2003)*. Von dem in den früh-avantgardistischen Gruppen gegenwärtigen revolutionären Anspruch durch Pamphlet, Provokation, Anschlag, Performance das bürgerlich-künstlerische Gefüge durcheinanderzurütteln, ist allein die künstlerische Herausforderung geblieben, der herkömmlichen Filmsprache Paroli zu bieten.

Für die Auseinandersetzung mit dem Spencer-Gillen-Bildmaterial bedeutet das, dass das filmische (wie fotografische) Dokument an seiner Wurzel gepackt wird, um den scheinbar objektiven abbildhaften Charakter bzw. dessen Wirklichkeitsbezug als Konstruktion zu entlarven. Doch wird nicht dessen Gegenständlichkeit bezweifelt, dass also in den 1901-Aufnahmen die dramatische Performance von Aborigines dokumentiert worden ist. Was bezweifelt wird, ist der Geltungsanspruch des Dokumentarischen im Film bzw. Foto. Hier besteht ein "conflict of interests", den die Cantrills anmelden (1982:42ff.), indem sie, wie Magritte mit der Pfeife, darauf aufmerksam machen, dass ein Film oder eine Fotografie einer *secret sacred ceremony* nicht die Zeremonie selbst ist:

... we should stress that we are not suggesting that in asking for access to film and photographs, we are also asking for access to tribal secret objects (...). Secret objects belong to the society which made them. Film and photography are our 'objects', and they transcend the 'pro-filmic' subjects (ebd.:56).

Wie könnte ein relativ unscharfer schwarz-weiß Filmstreifen eines kleinen Ausschnittes einer komplexen lebendigen Performance genügend Information preisgeben, um Vertreterorganisationen zu empören, wenn darin Einsicht verlangt würde? Sind die Gründe tatsächlich in den Filmaufnahmen selbst zu finden?

Spencer und Gillen hatten wohl die Absicht, die Tänze der Arrernte mit Hilfe von Film, Foto und Tonaufnahme zu dokumentieren, um sie festzuhalten, in eben diesem neuen Modus präsentieren und später auswerten zu können. Aber hundert Jahre später sind ganz andere Ansprüche an das Material entstanden, die mit den historischen Beweggründen nichts mehr zu tun haben. Etwa das historisch-ethnographische Inte-

* Ramey, Kathryn: *Agency and Aesthetic Production in the Avant-Garde Film Community*. Entwurf einer Dissertation an der Temple Universität 2003 www.temple.edu/anthro/dissertations/ramey.pdf, eingesehen am 15.3.2002

resse an Spencers Filmpraxis im Kontext anderer Beispiele (z.B. im Vergleich zu Haddon); frühe wissenschaftliche Filmarbeit; frühes Kino, wie es forciert z.B. von Elsässer (1990) und anderen erkundet wird, australische Filmgeschichte etc.. Was damit gesagt werden soll, ist, dass neben den Ansprüchen aboriginaler Vertreterorganisationen, die den Inhalt der Bilder in den Vordergrund stellen, auch andere - historische, künstlerische, wissenschaftliche - Ansprüche bestehen, die vor allem der Tatsache gelten, dass gefilmt worden ist, der Form, wie gefilmt worden ist, der Umstände, der Orte, der zeitlichen, medialen Zusammenhänge.

Damit stehen Ansprüche gegeneinander, die sich als inhaltlich und formal motivierte Interessen kategorisieren lassen. Die Position der Avantgarde steht dabei für letztere. Das Dokument an der Wurzel packen heißt dabei, es selbst zu historisieren, seine Materialität in der Konstruktion und Relation seiner Details aufzudecken. Dass die experimentelle Form der Foto- und Filmbetrachtung eine beträchtliche politische Sprengkraft enthalten kann, dafür wären in der Geschichte des avantgardistischen Films viele Beispiele zu nennen. Etwa: Bunuels Blasphemie in *L'age d'or*, die in der berühmten Saalschlacht im Pariser Studio 25 kulminierte*, Rouchs Skandalisierung der Insignien britischer Kolonialpolitik in Afrika durch die Besessenheitskulte der *Maitres Fous*, deren Vorführung tumultartige Kontroversen auslöste, oder die "body politics" des *New American Cinema* und *Underground Kinos* der 1960er Jahre, die sich frech der Filmsprache Hollywoods bedienten, um deren Heldenfiguren gleichzeitig als "Creatures" zu verkitschten (Ken Jacobs wurde aufgrund der Vorführung von *Smith Flaming Creatures* in New York verhaftet), die *Found-Footage-Filme* Bruce Conners, der mit *False Tristes* (1979) aufzeigen wollte, wie mit der Ermordung John F. Kennedys eine falsche Geschichtsschreibung betrieben worden ist, und zwar "nur" aufgrund der Tatsache, dass er das dokumentarische Material umge-

* Um ein Beispiel von der geistigen Verfassung und Bereitschaft der surrealistisch-avantgaristischen Bewegung der 1920er Jahre zu geben, hier folgendes Zitat Bunuels: "*L'age d'or* ist der einzige Film meiner Karriere, den ich in einem Zustand von Euphorie, Enthusiasmus und Zerstörungsrausch drehte, in dem ich die Vertreter der 'Ordnung' angreifen und ihre 'ewigen' Prinzipien lächerlich machen wollte; mit diesem Film wollte ich absichtlich einen Skandal herbeiführen. Die Begeisterung, von der ich damals besessen war, habe ich seither niemals wieder gefunden, ebensowenig wie die Gelegenheit, mich noch einmal in so vollkommener Freiheit ausdrücken zu können. Es war die damalige Epoche, die einen solchen Geisteszustand hervorbrachte, und ich fühlte mich nicht allein: die ganze Gruppe der Surrealisten stand hinter mir" (1966:96). Aus: Gregor, Ulrich (Hg.): *Wie sie filmen. Interview von Manuel Michel mit Luis Bunuel*. Gütersloh 1966.

schnitten hatte (Büchner 1998:35). Hierher gehören auch die Versuche der Cantrills, die Grenzen zwischen Film und Performance aufzuweichen im sogenannten "expanded cinema". Vor allem hierbei, in der Verwendung der Aufnahmen Spencers und Gillens (z. B. in *Edges of Meaning*, 1977) für Multiscreen-Projektionen auf strukturierten, beweglichen und dreidimensionalen Projektionsflächen, dazu Lesungen aus *Native Tribes*, mussten die Cantrills fast zwangsläufig mit den offiziellen Sachverwaltern des Bildmaterials aneinander geraten.

In *Reflections on Three Images by Baldwin Spencer*, 1901 (1974, 16mm, s/w, 17min) verwenden die Cantrills Einstellungen aus verschiedenen Zeitepochen seines Film-schaffens. Eine Einstellung aus dem 1901 Material zeigt eine Phalanx von Arrernte, die sich rhythmisch tanzend von rechts nach links bewegt. Die zweite Einstellung, offensichtlich nicht aus dem 1901-Material, sondern aus dem Kiwi-Material von 1928, zeigt eine Gruppe sitzender Frauen mit dem Rücken zur Kamera und vor der Kulisse einer Urwaldvegetation; die dritte Einstellung, wieder aus dem 1901 Material zeigt eine Männergruppe sitzend von vorn. Das besondere an dem Film ist eine sehr schnelle Montage aus positivem Original-Material und identischen Negativ-Reproduktionen. Die ergänzten Negativ-Reproduktionen gleichen dabei die Gleichlaufschwankungen von Spencers mit der Handkurbel betriebender Kamera aus und zeigen die Schwankungen gleichzeitig an. Dieses Experiment nennen die Cantrills "flickering light" und nehmen damit Bezug auf die Ungleichzeitigkeit von technischer Aufnahme (24 Bilder pro Sekunde) und Rhythmik des Tanzes. Hierin steckt auch die analytisch-wissenschaftliche Arbeit des avantgardistischen Films, der durch diese Experimente spezifische Eigenschaften des Films gegenüber tatsächlicher Bewegung offenlegen und studieren kann*.

In einem Überblick über ihr künstlerisches Schaffen setzen die Cantrills unter dem Titel *Mid-Stream* (1979:16) die Verletzlichkeit ("vulnerability") und Manipulierbar-

* Dass hierbei analytische und ästhetische Momente Hand in Hand gehen beweist eindrucksvoll eine Studie über Farb-Separation im Film. Die Technik, die die Cantrills dabei entwickelten, bestand aus der Separation von drei Grundfarben in der statischen Einstellung eines Wasserfalles in Zentralaustralien (*Waterfall*, 1984). Die Einstellung wurde in drei Teile geschnitten, in jeweils einer Grundfarbe kopiert, und übereinandergelegt, so dass den drei Grundfarben entsprechend die unbeweglichen Teile, wie z.B. Felsen, als "normale" Farbaufnahme erschienen, während sich die beweglichen des Wassers in einer Kaskade von ausreißenden Farben herabstürzten.

keit des Filmmaterials mit der Verletzbarkeit von Aborigines gleich. Neben *Reflections on Three Images by Baldwin Spencer, 1901* existiert noch ein weiteres Filmexperiment mit den Filmaufnahmen Spencers: *Negative/Positive on Three Images by Baldwin Spencer, 1901* (1974, 10min, s/w, ohne Ton), wo der Kontrast zwischen negativ-positiv Bildern noch schärfer herausgearbeitet ist. Technische Bildschwankungen des originalen Materials treten deutlicher hervor und werden bis in Ausrisse der Emulsionen hinein verfolgt. Die Schwankungen werden bis zu dem Punkt getrieben, wo unbestimmbare Emulsionsstrukturen in ständigem Übergang zu Formen erscheinen, die sofort wieder verfallen und jenen Bereich ausloten, in dem Ahnungen und Anmutungen das Vermögen zu erkennen narren, der dokumentarische Grund ins Kreisen kommt, und die Ambiguität einer dezidierten Aussage deutlich wird. Der Hygiene, die in der Bestimmung dokumentarischer Inhalte liegt, antworten die Cantrills mit einer Lust am Experiment, und an der Dekonstruktion scheinbar gesicherter Inhalte. Nicht das Dokumentarische des Films ist entscheidend, sondern das Spiel mit den schadhafte Stellen der Aufnahmen. Der Fehler wird hier geradezu zum Rettungsanker des Filmischen. Es ist daher kaum verwunderlich, dass dies zu Missverständnissen und Konflikten mit der Museumsverwaltung führen musste. Diese verwaltet die Filme nicht aus ästhetischen Gründen sondern als Dokumente und Zeugen.

4.2 *Der Technokratismus des bürokratischen Apparats*

Die experimentellen Arbeiten der Cantrills am Spencer-Gillen-Filmmaterial wurden bei den offiziellen Sachverwaltern in den Museen nicht nur als künstlerischer Irrtum aufgefasst, sondern hatten die Wirkung einer moralischen Verfehlung gegenüber angestammten Rechten der Ureinwohner. Das Ergebnis war die Verweigerung der Vorführung von Filmausschnitten aus der Sammlung anlässlich eines Vortrages auf der *History and Film Conference* 1981 in Canberra. Der Bann, den die Offiziellen über die Vorführung des Spencer-Gillen-Filmmaterials verhängten, war in erster Linie Ausdruck der Konformität einer bürokratischen Institution, des *Museum Victoria* als Eigentümer, mit der offiziellen Politik Canberras, die mit der Verschärfung der Restriktionspolitik auf den wachsenden politischen Druck der Vertreterorganisationen reagierte. Aber er zeigte auch eine Bürokratie, die im "stählernen Gehäuse" ihres Apparates jede Auseinandersetzung vermeiden muss.

In seiner ideologie-kritischen Auseinandersetzung mit Platon hat Stanley Diamond sehr anschaulich dessen Abwehrhaltung gegenüber Künstlern nachgezeichnet, die die Integrität der Polis herausforderten, weil sie durch ihre Experimente die "Ideologie der Identitäten", wie Diamond das ausdrückt (1976:155), als eine Illusion entlarven könnten. Platon erörterte zwar nur Möglichkeiten, dieses Moment ist Diamond möglicherweise entgangen, aber weil es hier um einen der wenigen Ansätze geht, die sich explizit mit dem Dreiecksverhältnis von Bürokratie, Anthropologie und Kunst auseinandersetzen, soll Diamonds Argumentation gegen Platon im Folgenden dargelegt werden. Zunächst Platon (in der Übersetzung von Otto Apelt; Hamburg: Meiner Verlag 1998).

Platons Utopie des Staates entwickelt sich aus der Arbeitsteilung. Jeder Mensch geht nur einer einzigen Tätigkeit nach und identifiziert sich mit ihr. Voraussetzung dafür ist eine Abkehr von der ‚primitiven‘ Vielseitigkeit, in der alle Dinge des täglichen Lebens in familiärem Zusammenhang hergestellt und geregelt werden. Weil der Mensch dieses Gesellschaftstyps sich nicht nur *einer* Aufgabe widmen kann, ist er gezwungen, mehrere Rollen zu spielen und folglich auch nicht auf eine Identität festzulegen. Für staatliche Aufgaben, so Platon, ist er daher nicht zu gebrauchen. Ungeklärt schlägt er folglich die Zerschlagung der Familienbande im Staatswesen vor.

Elemente davon finden sich nicht nur in nationalsozialistischen wie marxistischen Erziehungsprogrammen, auch die australische Assimilierungspolitik gegenüber den Aborigines hat in den 1920-50er Jahren Familien auseinandergerissen, um die Kinder (die sogenannte *Stolen Generation*) in ihrem Sinne zu erziehen. Andererseits verbietet Platon den Aufenthalt von Künstlern in der Stadt:

Wir werden also (...) einen Mann, der auf Grund seiner Weisheit es versteht alle möglichen Gestalten anzunehmen und alle Dinge nachzuahmen, wenn er in unsere Stadt kommt, um sich mit seinen Gedichten uns vorzustellen, alle Ehre erweisen als einem heiligen und bewundernswerten und reizvollen Mann, ihm aber sagen, daß es in unserer Stadt einen solchen Mann nicht gebe und auch nimmermehr geben dürfe... (1998:104).

Der platonische Staatsbürger, der sich seiner Pflichten gegenüber der Allgemeinheit bewusst ist, reagiert auf "Signale und nicht auf Symbole", so Diamond (1974:143). In dieser totalen Reduktion auf das Vorschriftsmäßige entsteht eine Struktur, die das Vielfältige (Barbarische) vom Allgemeingültigen und Bestimmten (Zivilisierten) scheidet. Eine Separation zeichnet sich ab, die bei Platon bis in die Begriffsbildung geht (Homer ist z.B. der "fleischige"), und – ebenso wie bei Spencer – einen tiefgehenden Bruch zwischen Wahrnehmung und Auffassung herbeiführt.

Diamonds Argument ist nun folgendes: Da sich die Identität des platonischen Staates aus Vorschriften und Befugnissen zusammensetzt, die von einer Verwaltungsschicht durchgesetzt und aufrechterhalten werden, kann es auch nur eine Form der Identität geben, nämlich die mit dem System. Folglich kann auch der Einzelne nie zu sich selbst kommen, weil er – im dramatischen Sinne – nie über sich selbst hinauswachsen, also seine Identität ändern kann. Das ist aber genau der Fall beim Künstler oder "Primitiven", der aufgrund seiner ausgeprägten mimetischen Fähigkeiten, das Gegenstück zur „institutionalisierten Identität“ des Platonikers bildet (ebd.:154):

Wenn der Dramatiker ein Tragiker ist, geht es ihm hautnah um das Problem der Identität, der Selbstdefinition, der Echtheit, denn die Tragödie besteht in nichts mehr und nicht weniger als der Auflösung der persönlichen Identität und der sozialen Werte durch ein Verhalten, zu dem der Held gezwungen ist, und dessen er sich früher oder später bewußt wird. Und durch die Bewußtheit wächst er in einem abschließenden blendenden Moment über sich selbst hinaus, wie Ödipus in Theben. Das zivilisierte tragische Drama ist also eine freie Weiterentwicklung des Themas der Identität, das im primitiven Ritual gefeiert wird (ebd.:155).

Durch die Erprobung sich wandelnder Rollen bewahrt das rituelle Drama vor der Zerstörung des Selbst (ebd.:152): „Die Person wird befreit, in neuen Formen zu handeln, ohne dass sie deswegen zum sozialen Roboter wird oder lähmende Ängste ent-

stehen. Die Person füllt den neuen Status aus, doch wird der Status nicht zur Person.“ Es liegt auf der Hand, dass der Dramatiker nicht ins Konzept des technisch reinsten Typus der legalen Herrschaft passt. Warum auch? Interessant für den thematischen Zusammenhang ist lediglich, dass Diamond die platonische "Ideologie der Identitäten" auf die wissenschaftliche Beziehung zu Objekten ausdehnt und im Gegenzug eine Theorie der Praxis entwirft. Die Wissenschaft, so Diamond, pflege ein "metaphysisches oder theoretisches Konstrukt, und dieses Konstrukt stellt die spezifisch-platonische Definition des Abstrakten dar" (ebd.:149). Da Künstler, wie am Beispiel von *Reflections on Three Images by Baldwin Spencer* gezeigt, das Regelrechte, Bestimmte in komplexe Handlungen zu verwandeln verstehen, sieht Diamond den Künstler – anders als Adorno, aber auch anders als Bourdieu – näher am Volk als an den Intellektuellen:

Indessen sind die Künstler aber trotz allem dem gewöhnlichen Menschen, der nun von seinem primitiven Zustand unterschieden werden muß, näher als dem Priester, dem Wissenschaftler oder Staatsmann. Wie der gewöhnliche Mensch konzentriert er sich auf das Objekt; für ihn jedoch hat das Objekt eine eigene Leuchtkraft erlangt. Er entdeckt seinen primitiven Charakter ständig von neuem (1976:150).

Das Barbarische entspricht, wie am Beispiel der Cantrills gezeigt, einem produktiven Verhältnis zur Kunst, dem "Stadium der Unschuld" oder der Erfindung, das Helmut Herbst in nahezu allen Experimentalfilmen vorfindet (1989:103). Die Abstraktion ist hier unauflöslich mit dem Konkreten verbunden, sie wird, wie Diamond hervorhebt, "vom Konkreten genährt" (ebd.:148). Und insofern hat künstlerisches Arbeiten für Diamond auch eher mit induktiven Verfahren zu tun als mit Deduktionen, die sich einer mehrdeutigen Auslegung verweigern (ebd.:148).

Wenn man die Fotografien Spencers und Gillens ausschließlich inhaltlich und aus einer mythischen Geisteshaltung heraus begreift, wie dies aktuell der Fall ist, läßt sich eine gemeinsame Geschichte von schwarz und weiß nur bedingt abhandeln. Die Macht des Ursprungs ist eine unbedingte Macht. Die Gegenwart hat an dieser Macht nur insofern Teil, als sie sich in Form von Erzählungen, Liedern und Tänzen genealogisch mit ihr in Beziehung setzt. Die Kunst des Performers besteht aber nicht darin, die genealogischen Ableitungen auswendig dahersagen zu können, sondern im wahren Sinne des Wortes *wendig* mit ihnen umzugehen.

4.3 *Aboriginale Intervention*

Immer öfter fällt in Australien das Wort *Lüge*, wenn es um aboriginale Besitzstands-wahrung geht. Anthropologen fühlen sich hintergangen, wenn sie nicht mehr unterscheiden können zwischen *read-back* und *lying*. In einem längeren Gespräch mit dem Anthropologen und Spencer-Gillen-Experten Nicolas Peterson äußert sich dieser wie folgt dazu:

It happens only in the last ten years in a big way in Australia. Lot of aboriginal people from all over they just discovering these books, they know about them. And so they reading them and so. When you talking to them you often talking to Spencer and Gillen, you not talking to *them*, because all they doing is just re-telling you word for word what they read in the books. And sometimes they tell you – and sometimes they don't. And some of the more political ones are *lying*. They tell you, they know all the stuff, but they lying, you know? (...) I'm talking about lying! I'm talking about people who telling you lies! Right? Deliberate systematic disception!

Peterson sieht den einzigen Ausweg aus diesem Dilemma in noch intensiveren und längeren Feldforschungsaufenthalten in den entsprechenden Outstations. Das *Central Land Council* (CLC)* in Alice Springs, dessen Gründungsmitglied Peterson ist, plante 1999 (nach persönlicher Auskunft eines Mitarbeiters) ständige Vertretungen in den Outstations der *Northern Territories*. Es dürfte aber kontraproduktiv sein, die Stichhaltigkeit von Auskünften durch ein organisiertes Nachrichten- und Kontrollsystem zu überprüfen. Die ohnehin schwierigen Lebensbedingungen unter Aborigines würden durch die ständigen Vertreter des CLC vermutlich weiter verschärft; ihr Pfand, das Interesse der Anthropologen an traditionellen Formen ihres Soziallebens und ihrer Spiritualität, entwertet. Jede Forschung, die unabhängig vom CLC durchgeführt würde, käme sofort unter Verdacht, die Politik der Vertreterorganisationen zu unterwandern und schwächen zu wollen. Die Forschung selbst wäre zu Handlangerdiensten verurteilt. Woher rührt die zunehmende Häufigkeit von Täuschungen? Peterson steht diesem Phänomen scheinbar ratlos und auch verletzt gegenüber. Immerhin ist er einer derjenigen Anthropologen gewesen, die sich im Kampf um aboriginale Rechte verdient gemacht haben.

* Das CLC ist wie das AIATSIS eine Behörde mit besonderen Rechten. Um zu untersuchen in welcher Form aboriginale Landrechte in den *Northern Territories* durchgesetzt und verwaltet werden können, wurde das CLC 1974 gegründet. Das Verwaltungsgebiet erstreckt sich heute über einen Raum, der etwa 50 % der Gesamtfläche der *Northern Territories* einnimmt (vgl.: www.clc.org.au (eingesehen am 23.2.2005)).

Im Zusammenhang mit *Native Title* Prozessen hat Peterson aboriginale Gruppen vertreten, ihre Angaben mit den ältesten Daten bei Spencer und Gillen verglichen; er war am Aufbau der AIATSIS- bzw. AIAS-Filmabteilung beteiligt, und hat zusammen mit Roger Sandall in insgesamt neun Filmen *secret sacred ceremonies* dokumentiert in Zentralaustralien und Arnhemland*. Als Sandall Ende der 1960er Jahre frustriert das Handtuch warf wegen der zunehmenden Einflußnahme aboriginaler Aktivisten auf seine Arbeit, stellte sich Peterson klar auf die Seite der Aktivisten. Diese Position hat er immer wieder verteidigt, zuletzt in zwei wichtigen Aufsätzen zum Thema Fotografie: *The Popular Image* (1985) und *The Changing Photographic Contract* (2003). All dies machte ihn zu einem wichtigen Gesprächspartner in Sachen Restriktionen.

4.3.1 Für eine fotografische Bildethik

Den Rahmen, in den Peterson die Entwicklung der Restriktionspolitik gegenüber Fotos und Filmen von Aborigines gestellt sehen will, nennt er *image ethics*, und er verbindet damit die Frage nach dem "richtigen Auftreten" von Bildern (vgl. auch Peterson, 1985). Gesellschaftliche Institutionen – Museen, wissenschaftliche Institute und Medien (Zeitungen, Radio, Fernsehen) – tragen in seinen Augen nicht nur eine Mitverantwortung in der Aufnahmesituation, sie sind durch die besonderen Bedingungen ihrer Forschung und Arbeit mit Bildern, der Ausstellung und illustrierten Berichterstattung am öffentlichen Bild der Aborigines beteiligt, und insofern auch ethisch gefordert. Damit macht Peterson auch eine klare Aussage zum Macht- und Verantwortungsbereich des Anthropologen, der, wie einst Spencer und Gillen, das Bild des australischen Ureinwohners in der australischen Öffentlichkeit mitprägt und seine forschersche Arbeit immer vor diesem Hintergrund reflektieren muss. Die öffentliche Verantwortung des Anthropologen verlangt, Petersons Ansicht nach, eine Anwaltschaft für diejenigen, die der Gegenstand seiner Forschungen sind. Es wird zu zeigen sein, wie weit diese Anwaltschaft gehen kann und wo ihre Grenzen liegen.

* Zu den herausragenden Arbeiten Petersons in Zusammenarbeit mit Sandall gehört z.B. *Gunabibi - An Aboriginal Fertility Cult* (1968, 16mm, Farbe, 53min).

In seiner Rückschau auf die Ereignisse, die zu den harten Restriktionen auf die Bildersammlungen sowie generell auf das Fotografieren von Aborigines führten, macht Peterson drei Phasen aus: die erste Phase sei noch gekennzeichnet durch Pioniergeist und Experiment (etwa von 1840 bis 1920), die mittlere (von 1920-1971) durch zunehmende Beweglichkeit und Verbreitung der Fotografie, um schließlich in einer dritte Phase (von 1971 bis heute) umzuschwingen in Richtung einer verbindlichen Ethik der Publikationspraxis von Fotos, die aboriginale Themen tangieren (vgl. *The Changing Photographic Contract*, 2003:119-45). Im Folgenden sollen hierfür einige Beispiele genannt werden, die den Weg in die Restriktion verdeutlichen, andererseits aber auch problematisieren.

Wichtig für die Auseinandersetzung mit der Fotografie Spencers und Gillens ist zunächst die erste, experimentelle Phase der ethnographischen Fotografie, die, wie schon angedeutet, eine Phase langsam arbeitender Emulsionen und umständlich und schwer zu handhabender Gerätschaften und Hilfseinrichtungen war. Peterson hebt für diese erste Phase die Notwendigkeit der Kooperation zwischen Fotograf und Modell hervor.

Er schreibt:

Any photographic encounter required a significant level of cooperation from the Aboriginal people concerned (...). Setting up was often an elaborate procedure, and exposure times in early years of photography were relatively protracted, which resulted in the need for people to pose for the camera, even if this only meant standing still in front of it. Aboriginal people must have a wide range of reasons for cooperating (ebd.:124).

Hier wird die Aufnahmesituation noch als ein Ensemble oder Setting aus technischen und interaktionistischen Handlungen aufgefasst, für deren Gelingen ein kooperatives Verhalten Voraussetzung war. Diese bei den meisten Fotohistorikern zu findende Ansicht sollte auch erlauben, die Arbeiten Spencers und Gillens als eine Kooperation zwischen den Beteiligten aufzufassen und insofern nicht ausschließlich unter Repressionsaspekte zu stellen. So weit geht Peterson aber nicht:

It would, of course, be fascinating to know what motivations Aboriginal people attributed to Europeans who wanted to photograph them in any particular context, but I have not found evidence about this so far (2003:142, Anm.6).

Stattdessen thematisiert er die für die Anthropologie bis in die 1960er Jahre hinein maßgebende Sichtweise verlorener traditioneller Lebens- und Kulturformen,

zunächst in Form der sogenannten "doomed-race-theory". Vor allem mit dem Film waren Spencer und Gillen um die Jahrhundertwende in der Lage, traditionelle Handlungen, Zeremonien und Tänze in ihrer Bewegung zu reproduzieren und in alter humanistischer Tradition als Texte zu sammeln. Die Dokumentation von im Verschwinden geglaubter Handlungen wurde daher für unbedingt notwendig angesehen, koste es was es wolle. Für die höheren Belange der Wissenschaft wurden dabei auch ethische Grenzen überschritten. Von Anfang an sei die Schwierigkeit bekannt gewesen, von heiligen und geheimen Zeremonien Aufnahmen zu machen, so Peterson. Gillen klagt in einem Brief an Spencer:

I am sending you a parcel of photos by this mail including set of Kurdaitcha pictures also set of Illapurrinja (lubra Kurdaitcha) for description of which see notes. (...) I had great difficulty in procuring the Kurdaitcha pictures and greater still in getting the Illapurrinja. On the whole I flatter myself I have done a good deal of use work since last mail (Mulvaney et al. 1997:90).

Als eine zusätzliche Schwierigkeit muss die für die Authentizität der Aufnahmen wichtige Nacktheit der Protagonisten angesehen werden. Teilweise amüsant zu lesen ist in dieser Hinsicht der Schriftverkehr zwischen von Leonardi und Carl Strehlow, der im *Strehlow-Research-Center* (SRC) in Alice Springs lagert. Von Leonardi spielt zunächst geschickt die philologische Tätigkeit Strehlows in der Sammlung und Transkription von Texten gegen die beobachtende Methode Spencers und Gillens aus. Später wird ihm jedoch klar, dass infolge des gestiegenen Bedarfs an Fotoaufnahmen in der Anthropologie reine Textfassungen nur noch schwer zu verkaufen sind. Um die Attraktion und auch die Glaubwürdigkeit der Texte zu erhöhen, bittet er Strehlow um die Übersendung einiger Nacktaufnahmen, was Strehlow jedoch brüsk ablehnt*. Anders Spencer und Gillen. Vor allem Spencer verwendet viel Zeit und Energie darauf, seine ethnographische Fotografie von Kleidungsstücken frei zu halten. In allen Aufnahmen des *Tjitjingalla Coorobees* ist jeder Hinweis auf ein Kleidungsstück getilgt, was Rückschlüsse zulässt auf eine sorgsame Ausstattung in der Insze-

* Die Bereitschaft Fotoaufnahmen zu machen war unter den Lutheraner Missionaren jedoch durchaus unterschiedlich, wie Harriet Völker in ihrer MA-Arbeit (1999) dargelegt hat. Während Strehlow sich strikt weigerte, bei einem der zeremoniellen Tänze der Arrernte überhaupt anwesend zu sein, hat z.B. Siebert keine Skrupel gehabt das "Heilige des Heiligen im Primitiven" festzuhalten, berichtet allerdings auch von den Schwierigkeiten, die er dabei hat:

It was only after I had used all manner of subterfuge that I was able to get (...) [the] holy of holies of the magical dance onto my photographic plate (hier: Peterson 2003:129)

nierung des Tanzes. Spencers inszenierter Primitivismus, der an klassisch-romantischen Vorbildern orientiert war, wäre kaum aufgefallen, wenn nicht eine Aufnahme Gillens existieren würde, die Spencer in einer Besprechung mit den Tänzer zeigt – allesamt bekleidet. In seinen Texten wendet er sich jedoch vehement gegen die Bekleidung von Aborigines, vor allem von Seiten der Missionare, als etwas Untypisches und Unhygienisches:

The natural result is that, no sooner do the natives come into contact with white men, than phthisis and other diseases soon make the appearance, and, after a comparatively short time, all that can be done is to gather the few remnants of the tribe into some mission station where the path to final extinction may be made as pleasant as possible (*Native Tribes*, 1899:18).

Auf der anderen Seite die hymnische Verehrung von Nacktheit nach klassisch-romantischem Vorbild:

The Arunta man is by no means poor in physique; in fact he might often serve a sculpture for a model, and, when walking behind a native, you are continually struck with his proportions and beautiful carriage. Every muscle in the body seems to be well developed, and though, as is usual amongst savages, the legs are apt to be somewhat spindle-shaped, yet they are not always so, and every now and then, especially when the face is not seen, you could easily fancy that you were looking at a bronze statue (*Across Australia*, 1912:191)..

Die Arrente-Frau besitzt nach Spencers Ansicht zwar auch bemerkenswerte Grazie in der Bewegung, vor allem im Vergleich mit einem "awkward waddle" ihrer weißen Geschlechtsgenossin, aber: "By the time she is twenty-five, or, at most, thirty, she is completely *passee*, and at forty is a veritable hag" (ebd.). Dennoch war es offensichtlich auch hier notwendig, Nacktheit als Ausdruck primitiver natürlicher Schönheit zu inszenieren. Voyeurismus und Romantizismus geben sich hier die Hand (vgl. Mason, 2000; Povinelli, 2002, die Spencer und Gillen Sexismus vorwerfen). Gerade an diesen Aufnahmen läßt sich die inszenatorische Arbeit Spencers sehr genau ablesen, wenn – ins unfreiwillig Lächerliche gesteigert – Arrente-Schönheiten in klassischen Nacktposen abgelichtet werden, exakt solchen, die in den Aktzeichnungen der Kunstakademien üblich waren. Fraglos sind Spencer und Gillen dabei diebisch vorgegangen, wie ein Briefwechsel Gillens mit Spencer belegt. Gillen muß offensichtlich den Auftrag gehabt haben, seine Haushälterin Polli zu "unzüchtigen" Aufnahmen zu überreden:

... after handing her your tobacco, I approached her on the subject with exceeding delicacy. She gave me a look which I shall never forget and scathingly remarked: You all same Euro, you canta shame! You no big fellow master! You piccaninny master (Mulaney, Morphy, Petch 1997:89-90).

Peterson hält das Kriterium der Nacktheit in der ethnographischen Fotografie generell für einen romantischen Ausdruck des Primitiven, in dem die europäische Rollenverteilung der Geschlechter auf die der Aborigines appliziert worden ist. Die meisten seiner in *The Popular Image* (1985) untersuchten Fotos orientieren sich an diesem Typus.

Der Zusammenhang zwischen zwanghafter Rekontextualisierung von Primitivität und "doomed race theory" ist für Russel McGregor nicht nur eine fehlgeleitete Vorstellung vom Aussterben der australischen Ureinwohner, sondern ein feststehender Diskurs der vorletzten Jahrhundertwende, nach dessen ideologischem Programm sich die meisten Institutionen des wissenschaftlichen, aber auch öffentlichen Lebens richteten. In *Imagined Destinies* (1997) macht er als deren prominentesten Vertreter in Australien Baldwin Spencer aus (1997:85). Spencers darwinistisch geprägte Sicht auf Australien als ein "refuge of creatures, often crude and quaint, that have elsewhere passed away" (1927, Bd.1:VII) wird allein dadurch deutlich, dass er als Gründungs-Direktor des Melbourners *Museum Victoria* die Aborigine-Abteilung in die Abteilung der Naturgeschichte integrieren ließ. Die Besonderheit der "mammalian form" Australischer Aborigine liegt für ihn dabei nicht so sehr in der Unterschiedenheit von europiden Typen, sondern in der Verzögerung der Entwicklung einer allgemeinen Menschwerdungs- und Zivilisationsgeschichte insgesamt. Die Zeit läuft gewissermaßen nicht überall gleich schnell. Die Vorläufigkeit der Aborigines illustriert ein frühes Stadium in der Geschichte der Menschheit, "and affording us an insight into certain beliefs held and customed practised by our far-away-ancestors", schreibt Spencer in einem Papier für die *Australasian Association for the Advancement of Science* (1921:XXXIX).

Wenn Gillen auch eine persönlichere Einstellung gegenüber den Aborigines eingenommen hatte, so war seine Ansicht zur *doomed race theory* doch eindeutig. Anlässlich der Anhörungen für einen Gesetzesentwurf zum Schutz der in den zentralen Gebieten lebenden Aborigines durch den *Government Resident and Judge of the Northern Territories*, C.J. Dashwood, 1897, dem unmittelbaren Vorgesetzten Frank Gillens in aboriginalen Angelegenheiten, wurde auch Gillen um eine Stellungnahme gebeten: "There is only one thing to be done with our Australian blacks", antwortete Gillen, "You cannot do any more than make their path to extinction as pleasant as possible" (McGregor 1997:62).

Vor diesem Hintergrund wird die Aufmerksamkeit der Evolutionstheorie als eine "hominide Anthropologie" (Mühlmann 1968.182ff.) auf Gestaltmerkmale und eine damit verbundene Aufzeichnung und möglichst naturgetreue Abbildung derselben durch die Fotografie klarer. Die taxonomisch arbeitende Anthropologie beförderte die Fotografie als wissenschaftliches Werkzeug ungemein, denn sie ermöglichte den Vergleich aller Merkmale hin zur Typisierung (vgl. Edwards 2003:335-355; Theye, 1889). Pinney spricht gar von "Parallel Histories of Anthropology and Photography" (1992:74-97). Liegt hier ein Widerspruch vor zwischen den künstlerischen Motiven Spencers, die doch ein Moment des Imaginären in die Darstellung der ethnographischen Wirklichkeit gebracht haben sollten (Kap. 1.3), oder dominiert hier die Ansicht einer interventionsfreien wissenschaftlichen Aufzeichnung durch den Apparat? Dieser Widerspruch ließe sich zwar thematisieren, aber nur schwerlich auflösen. Erstens war Spencer selbst in der Polarität von Wissenschaft und Kunst gefangen, sieht man auf das Eingangszitat von *Northern Tribes*, den eigenen Anmutungen nicht zu trauen; zweitens war die zeichnerische Schulung eines Künstlers um die Jahrhundertwende noch klar an den Anatomiegesetzen orientiert. Was gelehrt wurde, war nicht die Begabung, die jeder selbst mitbringen musste, sondern Ordnung: Perspektivität, anatomische Genauigkeit, vitruvsche Proportionsgesetze. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zur anthropometrischen Fotografie sowie zu den Idealtypen der eugenischen Kompositfotografie*.

Unsicherheit herrscht allerdings darüber, welche Verbreitung Aufnahmen in der ersten Phase der Fotografie gehabt haben. Peterson behauptet, dass die Publikation von Aufnahmen von *secret sacred ceremonies* nur auf wenige Fachblätter im universitären Bereich der großen Küstenstädte eingeschränkt war, aber seine Sicht auf Fotografie ist doch sehr geprägt durch seine Aufmerksamkeit auf Printmedien. Gerade in den entlegenen Gebieten waren aber private und professionelle Fotolabore, teils aus

* vgl. Galton, Francis: *Inquiries into Human Faculty and its Development*. London: Macmillan, 1883; sowie: Schmidt, Gunnar: *Anamorphotische Körper*. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2001. Die Komposit- oder Mischfotografie diente der Ermittlung des Durchschnittsmenschen und entstammte der polizeilichen Nutzung durch Alphonse Bertillon zur Ermittlung von Verbrecher-Typen. Dazu wurden bis zu tausend en-face-Porträts übereinanderkopiert, so dass sich die individuellen Gesichtszüge der Abgebildeten gegenseitig löschten, während die typischen, von allen geteilten Merkmale um so deutlicher hervortraten: Auf dem fotografischen Endresultat trat jener statistisch ermittelte Durchschnittsmensch in Erscheinung.

technischer Begeisterung für das neue Kommunikationsmedium (z.B. bei Gillen), teils aus Erwerbsgründen (z.B. Hochzeitsfotografie), ausgesprochen populär*.

Im Unterschied zu anderen Anthropologen zeigt sich schon hier, dass Peterson eine deutliche Abgrenzung zwischen akademischer und populärer Anthropologie zu ziehen versucht. Letztere schwebt infolge ihres gesteigerten Gebrauchs von Fotografie und Film ständig in Gefahr, ethische Verhaltensregeln zu durchbrechen. Während er für die erste Phase der ethnographischen Fotografie hierfür keine Gefahr sieht, da ihm wie gesagt die Fotografie hier noch wenig populär scheint, betont er diesen Umstand aber in der zweiten Phase von 1920-1971. Hierbei ist ihm die Veröffentlichungspraxis Donald Thomsons, aber vor allem diejenige C.P. Mountfords ein Dorn im Auge. Das ist um so bemerkenswerter, als Peterson ein großer Kenner und Verehrer der Fotografie Donald Thomsons ist (vgl. Peterson, 2003).

Thomson war, ähnlich wie Spencer, ein professionell ausgebildeter Fotograf und Anthropologe. Seine Fotografien vor allem in Arnhemland und Cape York stellen auch in ästhetischer Hinsicht eine der interessantesten Sammlungen ethnographischer Fotografie in Australien dar. Was Peterson an Thomsons Arbeit kritisiert, war dessen Programm, aboriginale Kultur einer breiten Öffentlichkeit gegenüber bekannt zu machen und hierfür - beispielsweise im *National Geographic Magazine* - verschiedentlich auch Aufnahmen von *secret sacred ceremonies* zu verwenden**. Ganz anders argumentiert hier Morphy in *Aboriginal Art* (1998). Über die Gründe, die Thomson und Mountford in den 1930er bis 50er Jahren bewegt haben, zeremonielle Objekte und Malerei im Zusammenhang mit entsprechenden rituellen Handlungen aufzunehmen und populär zu machen, schreibt er:

* Bei meinem Aufenthalt in Alice Springs habe ich selbst in einem Labor für Hochzeitsfotografie gearbeitet, um eigene Aufnahmen zu entwickeln und zu vergrößern. Der Inhaber, Steve Wild, berichtete mir stolz, dass sein Gewerbe zu den ältesten in den zentralen Gebieten gehörte, und dass gerade das wenig ereignisreiche Leben dort in gewisser Weise durch die Fotografie aufgewertet werde.

Erinnert sei ebenfalls an Billy Hancock, dessen Labor für Malinowski zum unverzichtbaren Bestandteil seiner Kiriwina-Forschung gehörte (vgl. Young, Michael W.: *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918*; London, Chicago: The University of Chicago Press 1998).

** Für Thomson siehe die Ausgaben der *National Geographic* vom Januar 1946, März 1948 und Dezember 1949.

It was important für anthropologists and others who saw Aboriginal Art as a source of information about Aboriginal culture and society that it should be seen as art, for a number of reasons. One reason was simply to counter the biases of evolutionary lens: fine art is a symbol of high culture, and the production of art was thus a sign of the equal status of Aboriginal and European society. A second reason was the hope that, if a viewer saw and valued the work as art, he or she would see beyond it to the value of the culture that produced it (ebd.:29).

Morphy unterstellt emanzipatorische Motive, wo Peterson eher Respektlosigkeit und eine Überschreitung der Grenzen von akademischer zu populärer Anthropologie sieht.

Aus der Yolngu-Kunstproduktion, die Thomson während seiner Aufenthalte in Arnhemland angestoßen habe, sei schon einige Zeit später ein Markt geworden, der beides, "economic return and furtherance of cultural understanding" bewirkt habe, so Morphy (ebd.:238). Sicher muss die unterschiedliche Intensität im Kulturkontakt zwischen Eingeborenen und Weißen mitberücksichtigt werden. Das Arnhemland war wirtschaftlich zunächst weit weniger von Interesse als die für extensive Weidewirtschaft geeigneten Zentralgebiete (vgl. Reyburn: *The Sacred Cow*)*. Was Morphy aber bezweifelt, ist die Behauptung, dass die Popularisierung von Aufnahmen aus zeremoniellen Kontexten generell von den Aborigines abgelehnt worden ist. In einem Gespräch mit Morphy am 21. Dezember 1998 in seinem Büro in der ANU wies dieser immer wieder auf die Bedeutung der Quereinsteiger, wie Thomson und Mountford, für die Anthropologie hin. Seiner Auffassung nach hat vor den 1960er Jahren niemand in der Anthropologie daran gedacht, Fotografie oder Film konsequent als ein wissenschaftliches Mittel einzusetzen. Anthropologen, die visuelles Material in ihre Forschungen integrierten - vor allem solche der Museumsanthropologie wie Mountfords -, seien von den Instituts-Anthropologen oft nicht als gleichberechtigt angesehen worden. In welcher Weise Film und Fotografie methodologisch zu nutzen seien, sei praktisch nicht thematisiert worden.

Für die Veröffentlichungspraxis prekär war allerdings Mountfords *Nomads of the Australian Desert* durch den Rigby-Verlag, Adelaide, 1972. Um den Aufruhr zu begreifen, den dieses Buch unter den Pitjantjatjarra ausgelöst hat, muss vorher auf ein

* **Reyburn, Bruce:** *The Sacred Cow*; in: *Wrong Way Land Claim Part One*: <file:///HD:/Desktop%20Folder/Autoren/Reyburn%2C%20Bruce/3>. eingesehen am ...

anderes Ereignis hingewiesen werden, das ebenfalls mit einem Buch in Verbindung steht: die *Yiwara* Affäre in Laverton, Südwest-Australien.

Die *Yivara* Äffäre ereignete sich ein Jahr vor der Regierungsübernahme durch Labour im Mai 1971. Peterson bezeichnet dieses Ereignis als "watershed" in der Entwicklung zur Restriktionspolitik in Australien. Ein Aborigine-Schulmädchen aus Laverton hatte von einem Besuch in Perth ein Buch mit dem Titel *Yiwara: Foragers of the Australian Desert* (Gould 1969)* mitgebracht, auf dessen Frontseite eine enge Verwandte von ihr abgebildet war. Zudem enthielt das Buch elf Abbildungen von heiligen Objekten und Handlungen, die das Schulmädchen nicht hätte sehen dürfen. Das Ergebnis: Das Mädchen wurde von den *custodians* dieser Objekte und Handlungen mit dem Tode bedroht, was - von den Medien ‚hochgekocht‘ - eine heftige politische Kontroverse in Australien auslöste. Wer diese Geschichte in die Medien brachte, an welcher Stelle, in welchem Kontext, wie daraus überhaupt ein Medienereignis werden konnte, und wer daran Interesse gehabt hat, darauf geht Peterson nicht ein. In der Folge wurden jedenfalls alle Forschungsvorhaben in den südwestlichen Gebieten gestoppt; anschließend geriet das gesamte Forschungssystem in die Debatte. Das damalige AIAS berief für den 9./10. August 1971 eine Konferenz ein unter dem Titel: *The Aborigines and the Anthropologists: Problems of Field Access*. Die Beschlüsse, die hier gefällt worden sind, hätten, so Peterson, die anthropologische Welt "galvanized" (ebd.). Denn zum ersten Mal sei festgelegt worden, dass die Entscheidung über die Vergabe von Forschungsgenehmigungen nicht allein den "bureaucrats" des *Departement of Native Welfare* überlassen sein dürfe, sondern die Entscheidung von den *Aboriginal Communities* selbst getroffen werden müsse:

That this Conference recommends to the AIAS Council that it revise its 'Code of fieldworkers', taking into account the need for added comment and direction upon the collection and publication of material, including photographs, made available in confidence to a research worker, or of data of a secret sacred character (Auszug aus dem Beschluß; hier: Peterson 2003:136).

Eine zweite Empfehlung der Konferenz ist beachtenswert, weil sie bereits ein Licht auf den Zusammenhang von Landrechten und Publikationsverboten von Aufnahmen mit *secret sacred* Inhalten wirft:

* Gould war Archäologe und hatte das Buch, nach Angaben von Peterson, für den Schulunterricht konzipiert, so dass es in zahlreichen Schulbibliotheken zu haben war (ebd.:135).

That while recognizing the wish of Aborigines to use the permit system to protect their privacy this Conference urges that a more satisfactory protection of Aboriginal privacy will come from the holding of titles to land by Aborigines (ebd.).

Dass diese Beschlüsse politischen Druck auf die konservative Regierung ausübten, und insofern auch mittelbar im Zusammenhang mit dem Regierungswechsel stehen, ist ein Kontext, auf den gesondert einzugehen wäre. Das Skandalöse an der Affäre bestand in den Augen der weißen Bevölkerung Australiens darin, dass ein einfaches Schulmädchen aufgrund von Fotoaufnahmen in einem populärwissenschaftlichen Buch, das in jeder Schulbibliothek zu haben war, mit dem Tode bedroht werden konnte. Die Verhältnissetzung führte auf drastische Weise das Missverhältnis moderner Medienpraxis im Zusammenhang mit den Realitäten des spirituellen Systems der Aborigines vor Augen. Ebenso zeigte der Fall die schwindende Kontrolle der Aborigine-Ältesten über die Erziehung der nachwachsenden Generationen und bestätigte ihre Skepsis gegenüber westlicher Schulbildung.

Gänzlich ändern sollte sich das Verhältnis von Weißen und Aborigines einerseits, andererseits auch von Aborigines-Gruppen untereinander mit dem Wechsel zur Labor-Regierung. Denn, so Peterson, durch die "explosion of funds available in Aboriginal affairs" (2003:135) sei ein außerordentlich reger Verkehr zwischen *urban* und *remote areas* entstanden, in dessen Folge zum ersten Mal so etwas wie eine pan-australische Bewegung hätte anvisiert werden können. Zentrales Thema dieser Bewegung war die Frage, wie religiöse (und soziale) Systeme, die auf einer kontrollierten und personengebundenen Übermittlung von Wissen basieren, sicherstellen können, dass ihre Lieder, Malereien und Tänze vor Kommunikationsmedien geschützt werden, deren erstes Ziel die massenhafte und unterschiedslose Verbreitung von Informationen ist.

Die schon infolge der Schwierigkeiten mit den Veröffentlichungen Mountfords und Thomsons geübte Praxis des Kopierverbots bestimmter Aufnahmen* erreichte 1976 schließlich ihren Höhepunkt mit einer gerichtlichen Verfügung des Pitjantjatjarra-

* Peterson erwähnt die Musikethnologin Catherine Ellis, die aufgrund von acht abgebildeten Fotos schon 1970 ihrem Aufsatz: *The Role of the Ethnomusicologist in the Study of Andagarinja Women's Ceremonies* in: *Miscellanea Musicologica* 5:76-208, folgendes vorwegschickt: "The taking of even one copy of this photograph is strictly forbidden". Heute ist dies in wissenschaftlichen, aber auch in populärwissenschaftlichen Publikationen allgemein die Regel.

Councils in Alice Springs gegen die weitere Veröffentlichung von Mountfords *Nomads of the Australian Desert* (1972). Die Aufnahme von *secret sacred* Objekten (hier vor allem die großformatigen Farbfotografien der Felsmalereien unter den grottenartigen Überhängen des Uluru) und Handlungen sei, so die Argumentation der Pitjantjatjarra-Vertreter, Mountford zwar erlaubt worden, aber nur als ein persönliches Geschenk. Die Gerichtsverfügung bewirkte den Stopp des Buchvertriebes in den *Northern Territories*. Die zurückgenommenen Bücher seien auf einem Scheiterhaufen geworfen und verbrannt worden, so Peterson (2003:145, Anm.24). Dass Mountfords Buch gerade auf diese Weise, nämlich wiederum bildwirksam aus dem Verkehr gezogen worden ist, muss als ein symbolträchtiger Akt angesehen werden, dessen Erfolg letztlich auf moderner Medienmacht beruht. Petersons Kommentar zur Bücherverbrennung beschränkt sich darauf, dass die Kompensation von Mountfords Überschreitung der *aboriginal privacy* "only by way of monetary damages" wohl unangemessen gewesen sei (ebd.:137). Seine Schlußfolgerungen für das künftige Verhalten von Fotografen und Filmemachern wirkt allerdings hilflos. Er empfiehlt einfach Kinder zu fotografieren, weil diese "are less fully cultural or social than adults, and as such are seen and treated as moral juniors" (ebd.:139). Seine Beobachtung, dass infolge der Restriktionen zunehmend Kinderfotografie als Ersatz für Aufnahmen von erwachsenen Personen, deren Objekten und religiösen Handlungen herhalten muss, ist vermutlich so richtig wie kennzeichnend für die gegenwärtige Situation in der ethnographischen Bilddokumentation. Am Beginn des 21. Jahrhunderts, so Peterson, bleibe dem Dokumentaristen nichts anderes übrig als das "radikale Andere" der Erwachsenenwelt im Kind abzubilden (ebd.:142).

4.3.2 Grenzen aboriginaler Bildethik

Wenn von den 1700 Fotoaufnahmen der Spencer-Sammlung im *Museum Victoria* auch nur 1000 heilige und geheime Objekte und Handlungen darstellen, wären bei gegenwärtigem Stand der Restriktionspolitik auch entsprechend Anträge auf Einsicht zu stellen. Denn für jedes einzelne Bild müssten Nachforschungen über die Nachfahren der *rightful owners* quer über den Kontinent unternommen und Genehmigungen eingeholt werden.

Was für die Fotografie gilt, gilt erst recht für die Restriktionen auf Filmaufnahmen, die nicht mehr im *Museum Victoria* lagern, sondern in das *National Film and Sound Archive* nach Canberra verbracht worden sind. Obwohl Filmaufnahmen von *secret sacred ceremonies* diese weder heiliger noch geheimer machen können als Fotos, wird ihnen der Bewegungsreproduktion wegen ein höherer Realitätsbezug unterstellt. Auch daran zeigt sich die Widersprüchlichkeit der Restriktionspolitik, die einerseits die Materialität der Aufnahmen vergessen machen will, indem sie ausschließlich auf den Inhalt derselben verweist, andererseits aber den unterschiedlichen Aufnahmemodus doch wieder geltend macht.

Schon in den 1960er Jahren wurden Filme in den Outstations der zentralen Gebiete gezeigt als Wochenend-Angebote der Unterhaltung und Aufklärung. Unter diesen Filmen befanden sich auch solche, in denen heilige Objekte und Handlungen gezeigt wurden, in David Attenboroughs *Artists of Arnhem Land* und *Desert Gods* (1963). Laut Peterson (2003:131f.) sorgten diese Filme bereits damals für Unruhe in den *Communities*, so dass 1965 die Gründung einer speziell ausgebildeten Gruppe von ethnographischen Filmemachern, die AIAS-Filmgruppe (später AIATSIS) beschlossen wurde. Zu ihren Mitgliedern zählten Roger Sandall, Nicolas Peterson, David und Judith MacDougall und Kim McKenzie. Im Zuge der Entwicklung der Filmarbeiten dieser Gruppe geriet die Dokumentation, vor allem aber der Verleih von Filmen über *secret sacred ceremonies* immer mehr in Misskredit, so dass am Ende, 1988, die Filmgruppe des Instituts wieder aufgelöst wurde.

Der folgende Text versucht anhand von zwei Aspekten darstellen, wie der Niedergang des ethnographischen Films in Australien mit der Durchsetzung der Restriktionspolitik zusammenhängt: (1) das Problem der Vergütung aboriginaler Rechte an

Filmaufnahmen aufgrund mündlicher Vereinbarungen der Filmemacher mit den Protagonisten ihrer Filme, und (2) die Veränderung der Forschungslage durch die Einführung von Fernsehprogrammen in den sogenannten *remote areas*. Leitend hierbei ist eine Arbeit von Ian Bryson, einem Schüler Nicolas Petersons, der 1998 über die Geschichte der AIAS-Filmgruppe seine Masterarbeit in Anthropologie abgeliefert hat unter dem Titel *Bringing to Light*.

Brysons Position ist vor allem deshalb interessant, weil er sich noch als ethnographischer Filmemacher bezeichnet*, obwohl er bereits der Folgegeneration der klassischen Filmemacher (Autoren) angehört. So geht er in der Darlegung der sozialen und politischen Bedingungen, die für die Entwicklung der Arbeit der AIAS-Filmgruppe maßgebend gewesen sind, auch nicht mehr wie Peterson ausschließlich von deren Legitimation aus. Ihn interessiert vielmehr die Frage, wie und als was ethnographische Filmarbeit in einer Situation fortgesetzter Restriktionen überhaupt noch vorstellbar ist. Diese Frage markiert den Unterschied zu allen vorhergehenden Ansätzen. In einer Zeit allgegenwärtiger Kommunikationstechnologien ist die bloße Aufnahme von Ereignissen ein Anachronismus. Größere Bedeutung hat, *wie* Fotos und Filme in Wissens- und Handlungssystemen verortet werden können. Materialisierung und Dematerialisierung müssen sich die Waage halten. Darauf verweist Bryson mit seiner These, dass *Visuelle Anthropologie* als eine eigenständige Disziplin sich nur dann behaupten kann, wenn es ihr gelingt, sich umfassend neu zu verorten (1998:149).

Zu Punkt 1: Vergütung aboriginaler Rechte an Filmaufnahmen aufgrund mündlicher Vereinbarungen. Ian Bryson berichtet in *Fighting Fire with Fire* (1995), dass ethnographische Filmproduktionen Aborigines in aller Regel dafür bezahlen müssen, dass sie tanzen und ihre "stories" erzählen, und führt diesen Umstand an Roger Sandalls Filmarbeiten aus. Dass Aussenseiter ihre möglichen Vorteile wahrnehmen ist allerdings selbstverständlich, nachdenkenswert jedoch die Vorstellung, dass ethnographische Informationen zur Ware werden.

Die Yolngu-Performancespezialistin Franca Tamisari berichtet von einem "curse of compliments" (2000:280f.), und Francesca Merlan berichtete in einem persönlichen Gespräch (September 1999), dass sie ihr gesamtes Geld während einer Feldforschung

* Zusammen mit Ian Dunlop hatte ich ein Gespräch mit Ian Bryson am 23. April 1999 in Sydney.

in Catherine, etwa 300 km südlich von Darwin, weggegeben hatte. Als sie dann aber buchstäblich auf dem Trockenen gesessen habe, sei ihr von Seiten der Aborigines geholfen worden. Erst da habe sie das Gefühl gehabt, wirklich aufgenommen worden zu sein.

Die Bezahlung der Protagonisten zieht aber nicht das Recht auf geistiges Eigentum (*intellectual property rights*) nach sich. Bryson spricht von einem "pro-filmic life", das Zeit und Raum der tatsächlichen Aufnahme transzendiere und einen besonderen "response" des Filmemachers zu seinen Protagonisten erforderlich mache. Gegen Ende der 1970er Jahre sei allerdings einigen Aboriginal-Ältesten das Potential von Film aufgegangen, und es sei eine Entwicklung in Gang gekommen, an deren Ende Filmemacher als "mouthpiece" (ebd.:143) derjenigen genommen wurden, deren Lebenszusammenhänge sie mit der Kamera erforschen wollten. Peter Sutton hat darauf aufmerksam gemacht. In David MacDougalls Film *Familiar Places* sah er ein Kataster aboriginaler Besitzstandswahrung gegenüber Außenstehenden: "photos are taken 'for prove'. Proving is showing. Showing is a ritual" (1978:5). Der ethnographische Filmemacher spricht nicht von sich aus über und für eine entfernte Klientel, sondern stellt sich als ein Medium zur Verfügung, das von Aborigines zu Hilfe genommen wird, gezielt ihre Interessen zu verbreiten.

Ein gutes Beispiel für das, was Bryson meint, ist McKenzies und Hiatts Film *Waiting for Harry* (1980). Frank Gurmanamana, Ältester eines Yolngu-Clans und Protagonist des Films, behauptet, es sei sein Film. Indem er seine Insignien von einem Film aufnehmen läßt, demonstriert er seinen Machtanspruch nach außen. Er "sinnt", mit Kant zu sprechen, eine offene Gesellschaft an, die er nicht kennen kann, deren Institutionen aber schon lange in sein Leben eingreifen. Der Filmemacher Kim McKenzie und der Anthropologe Les Hiatt durchschauen dieses Spiel nicht, sie sind seine Ritual-Manager, Agenten in seinem Spiel. Harry jedoch, Franks Verwandter und Leiter des für die Bestattungszeremonie notwendigen Komplementär-Clans, durchschaut das Spiel und läßt auf sich warten. Er weiß genau, dass die filmische Manifestation der Machtinsignien Franks seine eigene Position schwächen würde. Nach mehreren Mahnungen erscheint er schließlich doch, und bestätigt damit die unverbrieften aber filmisch dokumentierten Rechte seines Verwandten.

Das Eigentümliche an *Waiting for Harry* ist, dass die traditionelle Form des Bestattungsrituals infolge des Ausbleibens von Harry fast schief gegangen wäre, der Film hierdurch aber erst seine klassische dramatische Struktur erhält. Damit ist der Übersetzungsprozess eines rituellen aboriginalen Dramas in ein modernes gelungen, wenn dabei der Anspruch auf Autorenschaft auch zu einer politischen Frage geworden ist.

Der Ausgleich zwischen aboriginalen Rechten und der Autorenschaft an Filmaufnahmen war von Anfang an problematisch. Nicht nur weil der Zweck der Aufnahmen von beiden Seiten unterschiedlich ausgelegt worden ist, sondern auch aus den speziellen Gründen, die für den Film als ein relativ statisches Medium gelten. Denn mit der Montage zu einem geschlossenen synthetischen Werk beginnt auch der Anspruch auf die Autorenschaft des Filmemachers. Roger Sandalls Einspruch über den zunehmenden Einfluss aktivistischer Gruppen auf seine Arbeit Ende der 1970er Jahre hat damit zu tun, dass ihm die Spielrechte an "seinen " Filmen entzogen wurden. Der Unterschied zwischen Petersons Forderung nach einer Ethik des Bildes und der Haltung Sandalls markiert den Wendepunkt in der ethnographischen Filmarbeit der AIAS-Gruppe. Getragen von seinen Erfolgen auf dem Filmfestival in Venedig, empfiehlt Sandall dem AIAS-Institut, für das er arbeitete, die "narrow ethic of tribal law" zugunsten von "larger values of science" auszulegen (Bryson 1998:71). Peterson dagegen fordert wenig später eine Abkehr von der Politik des Instituts, *secret sacred ceremonies* zu dokumentieren in Zeiten zunehmend eingeschränkter Möglichkeiten der Vorführung. Um seine Kritik zu unterstreichen, fügt er schriftlich alle mündlichen Abmachungen mit Aborigine-Ältesten an, die er mit ihnen über die Verwendung der Aufnahmen getroffen hatte (ebd.:71/72).

Response bedeutet nicht nur Verantwortung im ethischen Sinne, sondern die Bereitschaft zu langfristiger Kommunikation mit den Leuten, deren Lebenszusammenhänge der Filmemacher mit der Kamera zu begleiten beabsichtigt. Die Unwägbarkeiten, die sich aus den mündlichen Vereinbarungen zwischen oralen und schriftführenden Gesellschaften ergeben, sind nicht ein Ergebnis mangelnder Verantwortung, sondern immer enger kalkulierter Zeiträume und Geldbudgets. Schuld ist nicht, wie Bryson bedauert, dass 16mm Filmproduktionen zu teuer geworden sind - teuer waren sie immer -, sondern dass es inzwischen konkurrierende Aufzeichnungstechnologien

gibt, die augenscheinlich wesentlich günstiger und dazu einfacher zu handhaben sind. Hierdurch wächst auch nicht nur die Gefahr des "Cowboy"-Journalismus, wie Bryson befürchtet (ebd.:141), sondern ein neues Universum der Informationsverarbeitung und Darstellung entsteht mit der Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Versendung von Botschaften. Das nachlassende Interesse an der *Visuellen Anthropologie*, das Bryson beklagt, ist dem wachsenden Kommunikationssektor am Medienmarkt zuzuschreiben, der neue Maßstäbe im Zugang zu kulturellen Daten und Objekten setzt, und an dessen Anfang nicht die Filmvorführung steht, sondern die Fernseh-sendung.

Punkt 2: Mit der Einführung des Fernsehens hat sich die Forschungslage verändert. Denn Fernseh- und Leinwandfilm unterscheiden sich: Sie weisen eine je eigene Materialität auf, das heißt, sie ziehen ein eigenes Set an Instrumenten, Techniken und sozialen Beziehungen nach sich. Mit der Einführung des Fernsehens in den größeren Outstations (etwa Yuendumu), Anfang der 1980er Jahre, entstand die Frage nach aboriginalen Inhalten: Was sind aboriginale Programmformate? Wie verhalten sich die Aufnahmeteams, worauf sollen sie achten, und inwieweit lassen sich Einheimische in den Produktionsprozess mit einbinden (Michaels, 1991)?

McLuhans These von der Gleichzeitigkeit von Medium und Botschaft ist wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass angesichts der Dominanz von Fernsehaustrahlungen im Alltag die Vorstellung auf *Sendung (message)* zu sein sich relativ leicht durchsetzen konnte. In der Anthropologie wird bezeichnenderweise nicht mehr von *Visueller Anthropologie* gesprochen, wenn die Rede auf das Fernsehen kommt, sondern von *Medien-Anthropologie* oder *Medien-Ethnologie* (vgl. z.B. Kokot/Drackle 1999). Die Gründungs- oder Leitfiguren des ethnographischen Films waren keine Medien- und Kommunikationstheoretiker wie Carpenter, Worth und Adair oder Eric Michaels, sondern Filmemacher wie Flaherty, Rouch oder Gardener und MacDougall. Film versendet seine Botschaften nur in übertragenem Sinne. Mit Film ist ursprünglich überhaupt nicht an Versendung gedacht, sondern an eine Vorführung, mit einer eigens hierfür entwickelten Architektur, dem Kino. Dass mit der Konvergenz digitaler Medien (Zusammengehen von Informationsverarbeitung und Versendung) das Thema der Kommunikation in kulturübergreifenden Kontexten stark zugenommen hat, ist ein Indiz für die Effektivität der Marktstrategien und der Weichen-

stellung bestimmter Medien, mit deren Hilfe neue Zugangsformen zu Daten und Objekten eröffnet (siehe die Verbindung von CCR und CRIO, Kap.2.1.2).

Ein weiterer Unterschied zwischen Leinwandfilm und Fernsehfilm liegt in den unterschiedlichen Produktionsbedingungen. Die handwerklichen, konzeptionellen und nicht zuletzt finanziellen Investitionen in Filmaufnahmen sind ungleich höher als bei Video oder digitalem Fernsehen. Wie schon anhand der Umstellung der Museums-sammlungen auf digitale Informationsverarbeitung gezeigt worden ist (Kap.2.1.3), hat auch dieser Wandel Konsequenzen für die Präsentation und Repräsentation von heiligen Objekten und Handlungen. Während der Werkanspruch auf Autorenschaft zu Konflikten zwischen ethnographischen Filmemachern wie z.B. Roger Sandall und aboriginalen Aktivisten führte, machen bei den schnelleren und dialogischen Medien beide Seiten ihre „vested interests“ geltend.

Als Haupthindernis einer Neuverortung der *Visuellen Anthropologie* sieht Bryson aber nicht medientheoretische und -praktische Gründe, sondern ideologische, nämlich den Anspruch von aktivistischen Gruppen auf *self-representation*. In der Stimmungslage der 1970er Jahre schien es konsequent, die Kamera aus der Hand zu geben und in die Hände der Protagonisten selbst zu legen. Cecil Holmes war der erste, der Fred und Mavis Ashley in Arnhemland dazu animierte, einen Film über sich selbst zu machen. Holmes:

And let us make no mistake, placing cameras and recorders in the hands of people will have a machine gun like effect. There may be pain and explosions here within the whole Australian psyche. Let it be so (Holmes 1973; hier Bryson 1998:132).

Das Zitat gibt nicht nur einen Eindruck von dem politischen Klima dieser Zeit, sondern zeigt auch, wie Film zu einem Fetisch der Veränderung stilisiert worden ist. In der heute abstrus anmutenden Überhöhung der Bedeutung der Kamera taucht nicht nur das Bild der Kamera als Waffe auf, hier werden auch mythische Gestalten aus der frühen australischen Widerstandsgeschichte beschworen. Etwa die Figur des *Machine Gun Kelly* in der Rolle des rebellischen Outbackhelden. Einer hyperkritischen Anthropologie wurde die Unprofessionalität von ethnographischen Filmaufnahmen zu einem Indiz für aboriginale Authentizität. Dadurch bekam der ethnographische Film eine andere Wendung als dies von der AIAS-Filmgruppe intendiert war.

Bryson macht für diese Wendung indirekt die australische Filmförderung verantwortlich, die ethnographische Filmprojekte nur noch unter bestimmten Bedingungen fördert. Er zitiert einen Absatz aus den Förderrichtlinien der *Australian Film Commission*:

When a project is submitted which has considerable Indigenous content, preference for Film Development funding will be given to projects which can demonstrate a considerable amount of Aboriginal and Torres Strait Islanders artistic and creative control in the development and production (1998:146)*.

Diese Richtlinie, so kritisiert Bryson, ignoriere, dass sich viele "indigenous filmmakers" nicht mehr als "indigenous media workers or representers of Aboriginal culture", sondern als "filmmakers in their own right" wahrnehmen (ebd.). Außerdem werde das Repräsentationsproblem auf die Frage der Kontrolle über eine Filmproduktion reduziert: "whose film", und allein zu einer ethnischen Angelegenheit gemacht. Bryson stellt daher grundsätzlich die Frage, wie und von wem Kontrolle im ethnographischen Film ausgeübt werden soll. Seiner Ansicht nach kommt der Prämierung von "Self-Representation" der förmliche Ausschluss von weißen Filmemachern gleich: Ihnen wird schlicht das Recht abgesprochen, aboriginale Kultur filmisch darstellen zu können. Wie im Fall der Bildersammlungen Spencers und Gillens nur noch Aborigines über Aborigines reflektieren dürfen, ist das Resultat keine Repräsentation mehr, sondern eine Leerstelle. Bryson schlägt den aboriginalen Filmemachern vor, Filme über "white people" zu machen, denn die Repräsentation des 'Eigenen im Eigenen' sei nicht Aufgabe des ethnographischen Films. Aboriginalität habe nur Sinn, so Bryson, wenn sie als eine Form von Intersubjektivität begriffen werde. Film als Kulturprodukt stehe nicht allein unter der Verfügungsgewalt von Anthropologen, aber auch nicht unter der eines "Yolngu-boy playing with a camcorder" (ebd.:148). Gerade wegen dieser Spannungen und gegensätzlichen Ansprüche hält Bryson Forschungen auf dem Gebiet der *Visuellen Anthropologie* für unbedingt notwendig.

Die Frage der Distanznahme in der Reflexion des eigenen Standorts ist auch Voraussetzung für die Forschungsarbeit mit dem Medium Film. Die Standortfrage musste im vorliegenden Fall erweitert werden durch die Erkenntnisrahmen, die Medien wie

* Die von Bryson angegebene Quelle www.afc.gov.au/www/indobj.htm war 2005 nicht mehr einsehbar.

Film oder Fernsehen stellen bzw. ihnen zugewiesen werden durch politische Lenkungsinstrumente wie Förderprogramme. Die Frage nach den Grundlagen, Möglichkeiten und Grenzen des erkennenden Subjekts ist also einerseits flankiert durch die Möglichkeitsbedingungen der Wahrnehmungsmittel selbst, andererseits durch die Instanzen und Institutionen, die im gesellschaftspolitischen Raum mit diesen Mitteln operieren.

Pierre Bourdieu hat sich in den 1960er Jahren in einer umfassenden Studie zu den Gebrauchsweisen der Fotografie diesem Verhältnis von Medium und gesellschaftlicher Instanz angenommen. Im folgenden Kapitel wird zu zeigen sein, ob und wie die sozialen Bedingungen den Blick auf Fotografie konstituieren. Die Frage ist, ob die von Bourdieu analysierte französische Gesellschaft ein Modell sein kann für das Auseinanderfallen von Status und Genese der Bildersammlungen Spencers und Gillens in der australischen Gesellschaft, die von den Spannungen zwischen aboriginalen und modernen Medien- und Wissenssystemen geprägt ist.

5. Distinktionen

Eine *Illegitime Kunst* nennt Bourdieu 1965* die Fotografie, und diese Bezeichnung verbindet in provokanter Weise zwei Felder, die in der Moderne für gewöhnlich getrennt gehalten werden: das Feld der Ethik und gesellschaftlichen Institutionen und das Feld des Ästhetischen und der Kunst. Legitimität bezeichnet eine Form gesellschaftlichen Verhaltens, die im Allgemeinen verbindlich regelt, was im Einzelnen nicht immer wieder neu begründet werden muss. Dieser Chance auf eine gesellschaftliche Einfügung muss die Kunst sich aber verweigern, um in der Moderne als Kunst anerkannt zu werden. Eine *illegitime Kunst* wäre demnach eine, die die Distanz zum gesellschaftspolitischen Diskurs durchbricht (etwa mit dem Anspruch der frühen Avantgarden nach einer Durchdringung von Kunst und Lebenspraxis) oder, wie in der Fotografie, von gesellschaftlichen Konventionen schon so durchdrungen ist, dass sie als ein eigenständiges Zeichenprodukt gar nicht erkannt wird. Soziologisch betrachtet ist Fotografie deshalb wie dafür geschaffen, jene Funktionen zu eruieren, die ihr von der Gesellschaft zugeschrieben worden sind. Bourdieu spricht denn auch von einer "gesellschaftlichen Wahrheit der Photographie" (1983:85). Sein Interesse an der Fotografie beschränkt sich ausschließlich auf die Verwendung derselben im Alltagsleben, was sie dort präsentiert und repräsentiert und darauf, in welche sozialen Netze und Ereignisse sie dort eingewoben ist. Was ihn nicht interessiert, darauf ist gleichfalls hinzuweisen, ist eine kunstwissenschaftliche Betrachtung, die sich formal und aus kunsttheoretischen Konzepten heraus der Fotografie nähert, etwa in der Formalisierung von Introjektion und Projektion von Bildern. Diese Form der Bildbetrachtung würde Bourdieu allein deshalb als elitär bezeichnen, weil sie sich einer 'Geheimsprache' bedient und diese zur Distinktion einsetzt.

* Die folgenden Zitate beziehen sich auf die Suhrkamp-Ausgabe von *Eine Illegitime Kunst*, 1983

Die Distinktion ist der Fotografie als illegitimer Kunst gewissermaßen schon aus technischen Gründen eingeschrieben: Sie ist hermetisch auch in dem Sinne, dass sie der „dunklen Kammer“ (Barthes, 1985) bedarf, die sich gegen das Licht absperren, es ausgrenzen muss. Licht – die geöffnete Blende, das Öffentliche, Legitime – und Dunkelheit – die geschlossene Blende, das Verborgene, Illegitime – müssen in der Fototechnik separiert werden, damit sie funktioniert. Insofern ist die Fotografie synonym mit dem gesellschaftlichen Modell, dem sie ihre Erfindung und Verbreitung verdankt: der industriellen Klassengesellschaft.

Obwohl Bourdieu hier ein brauchbares Konzept zur Verfügung zu stellen scheint, kennzeichnet ein Verhältnis, das der fotografischen Ästhetik das gesellschaftliche Moment als einzige "Wahrheit" zugesteht, gerade das Problem des vorliegenden Themas. Angesichts des kantischen Rates, die Bereiche des Ethischen und Ästhetischen getrennt zu halten, ist in der soziologischen Auseinandersetzung Bourdieus mit der Fotografie genau darauf zu achten, wie die Bereiche Fotografie und Ethik einander gegenübergestellt werden.

Bourdieu's Kritik an Kant richtet sich gegen die soziale Bindungslosigkeit seiner transzendentalen Subjektkonstruktion, der er die Verleugnung objektiver gesellschaftlicher Möglichkeitsbedingungen ästhetischen Empfindens vorwirft. Ähnlich den malarischen Figuren Caspar David Friedrichs, die im allgemeinen nicht zu der Landschaft gehören, in der sie gezeigt werden, steht der Einzelne seinem 'Habitat' gegenüber wie ein verwirrter Besucher, der seinen Blick schweifen läßt, um sich zu orientieren, aber von nichts wirklich festgehalten wird außer von seiner eigenen Gegenwart. Weder mit der Welt, aus der er kommt, noch mit jener, auf die er blickt, kann er sich vollends identifizieren. Der Mensch des 19. Jahrhunderts wird von Friedrich als ein Schwellenwesen dargestellt, als Flaneur und Passant. Obwohl Bourdieu sich selbst als einen "Überläufer" bezeichnet (2002:98), wertet er dieses ästhetische Verhältnis als ein gesellschaftliches Distinktionsmerkmal. Das Phänomen, nichts internalisieren zu müssen, ist für ihn ein soziales Phänomen; es ist Ausdruck eines Luxusgeschmacks, den sich nur Angehörige der Mittel- und Oberschicht leisten können. Den unteren Schichten bleibt dagegen nur ein "Notwendigkeitsgeschmack", der gleichwohl internalisiert wird. Genau hierin besteht seiner Ansicht nach aber das gesellschaftliche Machtinstrument der Herrschenden: Unter dem Siegel liberaler Chan-

cengleichheit werden die unterschiedlichen gesellschaftlichen Ausgangsbedingungen kaschiert und verstärkt.

Wo Kant eine erfahrungsunabhängige Logik des ästhetischen Geschmacksurteils zu fassen glaubt, sieht Bourdieu mit dem Blick des Soziologen ein verstecktes gesellschaftliches Distinktionsverhältnis. Der Forderung nach ästhetischer Autonomie wohnt aus seiner Sicht ein Herrschaftsmoment inne. Kants Behauptung, dass der Geschmack noch "jederzeit barbarisch ist, wo er der Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf" (*KdU*: §13), wird von Bourdieu als Beleg für die Intellektualisierung und Verdinglichung ungleicher gesellschaftlicher Verhältnisse gewertet. Unstrittig ist, so Bourdieu, dass "der sinnliche, informative oder moralische Reiz der oberste Wert der Ästhetik der unteren Volksklassen", des Volksgeschmacks, ist (1983:103). Da diese Prozesse unbewusst ablaufen, aus einem Reservoir impliziten Wissens schöpfen, und nicht, wie Kant behauptet, durch die Reflexion des Subjekts entstehen, muss dies auch für eine fotografische Ästhetik Geltung haben, die folglich als eine "Dimension der Ethik" erscheint (1983:109).

5.1 Für eine Soziologie der Fotografie

Bourdieus systematisches Interesse an der Fotografie beginnt mit einem Schuhkarton. In einem Nachruf auf seinen Tod in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 25. Januar 2002 ist zu lesen, dass Bourdieu Anfang der 1960er Jahre Untersuchungen über Wohnungsumzüge als Schnittstellen zwischen Familiengeschichte und beruflichem Aufstieg machte. Dazu hatte er sich die Fotosammlung eines Freundes aus dem Pariser Quartier Latin geliehen, die dieser in einem Schuhkarton aufbewahrt hatte. Den Karton habe er dann zu sich nach Hause genommen, um ganz für sich allein am Küchentisch die Aufnahmen zu ordnen und Fragestellungen zu formulieren: „ 99 Prozent aller Sozialwissenschaftler hätten mir davon abgeraten, den Karton auch nur anzurühren, bevor ich nicht die theoretischen Präliminarien geklärt habe.“ Nicht das Album, sondern der Karton, nicht das bewusst Geordnete, sondern das Entlegene und Unerledigte, das gerade noch der Erinnerung für wert befunden wird, scheinen Bour-

dieus soziologischen Ordnungssinn anzuziehen. Und zwar in einer Art, die nicht frei ist vom Voyeurismus des "Lauschers", der, nach Sartre, ganz für sich und „hingegen an seine Neugier (...) ohne *Ich*-Bewußtsein in seinen Akten auf[geht]“ (1971:470).

Sartre, von dessen Denken Bourdieu zunächst geblendet war (2002:17ff.), weil es wie kein anderes den elitären französischen Theoretizismus von der Art einer „universellen Autorität des Geistes“ repräsentierte (Bourdieu 2003a:52), entwirft das Soziale als eine intellektualistische Aufgabe. Bourdieus Soziales dagegen orientiert sich eher an Durkheims Analyse "harter" Daten. Bezogen auf eine Soziologie der Fotografie heißt das für Bourdieu, dass der Soziologe, "über das Bild sprechen kann, ohne darüber zum Seher zu werden" (1983:20). Der Unterschied zur Kunst- und Kulturgeschichte liegt also zunächst einmal in der Methode, den Gegenstand nicht formal und direkt anzugehen, sondern ihn in ein Netz von Beziehungen einzuspannen, an dem seine Bedeutung indirekt abgelesen werden kann. Bourdieu:

Soziologie zu machen (und keine Anthropologie ... oder diese Mischformen aus Philosophie und „Wissenschaft“, die alle Profite ermöglichen), und zwar „harte“ Soziologie, gegründet auf die Statistik und die Quantifizierung, das heißt, allen Versuchungen zu widerstehen, die Humanwissenschaften als besondere Wissenschaften zu konstituieren, die anders sind als die anderen Wissenschaften, und den methodologischen Separatismus zu restaurieren (es handelt sich sehr wohl um eine Restauration), der von der Bewegung der *Geisteswissenschaften* (im Original deutsch) und der „hermeneutischen“ Tradition verteidigt wird (2003a:51).

Fotografien sind für Bourdieu Ideogramme. Im Unterschied zu Kant verortet Bourdieu Zweck nicht apriorisch, d.h. verstandgeleitet und als Ausdruck von Freiheit, Zwecke zu setzen. Für Bourdieu ist Zweckmäßigkeit eine soziale Kategorie. Freiheit gründet sich auf äußere Bedingungen: auf Bildungs-, Beziehungs- oder schlicht ökonomisches Kapital. Die ästhetische Urteilskraft ist als ein Qualitätssinn zwar internalisiert, entscheidet aber dennoch aus guten Gründen. Das Werturteil über eine Fotografie läßt sich für Bourdieu daher methodisch fassen nach Art eines naturwissenschaftlichen Erfahrungsexperiments. Auch hier wieder das Gegenteil von Kant, der mit dem Begriff der Zweckhaftigkeit dem kausalen (mechanistischen) Denken gerade entgegenwirken will.

Zur Profilierung seines Vorgehens beruft sich Bourdieu in *Eine Illegitime Kunst* auf Claude Bernard, einen Wegbereiter der Experimentalphysiologie. Der Experimenta-

tor, so zitiert er Bernard (1983:12/13), gleiche einem Zuschauer, der eine stumme Szene beobachtet. Die Phänomene, mit denen er es dort zu tun habe, seien lebendigen Personen vergleichbar, von denen er weder die Sprache noch die Sitten oder die Lebensverhältnisse kenne und deren Intentionen er dennoch erfahren möchte. In einer solchen Situation bediene sich der Wissenschaftler aller Mittel, die ihm zu Gebote stünden. Er beobachte die Wirkung der Mittel, ihren Ablauf und ihre Manifestationen und versuche, deren Ursachen zu bestimmen*.

Für eine glaubhafte Soziologie, so Bourdieu, komme es darauf an, weder einem reinen Intuitionismus zu verfallen, der den Sinn in der Unmittelbarkeit des Erlebten suche, noch einem vermeintlichen Objektivismus zu frönen, der die Bedeutungen in der Abstraktion derart verdingliche, dass er sich zu einem „bloßen Nominalismus“ verflüchtige. Die Soziologie habe die Aufgabe ihre „Tatbestände wie Dinge zu betrachten“, Dinge, in denen sich in ganz bestimmter Weise soziale Beziehungen materialisieren und situieren.

Das Verfahren, das Bourdieu vorschlägt, kommt einem Dreischritt gleich, wobei der Wahrheitsbegriff durch die Verifikation ersetzt wird**.

1. umfangreiche Datenerhebungen in einem grob angelegten Rahmen gemeinsamer Merkmale ("die unmittelbare Erfahrung, deren man über Äußerungsformen habhaft wird, die den objektiven Sinn ebenso verschleiern, wie sie ihn enthüllen" (1983:14) - zum Beispiel im Schuhkarton),
2. Auswertung der Daten und Formulierung von Annahmen ("die Analyse von objektiven Bedeutungen und gesellschaftlichen Bedingungen der Möglichkeit dieser Bedeutungen" (ebd.) - Objektivierung des Subjektiven), und

* Die *Münchener Medizinische Wochenschrift* (Nr.52; 1913:2912) hebt die Arbeit Claude Bernards folgendermaßen hervor: „Seine Genialität im Experimentieren läßt sich am besten dadurch illustrieren, dass er seine epochemachenden Entdeckungen im Laufe seiner Vorlesungen bei den Demonstrationen selbst gemacht hat; die gibt auch seiner ganzen wissenschaftlichen Tätigkeit das Gepräge.“

** Ideen werden erst dann wahr, schreibt Durkheim in *Schriften zur Soziologie der Erkenntnis* (1987:88), "wenn wir uns ihrer bedient, wenn wir sie erprobt und geprüft haben". Bourdieu selbst hat sein Verfahren aufgrund seines eigenen Vorgehens in Algerien auch einmal als "Gelegenheits"-Soziologie bezeichnet in einem Land, das ihm als ein "riesiges Laboratorium im Kriegszustand" erschienen war (2003b:14).

3. verifizierende Rückkoppelung der Annahmen an den Einzelfall ("die Konstruktion der Beziehung zwischen den Handlungssubjekten und dem objektiven Sinn ihrer Verhaltenformen" (ebd.) - Objektivierung der Objektivierung).

Wie sieht dieses Vorgehen bei der Erforschung der Gebrauchsweisen der Fotografie aus?

Über das Zustandekommen des Projekts ist überraschenderweise wenig bekannt, nur soviel, dass Bourdieu Anfang der 1960er Jahre Direktor des (von Raymond Aron gegründeten) *Centre de Sociologie Européenne* (CSE) in Lille geworden war, einer Stiftung der *Ford-Foundation* (2003:53ff.). Ähnlich Durkheim in der *Année Sociologique* (1898), dem sich Bourdieu zunächst in methodischer Hinsicht verbunden fühlt, sammelte er im CSE einen Kreis von Wissenschaftlern um sich, die als ein Kollektiv arbeiteten und im Pariser *Minuit*-Verlag eine autonome Publikationsreihe besaßen. Hier entstanden *Les hérités* (1965; deutsch: *Die Erben*) und *La reproduction* (1970; deutsch: *Die Illusion der Chancengleichheit*, Stuttgart 1971) über die verdeckte Reproduktion der Klassengesellschaft durch das französische Bildungssystem und auch *Un art moyen* (1965; deutsch: *Eine illegitime Kunst*, Frankfurt 1981).

Das Forschungen im CSE war zwar relativ unabhängig gegenüber der etablierten französischen Forschungslandschaft, waren aber Kontrakte mit amerikanischen Wirtschaftsunternehmen angewiesen, die das Institut finanzierten. Der Auftrag für das umfangreiche Foto-Projekt kam 1961 von dem US-amerikanischen Kamera- und Filmhersteller *Kodak-Pathé*, der zur Plazierung seiner Produktpalette dezidierte Informationen über das Verbraucherverhalten des französischen Marktes erwartete. Kern der Arbeit war also eine angewandte Sozialforschung, die zunächst einmal für den Markt interessant war, d.h. sie diente zuallererst der Ermittlung eines Geschmacks- und Bedarfsprofils des Konsumenten. Vorbild für Bourdieu war hier die schon von der Durkheim-Schule betriebene Lebensstilforschung. In Durkheims Skepsis gegenüber der Exklusivität des Einzelnen (vgl. Aron 1971, Bd.II:20f.), den er stattdessen *automatisch* und *organisch* in gesellschaftlichen Beziehungen eingebunden sieht, werden auch schon Merkmale von Bourdieus *habitus*-Modell deutlich.

Auf dem Hintergrund einer Spezifizierung der Lebensstilforschung (die Milieu-Typologien werden jetzt wesentlich differenzierter gehandhabt) bildet sich also eine

angewandte Sozialforschung heraus, die hauptsächlich aufgrund ausgefeilter Stichproben-Interviews vorgeht, und daraus Konsumverhalten, Werte, Einstellungen und Alltagsorientierungen ableitet. Hierdurch können nicht nur Aussagen über die Stellung des Einzelnen innerhalb gesellschaftlicher Gruppen gemacht werden, sondern eben auch Rückschlüsse und Veränderungen im Kaufverhalten präzisiert und verwertet werden. Die Forschungsarbeiten erstreckten sich über drei Jahre*.

Der Auftrag von Kodak-Pathe ist als die einzige großangelegte empirische Untersuchung zum Thema Fotografie anzusehen in einer ansonsten zeichentheoretisch, historisch oder medientechnisch dominierten Debatte. Dass man es in den vorgängigen, ausschließlich auf Kunst- und Dokumentaraufnahmen großer Fotografen konzentrierten Arbeiten versäumte, die Schnappschüsse von den Familienfesten und Urlaubserinnerungen hinzuzuziehen, und in beiden Kategorien Normen einer gesellschaftlichen Etikette zu sehen, liegt nach Bourdieu daran, dass man mit einer viel zu engen und "gesellschaftlich konditionierten" Definition von Legitimität in Kunst und Ästhetik operiert hat (1983:18/19)**. Durch die empirische Erweiterung des Untersu-

* Um einen Eindruck über Umfang und Diversifikation der Aufgaben und Forschungsfelder zu geben, sind im folgenden stichwortartig Auftrag und beteiligte Personen benannt.

Von 1961-62 wurden zunächst Stichprobenbefragungen im Umkreis des Renault-Werkes in Lille (Claude Passeron unter Mitarbeit von Raymonde Moullin), im ländlichen Raum des Bearn, Bourdieus Heimat am Rande der Pyrenäen (von ihm selbst und seiner Frau Marie-Claire Bourdieu), in Foto-Clubs und Amateurvereinen um Lille (Jean Claude Asset und Phillip Fritsch) und Bologna (Dominique Schnapper) unternommen. Von 1962-63 dann Stichproben (692 Personen) in Paris und Lille (Pierre Bourdieu, Denise Jodelet und Jean Claude Ausset), teilnehmende Beobachtungen auf Korsika (Claude Bauhain), im Elsass (Huguette Kaufmann), in Foto-Clubs in Paris (Francois Flament und Arlette Lagneau), schließlich die Auswertung von Presse- (Luc Boltanski) sowie Werbefotografie (Gerard Lagneau). Von 1963-64 dann hauptsächlich Zusammenstellung der Daten und Auswertungsarbeit, die zunächst von Bourdieu und Jean-Claude Chamboredon vorgenommen wurde, weitere Stichproben-Befragungen unter Berufsfotografen (Boltanski/Chamboredon), in Fachhochschulen für Fotografie (Boltanski), unter Künstlern (Chamboredon), in Fachzeitschriften für Fotografie (Chamboredon), unstrukturierte Interviews über die Einstellungen zu fotografischen Techniken (Henri LeMore), bei Fotohändlern nach dem Verfahren fiktiver Käufe (Boltanski/Jaques de Felice) und schließlich Untersuchungen über die psychoanalytische Bedeutung der Fotografie (Robert und Françoise Castel) (vgl. 1983:296ff.).

** Zum Beispiel in Gisele Freunds soziologisch-historischen Arbeiten über die Fotografie im 19. Jahrhundert, exemplifiziert an der Geschichte des bürgerlichen Porträts. Ihre Arbeit, die sie in Frankfurt bei Karl Mannheim begonnen und schließlich 1936 als Dissertation an der Sorbonne eingereicht hat, ist ausdrücklich als *Soziologie der Fotografie* erschienen, ging aber formal nicht soziologisch vor.

chungsfeldes konnte er zeigen, dass der größte Teil der Bevölkerung "aus dem Universum der legitimen Kultur ausgeschlossen bleibt" (ebd.). Die Fotografie des "Volksgeschmacks" folgte zwar nicht der offiziellen Logik einer autonomen Ästhetik, aber sie war deshalb nicht weniger systematisch organisiert. Es zeigte sich, dass ihr Ausgangspunkt ein anderer war: Ästhetik bedeutete hier eine Dimension innerhalb eines Systems impliziter Werte, d.h. sie bildete sich nicht aus am reflektierten Geschmacksurteil, sondern innerhalb eines klassenspezifischen Ethos, das sich - und das ist bedeutsam für das vorliegende Thema - ausdrücklich am Gegensatz der Gruppeninteressen ausrichtete:

Das Verhältnis der Individuen zur photographischen Praxis ist seinem Wesen nach ein mittelbares; es schließt den Widerschein des Verhältnisses der Angehörigen der übrigen Klassen zur Photographie und daher zur gesamten Struktur der Beziehungen zwischen den Klassen mit ein (1983:20/21).

Ein Bauer aus dem Bearn sieht sich in seinem ästhetischen Urteil vor allem durch den Städter herausgefordert, weil dieser die Werte in Frage stellt, nach denen er lebt, und ihn zwingt, sich explizit zu definieren*. Folglich kann auch das ästhetische Geschmacksurteil soziologisch gesehen kein interesseloses sein.

5.1.1 Lob der Gegenständlichkeit

Das gesellschaftliche Duell der Werturteile manifestiert sich vor allem in der unüberwindbar scheinenden Barriere von Form und Inhalt. Was für die einen die Schönheit der Form ist, die anspricht, ist für die anderen nichts als die schöne Sache, die damit abgebildet wird. Was für Kant Zeichen des barbarischen Geschmacks ist, kennzeichnet nach Bourdieu den „Naturalismus der unteren Volksschichten“ (1993:104), der sich angesichts der Konkurrenz gesellschaftlicher Konventionen geradezu als ein „naturalistischer Kult“ auswächst (ebd.:105):

* Nach Angaben Bourdieus, reichte der Anteil der Photoamateure Anfang der 1960er Jahre von 39% in den Städten unter 2000 Einwohnern bis 61% in den Städten mit 2000-5000 Einwohnern. Je größer die Stadt, desto höher steigt die Anzahl der Hobby-Fotografen (1983:291, Anm. 10).

Erfüllt die wirklichkeitstreue Reproduktionstechnik nicht am besten die Erwartungen des traditionellen Naturalismus, für den das schöne Bildnis nichts anderes ist als das Bildnis der schönen Sache oder, allerdings seltener, das schöne Bild der schönen Sache? (ebd.:90).

Wenn man die Fotografie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, so Bourdieu (1983:86), weil man ihr von Anfang an die gesellschaftlichen Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als „realistisch“ und „objektiv“ zu gelten haben, und durch die Kriterien der Ähnlichkeit und Lesbarkeit definiert sind. Wer aber die Fotografie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, läuft Gefahr, die gesellschaftlichen Gebrauchsweisen mit dem Geltungsbereich apparativer Vorschriften zu verwechseln. In diesem Zusammenhang prägt Bourdieu den aufschlussreichen Satz, dass der Anschein von Objektivität nicht etwa aus der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Dinge resultiert, sondern allein aus der Konformität mit den Regeln, die eine Übereinstimmung von *habitus* und Welt garantieren:

Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in der tautologischen Gewißheit, daß ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist (1983:89).

Die gesellschaftskonforme und bestätigende Sicht auf die Welt entspricht den Abbildfunktionen des (Foto-) Apparates. Das Bild des *Tjitjingalla Corroborees* ist der *Tjitjingalla Corroboree* und nur einsehbar aufgrund seines *non-sacred* Status. Das Bild der *Sun-Ceremony* ist die *Sun-Ceremony* und *nicht* einsehbar aufgrund ihres *secret sacred* Status. Das Distanzverhältnis zwischen Zeichenbildung und Repräsentation, zwischen Bedeutetem und Bedeutendem bleibt ausgeblendet; der Sinn eines fotografischen Bildes wird nicht formal, sondern inhaltlich, nicht am Signifikanten, sondern am Signifikat gemessen. Aber es ist nicht einfach ein zeichentheoretisches Verhältnis, das Bourdieu zum Ausdruck bringen will. Das Bild des Gegenstandes und der Gegenstand des Bildes werden als identisch angesehen, aber nicht unbedingt in einem indexikalischen, sondern in einem funktionalen Sinne. Es ist die Funktionalität des Gegenstandes, seine Zweckhaftigkeit, die seinen Status im gesellschaftlichen Leben assoziiert und von dort her den Status des Bildes bestimmt. Je ritueller ein Gegenstand im praktischen Leben angesehen wird, desto heftiger ist die Reaktion auf den Regelverstoß gegen sein Bild:

Der sakrale Charakter des Objekts und die ihm angemessene Relation zwischen Photographie und Gegenstand genügen, um die Existenz eines Bildes zu rechtfertigen, das nichts anderes zum Ausdruck bringen will als die Erhöhung des Gegenstandes und das zur Vollkommenheit gelangt, indem es diese Funktion vollkommen erfüllt (ebd.:101/2).

Der "barbarische Geschmack", schreibt Bourdieu, ist niemals ohne Zusammenhang mit dem "guten", d.h. jede kulturell benachteiligte Gruppe unterhält zur legitimen Kultur ein zweideutiges Verhältnis. Aus dieser Zweideutigkeit heraus, der immer auch eine Unsicherheit, ein gesellschaftliches Minderwertigkeitsgefühl zugrunde liegt, fahndet sie nach feststehenden Regeln und Begriffen, die "sowohl von der Anerkennung der legitimen Kultur" zeugen, so Bourdieu, "als auch von der Gewißheit, das Opfer einer kulturellen Enteignung zu sein" (1983:106). "Opfer" und "Anerkennung" - beides verschränkt sich auf komplexe Weise im Umgang mit den Bildersammlungen Spencers und Gillens: Das Spannungsverhältnis des Bildes zwischen Vergangenheitsbezug und Gegenwart, abgebildeten Gegenstand, an dem buchstäblich nicht mehr zu rühren ist, und dem Residuum des musealen Bildes wird zugunsten des Vergangenheitsbezuges ausgelegt. Die Fotografie ist hier das verbürgte Dokument und Zeugnis. Andererseits entspricht die strikte Regulierung der Zugangsbedingungen den 'objektiven' Regeln apparativer Abbildlichkeit. In der Anerkennung derselben muss zwangsläufig auch auf westliche Tradierungsmethoden eingegangen werden, die der Wichtigkeit der personengebundenen Überlieferung jedenfalls teilweise entgegenarbeiten.

5.1.2 *Habitus und Fotografie*

Habitualisierte Erfahrungen sind ihrer Beschaffenheit nach nicht unmittelbar zugänglich. Deshalb ist es für Bourdieu notwendig ein "System von Beziehungen" zu konstruieren, das sowohl "den objektiven Sinn der nach feststellbaren Regelmäßigkeiten organisierten Verhaltensformen als auch die einzelnen Beziehungen umschließt, welche die Subjekte zu ihren objektiven Existenzbedingungen und dem objektiven Sinn ihres Handelns unterhalten, einem Sinn, dessen Objekt sie sind, nachdem man sie seiner beraubt hat" (ebd.:14/15). Maßgebend für Bourdieu ist also die Verinnerlichung allgemeiner Verhaltensnormen einer Gruppe als ein implizites Wissen, das der

Einzelne zwar nicht bewusst wahrnimmt, das aber dennoch seine Entscheidungen beeinflusst, die Dinge seiner Umwelt für bedeutend oder unbedeutend zu halten:

Für den Soziologen liegt das wahrhaft Unbewußte in der normalen, banalen Tätigkeit des ungenannten Individuums, das photographiert und in seiner Entscheidung, welche Gegenstände es wert sind, der Bedeutungslosigkeit und der Vernichtung durch Vergessen entrissen zu werden, 'unbewußt' das übernimmt, was die Gruppe als ihre fundamentalen Werte anerkennt (ebd.).

Wichtig für die Betrachtung habitueller ästhetischer Werturteile ist, dass das "System von Beziehungen", von dem Bourdieu spricht, nicht aus der Anhäufung von Daten aus heterogenen Sozialsystemen besteht. Hierbei entstünde nur eine statistische Aggregation individueller Meinungen, die wertlos bliebe, solange nicht geklärt wäre, in welchem Verhältnis der Durchschnittswert ihrer Daten zur konkreten Praxis der handelnden Personen steht. Die Objektivierung der Daten, ihr Durchschnittswert, muss also noch einmal verifiziert werden, um dem konkreten Einzelfall gerecht zu werden. Bourdieu nennt dies Objektivierung der Objektivierung. Darin zeigt sich Bourdieus Bemühen um eine Verschränkung von quantitativen und qualitativen Methoden.

Wenn etwa der Sohn eines Postbeamten aus dem Bearn, der im System akademischer Beziehungen statistisch gesehen keine Chance hat, weil er das für eine diesbezügliche Karriere zweifelsfrei vorausgesetzte Selbstverständnis nicht verinnerlicht hat, sich dennoch zur Akademie berufen fühlt, existiert hier ein Widerspruch zwischen dem statistischen Wert der beruflichen Chancen aufgrund seiner Herkunft und seiner Selbstbeschreibung. Dieser Widerspruch ist aber nach Bourdieu nur scheinbar, und zwar deshalb, weil die Selbstbeschreibung unbewusst bereits aufgrund der objektiven Chancen erfolgt – frei nach dem Motto: Du hast keine Chance, nutze sie! Bourdieu scheint das, was als struktureller Widerspruch auftaucht, wörtlich zu nehmen als ein Verhalten, das auf objektiv vorhandene Verhältnisse direkt negativ, aber indirekt positiv reagiert. Obwohl die Person anderes behauptet, hat sie doch schon das objektive Urteil über ihre Chancen verinnerlicht. Methodologisch heißt das, dass die Sozialanthropologie (und hier ist das Wort Anthropologie bewusst zugesetzt), will sie den Standpunkt des einzelnen (ganzen) Menschen nicht nur nach statistischen Objektivierungen beurteilen, sondern auch dessen Widersprüchlichkeit verstehen, das Moment des Objektivismus überwinden muss, indem sie es aufnimmt und in einer "Theorie der Entäußerung der Innerlichkeit und der Verinnerlichung der äußeren Lage begründet", so Bourdieu (1983:15). Denn zwischen abstrakter außerhalb der unmittel-

baren Erfahrung stehender Welt und dem Verhalten in konkreten Lebenssituationen muß für die Analyse eine Instanz liegen, in der das Kollektive und Einzelne zusammenfließt, eine Schnittstelle oder Relaisstation, die in ihrer Struktur die Detailansicht des menschlichen Zusammenlebens prototypisch abbildet und zugleich subjektiv ausprägt. Diese Vermittlungsinstanz, die nur von außen erkennbar ist, nennt Bourdieu *habitus*.

Viel Tinte ist über Bourdieus Begriff des *habitus* geflossen, insbesondere von Bourdieu selbst. Was im Folgenden nicht geleistet werden kann und soll, ist eine Zusammenfassung der Bedeutungen des *habitus*-Begriffs*, nur soviel: Der *habitus*-Begriff hat eine Entwicklung genommen, die Bourdieu von einem starren herkunftsbestimmten Klassenhabitus zu den generativen und schließlich ambivalenten Aspekten des *habitus* in seinem Spätwerk, den *Meditationen*, immer wieder neu zu justieren versucht hat. Zum Beispiel: In der *Illegitimen Kunst* (1965) ist der *habitus*-Begriff noch stark von der Profilierung gegenüber marxistischem Gedankengut geprägt:

Nur eine mechanistische Auffassung der Dialektik zwischen den objektiven Beziehungen und den diese determinierenden handelnden Subjekten kann in Vergessenheit geraten lassen, daß der Habitus, selbst das Produkt von Bedingtheiten der Hervorbringung von Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen ist, die ihrerseits wiederum nicht das unvermittelte Ergebnis von Bedingtheiten sind, obgleich sie, einmal hervorgebracht, allein durch Kenntnis dieser Bedingtheiten oder, besser gesagt, des in diesen verankerten Produktionsprinzips verstanden werden können (1983:16).

Den Versuch, Dualismen zwischen Subjekt- und Objektbeziehungen, idealistischen und materialistischen Konzepten im *habitus* aufzuheben, entwickelt Bourdieu in den *Feinen Unterschieden* (1979) weiter unter Beifügung und Ausdifferenzierung der wiederum von Marx abgeleiteten Kapitalsorten wie ökonomisches, gesellschaftliches und symbolisches Kapital, wobei der *habitus* jetzt produktiver wirkt. In *Sozialer Sinn* (1987) umschreibt Bourdieu den Begriff als „System dauerhafter und übertragbarer Dispositionen“, als „Erzeugungs- und Ordnungsgrundlage für Praktiken und Vorstellungen“ (1987:98; ähnlich 1996:154), die spontan, d.h. "ohne Wissen und Bewußtsein“ als „einverleibte, zur Natur gewordene und damit als solche vergessene Geschichte“ erscheinen (1987:105). Der Spielgedanke wird durch die Feldtheorie weiter ausgebaut, in der verschiedene Kapitalsorten - ökonomisches Kapital (z.B. materiel-ler Besitz), kulturelles Kapital (z.B. Bildung) und soziales Kapital (z.B. soziale Be-

* Zuletzt am konzentriertesten und auch klarsten dargestellt durch Krais/Gebauer, 2002.

ziehungen) - eingesetzt werden und miteinander konkurrieren. Der *habitus* wird zwar noch als eine materialistische Erkenntnistheorie bezeichnet, nämlich "entsprechend dem von Marx in den *Feuerbachthesen* entworfenen Programm" als eine "praktische Reflexionstätigkeit", aber, so Bourdieu in einem Interview mit Luic Wacquant (1996:154):

Das Paradox (...) ist, dass die meisten Kommentatoren den wichtigsten Unterschied zwischen meinem Gebrauch dieses Begriffs und seinen sämtlichen früheren Verwendungen vollkommen außer acht lassen - ich habe Habitus auch und vor allem gesagt, *um nicht "habitude" zu sagen, Gewohnheit* -, nämlich die generative, um nicht zu sagen kreative Kapazität, die im System der Dispositionen als *ars* - als Kunst in ihrem eigentlichen Sinne der praktischen Meisterschaft - und insbesondere als *ars inveniendi* angelegt ist (1996:154).

Und schließlich in seinen *Meditationen* (1997) differenziert Bourdieu das Spielmoment im *habitus* noch weiter, indem er "Mißverhältnisse, Mißklänge, Mißlingen" (2001:204ff.) einbezieht und feststellt: "Die den objektiven Bedingungen vorgreifende Angepaßtheit des Habitus ist ein Sonderfall, der (in den uns vertrauten Universen) zwar besonders häufig auftritt, den man aber nicht verallgemeinern sollte" (ebd.:204).

Bourdieus Anleihen zur Entwicklung des Spielgedankens sind nicht ganz klar. Möglicherweise liegt hier eine Schnittmenge sowohl seiner Auseinandersetzungen mit Kants ästhetischem Urteilsvermögen als Spiel zwischen Vorstellungskraft und Verstand vor als auch mit Pascals Spielbegriff in der *Dialektik der Wette* (1947:§105). Pascal betont hierbei die praktische Seite des Spiels, d.h. der Mensch, "ebenso sehr Automat wie Geist", handele stets "im einem Augenblick", vor dem es kein Ausweichen gibt. "Vous etes embarque", heißt es in der *Dialektik der Wette*, und Pascal meint damit, dass man sich, ob man will oder nicht, immer schon in einem Spiel befindet, und dass es dabei nichts zu verlieren gibt. Die Spielidee ist hier ganz anders ausgelegt als bei Kant. Sie leitet sich, ähnlich wie bei Kierkegaard, aus der Notwendigkeit der Wahl ab. Die Philosophie, die beides haben wolle, so Kierkegaard, verhalte sich wie die Auslage eines Antiquariats, in dessen Schaufenster das Schild einer Wäscherei hängt, die ihre Leistungen anbietet: "Wollte man mit seiner Wäsche kommen, um sie rollen zu lassen, so wäre man angeführt. Das Schild hängt nur zum Verkauf da" (Tagebücher I, S.29; hier: Löwith 1953:164).

Im Gegensatz zu Bourdieu ist allerdings bei Kierkegaard das Votum für die Entscheidung eine Entscheidung für das konkrete Einzelne, das nicht eine Kategorie unter anderen, sondern die ausgezeichnete Bestimmung der Wirklichkeit überhaupt ist.

Für die Soziologie Bourdieus hat das Einzelne dagegen nur in seiner Relation zum objektiven Ganzen seine Bedeutung. Der Einzelne ist darin eingebettet, auch wenn er, wie oben angedeutet, den objektiven Bedingungen seines Daseins widerspricht. Der *habitus* kann zwar scheitern, aber er kann nicht aus seiner Haut. Und bezeichnenderweise zeigen die subjekt- und handlungskonstituierenden Aspekte des *habitus*, das „Körper gewordene Soziale“ (Bourdieu 1996b:161), eine Vorliebe für relativ statische räumliche Begriffe, d.h. sie definieren sich durch Anpassungsprozesse und einen konservativen Widerstandsgeist gegenüber ihrer natürlichen und sozialen Umwelt. Der *habitus* ist träge, er schlägt sich sprichwörtlich nieder. Der Körper ist ein Repositorium des eingefleischten Sozialen, das ihn nie im Stich, aber auch nie fremdgehen läßt. Bereits in *La Deracinement* (mit Abdelmalek Sayad, 1964) schreibt Bourdieu angesichts der staatlich verordneten Umsiedlung der Kabylen in „moderne“ Lager fast hellseherisch: „Nach dem Beispiel römischer Kolonisatoren disziplinieren die mit der Organisation der neuen Gemeinschaften beauftragten Offiziere zunächst den Raum, als ob sie hofften, mit diesem auch die Menschen disziplinieren zu können.“ (ebd.:26). Räumliche Kategorien spiegeln das Eingesessene und halten es in seiner Beharrlichkeit widerstandsfähig. Die brachiale Reform der algerischen Klanökonomie in eine moderne misslingt, weil ihre Mitglieder die Prinzipien der zeitintensiven und arbeitsteiligen Wirtschaftsweise nicht schnell genug internalisieren können*.

* Bourdieus Vorliebe für räumliche Begriffe ist auch eng verwandt mit einigen Schriften von Marcel Mauss. Speziell dessen Aufsatz über die *Körpertechniken* und *Über den jahreszeitlichen Wandel der Eskimogesellschaften* (1978:187, Anm.7). Mauss: Die "tellurischen Bedingungen wirken, indem sie die Gesellschaft durchqueren, durch die soziale Masse auf das Individuum". Nicht die Gesellschaft durchquert also ein Habitat, sondern umgekehrt, das Habitat durchquert die Gesellschaft, die hierdurch eine "menschliche Totalität", nämlich den *habitus* ausprägt. Für Mauss beruht das soziale Leben tatsächlich auf einem "Substrat", das von der "Masse der Individuen" konstituiert wird, aus denen sich die Gesellschaft zusammensetzt. Dass, was die "Konfiguration der Dinge jeglicher Art" durchzieht (*Materialität*), inkorporiert sich in *Körpertechniken* (*habitus*), und wirkt sich andererseits wiederum verändernd auf die "kollektiven Beziehungen" aus (das generative Prinzip des *habitus*). Also auch hieraus läßt sich der *habitus*-Begriff Bourdieus entwickeln und auch deutlicher noch durchzeichnen.

Zu den widerständigen gleichwohl theatralen Körpertechniken des *habitus* gehört zweifellos die Pose vor der Kamera. Bourdieu hat dies sehr genau beobachtet, wenn er schreibt, dass " der Konventionalismus der Pose vor der Kamera (...) auf den Stil der Kommunikation" einer Gesellschaft verweist, der sie entstammt. Auch hier wieder die Dualität des Landbewohners und Städters. Modelle einer Gesellschaft, "in welcher der „Abstammung“ und dem „Haus“ (der Familie) mehr Realität zukommt als den Individuen" (1983:95), bevorzugen demnach eine hieratische Pose. Der Städter hingegen bevorzugen eine "natürliche", unkonventionelle und "achtlose" Haltung, die zumeist mit einem "Schnappschuss" erfasst werde. Gegen den Schnappschuss eines beliebigen Momentes würde die Landbevölkerung allein deshalb Einspruch erheben, weil sie "aus dem Leben gegriffen" als Aggression und als nicht repräsentativ aufgefasst werden würde (ebd.:91f.).

Bei den Kabylen, so schreibt Bourdieu, sei der "Mann von Ehre" derjenige, der „Gesicht zeigt“, der seinem Gegenüber ins Auge blickt:

Die Ehre gebietet, daß man der Kamera in derselben Weise gegenübertritt wie einem Menschen, den man achtet und dessen Achtung man erwartet: von vorn, mit erhobenem Kopf und dem Blick geradeaus gerichtet (1983:94).

Eine zentrale These Bourdieus ist – und hier zeigt sich das ethische Übergewicht seiner Überlegungen zur Ästhetik besonders deutlich –, dass kulturelle Werte nicht durch einen technischen Eingriff verändert werden können, so als ob die Umweltbedingungen (Kenntnisstand, Produktionsmöglichkeiten, Wirtschaftsform etc.), die doch für die Ausbildung des *habitus* so entscheidend sind, für die Herstellung einer Fotografie nicht gelten, und folglich auch nicht in die fotografische Situation einfließen würden. Wenn Bauern des Bearn, die für ein Hochzeitsfoto posieren, das Kompositionsprinzip und die Haltung der Figuren auf byzantinischen Mosaiken einnehmen, um sich auf diese Weise gegen die perspektivische Macht der Fotografie zu verteidigen, wie Bourdieu meint, ist diese Sichtweise einer kunsthistorischen These der 1960/70er Jahre entnommen, die die Einführung der technischen Zentralperspektive in die Kunst als etwas Artifizielles gedeutet hat, das sich vom Fest- und Kultcharakter echter Volkskunst abgesetzt hat. Die bürgerliche Kunstauffassung wird etwa bei Bredekamp als eine "Schein-Realität" aufgefasst, die den ästhetischen Reiz der Zentralperspektive als Mittel von Herrschaft eingesetzt hat. Im Gegensatz zu Bour-

dieu sucht Bredekamp aber nachzuweisen, dass die unteren Schichten nicht aus habituellem Konservatismus an "trecentesken" Formen festgehalten haben, "sondern kraft ihrer Fähigkeit, den Verselbstständigungsprozeß der Kunst aus dem Kult bis zu ihrem Autonomie-Anspruch als gekoppelt an die Ideologie der oberen Klassen zu erfahren und abzuwehren" (1972:128).

Perspektivität und Autonomie werden wie bei Bredekamp so auch von Bourdieu synonym gebraucht und als ein Kunstgriff gedeutet, der - "aus der Tiefe" kommend - der Herrschaftsbezeugung und gesellschaftlichen Distinktion dient. Die Frontalität der hieratischen Haltung dagegen ist universell und authentisch, weil sie "in der Sprache aller Ästhetiken (...) das Ewige" bedeuten soll, so Bourdieu (1983:88).

Wulf und Gebauer haben diese These in *Spiel, Ritual, Geste* (1999) zwar wieder aufgenommen, aber das Erstaunliche an ihr ist die Art und Weise, wie die Erkenntnis der Interpreten (von ganz oben) mit der Erfahrung des Erlebenden (ganz unten) gleichgesetzt wird. Mit der einfachen Gegenüberstellung von Perspektivität als ästhetischer "Herrschaftsauratik" und eines ethisch-didaktisch motivierten "Volksgeschmacks", der die Frontalität bevorzugt, verwischt Bourdieu nicht nur gesellschaftspolitisches Engagement und soziologische Forschung, er diskreditiert damit den Kern seines empirischen Programms. Nach diesem sollte doch gerade mit der Vermeidung von Ewigkeitswerten einer transzendentalen Ästhetik vorgebeugt werden. Die Vernachlässigung des befreienden Momentes der Ästhetik fällt damit um so mehr ins Gewicht, als die Fokussierung der Forschung auf eine Ethik der Fotografie jetzt lediglich als die Verkehrung des eigenen kunstgeschichtlichen Blicks erscheint, die, ungeachtet der umfangreichen empirischen Untersuchungen, moralisierend und spekulativ daherkommt.

Mit Blick auf den restriktiven Umgang mit den Bildersammlungen Spencers und Gilens in Australien stellt sich daher die Frage, ob eine kritische Kultursoziologie wie diejenige Bourdieus mit der Überbetonung des Ethischen nicht nur das entlastende Moment der Ästhetik ignoriert, sondern auch das repressive Moment der Moral übersieht.

5.2 Kritik einer Soziologie der Fotografie

Bourdieu's *habitus*-Konzept ist ein komplexes Modell mit einer klaren Präferenz für das Eingesessene, scheinbar ewig Währende (Stichwort: hieratische Haltung). Bezeichnend hierfür ist der räumlich ausgerichtete *habitus* als „einverlebte, zur Natur gewordene und damit als solche vergessene Geschichte“ (1987b:105). Obwohl Bourdieu und nach ihm Kraus und Gebauer das generierende Potential des *habitus* sogar für eine „ars inveniendi“ halten (2002)*, so als habe seine „zweite Natur“ zu einem „zweiten Frühling“ angesetzt, hat sich doch gezeigt, dass die Einbettung der Ästhetik in funktionale Beziehungen trotz oder vielleicht gerade wegen der angestrebten Empirie, ohne einen ideologischen Filter nicht auskommt. Die Interpretation der Daten bleibt in der Dualität zwischen Herrschaftsästhetik und Volksgeschmack ebenso stecken, wie die Ästhetik umgekehrt von ihr ausgesiebt wird. So wie die Ausklammerung der Ästhetik von ethnographischen Filmaufnahmen diesem das Signum aboriginaler Authentizität verleiht, erscheint das Ethische bei Bourdieu ebenfalls als etwas Authentisches, das von vornherein positiv besetzt ist: Die echte, weil zeitlose Pose des Landbewohners gegen eine falsche Natürlichkeit des Städters.

Bourdieu's Einsichten zur Ästhetik bilden den theoretischen Versuch, dieselbe in die Lebenspraxis zu reintegrieren. Dieses Ziel teilt er mit der Avantgarde, obwohl er letztere als elitär kritisiert. Der Unterschied liegt in der strategischen Ausrichtung des Autonomiebegriffs, den beide der bürgerliche Kunstauffassung entgegenstellen. Während die Avantgardisten ihren Begriff der Autonomie dazu benutzen, eingesessene Wahrnehmungsweisen auf Dinge des täglichen Lebens zu verwirren und dadurch hinterfragbar zu machen, bestätigt Bourdieu durch seine umfangreichen Untersuchungen nicht nur die feinen Unterschiede, er polarisiert sie auch. Zurecht weist Bourdieu auf die fehlenden gesellschaftlichen Möglichkeitsbedingungen von ästheti-

* Der *habitus*, so Kraus/Gebauer, habe das Potential einer *ars inveniendi*, einer Kunst des Erfindens, die „in neuen Situationen neue Verhaltensformen“ hervorbringe (2002:6). Diese Kunst der „praktischen Meisterschaft“ beruhe dabei ganz auf Erfahrung, die als „geronnene“ sich nicht nur in einer spezifischen Form der Verinnerlichung als „*modus operatum*“ herauskristallisiere, sondern auch auf das Werk, den Gegenstand der praktischen Tätigkeit, selbst übergehe. Ähnlich hat schon Feyerabend den Begriff der Kunst mit Erfahrung zusammengebracht als „rechtes Erkennen von Symptomen“, die man nicht vom Prozess des Lernens und der Praxis, der sie angehörten, trennen und „objektivieren“ könne (1984:8).

schen Urteilen bei Kant hin. Aber durch die Relativierung und theoretische Auflösung ihres Potentials steuert er auf eine Repressionsthese zu, die zu einem einfachen (und auch beruhigenden) Bild von gesellschaftlichen Machtverhältnissen tendiert. Bourdieus Credo ist die Distinktion in Form gesellschaftlicher Rangabzeichen, das Credo der Avantgardisten dagegen die Differenz von Zeichen und gesellschaftlichem Kontext überhaupt.

5.2.1 *Konvergenz der Blicke*

In fotografischen Gruppenporträts bäuerlicher Gesellschaften sieht Bourdieu eine „*Konvergenz der Blicke*“, und er beschreibt diese Konstellation als eine „geordnete Aufstellung der Abgebildeten [, die] ... objektiv vom Zusammenhalt der Gruppe“ zeugt (1983:93). Dieses selbstbestimmte Medienverhältnis schwindet im Zuge des Zusammengehens von IT-Industrie und Telekommunikation gegen Ende des 20. Jahrhunderts. In einem Artikel der *Tageszeitung* (taz) vom 26.10.1999 wendet Bourdieu nun den Begriff der Konvergenz; Konvergenz der Medien bedeutet ihm nun eine „beängstigende Uniformisierung“ der Kultur, die „das soziale Universum (...) zu zerstören“ droht. Die durch den steigenden Konkurrenzdruck der unterschiedlichsten Anbieter versprochene Kreativität sei nichts anderes als das fortgesetzte „Streben nach größtmöglichem Gewinn zu den geringsten Kosten“. Diese harsche Kritik am Zusammenspiel von technischen Medien und Kultur fällt in die Phase einer verstärkten politischen Aktivität Bourdieus mit *Gegenfeuer I* (1998) und *Gegenfeuer II* (2001) entlang der Themenbereiche Globalisierung, Medien und Kapital*. Vor dem Hintergrund der technologischen Veränderungen im Medienbereich muss aber auch nach den Möglichkeiten eines veränderten Gebrauchs von Fotografie und Film gefragt werden. Im Unterschied zu seinen umfangreichen Forschungen in den 1960er Jahren scheint Bourdieu dies bei den neuen Medien nicht mehr zu berücksichtigen.

* Bourdieu, Pierre: *Fernsehen, Journalismus und Politik*; in: *Gegenfeuer I*. Konstanz: UVK 1998:77-85; ders.: *Das Modell Tietmeyer*; in: *Gegenfeuer I*. Konstanz: UVK 1998:53-59; ders.: *Vereinheitliche und Herrsche*; in: *Gegenfeuer 2*. Konstanz: UVK 2001:100-116; ders.: *Das Symbolische Kapital*; in: *Meditationen*. Frankfurt a.M.: 309-315

Bedingt durch neue Kommunikationstechnologien hat sich der Status von Fotografie innerhalb einer Hierarchie legitimer Künste verändert. Und das zeigt, dass die Struktur der Beurteilungskriterien eines Gegenstandsbereiches nicht festgelegt ist, sondern sich mit der Zeit ändert und nicht aufzulösen ist in einer Dualität von Herrschafts- und Massengeschmack nach dem Muster: die einen machen es so, und die anderen genau anders herum. Der Umgang mit Medien ist vieldeutiger und verwirrender geworden. Empört sich Bourdieu gegen die Konvergenz der neuen Medien, übersieht er, dass das Zusammengehen von IT-Industrie und Telekommunikation vor allem auch jenen Gruppen neue Handlungspotentiale gebracht hat, die er als "kulturell enteignet" bezeichnet (1983:106). Oppositionelle Gruppen bedienen sich dieser Medien, um sich zu organisieren und in ihrem Kampf um Rechte und Einfluss auf die öffentliche Meinung. Die frühen politischen Avantgarden haben dies ebenso vorexerziert wie die Zapatistas in Mexiko oder die aboriginalen Aktivistengruppen in Australien. Aufgrund der großen Entfernungen zwischen Zentrum und Peripherie bestand die einzige Chance einer Zusammenarbeit in der Nutzung und Beherrschung von telematischen Kommunikationsmedien (vgl. Michaels 1988, Langton 1993).

Bourdieu denkt Differenz in einem Ordnungsmuster gesellschaftlich sanktionierter Legitimitäten (1983:105ff.), aber nicht als Veränderungspotential. Seine Einordnung der Fotografie in eine Sphäre von Praktiken, die der Legitimität der "hohen" und freien Künste (Musik, Malerei, Theater) zwar teilhaftig werden kann, aber sie niemals ersetzen wird (ebd.:107), ist nicht nur überholt, sie ignoriert alle anderen Einsatzgebiete der Fotografie ebenso die den Varianten der bildenden Künste. Entscheidend hierfür sind soziale und ökonomische Entwicklungen, dass auch die Instanzen, die die Künste legitimieren, wechseln. Während Bourdieu noch Universitäten und Akademien als "legitime Instanzen der Legitimation" hoher Kunst bezeichnet, sind es heute die Medien im Verbund mit Galerien, Auktionshäusern und Heerscharen von Berufskritikern, die darüber befinden, was als Kunst zählt und was nicht.

Differenz und Distinktion sind nicht synonym. In ihrer Fahndung nach objektiven Distinktionsmerkmalen kann eine dualistisch aufgezogene Soziologie, die sich an einer starren Hierarchie von Legitimitäten orientiert wie der Leser an den Hitlisten der Film- und Literaturspiegel 'Mischverhältnisse' kaum wahrnehmen.

Bourdieu's *habitus*-Konzept weist damit immer mehr auf einen Spezialfall hin, der nur mit Einschränkungen oder Ergänzungen übertragbar ist. Seine Fotografie-Forschung beschreibt eine Phase in der französischen Nachkriegsgesellschaft, die vor allem durch die Merkantilisierung und Re-Etablierung bürgerlicher Werte gekennzeichnet ist, gegen die Bourdieu anspricht und gegen die er auch politischen Protest eingelegt hat (vgl. die Aufsatzsammlung in *Gegenfeuer*, 2001, 2004). Als Milieustudie, so komplex sie sein mag, ist sie allerdings auf ein bestimmtes Land und eine bestimmte Zeit beschränkt.

Kurz vor seinem Tod gesteht Bourdieu in einem Interview mit Franz Schultheiss (*Camera Austria*, 75/2001)*, dass er sich 1955 von seinem ersten Geld als Professor eine deutsche *Zeiss Ikonflex* gekauft habe, und dass er diese Kamera eigenhändig über die Grenze habe schmuggeln müssen. Die *Zeiss Ikonflex* ist eine 6x6 Schachsucher-Kamera, ähnlich der *Hasselblad*. Das Auge ist nicht an ein Okular gebunden, sondern schaut von oben auf ein seitenverkehrtes Mattscheibenbild. Diese Kameras eignen sich vorzüglich für statische Einstellungen, also für Porträt-, Sach-, Landschafts- und Architekturfotografie, sind aber gänzlich ungeeignet für Momentaufnahmen ("Schnappschüsse"). Bourdieu's Kameraausrüstung und folglich auch seine Technik entspricht den schon in der Begriffsbestimmung des *habitus* angedeuteten Eigenschaften: statisches Vorgehen mit einem ausgeprägten Sinn für Lagebeziehungen. Den Zusammenhang zwischen seinen soziologischen Beobachtungen und seiner eigenen Fotografie deutet Bourdieu denn auch am Beispiel eines algerischen Marktes folgendermaßen:

Das hat mich auch vom Ästhetischen her interessiert, weil es ein sehr barockes Bild war, Dinge, die man sonst so nicht sieht, dadurch kam es zu ganz unglaublichen Bildkompositionen. (...) Was ich dabei im Kopf hatte, war der Lageplan des Marktes, genauso wie es einen Lageplan eines Dorfes oder Hauses mit einer bestimmten Struktur gibt, und ich habe mich gefragt, ob ich dieselbe Struktur auch auf den Märkten finden würde. Der Lageplan des Marktes reproduzierte im Großen und Ganzen die Struktur der kabyliischen Gegensätze mit zum Beispiel den Fleischern, also Leuten, die der

* Bourdieu, Pierre: *Zeugnisse einer untergehenden Welt*. Interview mit Franz Schultheiss in: *Camera Austria* Nr.75, Graz 2001; http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1660451566&cat=1&heftid=1002288832, eingesehen am 10.6.2003; siehe auch: Bourdieu, Pierre: *In Algerien. Zeugnisse einer Entwurzelung*; hrsg. v. Franz Schultheiss und Christine Frisinghelli. Graz: Camera Austria 2003b

gesellschaftlichen Verachtung ausgesetzt waren, in einer Ecke des Marktes. Diese Anordnung war keinesfalls zufällig, sondern entsprach einer sozialen Hierarchie*.

Bourdieu's Fotografie läßt sich kaum als eine Farbfotografie vorstellen. Sie ist einer Kosmologie der Gegensätze verpflichtet, die sich, hart kontrastierend, vorzugsweise in schwarz-weiß Bildern ausdrücken läßt. Vom Standpunkt einer materialgerechten Fotografie sind die härtesten Abzüge mit Hilfe von 'Strichpapier' zu erreichen. Dieses wird aber nicht zum Abzug eines Bildes verwendet, sondern zur fotografischen Reproduktion von Text.

5.2.2 *Materialität und Relationalität*

Man könne *über* Fotografien viel nachdenken, schreibt Elisabeth Edwards in *Thinking Materially* (2003), aber vor allem solle man *mit* ihnen denken**. Edwards Befürchtungen gehen in dieselbe Richtung wie Francesca Merlans. Edwards fürchtet einen "ideological apparatus", in dem die ethno-historische Fotografie zwangsläufig zu einer "disturbing analytical compression" führt (2003:1). Wenn sich Bourdieus soziologische Forschung der Fotografie allein auf Relationalität beschränkt, dann muss auch gesagt werden, was ihre soziologische Analyse erst ermöglicht, nämlich schlicht das Vorhandensein der Fotografie als Material. Die materiale Erscheinungsweise der Fotografie entscheidet über den Wahrnehmungsmodus, den Blick auf das Bild mit. Zwar determinieren Fotos nicht von sich aus die Art und Weise ihres Gebrauchs. Das hervorgehoben zu haben ist sicher ein Verdienst Bourdieus, aber in der Verbindung von Materialität und Blickgewohnheiten gewinnt Fotografie eine eigene Stabilität und ein unbestreitbares Reflexionsmoment, das über die reine Ikonizität hinausgeht. Die relative Autonomie des Mediums, sein materiales Erscheinungs-

* Bourdieu, Pierre: *Zeugnisse einer untergehenden Welt*. Interview mit Franz Schulthess in: *Camera Austria* Nr.75, Graz 2001; http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1660451566&cat=1&heftid=1002288832, eingesehen am 10.6.2003

** Elisabeth Edwards ist Direktorin des Fotoarchivs im Pitt-Rivers-Museum, Oxford, und Autor zahlreicher Beiträge zum Thema ethno-historische Fotografie (z.B. *Anthropology and Photography*, New Haven/London, 1992). *Thinking Materially* ist ein Vortrag auf der Konferenz: *Getting Pictures Right* vom 19. September 2003 in Basel (Persönliche Überlassung des Vortrags).

bild, der Ort und die Art, in der es präsentiert wird (ob im Schuhkarton, an der Wand, auf dem Bildschirm oder im Familienalbum) verändert jeweils die Sicht auf den Gegenstand, situiert ihn, und ist somit ein integraler Bestandteil seiner Wahrnehmung und seiner sozialen Gebrauchsweisen.

Fotografien sind Gegenstände zum Betrachten *und* zum Anfassen wie andere Gegenstände auch. Weil Fotografien eine materiale Grundlage haben, lassen sich an ihnen Spuren ermitteln, die eine Geschichte erzählen können, anhand derer sich Beziehungen zu Menschen und Orten knüpfen lassen. Elisabeth Edwards nennt Fotografien in ihrem Vortrag „materially located objects“ und votiert für einen "material turn" in der Fotografie:

Photographs exist materially in the world, as chemical deposits on paper, as images mounted on a multitude of different sized, shaped and coloured and decorated card. They are subject to additions to their surface such as painting or drawing, or they draw their meanings through a dialogic relationship with presentational forms such as frames and albums. They are owned, stored, exchanged, displayed on walls, in frames in albums, in boxes, treasured, destroyed in anger, all profoundly materially based cultural acts (ebd.:3).

Von der Materialität der Fotografie ausgehend, nicht wie Bourdieu von deren Repräsentativität, kommt es für Edwards darauf an, Fotografien als *bewegliche* Objekte in Netzwerken sozialer Beziehungen zu analysieren. Darin zeigt sich der relationale Ansatz ihrer Forschung, den sie wiederum mit Bourdieu teilt. Dabei ist sie aber weniger an schichtenspezifischen Bewertungsskalen interessiert als daran, wie Fotografien als Objekte soziale Dynamiken erzeugen und halten können. Mit Gell (1996) ist sie der Ansicht, dass Fotografien als soziale Objekte nicht nur ein bestimmtes Milieu oder eine soziale Lage anzeigen. Da sie aufgrund qualitativer Zuschreibungen in einem Ensemble anderer Objekte selbst über Lagebeziehungen verfügen, sind sie potentiell mit einer Vielfalt von Interaktionen ausgestattet, die sich auf menschliche Beziehungen auswirken. In dieser Hinsicht haben sie auch keinen eindeutigen Referenten aufzuweisen. Ähnlich argumentiert Castoriadis, wenn er feststellt, dass man von 'Dingen' im gesellschaftlich Kontext nur insofern sprechen kann, als diese "Bedeutungen ‚verkörpern‘ oder besser gesagt, abbilden und darstellen“ (1997:582):

Sie müssen sich in einem Netz von Individuen und Dingen ‚verkörpern‘, in ein soziales Netz ‚einschreiben‘, denn nur mit Hilfe eines solchen können sie sich vergegenwärtigen und Gestalt (eidos) annehmen (ebd.).

Gerade für den im sakralen Bereich angesiedelten Status der Bildersammlungen Spencers und Gillens ist dies wichtig. Denn nur so läßt sich erklären, dass Objekte mit zentralen Bedeutungen keine Bedeutungen *von* etwas besitzen (allenfalls in einem abgeleiteten Sinne). Sie besitzen keinen Referenten im Sinne einer Abbildlichkeit, Deutbarkeit oder gar einem Verstehen, sondern instituieren sich in einer Weise, die sie unvermittelt auf jene Bedeutungen bezogen sein läßt, die ihnen im wahrsten Sinne *zugesprochen* werden. Die Schutzfunktion dieser primären Bindungen hat Klaus Heinrich einmal als „rituelle Persöhnlichkeitskonstituentien“ (1983:13) bezeichnet. Körperlich erfahren werden können diese Konstituentien, wenn etwa heilige Objekte, d.h. Objekte mit primärer symbolischer Bedeutung, das gewohnte Ensemble liturgischer Handlungen verlassen, und etwa als *objet trouve* in einer Kunsthalle oder einem Museum, also in einem ganz anderen Ensemble wieder auftauchen.

"Mutually reinforcing sign systems" nennt Elisabeth Edwards (2003:5) das Zusammenspiel verschiedener Ensembles, in denen Fotografien eine Rolle spielen, und die, indem sie ihre ursprünglichen Bedeutungen ablegen, sich gegenseitig beleben können. Damit ist nicht nur die Neubewertung von Fotografien gemeint, sondern das gesamte Ensemble der damit zusammenhängenden Dinge und Verhaltensweisen.

Im folgenden Kapitel soll der Versuch unternommen werden, ein solches Beziehungsnetz anhand der Bedeutung von Lichtbildvorträgen zu knüpfen, wie sie Spencer und Gillen nach Rückkehr von ihrer 1901-Expedition vorgeführt haben. Gezeigt werden soll dabei, dass das Lichtbild nicht nur eine andere Infrastruktur benötigt und andere Wirkungen zeitigt als etwa Papierabzüge, Illustrierte Zeitungen, Ansichtskarten oder Bücher; es setzt durch die veränderte Öffentlichkeit, die es schafft, auch andere soziale Verhaltensweisen und eine andere Moral in Gang.

5.2.3 *Lichtbild-Ensemble im Savage Club*

Elisabeth Edwards bezeichnet das Lichtbild als *das* Erziehungsinstrument des späten 19. Jahrhunderts, und in der Tat ist der pädagogische Wert von Lichtbildprojektionen kaum hoch genug einzuschätzen. Man muß hier nur einen Blick auf die reichhaltige Literatur kurz nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert werfen. Titel wie: *Das selbstgefertigte Lichtbild in seiner erzieherischen Bedeutung für den Unterricht in Chemie und Physik* (1912) oder: *Lichtbild und Schule* (1928-32) in fünfbandiger Ausführung (Für die Kunstgeschichte vgl. Dilly, 1975:153-173; 1981:81-88). Die Lichtbildprojektion braucht eine besondere Architektur des Sehens, in der der Betrachter durch eine Lichtquelle in einem ansonsten dunklen Raum gebannt wird. Hinzukommt, dass die Ansicht der einzelnen Bilder befristet ist je nach Entscheidung des Vorführers*. Einen "trans-space" nennt Edwards deshalb den Lichtbildsaal, in dem der Betrachter auf einen einzigen Sinn, das Sehen, reduziert ist, das ihn dafür aber an die entferntesten Orte entführen kann:

The viewer sits in the dark, an image on glass – a material form of literally luminous clarity, projected shimmering on a wall or damp sheet, light reflecting from the image embracing the body of the viewer, perhaps accompanied by the sound and smell of the tropical night or in England the rain on the mission hall roof and the hiss of the lantern (2003:5).

Spencers *Savage Club Smoke Night Programm* kann man als eine der ersten Multimedia-Shows bezeichnen, die Fotografie, Film und Ton in einen wirkungsvollen Zusammenhang brachte. Um die Show durchzuführen, beauftragte er John William Lindt, einen aus Frankfurt stammenden bekannten Fotografen, eine Auswahl von Aufnahmen der 1901-Expedition zu Positiv-Aufnahmen (Dias) umzukopieren. Damit werden die Aufnahmen zum dritten Mal transformiert auf ein anderes Trägermaterial, das andere Fähigkeiten besitzt, andere Werkzeuge, andere Umgebungen und Menschen zusammenbringt.

Der erste Abzug fand gleich nach der Entwicklung der Negative in einem provisorisch eingerichteten Fotolabor der Telegrafestation Alice Springs statt. Ob Spencer

* Auch der Film ist eine Lichtbildprojektion, in der die Befristung des Einzelbildes auf 24 Bildern pro Sekunde beschränkt ist. Erstaunlich ist, dass der Kinobesucher aus diesem Diktat des Sehens nicht ausbrechen will, sondern im Gegenteil sein Gefesseltsein als Entlastung empfindet.

und Gillen die Abzüge den Arrernte wieder vorgelegt haben, möglicherweise um die Ereignisse genauer zu besprechen, als sie aus der unmittelbaren Beobachtung erschließbar gewesen sind, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Eine Auswahl der Aufnahmen wurde jedenfalls unmittelbar nach ihrer Entwicklung auf die Reise geschickt - teils auf Kamelen, teils mit der Eisenbahn - an den Sponsor der Expedition, David Syme in Melbourne. Syme ließ die Abzüge durch sein Verlagslabor wiederum reproduzieren, gestalten und montieren, in seiner Druckerei wieder umkopieren auf Printmaterial und schließlich drucken, um sie an Kiosken der Stadt einem möglichst breit gestreuten Leserpublikum zu veräußern. Allein dieser Vorgang bringt Dutzende von Spezialisten zusammen, von denen wiederum kleinere Dienste anhängig sind. Sie stellen jeweils Netzwerke dar, die durch zahlreiche Verbindungswege in und zwischen Gebäuden der Stadt nicht nur versinnbildlicht sondern real, körperlich gegangen werden. Und schließlich landen die Aufnahmen bei Lindt in seinem berühmten Studio, der Hermitage in Black Spur, um wieder umgewandelt zu werden, jetzt zu Lichtbildern, um sie wiederum einem anderen Ensemble aus Gebäuden, Technologien und Menschen zu überantworten. Kurz: Über jede dieser Stationen ließe sie eine Geschichte schreiben: eine Outbackgeschichte, eine Print-Mediengeschichte oder sogar eine Kriegsgeschichte*, allein am Leitfaden der Transformationen eines einzigen Bildes. Ein Kapitel wäre *The Savage Club Smoke Night Programm*.

Nach einjähriger Reise durch die zentralen Gebiete Australiens kehren Spencer und Gillen am 17. März 1902 nach Melbourne zurück. Was Spencer vorfindet, ist alles andere als erfreulich. Laut Mulvaney (1985:213) beginnt am vierten Tag nach seiner Ankunft bereits das Semester an der Universität, die sich in einen ruinösen Finanzskandal verwickelt hat; die Buchhaltung der Universität hatte große Mengen Geld

* Während des Ersten Weltkrieges wurden Internierungslager für deutsche Einwanderer eingerichtet. In Melbourne, dem Sitz der australischen Kolonialverwaltung, wurden gebürtige Deutsche aus der Universität entlassen (Mulvaney 1985:319). Spencers Rolle in diesem Zusammenhang ist unklar. Mulvaney konstatiert zwar, daß Spencer keine aktive Rolle in dieser Sache gespielt habe, jedoch bekleidete er während der Zeit des 1. Weltkrieges die Position eines Dekans. Spencers Einstellung wird von Mulvaney als hart und herausfordernd bezeichnet: „stern and challenging gaze“ (ebd. 318), an anderer Stelle sogar als kriegerisch: „bellicose state of mind“ (ebd. 319). Sicher ist, dass Spencer seinen bis dahin freundschaftlichen Kontakt zu Lindt in dieser Zeit abgebrochen hat. Verfolgt von Polizeimaßnahmen und öffentlichen Übergriffen auf sein Studio gab Lindt auf. Die Hermitage in Black Spur wurde 1916 geschlossen. Heute ist sie ein beliebter Ausflugsort der Melbournier.

auf Pferderennen verwettet. Und auch das *Museum Victoria*, dem Spencer als Direktor vorsteht, befindet sich in einem von Mulvaney nicht näher bestimmten „unpleasant court case“ unter Druck. Noch vier Monate nach seiner Ankunft schreibt Spencer in einem Brief an den in London schon sehnhch auf Auswertung der Expedition wartenden Frazer: "The amount of time which I can devote to ethnologic work is very limited“ (Brief vom 7. Juli 1902, in: Marrett/Penniman 1932:70). Jetzt muss sich zeigen, was die Aufnahmen wert sind. Spencer muss Terrain zurückgewinnen, er braucht Renomee, nicht zuletzt für die Universität, und Geld. All dies müssen die Fotos im Verbund mit Film- und Tonaufnahmen bringen.

Nicht ein Mitglied der Universität oder jemand aus dem akademischen Milieu wird damit beauftragt wird, Spencers Show zu organisieren, sondern der Melbournner Theaterbetreiber John Tait, und zwar im großen Saal der Town Hall. Der Saal, im Renaissance-Stil gebaut mit einer hohen, leicht gewölbten Kasettendecke und einer großen Bühne, faßt 2000 Personen. Das Gebäude ist ein Tempel der bürgerlichen Gesellschaft Melbournes, selbstbewusstes Zeichen ihres wirtschaftlichen Aufstiegs. Gerade hierin liegt aber die Schwierigkeit der Show, dass im "trans-space" der Lichtbildprojektion die hervorragenden Eigenschaften des Mediums als Erziehungsinstrument mit der Moral des viktorianischen Melbourne kollidieren. In einem Brief vom 24. April 1902 schreibt Spencer an Lorimer Fison:

This is really my great difficulty. I can select a series of slides to which not even the most strict Presbyterian elder could take exception but then this would mean the elimination of the best things. What I would like to show would be the real native and though anyone who is interested, genuinely, in savages, would look at the pictures from a purely ethnological point of view it is rather doubtful as to whether an average audience would not be shocked (hier aus: Cantrill & Cantrill 1982:40).

Nacktheit ist für Spencer der Ausweis für die Authentizität des "Wilden". Aber es ist auch die Angst vor der Vermischung der Sphären und Klassen, das Bedürfnis nach Hygiene in der bürgerlichen Gesellschaft, das den Unterschied zwischen schwarz und weiß nicht nur ständig mitdenkt, sondern sichtbar machen muss. Dabei macht es einen Unterschied, ob ein Einzelner das Foto eines nackten Aborigines in der Hand hält, oder ob dasselbe Bild groß und leuchtend vor den Augen eines viktorianischen Publikums steht. Es ist nicht das Bild an sich, das den Schock auslöst, es ist der Ort an dem das Bild auftaucht und die Form, in der es präsentiert und aufgeführt wird, die über seine Wirkung und über seinen Status entscheidet.

Der Publicity, die Spencers Artikel und Fotos im *Weekly Leader* im vorab ausgelöst haben, werden am 5. Juli 1902 in der Wochenendausgabe der ebenfalls zu Symes Verlagsimperium gehörenden *Age*, der führenden Tageszeitung in Melbourne, Anzeigen zugeschaltet. Es wird darauf hingewiesen, dass in Anwesenheit des Gouverneurs von Victoria, Sir George Clarke, Prof. Baldwin Spencer einen Vortrag halten wird über das „ABORIGINAL LIFE IN CENTRAL AUSTRALIA - Illustrated with a Novel and quite Unique Collection of CINEMATOGRAPH and LIMELIGHT VIEWS and PHONOGRAPH RECORDS.“

Am Montagabend, dem 7. Juli 1902, ist der Andrang in der Swanston Street überwältigend. „The hall was packed to the doors“, titelt die *Age* am folgenden Tag. Hunderte müssen abgewiesen werden. Der Gouverneur führt den Vortrag mit der Bemerkung ein, dass Australien ein konkurrenzloses Feld anthropologischer Forschung ist, der „primitive man“ allerdings dem Siechtum preisgegeben sei. Dann beginnt Spencer „heartily cheered“ seinen Vortrag “ (*The Age* v. 8.Juli 1902).

Über den Aufbau seines Vortrages ist aus Gründen des fehlenden Manuskripts nichts bekannt. Lediglich mit Hilfe der Programminformationen und einer Rezension der Presse läßt sich seine Dramaturgie in Teilen rekonstruieren. Einer Bemerkung der *Age* zufolge hat Spencer die Schwierigkeit der Vermittlung anscheinend dadurch gemeistert, dass er ein sozial-historisches Argument benutzt hat. Trotz ihrer Primitivität dürfe man nicht annehmen, dass die australischen Ureinwohner würdelos seien: „not in the real sense of the word, degraded. In fact their mode of life was distinctly preferable to that of dwellers in some of the slums of England and Europe“, schreibt die *Age* (ebd.).

Nicolas Peterson hat in einer Untersuchung zur Popularität früherer Fotografie mit aboriginalen Motiven hervorgehoben, dass Bildmotive, die Aborigines in „naked or in traditional attire (...), absence of European artefacts“ und in sogenannten „bush settings“ zeigen, einer romantischen Ästhetik zuzuordnen sind, die vornehmlich in Büchern und Zeitschriften dominierte. Solche Fotos, die Aborigines in heruntergekommenen Zustand zeigen, „more or less completely in european attire“ ordnet er einer realistischen Ästhetik zu, die auf Postkarten abgebildet vorherrschte (1885:179). Die meisten romantischen Motive ordnet Peterson in ein Zeitfenster zwischen 1880 und 1900 ein, die Mehrzahl der realistischen Motive nach der Jahrhundertwende bis kurz

vor dem ersten Weltkrieg. Peterson schätzt, dass mit dem wachsenden Nationalbewusstsein sich die Konkurrenzen der unteren Einwandererschichten immer mehr mit rassistischen Vorurteilen mischten. In seiner Argumentation wurden Bilder schmutziger, halbbekleideter Aborigines dazu benutzt, um rassistische Vorurteile mit bestimmten sozialen Milieus in Zusammenhang zu bringen (ebd.).

Spencer muss eine Kombination dieser Schemata genutzt haben: Indem er ein romantisches gegen ein realistisches Foto setzt, stellt er die viktorianisch-puritanische Leistungs- und Aufstiegs-moral, aus der er selbst kommt, gegen das Bild des gesellschaftlichen Abstiegs in den alten Industriegesellschaften Europas. Das ist kein rousseausches Bild von der Niedertracht und Falschheit der eigenen Gesellschaft. Spencer bestätigt die Moral des bürgerlichen Melbourne, dem er sich als eine öffentliche Figur von Rang verpflichtet fühlt. Die räumliche Entfernung und die soziale Abgrenzung zu gesellschaftlichen Erscheinungsformen im alten Europa entspricht hier einer zeitlichen: Das Zurückliegende deckt sich mit dem Zurückgebliebenen. Die Moral ist nicht religiös sondern leistungs- und aufstiegsbezogen. Hierin liegt auch ein Moment der Suche nach einer eigenen Identität der bürgerlichen Gesellschaft Melbournes, die sich mit zwei Formen des Ursprungs auseinandersetzen muss: mit dem eigenen und der Ursprünglichkeit des Kontinents, in dem sie gelandet waren, und dessen Neuheit und Eigenart (wie am Beispiel de Lerys gezeigt) nicht komplikationslos in das Alte integriert werden konnte. Spencers Vortrag muss daher als der Versuch einer Verhältnissetzung gewertet werden, einer Verhältnissetzung freilich, die sich sozial-evolutionärer Argumente bediente.

Interessanterweise unterscheidet sich die Berichterstattung der *Melbournes Age* in diesem Punkt vom *Adelaide Adviser*, der etwa zwei Wochen später, am 24. Juli 1902, über Gillens Vortrag in Adelaide berichtet. Den Beitrag des *Adviser* durchzieht klar ein religiöses Grundthema, das als Frazer-Lang-Kontroverse in die Geschichte der Anthropologie eingegangen ist*:

Untouched as they are by modern civilization, the children of darkness have still visible links with the children of light. They have a moral system from which the great Jewish lawgiver might not

* Involviert in die Kontroverse waren Spencer und Gillen insofern sich Frazer auf deren ethnographisches Material stützte (vgl. Briefwechsel Spencer-Frazer (Marrett/Penniman, 1932), wohingegen Lang sich auf Strehlows Daten bezog (vgl. Briefwechsel Strehlow - von Leonardi; Durkheim 1984).

have disdained to borrow (...). They have a ritual infinitely more elaborate than that of the white man, and enigmatical as many of their ceremonies are, there are others which afford valuable material for that investigation into the origin of religious belief as to which some of the ablest minds are divided. Is the religious idea inherent in mankind, as Mr. Lang believes? Or, as Mr. Frazer, author of 'The Golden Bough', insists, is it merely the secular outcome of the failure for that system of magic under whose sway the tribesman of Central Australia still lie? (hier aus: Cantrill & Cantrill 1982:39).

Die Cantrills, deren Recherchen die Quellenangabe zu verdanken ist, geben nicht an, an welche Leserschaft der *Adelaide Adviser* gerichtet war. Der Unterschied zur *Melbourn Age* im Tenor der Berichterstattung ist aber so markant, dass daraus geschlossen werden muss, dass Gillens Vortrag thematisch anders gewichtet war als derjenige Spencers. Adelaide verfügt nicht nur über eine andere Einwanderergesellschaft, sie ist auch die Verwaltungshauptstadt der Northern Territories und als solche Sitz einflussreicher Missionsgesellschaften wie z.B. der Lutheraner Missionare, denen Strehlow angehörte.

Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist, dass die Vorträge von Anfang an nicht nach einem einheitlichen Schema abgehalten worden sind, dass sie aber den Zustand der von Stanner konstatierten "absent-mindedness" in der Verhältnisbestimmung von Aborigines und Weißen wenigstens vorübergehend aufgehoben haben. Nach Auskunft Ian Dunlops hat Spencer seine Veranstaltung allein in den ersten zwei Jahren nach seiner Ankunft 63-mal wiederholt. Wenn man sich das Fassungsvermögen des Veranstaltungssaales in der Melbourn Town Hall vor Augen führt, nämlich 2000 Personen, dann läßt sich ungefähr bemessen, wie populär die Bilder in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg gewesen sein müssen. In gewisser Weise ist damit aber auch die Rechnung der Aborigines-Ältesten aufgegangen.

6. Performanzen

Die materiale, körperliche Verankerung impliziten Wissens ist nicht nur elementar für Bourdieus Praxeologie, sondern auch für die Performanztheorie Judith Butlers. Beide teilen eine ausgesprochene Skepsis gegenüber einer transzendentalen Subjektsetzung, die sie stattdessen als eine soziale oder sprachliche Formation ansehen, in der das Eigene immer schon im Anderen vorgeprägt ist. In der Anerkennung des Eigenen im Anderen sowie des Anderen in sich selbst treffen sich auch formelhaft die Leitlinien ethnographischen Forschens und künstlerischen Schaffens. Die ethische Frage dabei ist: Wie kann ich etwas verantworten, auf das ich bewusst nicht zurückgreifen kann? Besitzt auch mein Unwissen ethischen Wert? Hier unterscheiden sich Butler und Bourdieu, und diese Unterscheidung ist von einigem Belang für die vorliegende Thematik. Während Bourdieu das Andere ausschließlich sozial und konventionell bestimmt haben will, dekliniert in einer Hierarchie von Legitimitäten, ist bei Butler das Andere in der Sprache vorausgesetzt. Gerade dadurch entgeht es aber einer festgelegten Bedeutung, denn die Möglichkeitsbedingung von sprachlichen Zeichen ist erst dann gewährleistet, wenn sie vom Ursprünglichen, Herkömmlichen und Repräsentativen relativ unabhängig ist. Das ist ein wichtiger Hinweis auf den Status der Bildersammlungen Spencers und Gillens, dessen einseitig traditionalistische Determiniertheit hinterfragt werden kann, ohne dabei den Aspekt der Verantwortung aus dem Blick zu verlieren.

Zunächst wird zu zeigen sein, wie sich Status durch eine Form von *performativa* konstituiert, die mit Althusser (*Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1970) als *Anrufung* bezeichnet werden sollen. Auf eine Begriffsverwandtschaft zu dem bei Kant im 4. Moment des Geschmacksurteils herangezogenen Appellcharakter des ästhetischen Geschmacksurteils wird dabei hingewiesen. Auch hier lassen sich keine Vernunftgründe heranziehen für etwas, "was ohne Begriff als Gegenstand eines *nothwendigen Wohlgefallens* erkannt wird" (*KdU*:§22).

Entscheidend für das vorliegende Thema wird dabei sein, die Bedingungen für die Möglichkeit einer Urteilsfindung zu eruieren, die nicht normativ geregelt sind, d.h. nicht gleich nach dem Arm des Gesetzes rufen, wenn von Fall zu Fall und nach Maßgabe des Materials entschieden werden kann. Dies wird in einem zweiten Abschnitt mit Hilfe des Begriffs der *Iteration* bei Butler versucht.

Mit dieser allein aus zeichenästhetischen Parametern entwickelten Theorie der ethischen Verantwortung soll dann in einem dritten Abschnitt die Brücke geschlagen werden zu Eric Michaels *Primer of Restrictions on Picture-Taking in Traditional Areas of Aboriginal Australia* (1994). Michaels, als Medienanthropologe selbst jahrelang in Zentralaustralien tätig - vor allem in der Warpiri-Outstation Yuendumu -, wirbt darin für Gelassenheit in dem nicht einfachen Verhältnis von Fotograf und Aborigines. Der leitende Begriff hierbei ist *ästhetisches Vertrauen*.

6.1 *Anrufung und Performanz*

Eine Schlüsselszene, die Butler bei Althusser entliehen hat, betrifft die Namens- und die Geschlechtsverleihung für ein neugeborenes Kind. Indem die Hebamme ruft: „Es ist ein Mädchen“, werde nicht nur auf ein natürliches Merkmal aufmerksam gemacht; vielmehr werde in einem performativen Akt "ein bestimmtes ‚Zum-Mädchen-Werden‘ erzwungen", mit dem zugleich die Anweisung zu einem bestimmten gesellschaftlichen Verhalten ergeht. Diesen Vorgang bezeichnet Althusser als *Anrufung* und diese Anrufung stellt nach Butler einen Akt ethischer Gewalt dar, denn sie bildet die unausweichliche wie unerschöpfliche Quelle der ethischen Verknüpfung mit Anderen (vgl. 1998:41ff.).

Anrufung gehört zu den telematischen Kommunikationsformen und wäre (im Sinne Austins) kein konstatierender sprachlicher Ausdruck, der Auskunft darüber geben würde, ob etwas falsch oder richtig ist, sondern Anrufung gehört zu den Performativa, die unmittelbar wirken. Bezeichnend ist hier eine Information, ein In-Form-Setzen, das mit einer Aufforderung, einem Appell versehen ist. In diesem Sinne meint Anrufung Gesetz, *nomos*: bei seinem Namen gerufen werden. In *Ideologie und*

ideologische Staatsapparate (1970)* verweist Althusser zur Erklärung des Begriffs auf die Dornbusch-Szene in 2. Moses, Kap. 3: Gott, Subjekt und Gesetz in Einem ("ich bin der, der ich bin"), ruft Moses an, und dieser unterwirft sich ihm, indem er antwortet: "Hier bin ich". Die "einem Ritual gehorchende Anrufung" des Gesetzes, so Althusser, könne nicht allein mit einem "Schuldgefühl" erklärt werden, trotz der Vielzahl der Leute, die "sich etwas vorzuwerfen haben" (s.o.). Sie sei einzig aus dem Glauben an die Worte zu erklären, die in aller Öffentlichkeit ausgesprochen würden, und aus denen sich das materielle Verhalten des Einzelnen dann "ohne weiteres" ergebe.

Sprache ist für Butler nicht hintergebar, aber sie hintergeht das Individuum im Augenblick seiner Subjektwerdung: "Ich spreche als ein 'Ich', aber ich glaube nicht irri- gerweise, mein gesamtes Tun genau zu kennen, wenn ich so rede" (2003:95). Was Butler als das "besagte Subjekt" bezeichnet (1998:252), erläutert sie in *Hass spricht* (1998) anhand der Frage, was das eigentlich sei, dass Worte verwunden könnten.

Um die Frage zu entscheiden, was eine Drohung ist oder was ein verwundendes Wort [hate speech], reicht es nicht, die Wörter einfach zu prüfen. Deshalb scheint eine Untersuchung der institutionellen Bedingungen erforderlich, um zu bestimmen, mit welcher Wahrscheinlichkeit bestimmte Wörter unter bestimmten Umständen verwunden werden (1998:15).

Damit nähert sie sich der Position Bourdieus an. Nur – "die Umstände allein", so Butler, "bewirken nicht, dass Worte verwunden" (ebd.). Sprache sei kein "statisches und geschlossenes System" (ebd.:205), worin "Äußerungen von vornherein durch die 'gesellschaftlichen Positionen' funktional verankert sind, mit denen sie mimetisch assoziiert werden" (ebd.). Und gegen Bourdieus *habitus*-Begriff gewandt, schreibt sie: dieser ließe sich auch als eine "Reformulierung von Althusser's Ideologiebegriff lesen. Allerdings schreibt Althusser, daß Ideologie die "Offensichtlichkeit" des Subjekts konstituiert, daß diese Offensichtlichkeit aber der Effekt eines *dispositifs* ist" (ebd.:251; Anm.36).

Bildungssysteme, Staat, Kirche, politische Parteien oder Gewerkschaften sind für Bourdieu aber keine ideologischen Apparate wie für Althusser, sondern Felder, auf denen Personen und Institutionen miteinander konkurrieren und ihren Vorteil suchen. Ein Apparat ist für Bourdieu der "pathologische Zustand eines Feldes", in dem die

* hier wie im Folgenden: <http://www.bbooks.de/texte/althusser/>, eingesehen am 10. Juni 2004

Dialektik des Spiels abgeschaltet ist (1996:133). Apparate – institutionelle wie filmische oder fotografische gleichermaßen – sind in der Lage ihre Verhaltensprogramme auf Anruf zu ändern; das ist der *habitus* nicht. Es gibt ein Missverhältnis von Anforderungsprofil und *habitus*, das es in der Automatik des Apparates nicht gibt. Bourdieu hat dies sehr anschaulich an der gescheiterten Agrarpolitik Algeriens gezeigt, wo der Staatsapparat eine Ideologie der gesellschaftlichen und ökonomischen Entwicklung radikal durchzusetzen versucht hat, die den Gewohnheiten der Landbevölkerung widersprach. Wenn der *habitus* gezwungen wird von einem 'Feld' in ein anderes zu springen, weil die Bedingungen des Feldes, in dem er sich befindet, sich radikal geändert haben, wenn also alles nicht mehr "am rechten Platz" ist, wie Bourdieu vielsagend über den *habitus* schreibt (2001:209), dann muss er scheitern. Die Korrektur, die der *habitus* vornimmt, kann nicht ständig an die Erinnerung an eine Regel, an ein Gesetz oder ein Wort gebunden sein, wie bei Althusser der ideologische Apparat. Die Korrektur des *habitus* bleibt gebunden an sein "praktisches Reflektieren" (ebd.:209), dem seine widerständige Beharrlichkeit entspringt.

Es gibt noch einen zweiten Unterschied. Althusser führt die Wirkung der Anrufung auf den Illusionseffekt von Ideologien zurück. Diesen Zusammenhang nennt Althusser (mit Lacan) spiegelhaft ("speculaire"): Die spiegelhafte Verdopplung der Wirklichkeit im Ideal ist für die Ideologie konstitutiv und gewährleistet ihr Funktionieren, weil sie das angerufene Subjekt in seiner konkreten aber unbewussten Individualität sich stets als ein ungenügendes vorstellen läßt: als Abweichung vom Ideal. Durch die Bewusstwerdung dieses Verhaltens – wenn das Subjekt wie Truman Burbank in Peter Weirs Film *The Truman-Show* (1998) hinter die Kulissen schaut – erkennt das Individuum die Manipulation. Es wird dadurch zu einem Ungerufenen, zum "schädlichen Subjekt" (s.o.), das sich durch ein irreguläres Verhalten auszeichnet. Es kann sein Verhalten aber nicht wie Bourdieus *habitus* durch praktisches Reflektieren ändern, sondern es springt auf die andere Seite, es bricht. Es wird zur *persona non grata*, die keine Rolle mehr spielt.

Anders als Althusser bleibt Butler nicht in der Dialektik von Anrufung und Verken-
nung stecken, sie fügt ihr ein provokantes Element hinzu, nämlich die Parodie. In dem Augenblick, in dem das Subjekt seine eigene Rolle durchschaut, ihr äußerlich

wird, hat es, mit Butler gesprochen, seine "Souveränität" eingebüßt. Es ist Schiffbrüchiger, d.h. Betroffener und Zuschauer zugleich. Sein gesellschaftliches Auftreten wird zur Maske, die Rolle zur Posse. Er "verkennt" bewusst die Anrufung des Gesetzes. Deshalb kommt Butler zu dem Schluss, dass man nicht souverän sein muss, um moralisch handeln zu können, vielmehr müsse man seine Souveränität einbüßen, um menschlich zu werden (2003:144).

Butlers Vorschlag der Parodie soll das Gesetz "in die Übertreibung" zwingen, um den Status der Anrufung zu verändern (1997:174). Das "Mehr" an "Signifikation", den durch die Parodie erzielten Bedeutungsüberschuss, will Butler nicht inhaltlich bestimmt haben, sondern in der Zufälligkeit der Praxis belassen. Anders als in Bourdieus Praxistheorie "schwanken" Butlers Körper, sie stehen, um einen Ausdruck Foucaults zu verwenden, auf einem "bebenden Sockel der Kräfteverhältnisse" (1977:114). Aus diesem Bewusstsein des Schwankens gegenüber den Rollenzuweisungen formiert sich aber ihre Stärke und die Faszination ihrer theoretischen Ausführungen. Der Bruch mit den Konventionen im Verhältnis zu den Ausdrucksmöglichkeiten ist bei ihr, anders als bei Bourdieu, strukturell immer schon vorgegeben. Hier wird der Begriff der *Iterabilität* wichtig, der im nächsten Kapitel behandelt werden soll. Insofern zeigt sich bei ihr auch ein wesentlich optimistischeres Verhältnis zur Veränderung als bei Bourdieu. Aus dem Überschuss an Bedeutung leitet sie quasi ein eigenes Recht, eine eigene Legitimität ab, die es in sich hat, mit etablierten Diskursen zu brechen und neue zu besetzen. Diesem allein aus dem performativen Effekt diskursiver Praktiken abgeleiteten Verhältnis misstraut Bourdieu, weil es eine Haltung voraussetzt, die möglichst nichts zu internalisieren versucht, und die seiner Ansicht nach zu großen Teilen in der Mittelschichts-Kultur zu finden ist. Insofern würde Butler also auch auf einen Spezialfall rekurrieren, nämlich auf die ästhetische Haltung einer ausgewählten Gruppe von Menschen, die eine Präferenz fürs Experimentelle hat, das Bourdieu zweifellos unter der Rubrik des elitären Luxusgeschmacks verorten würde.

6.2 *Legitimität und Deformation*

Die Grundlage des Geschmacksurteils, die Wahl, hat in demokratisch verfassten Gesellschaften noch nicht lange ein verbrieftes Recht, und wie Bourdieu festgestellt hat, ist gerade das Geschmacksurteil immer noch abhängig von ökonomischen und bildungsorientierten Voraussetzungen. Als Bourdieu sich mit seinem sozialwissenschaftlich orientierten Praxisbegriff aber auf das sprachanalytische Gebiet wagt, trifft er auf die Kritik Butlers; sie wirft ihm vor, die besondere, allein aus der Zeichenhaftigkeit der Sprache wirkende Macht nicht erfasst zu haben:

Weil für ihn gesellschaftliche Institutionen statisch sind, gelingt es Bourdieu nicht, die Logik der Iterierbarkeit zu erfassen, die die Möglichkeit eines gesellschaftlichen Wandels beherrscht (1998:208).

Logik der Iterierbarkeit bedeutet in aller Kürze die strukturelle Differenz zitierbarer Zeichen und geht auf Derridas Kritik (1972)* an Austins Sprechakttheorie zurück. Austin hatte 1961 eine Klasse von Sätzen identifiziert, die nicht Auskunft geben über wahr und falsch (*Konstativa*), sondern nur gelingen oder scheitern können im Nachvollzug (*Performativa*), statt konstatierenden also eher appellativen, anrufenden Charakter haben. Interessanterweise nutzt Austin zur Illustration neben Beispielen wie Hochzeit und Taufe selbst eine körperliche Metaphorik, wenn er über den "parasitären" Gebrauch von Performativa behauptet, dass sie den "normalen" Sprachgebrauch "auszehren" (*etiolated*) (1962:92; 1979:110, 121). An anderer Stelle spricht er vom "Krankheitsbereich der Sprache" (ebd.:41). Und über die Kritik des parasitären, von ihm selbst zuweilen als "barbarisch" bezichtigten Sprachgebrauchs (ebd.:168), wird er sogar grob, wenn es für ihn gilt, "den wahr/falsch-Fetisch fertigzumachen" (ebd.:45, 54).

Austin bricht eine Lanze für den Idealcharakter der Sprache, die darauf zielt, unmissverständliche Botschaften in der Kommunikationssituation zu senden. Gerade hier, in der "Unsauberkeit" der Bedeutungszuschreibungen von Zeichen, setzt Derridas Kritik an und weitet sich schließlich auf "jede Art von Zeichen und Kommunika

* Die folgenden Angaben beziehen sich auf Derrida, Jacques: *Signatur, Ereignis, Text* (1972); in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg.v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1999:325-352

tion" aus (1999:332), also auch auf Fotografie*. *Iterabilität* besagt dabei zweierlei: Abkoppelung der Zeichenebene von realen Kontexten und Ereignissen, auf die sich Zeichen zunächst zwar beziehen, aber, fähig in immer wieder neue Kontexte eingefügt zu werden, ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang verlieren. Zeichen können, wie Derrida schreibt, "aufgepropft" werden (199:335). Wie jeder Winzer weiß, besteht im Pfropfen die eigentliche Kulturarbeit. Denn die Abgeschnittenheit von dem Ursprünglichen, Herkömmlichen, Repräsentativen, das immer nur wiederholt werden kann, eröffnet erst die Möglichkeit zum Funktionieren von Zeichen, nämlich unabhängig vom ursprünglichen Sinnzusammenhang immer und immer wieder anders und neu gelesen werden zu können. *Iterabilität* bezieht sich etymologisch auf das Sanskrit-Wort *itara*: anders, von neuem. Es ist keine Frage, dass hierdurch der Vermittlungsebene, der Ebene der Signifikanten, eine eigene Wertigkeit und Materialität als "graphem" bekommt. In diesem von den realen sozialen Bedingungen unabhängigen Zeichenkontext bewegt sich Butler, wenn sie Bourdieu ein Missverstehen von Iterabilität und Bedeutungsverschiebung vorhält.

Die Wiederholbarkeit der Zeichen, das Körper gewordene Zeichen (in Anspielung auf Bourdieus "Körper gewordenes Soziales"), folgt einer Grammatik, die nicht nur losgelöst vom ursprünglichen Sinn funktioniert, sondern auf der Ebene der Zeichen Bedeutungen kreieren kann, die zweifelhaft sind. Dieser sprachlich "unsaubere" Bereich, der kein Entweder-Oder kennt, sondern nur ein Sowohl-Als-Auch, ist ebenso konstitutiv und effektiv für die Iterabilität und Zitatfähigkeit der Zeichen. Sein Ausschluss, der immer ein zensorischer ist, würde die schier unendliche Bedeutungsproduktion innerhalb der Verkettung der Zeichen zum Stillstand bringen.

Butler versucht nun aus dieser essentiellen, d.h. allein aus der Logik der sprachlichen Zeichen, der Begriffe, entstandenen Sichtweise Derridas, eine gesellschaftlich anwendbare Theorie zu machen. Denn, so Butler, weil Derrida den Bruch als notwendiges Strukturmerkmal jeder Äußerung einsetzt, "lähmt [er] damit eine gesellschaftliche Analyse der wirkungsvollen Äußerung" (1998:213), zu der Butler zu kommen versucht. Inwiefern läßt sich also das Ergebnis einer zeichentheoretischen Auseinandersetzung auf die soziale Praxis anwenden?

* Derrida, Jacques & Marie-Francoise Plissart: *Recht auf Einsicht*. Wien: Böhlau (Passagen) 1985

Jede Performativität (Befehl, Appell) stützt sich auf die glaubwürdige Erzeugung von Autorität. Auch die legitime, auf Normen gestützte, praktiziert dies. Da eine Äußerung ihre Legitimität nicht aufgrund einer ursprünglichen Instanz erhält, sondern sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie davon unabhängig ist, weil sie auch unabhängig davon verstanden werden kann, bedeutet der Bruch mit dem Herkömmlichen, Legitimen gerade nicht das Ende von sozialen und/oder kulturellen Vereinbarungen und Souveränitäten, sondern im Gegenteil deren Lebendigkeit und Neuschöpfung. "Die Täuschung", so Butler (in Ersetzung des Parasitären), "ist daher zentral für ihre [die der Performativität] "legitime" Funktionsweise" (ebd.). Hier geht es wohlgerne nicht um wahr oder falsch, sondern um Gelingen oder Scheitern. Und hier schaltet Butler unmerklich von Performativität auf Performanz um, in der das mimetische Vermögen als etwas Täuschend-Austauschendes zur Parodie wird.

Das *Unbehagen der Geschlechter* zeigt sich im Zwang zur Maskierung des weiblichen Geschlechts. Nicht zufällig widmet Butler ein ganzes Kapitel der britischen Psychoanalytikerin Joan Rivieres und ihrem Aufsatz: *Womanliness as a Masquerade* von 1929 (Butler 2003:75-92). Rivieres Beobachtung war, dass Männer wie Frauen die Tendenz aufwiesen, Züge des anderen Geschlechts anzunehmen. Das brachte sie zu der These, dass Geschlechterrollen das Ergebnis von männlichen Zuschreibungen sind. Folglich konnte sich das weibliche Geschlecht nie anders geben als in Relation zum Männlichen. Die Frage, was "authentisch" weiblich ist, muss also stets in der Parodie der Verkehrung des Männlichen auftreten, um als weiblich erkannt und akzeptiert zu werden. Riviere:

Der Leser mag sich fragen, wie ich die Weiblichkeit definiere oder wo ich die Trennungslinie zwischen echter Weiblichkeit und "Maskerade" ziehe. Doch meine These ist nicht, daß es solch eine Differenz überhaupt gibt; ob radikal oder oberflächlich, sind beide vielmehr dasselbe (1929:38; hier aus Butler 2003:87).

Hier geht das Geschlecht vollends in der Zeichenhaftigkeit seines verkehrten Rollenverständnisses auf. Zeichen und Rolle sind dasselbe. Weiblichkeit als Maske ist allerdings ein alter Topos, der weder von Rivieres noch von Butler entdeckt worden ist. Schon Rousseau hebt in seinem *Emile* (1762)* die "natürliche List" der Frau her-

* Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder über die Erziehung*; in der Übersetzung von Ludwig Schmidt. Paderborn, München: Schöningh 1993

vor, die, weil sie ganz auf den Mann hin erzogen worden sei, ihre Macht vor allem in der Verstellung suchen müsse. Die Eindeutigkeit der Zuordnung entgleitet, wenn er davon spricht, dass Frauen auf eine natürliche Weise falsch sind:

Selbst wenn sie lügen, sind sie in den wahren Neigungen ihres Geschlechts nicht falsch. Warum befragt ihr sie, wenn ihr Mund nicht reden soll? (...) Der Mund sagt immer Nein, und muss es sagen. Aber der Akzent, mit dem sie es sagt, ist nicht immer derselbe, und dieser Akzent kann nicht lügen. (...) Ihr Los wäre zu grausam, wenn sie, selbst in den berechtigten Wünschen, kein Ausdrucksmittel hätte, das dem gleichwertig ist, das sie nicht anzuwenden wagt (1993:418).

Ein zweites Beispiel, diesmal aus *Hass spricht* (1998), scheint direkt gegen Bourdieus Distinktionsthese gerichtet zu sein. Während obiges Beispiel Bourdieu immerhin noch als ein Mittel-Klassen-Problem darstellen könnte, wählt Butler den in den USA populären Fall Rosa Parks, der sich 1955 in Monterey, Alabama, ereignete. Parks hatte sich in ein für Weiße separiertes Abteil eines Busses gesetzt. Trotz mehrmaliger Aufforderung durch den Busfahrer, sich umzusetzen, so wie die Ordnung verlangte, hatte sie sich geweigert, den Platz zu wechseln. Ihre Verurteilung durch das Landesgericht führte in der Folge zu Unruhen, schließlich zu ihrer Rehabilitierung und zur Novellierung des Gesetzes. Gegen Bourdieu gewandt hebt Butler hervor, Parks habe "kein vorgängiges Recht" besessen, "das irgendeine Rassentrennungskonvention der Südstaaten garantiert hätte" (1998:208):

Und trotzdem verlieh sie, indem sie ohne vorgängige Autorisierung Anspruch auf dieses Recht erhob, eben dieser Handlung eine gewisse Autorität und leitete den Umsturz der bestehenden Legitimitätscodes ein (ebd.)*.

Damit legt sie ein Beispiel vor für die Einspruchsmöglichkeiten gesellschaftlich Ausgeschlossener - nicht der Elite, nicht nur auf der Zeichenebene, sondern in der realen politischen Auseinandersetzung. Aber so muss man fragen, liegt hier wirklich ein Fall von gesellschaftlicher Iterabilität und Performanz vor, die selbstermächtigend den Bruch mit dem herrschenden Diskurs herbeiführt, wie Butler andeutet? Oder gilt nicht vielmehr, was Sheila Benhabib Butler vor dem Hintergrund ihrer Kritik an Bourdieu vorgehalten hat: "Wie kann man von einem Diskurs konstituiert sein, ohne von ihm determiniert zu werden?" (Benhabib:1993b; hier aus: Villa 2003:55). Die Soziologin Terry Lovell hat in ihrem Aufsatz *Resisting with Authority* (2003:1-17)

* In der englischen Originalfassung: "she endowed a certain authority on the act" (1997:141).

den Fall Rosa Parks untersucht und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass nicht die Tatsache der persönlichen Verweigerung die Revision des Gesetzes herbeigeführt hat, sondern ein gemeinschaftlich geplanter Widerstandsakt im Verbund mit Aktionen verschiedener Organisationen, dem bereits eine Reihe anderer Versuche mit anderen Personen vorausgegangen war. Ihre Frage an Butler ist daher: "... what was the difference between these acts that 'endowed' one but not the others with authority, to mark it as the beginning of an insurrectionary process?" (2003:5).

Lovell fand in ihren Recherchen zu dem Fall heraus, dass es bezüglich rassistisch begründeter Platzreservierungen einen Widerspruch gab zwischen dem Gesetz des Staates Alabama (*state law*) und dem Förderationsgesetz (*federal law*), das derlei Einrichtungen verwarf. Hierauf richtete sich die Aufmerksamkeit der Widerstandgruppen, die vor allem deshalb motiviert waren, weil, so Lovell, ein Jahr vorher, 1954, im sogenannten Brown Case, die Separierung von Schwarz und Weiß in den Schulen richterlich aufgehoben worden war (ebd.:6).

So gesehen wird von Butler der amerikanische Mythos, das Schicksal allein in der Hand zu haben (in jedem US-amerikanischen Film zu bestaunen) mit französischer Dekonstruktionshilfe sprachphilosophisch weitergetragen. Das Beispiel Rosa Parks ist dennoch kein rhetorischer Reinfall, als den ihn Lovell darstellen möchte. Judith Butler ist selbst klar, dass ein Sprechakt aufgrund seiner eigenen Dynamik nicht jeden Kontext brechen kann, aber sie beharrt darauf, dass "beim Sprechakt als institutionellem Ritus der Kontext nie von vornherein vollständig determiniert ist" (1998:228). Ihre Schwierigkeit ist, einen sprachanalytischen Ansatz politisch fruchtbar zu machen, wobei sie von der jedermann nachvollziehbaren Vorstellung ausgeht, dass Worte körperlich treffen können. Wenn gesellschaftliche Diskriminierungen hauptsächlich sprachlich ausgetragen werden, dann ist es nur legitim auf die Diskrepanz zwischen politisch korrektem normativem Sprachverhalten und kreativem Missverstehen hinzuweisen, um damit die Aufmerksamkeit auf die Vermittlungsinstanzen selbst zu lenken. Was machen wir da eigentlich, wenn wir etwas sagen?

Sich einen Begriff wieder anzueignen heißt, nach Butler, ihn neu zu besetzen, ihm ein neues semantisches Feld zu eröffnen, mit eigenen Erfahrungen und Bedeutungen zu füllen. "Die Sicherheit des sprachlichen Lebens aufs Spiel" setzen, ist dann mindestens, "die stillschweigende Performativität der Macht" (1998:230) sichtbar zu

machen und etablierte Wahrheiten als Konstruktion zu entlarven. Lovells Version des Widerstandes, gezeichnet in einer vorab geregelten, von langer Hand vorbereiteten Aktion, denkt den beispielgebenden Charakter der Verweigerung nicht mit. Die Verweigerung, auch wenn sie zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Wirksamkeit besitzt, ist immer ein Aufruf, ein Appell. Die Aktionen, die Lovell vorschweben, werden kalkuliert ausgeführt; für sie ist der Fall Rosa Parks ein abgekartetes Spiel, eingelassen in die vorbereiteten Stellungen der Widerständler. Sicher ist die Beseitigung der Separation nicht allein Rosa Parks Werk, sondern in einer Kette von Reaktionen erst zu jenem historischen Datum geworden, als das es heute erscheint: Der Überreaktion eines weißen Richters, der seinerseits ein Exempel statuieren wollte, dem Zusammenhalt der Montgomery "black community" mit ihrem Anführer Martin Luther King, dem landesweiten Boykott des öffentlichen Nahverkehrs, der Aktivierung der Medien, die den Fall Rosa Parks zu einem nationalen Ereignis stilisierten. Aber die Auswahl Parks lediglich als "suitable" (Lovell 2003:7) zu bezeichnen, reduziert den Mut Einzelner zu reiner Funktionalität.

6.3 *Ästhetisches Vertrauen*

"Ohne Beihilfe der Priester", schreibt Nietzsche (1994: Bd. I:679), "kann auch jetzt noch keine Macht „legitim“ werden." Aber wer sind die Priester des 21. Jahrhunderts? Und mit welcher Macht sind sie ausgestattet? Ist nicht, mit Foucault gefragt, inzwischen der Fall einer Gesellschaft eingetreten, in der das Legitime immer weniger die Macht kennzeichnet? Angesichts der aboriginalen Intervention auf die Einsicht in das Bildmaterial Spencers und Gillens muss die Frage gestellt werden, ob Legitimität, wie Bourdieu sie versteht, nämlich als ein Derivat sozialer Macht, sich nicht vielmehr diffus von "unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht" (Foucault 1977:115). Diesen diffusen Machtbegriff vertritt jedenfalls Butler (1998:55ff.), was nicht heißen soll, dass Macht für sie ortlos wäre. Vielmehr ist ein Ort ein beweglicher Schnittpunkt von mehr oder weniger zufälligen Relationen, die bei Butler unter die Kategorie "Situation" fallen (ebd.:56). In diesem Sinne ist die Interpretation von Fotografien, die von der Techno-

logie (z.B. statische Aufnahme, Momentaufnahme), vom Material (z.B. Papier: Album, Archiv, Zeitung; Lichtbild: Projektion, Theater, Massenpublikum), der Arbeitsweise des Fotografen, den historischen Umständen des Zusammenkommens aller an der Aufnahme Beteiligten ausgeht, auch situativ zu nennen. Die Bezeichnung *fotografische Situation* rekurriert auf eine intrinsische, allein aus der Sache und deren Umständen heraus entwickelten Interpretation.

Diese Sicht auf das Problem der Restriktionen anzuwenden ist verlockend. Einmal wird die Durchdringung sozialen Handelns mit Hilfe von Technologien resp. deren Programme deutlicher hervorgehoben als in Bourdieus 'scoring'-System sozial determinierter Wertsphären, und andererseits scheint diese Sicht der traditionell syngenetischen Clanpolitik der Aborigines eher zu entsprechen als eine extrinsisch festgelegte, bürokratische und nach apparativen Schemata operierende Macht, die eine flexible Auslegung stillzulegen gezwungen ist, um als System zu funktionieren. Die Anrufung, unter der diese Stilllegung in Australien vollzogen wird, lautet: *secret sacred*. Wenn, wie Butler behauptet, der Zusammenhang zwischen Macht und Wort auf einem schwankenden Boden steht, dann müsste es auch möglich sein, die starre Berufung auf den Status *secret sacred* umzubesetzen.

Der australische Medienanthropologe Eric Michaels* scheint in seinem Handbuch zur Benutzung der Fotografie unter Aborigines hierauf eine Antwort gefunden zu haben. In der Wendung "aesthetic faith", die im Folgenden "verwendet" werden soll als "ästhetisches Vertrauen", klingt beides an: ein sachbezogenes Interesse an der Fotografie, andererseits eine Sensibilität für die Schwierigkeiten in den Beziehungen zwischen westlichen Fotografen und Aborigines. Der Begriff fällt eher beiläufig, aber nicht zufällig im Zusammenhang von Kulturschockerfahrungen von Fotografen im Feld:

It is an article of *aesthetic faith* that the product of such panicked picture-taking will be images whose rhetoric presents the subjects as alien objects, which partly explains why there are so many bad pictures of Aborigines, and why they themselves have become suspicious of the medium (ebd.:273).

* Eric Michaels ist neben Edmund Carpenter wohl der erste Medienspezialist gewesen, der sich in den 1970/80er Jahren mit den Auswirkungen moderner Medien (Fernsehen) auf traditionelle Bereiche der aboriginalen Kultur in Australien befasst hat.

Viele, die zum ersten Mal mit den äußerst harten Lebensbedingungen von Aborigines vor allem in den Zentralgebieten Australiens konfrontiert sind, dazu auf Ablehnung stoßen in den *communities*, weil ihre Anwesenheit in deren Augen keinen Sinn hat, sie weder Sprache noch Verhalten verstehen, erleiden eine Art Schock. In dieser bedrohlichen Situation der sozialen und psychologischen "Erstickung" bildet die Kamera für den Fotografen oft ein Mittel, sich wieder Distanz und Luft zu verschaffen. Wenn sich der Fotograf aber hinter seine Kamera verschanzt, ist die Luft, die sich durch den Gebrauch der Kamera als Schutzschild bildet, schnell vergiftet und der Fotograf nichts weiter als ein Störenfried.

Schockerfahrungen sind Erfahrungen, die es produktiv zu routinisieren gilt, wie Benjamin empfohlen hat. Erfahrung geht hier ohne Begreifen vor sich, d.h. ohne dass etwas *als etwas* (Bedeutsames) unmittelbar erkannt werden kann. In dieser Situation gibt es keine Wahl mehr. Der Wahrnehmende befindet sich nicht mehr in der Sicherheit des distanzierten Zuschauers. Als Fremder steht er selbst unter Beobachtung. *Seine* Rolle steht in Frage, nicht die der Anderen. Die Wiedergewinnung der Ruhe gelingt nach Kant nur in der Negation des Verstandes, d.h. im Wissen um seine Begrenztheit kann er sich erst positiv verorten. Oder wie Butler in ihrer *Kritik der ethischen Gewalt* schreibt: "die Grenze der Vernunft [ist] das Zeichen unserer Humanität" (2003:94). Der Verlust der Souveränität, so schwer dies auch fallen mag, muss als Chance begriffen werden. "Erst als Schiffbrüchiger", schreibt Zenon, "bin ich glücklich zur See gefahren", oder wie Francesca Merlan über ihre Feldforschung in Katherine, Nord-Australien, sagte: Erst als sie vollkommen mittellos dagestanden habe, sei ihr von Seiten der Aborigines geholfen worden. In der höchsten Not habe sie erst das Gefühl bekommen, angenommen zu werden (siehe Kap. 4.3.2).

In die Textur des Beziehungsgeflechts mit Anderen ist immer das eigene Andere miteingefasst, so scheint es. "Meine eigene Fremdheit mir selbst gegenüber [ist] paradoxerweise die Quelle meiner ethischen Verknüpfung mit anderen", schreibt Butler und bezeichnet diese doppeldeutige Beziehung als eine "vertraute Andersheit" (ebd.:94/95). *Ästhetisches Vertrauen* ließe sich dann in einem ersten Ansatz als der Versuch bezeichnen, ein Vertrauensverhältnis aufzubauen, das nach beiden Seiten hin offen ist: der Aufmerksamkeit auf die Belange der Gemeinschaft, die einen integrieren will, und die Aufmerksamkeit auf sich selbst, die aus der Beobachtung der

Anderen herrührt. Denn in der Gewissheit, selbst beobachtet zu werden, arbeitet die Aufmerksamkeit auf sich stets neben der Teilnahme am Geschehen mit. Dies ist kein freies Spiel aus Vorstellungskraft und Verstand mehr, sondern, wie Kant über das Erhabene feststellt, ein ernstes Spiel, für das es freilich keine festen Regeln gibt. Dass dieses Verständnis nicht bewusst herbeigeführt werden kann, sondern das Ergebnis einer Praxis ist, die beständig erprobt und reflektiert werden muss, davon zeugen nicht zuletzt die Tagebücher Malinowskis.

Eric Michaels betont diesen Zusammenhang, indem er darauf hinweist, dass die angestrebte Fixierung der meisten Fotografen, schöne Fotos zu machen, nicht ausreichend sei. In einer Art kopernikanischer Wende verlegt er den Schwerpunkt der fotografischen Arbeit im Feld auf die Verfolgung der Bedingungen ihrer Ermöglichung:

So relax. (...) Much of your credibility will depend on your tolerance for waiting; impatience can lead to coercion. Soon you may discover that important and visually interesting things are happening even when it appears you are waiting for things to happen. By appreciating this, you can reduce your own frustration level and perhaps begin to fit into the rhythm of community from which to photograph (ebd.:274).

Auch Köpping hat den ethischen Punkt der Feldforschung in mehreren Aufsätzen ins Visier genommen. Was Bryson 1997 für die australische Feldforschungssituation als "pressure from all sides" beklagt (Kap. 4.3.2), hat Köpping schon 1973* am Beispiel der Manipulation von Forschung in den USA thematisiert: Erwartungsdruck des akademischen Apparates nach Produktivität, Reduktion auf eine angewandte Ethnologie, die am liebsten Sozialingenieure ins Feld schicke, um politische Erfüllungsgehilfen heranzuziehen – oder Rebellen. Andererseits die verständliche Aggression indigener Gruppen, die von Praktikanten, Entwicklungshelfern und Doktoranden überlaufen würden. Köpping nennt für die USA allein 5000 Doktoranden verteilt auf 12 Lehrstühle, die in den Semesterferien über die Ethnien des Landes herfallen.

Einer der großen Verteilerbahnhöfe in Sachen *Aboriginal Studies* ist Alice Spings, und die empörte Bemerkung Nicolas Petersons bezüglich einer "deliberate system-

* Köpping, K.P.: *Das Wagnis des Feldforschers – zwischen Ethnozentrismus und Entfremdung*. Einige persönliche Gedanken zur Ethik in der Kulturanthropologie; in: Kurt Tauchmann (Hrsg.): Festschrift zum 65. Geburtstag von Helmut Petri. Köln: Böhlau-Verlag 1973, S. 258-270

atic disception" (Kap. 4.3.1) gegenüber den Anthropologen verwundert angesichts der Dichte ihres Auftretens dort nicht. Mit welcher Legitimation kann der Anthropologe die Wahrheit zu fordern? Kommt in dieser Erwartungshaltung nicht auch ein Machtverhältnis zwischen ihm und seinem Informanten zum Ausdruck?

Foucaults Begriff der *parrhesia* aufgreifend, beschreibt Butler das "Wahrheit-Sagen" als eine Form ethischer Gewalt, in dem der Einzelne in ihrem Namen eine ganz bestimmte Anspruchshaltung auch anderen aufbürdet (2003:137)*. Nach dem Motto: Wenn ich dir die Wahrheit sage, kann ich verlangen, dass du sie mir ebenfalls sagst, wird Macht verteilt und verdoppelt. Aber – und hier ließe sich die Mahnung Bourdieu, die sozialen Ausgangsbedingungen nicht zu vergessen, einfügen – ist nicht gerade die Unterstellung gleicher Ausgangsbedingungen eine Anmaßung, die sowohl den Wert des Wahrheit-Sagens aushöhlt als auch das Machtgefälle zwischen Anthropologen und Informanten verstärkt?

Der Feldforscher, darauf hat Kramer in *Verkehrte Welten* (1981) hingewiesen, kommt aus einer anderen Vergangenheit und geht in eine andere Zukunft als diejenigen, bei denen er seine Forschung betreibt. Wenn ich die Wahrheit sage, hat das nicht denselben Wert, wie wenn du die Wahrheit sagst. Peterson scheint die ständige Veränderung des Bezugsrahmens von Feldforschung nicht mitzudenken, die sich – und darauf hat Köpping in erwähntem Aufsatz unter Hinweis auf Lipps aufmerksam gemacht – auch gegen den Anthropologen richten kann. Mit Blick auf die Bildersammlungen Spencers und Gillens hat sich diese Situation erheblich verschärft, und fast ließe es sich als ein Motto der vorliegenden Thematik verwenden, wenn Köpping konstatiert, dass die wirklichen Wagnisse des anthropologischen Forschens gerade in der Konfrontation mit den Imponderabilien wissenschaftstheoretischer wie - politischer Praxis liegen.

Entsprechend der immer komplizierter werdenden Feldforschungssituation ist die Forschungstheorie bescheidener geworden. Die Zeiten, in denen Cecil Holmes die Übergabe der Kamera an Aborigines als einen "machine gun like effect" bezeichnet hat, der die gesamte Psyche Australiens verändern würde, sind passe. "Das Authent-

* Konkret bezieht sich Butler auf ein Interview mit Foucault: *Um welchen Preis sagt die Vernunft die Wahrheit*; in: *Spuren* 1/1983:22-26

sierende für die Ethnologie", schreibt Köpping in einem seiner neuesten Aufsätze zur Situation der Feldforschung, "ist in der Tat vielleicht nur noch die Tatsache der Teilnahme" (2002:77). Durch das eigenen Handeln werde eine kulturelle Welt "mitkonstituiert", in der die Eigenheit des Gegenübers zu Bewusstsein komme. Dass Feldforschung hierbei zu einer performativen Tätigkeit wird, worüber nicht restlos Rechenschaft abzulegen ist, bewegt Köpping zu der Einsicht, den theatralen Charakter der Feldforschung, das "So-Tun-Als-Ob", abzulegen zu Gunsten einer "kreativen Mimesis", die wiederum zu einem "unbewußten Teil des Selbst" wird (ebd.:77). Sich selbst preiszugeben bedeutet ethisch gewendet, nicht alles verantworten zu können, und es bedeutet auch, nicht für alles Rechenschaft ablegen zu müssen.

Der Feldforschungssituation – ob mit Kamera oder nicht – wohnt insofern immer ein performatives Element inne, als mit dem eigenen Handeln automatisch ein Stück Identität preisgegeben wird, es entsteht eine Vorstellung, ein Bild des Eigenen, das dem Ethnographen selbst kaum bewusst ist, in den Augen der Anderen. Diese innere Fremdheit, wenn man so will, wird von der äußeren, dem Verhalten der Anderen, systematisiert. Insofern hat Köpping recht, wenn er dafürhält, dass ethnographische Forschung keine Performanz des Anderen, kein "Zehren am Leben anderer Welten", sondern eine *im* Anderen ist.

Was darf man erwarten als Feldforscher? Feldforschung ist immer auch eine Frage der Selbstkonstitution zu sein, der Art wie man sich einführt. Darf man erwarten, dass einem die Wahrheit gesagt wird, wenn man sich als ein engagierter Anthropologe einführt? Darf man in einer Aborigine-Outstation erwarten, dass einem *secret sacred ceremonies* offeriert werden, wenn man sich, wie Spencer und Gillen, als Fotograf und Filmemacher einführt? Darf man von einem wissenschaftlichen Archiv erwarten, Einsicht in Fotografien und Filme zu bekommen, die *secret sacred ceremonies* thematisieren? Evans-Pritchard legte sich bekanntlich eine Herde Kühe zu, um dieselben Probleme zu haben wie die Nuer. Cole und Wolfe brachten sich in den südtiroler Gemeinden als Musiker ein. Sie versuchten im besten Sinne gemeinsame Interessen zu finden, um etwas mit ‚ihren Leuten‘ zu teilen.

Um den Unterschied zwischen wissenschaftlicher Verwaltungswelt und Praxis im Feld zu verdeutlichen, hat Eric Michaels in einem *Primer of Restrictions on Picture-*

Taking in Traditional Areas of Aboriginal Australia (1994)* alle seiner Erfahrung nach typischen Fehler von Fotografen aufgelistet, die sich wenig mit aboriginalen Verhältnissen auskennen. Im Folgenden sind die wichtigsten Punkte seines Handbuchs aufgeführt und kurz kommentiert.

Michaels unterscheidet vier „areas of sensitivity“:

1. Der Initiationsbereich, das, was man in Zentralaustralien gemeinhin unter „man’s“ oder „woman’s business“ versteht: rituelle Handlungen, Lieder, Geschichten, Designs, die nur bestimmten Personen in der Rangfolge der Clanpolitik zuteil werden, und deren Autorität lokal begrenzt ist.
2. Der Trauerbereich, um Sterbe- und Todesfälle zu beklagen: Verbot der Namensnennung und Abbildungsverbot für eine gewisse Zeit, sowie aller unter Punkt eins genannten Aspekte, die in irgendeinem Zusammenhang mit dem Verstorbenen stehen, sind tabu. Hier gilt eine temporäre Autorität.
3. Der Privatbereich, z.B. Streitigkeiten in familiären Angelegenheiten, die eher wiederum lokalen Autoritäten zuzuordnen sind, und schließlich
4. Ein Bereich, den Michaels als „rhetorical stance“ bezeichnet, womit er die Veröffentlichungspraxis von Aufnahmen meint, die als Beleg für bestimmte Topoi herhalten müssen, wie soziale Verwahrlosung, Kriminalität, Alkoholismus etc. (ebd.:261).

Michaels *primer*, das ist das Besondere und Neue gegenüber älteren (z.B. Haddons *Notes and Queries*, ganz zu schweigen von Georg Neumayers *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen in Einzelabhandlungen*), löst alle scheinbar definitiven Punkte als Illusion auf. Seine Weisungen an den *Fotografen* versteht Michaels ausdrücklich nur als Anregung, eigene Erfahrungen zu machen. Emphatisch betont er immer wieder, dass der Sinn seines *primer* nicht darin liegen könne, "rules" aufzustellen. Diese würden der Autorität und Autonomie der Aborigines nur Gewalt antun. Alles, schreibt Michaels, was auf dem Papier "perfectly fine" erscheine, "can

* Vor der erwähnten Veröffentlichung im Reader ist der Aufsatz zuerst erschienen in: *Art and Text* 28:59-72, 1988, und in: *Visual Anthropology*, Vol.4, S.259-75. Die Zitation im vorliegenden Text bezieht sich auf die Veröffentlichung in *Visual Anthropology*.

be quite different matter in the field, when you discover in the midst of an unfamiliar bewildering world people who may seem very unlike yourself" (ebd.:273). Michaels plädiert für eine durchgängig praxisbezogene Verwendung der Fotografie in dem oben beschriebenen Sinne. Lokale und temporäre Modifikationen der rudimentär bezeichneten "areas of sensitivity" sind hierbei nicht nur wahrscheinlich, sondern evident. Zunächst die lokalen Modifikationen.

Der Wert mythogener Clanpolitik liegt in der außerordentlichen Flexibilität ihrer Bündnisdiplomatie. In der Fotografie gilt nur scheinbar das Gegenteil. Ihre Eigenschaft, Objekte und Handlungen festzuhalten, aus der Alltagspraxis herauszutrennen und mit anderen Kontexten zu verbinden, macht sie vergleichbar mit jedem anderen Zeichensystem, dessen Grundlage die Trennung von Ursprungsbedeutungen ist - also gerade das Gegenteil eines genealogischen Bezuges. Michaels wendet ein, dass etwas, das in einer Gruppe als öffentlich zugänglich gilt, in anderen Gruppen mit strengen Restriktionen behaftet sein kann und umgekehrt. Allein aus diesem Grunde wäre es unsinnig anzunehmen, dass ein Status von fotografischen Aufnahmen eines Tanzes durchgängig für alle Fälle repräsentativ ist. Er ist es in einzelnen und stets wechselnden Fällen. Um hier keine Fehler zu machen in Hinsicht auf politische Korrektheit bleibt der Verwaltung oft nur ein generelles Einsichtsverbot.

Dass die Aufnahme eines Ereignisses, das an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit stattgefunden hat, zu einer anderen Zeit oder an einem anderen Ort vorzulegen, mit Risiken behaftet ist und zu höchst widersprüchlichen Reaktionen führen kann, ist aus eigener Erfahrung nur zu bestätigen. Während eines Aufenthaltes auf der Missionsstation Santa Teresa sorgte die Vorlage von Fotos des *Tjitjingalla Corroborees* für Entrüstung, obwohl die Fotos von den Archiven freigegeben waren*.

* Die Schwierigkeit an Informationen zu kommen, lag möglicherweise auch daran, dass der *Senior Ceremonialmaster* dort gleichzeitig Direktor des *Central Land Councils* (CCL) in Alice Springs war, der Zusammenhang zwischen traditionellen und politischen Sphären hier also besonders eng war. Die meisten Fragen wurden mit dem Kommentar beantwortet, sich an das CLC zu wenden. Ganz anders die Situation etwa in Ali Churung, einer größeren Outstation etwa 200 km südöstlich von Tennant Creek, oder in Mangarlarwuru. Die Vermutung läßt sich nicht belegen, aber mit zunehmender Entfernung von den zentral gesteuerten Netzwerken aboriginaler Politik scheint auch deren Selbstständigkeit zuzunehmen, ein Umstand, der infolge der Einflussnahme großer Schürf-Unternehmen auf die *communities* im CLC verständlicherweise nicht gerne gesehen wird. Dass das Einschwören auf traditionelle Formen religiösen Lebens politisch fruchtbar gemacht werden kann, hat allerdings seinen Preis.

Michaels interpretiert dieses Phänomen mit einem ökonomischen Argument. Entlang der traditionellen Handelsrouten, die den Kontinent durchzogen hätten, seien nicht nur Waren gewechselt worden, sondern auch Gesänge und Tänze. Um den zeremoniellen "Wechselkurs" eines Liedes oder Tanzes hochzuhalten, so Michaels, habe jede Gruppe versucht, einen Tanz unter allen Umständen geheim zu halten. "Secrecy", schreibt er, "is related to economic value" (1994:265). Eine Gruppe, die erfolgreich das Geheimnis eines Tanzes wahrt, ist gut gestellt in zeremoniellen Verhandlungen mit Nachbargruppen. Wie in allen Zeichenprozessen verändert auch der Tanz bei zunehmender Wiederholung seiner Aufführung seinen Status. Aus einem heiligen und geheimen wird ein öffentlicher, an dem alle teilnehmen können. So ist der *Tjitjingalla Corroboree*, der zur Zeit seiner Aufnahme durch Spencer und Gillen in den zentralen Gebieten ein öffentlicher Tanz gewesen ist, angeblich aus dem Nordwesten Australiens gekommen, wo er eine andere spirituelle Bedeutung gehabt haben mag.

Fotografien und Filme, deren Aufnahmen von den Vorfahren autorisiert worden sind, wechseln ihren Status aber nicht nur von einem Ort zum anderen, sondern auch mit der Zeit. Michaels erwähnt, dass Fotos, die zur Legitimierung eines Rechtsanspruchs auf Land herangezogen werden, die widersprüchlichsten Interpretationen hervorrufen können. Er empfiehlt sogar, historische Aufnahmen überhaupt nicht vorzulegen. Besonders prekär ist die Situation bei Vorlage von Porträts jüngst verstorbener Personen oder deren Gegenstände und Zeichen. Dies werde von Aborigines als Anmaßung aufgefasst, die Gültigkeit ritueller Bestattungsformen infrage zu stellen. Michaels:

... the possibility of contradicting living authorities by pictures of dead people, displaying their designs, dances, ceremonies, etc., cannot be overlooked. While the simplest solution is to withhold of old pictures from Aboriginal audiences, this will not prove satisfactory for long. It is a matter which requires consideration in any undertaking in which contemporary photographs and recordings are intended for archiving and later display (ebd.:266).

Während in der christlichen Tradition ein Verstorbener durch Teilnahmebekundungen, Beileidsanzeigen, Fotos in die öffentliche Aufmerksamkeit regelrecht hineingeschoben wird, existiert diese Praxis bei Aborigines nicht. Nach Michaels kann der Tod eines Einzelnen innerhalb einer Gruppe oder zwischen Gruppen zu den häßlichsten Verwicklungen und Verleumdungen führen, so dass Michaels hier für eine generelles Fotografierverbot plädiert (ebd.:267).

Aber auch hier gibt es Ausnahmen, und sehr produktive dazu. Beispielsweise begleitete Rod Moss, Maler und Dozent an der *Alice Springs Art School*, die Begräbniszeremonie eines mit ihm befreundeten Clans, dem *White-Gate-Mob*, einer Central-Arrernte-Gruppe am Nordwestrand von Alice Springs. Die Zeremonie wurde mit Unterstützung der Angehörigen im Garten seines Hauses re-inszeniert, wobei Moss von einzelnen Personen Aufnahmen machte. Die Aufnahmen wurden dann wiederum mit Unterstützung der Angehörigen zu einem Gesamtbild, einer Szenerie, zusammengelegt, die schließlich als Vorlage seines Gemäldes diente. Die Modernität seiner Gemälde erreicht er durch die Montage der zeitversetzten Porträts, die in der Zusammenstellung stark disparat wirken. Moss hat hier bis in die Motivik hinein starke Anleihen bei Eric Fischl gemacht. Die Methodik, die er anwendet, ist allerdings aboriginal: kollaboratives offenes Arbeiten mit hohem Formalisierungsgrad, verschiedene, relativ eigenständige Ebenen im Entstehungsprozess, die entfernt an die verschiedenen *layers* in der Anfertigung von *Dotpaintings* oder *X-Ray-Malereien* erinnern, denen ebenfalls Aktionen und Lieder in unterschiedlichen Rhythmen vorausgehen*. Auch hier also keine einheitlichen Gesetze, sondern Fall-zu-Fall-Regelungen, die in Absprache mit den Beteiligten getroffen werden.

Am schwierigsten festzulegen in der Fotografie ist nach Michaels der „rhetorical stance“ einer Aufnahme (1991:269f.). Mit diesem Ausdruck umschreibt Michaels etwas, das man mit Butler als eine "besagte Fotografie" bezeichnen könnte, eine Fotografie, die in Kontexte eingebunden ist, die ihr ursprünglich nicht zukommen, für die sie aber "verwendet" werden. Gemeint sind hier Subtexte, die den Betrachter instruieren, das Bild in einer bestimmten Weise zu sehen. Michaels erläutert dies an mehreren Beispielen, von denen eines im Folgenden angeführt ist, um die Mehrdeutigkeiten und Widersprüche deutlich zu machen, die mit dem Begriff *rhetorical stance* und darüber hinaus in jedem Versuch stecken, eine Fotografie politisch korrekt zu betrachten. Das Beispiel betrifft das Problem der Darstellung des Alkoholgenusses unter Aborigines, an dem sich aufzeigen läßt, dass eine Fotografie sich immer missbrauchen läßt, weil sie die Funktionalität, wenn man so will, den "Schatten" dessen, was sie abbildet, nicht mittransportieren kann.

* Mit Rod Moss hatte ich zwei längere Gespräche in seinem Atelier in Alice Springs am 2. und 5. März 1999.

Alkoholgenuss findet in der australischen Gesellschaft in der Regel innerhalb von vier Wänden statt, ist also relativ privat. Da Aborigines meistens Zutrittsverbot zu Pubs haben, trinken sie notgedrungen in öffentlichen Parks oder auf Plätzen und prägen damit ein negatives Erscheinungsbild in den Augen der Weißen. Michaels tendiert allerdings dazu, Alkohol unter Aborigines als ein Darstellungsproblem zu behandeln nach dem Motto: wenn keine Fotos hierüber gemacht würden, wäre das Problem nicht da*. Michaels Dilemma zeigt sich, wenn er nicht nur die Aufnahme, sondern auch die *Vermeidung* von Aufnahmen alkoholisierter Aborigines als potentielle Diskriminierung hinstellt:

To refuse to photograph Aborigines drinking could open the documentary photographer not merely to charges of inaccuracy, but to charges of discrimination by refusing to depict Aborigines as participants also in the modern world. Not photographing becomes as much of a statement as photographing in such a situation (ebd.).

Politisch korrekte Fotografie scheitert hier an sich selbst. Jede Handlung eines Fotografen, ob er fotografiert oder nicht, kann als Verletzung angesehen werden. Die Intention des Fotografen hat überhaupt keine Bedeutung mehr. Wenn ausschließlich und allein die subjektive Perspektive der Anderen zählt, ist jeder kulturübergreifende Diskurs, jede Kommunikation abgebrochen. Der Fotograf kann dann nicht mehr davon ausgehen, dass es um ein Verständigungsprojekt geht, das einen Bewusstseinswandel zur Folge haben soll, sondern im Ernstfall um ein Verweigerungsprojekt, bei dem es lediglich um die Demonstration von Macht geht. In der von Michaels beschriebenen Situation gibt es keinen Ausweg, keine der Situation angemessene Interpretationsmöglichkeit, keine Form von Verständigung.

Wenn Michaels Begriff des ästhetischen Vertrauens Bestand haben soll, dann muss ein Minimum an Gegenseitigkeit vorhanden sein, und zwar sowohl hinsichtlich der

* Zum Vergleich siehe z.B. McKnight, der das Alkoholproblem unter Aborigines konfrontativ angeht (*From Hunting to Drinking*, 2002). Auf Mornington Island (Gulf of Carpentaria) schätzt er die Selbstmordrate etwa 37mal so hoch ein wie im australischen Durchschnitt (ebd.:126), die Wahrscheinlichkeit eines gewaltsamen Todes etwa 25mal höher (ebd.:116); 50 Prozent des Geldflusses unter den Tardil würden alkoholisch "liquidiert", und etwa 10 Prozent der Männer säßen deshalb ständig in Gefängnissen ein. McKnight stellt fest, dass Personen, die den Gebrauch von Alkohol eindämmen wollten, nicht wieder in die Verwaltungsgremien gewählt würden, weil zu viele Personen inzwischen von den gegenwärtigen Verhältnissen profitierten.

Aufnahme wie der Rezeption von Fotografie. Aboriginalität, schreibt Marcia Langton (1993:32), habe nur Sinn, wenn sie als eine Form von Intersubjektivität begriffen werde, wenn also beide, Aborigines und Weiße nicht Objekte, sondern Subjekte in einem Dialog wären.

Wie die Beerdigungsfotografie von Rod Moss gezeigt hat, geht es nicht unbedingt darum, *was* aufgenommen und betrachtet werden soll und *was* nicht (wie die Restriktionen in ihrer Reduktion auf die Unterscheidungskriterien *secret sacred* und *non-sacred* Glauben machen wollen), sondern um die Form einer wechselseitigen Wahrnehmung eines Gegenstandes, der entsprechend den unterschiedlichen ästhetischen Wertsystemen genauer bestimmt wird. Faye Ginsburg hat in einem Beitrag der *Visual Anthropology Review* (1995, 11(2):64-76) diesen Vorgang einmal treffend als parallaktischen Effekt bezeichnet. In der Parallaxe überschneiden sich zwei versetzte Blickachsen an einem bestimmten Punkt. Das Ergebnis ist ein stereoskopischer Effekt im Sinne einer Imagination, der keine der Fotografie nachgesagten Objektivitäten, keine Berufung auf den Apparat, und keine diesbezügliche Moral aufweist. In diesem Vertrauensverhältnis würden den Beteiligten dann auch Bilder präsentiert, die sie nie selbst von sich hätten machen können.

Michaels Begriff des ästhetischen Vertrauens könnte daher ein Ausgangspunkt für ein dialog-orientiertes Konzept der Fotografie sein, das einer Vorstellung folgt, die den Prozess der Aufnahme zwischen Fotograf und Modell nicht enthierarchisiert, um Fotografie grundsätzlich zu verbieten, sondern zu einem Medium kreativer kulturvergleichender Forschung macht. Michaels Schlagwort hierfür lautet denn auch: "cooperative photography" (ebd.:271).

Die kooperative Sichtweise muss in der ethnographischen wie fotografischen Situation "vom Konkreten genährt" sein, um ein Wort Diamonds zu benutzen (ebd.:148). Kooperative Sichtweise bedarf eher der Konnotation als der Denotation, eher der Imagination als der Objektivität. Gerade die traditionell von wechselnden sozialen Beziehungen geprägte Status-Gebundenheit der Zeremonien (und somit auch die Bilder, die diese repräsentieren) setzt ein kooperatives Prinzip voraus. Das Unwiderflüchliche der Fotografie hat nicht nur dazu beigetragen, den Standpunkt der Imagination durch den Standpunkt der Objektivität zu ersetzen, sondern ihm auch eine Moral übergestülpt, in der das Abweichende nicht nur einfach falsch ist sondern verwerf-

lich. Für die Visuelle Anthropologie wird es darauf ankommen, den Standpunkt der Objektivität zu verflüssigen oder wie Morphy schreibt "recasting them as concepts embedded in systems of knowledge and action" (1997:17).

Schlusswort

In den vorhergehenden Kapiteln sind unterschiedliche Dimensionen des Einsichtsverbots in die Bildersammlungen Spencers und Gillens aufgezeigt worden, sowohl von ethisch-moralischer als auch von ästhetischer Seite. Dabei war es nicht die Aufgabe festzustellen, was eine Fotografie oder einen Film politisch korrekt oder unkorrekt macht. Vielmehr zielte die Fragestellung darauf, die Implikationen eines selektiven Einsichtsverbots in Foto- und Filmmaterial zu thematisieren, das die Ermittlung eines Zeichenrepertoires verhindert: eines Zeichenrepertoires, das Repräsentations- und Repressionsmuster in frühesten ethnographischen Dokumenten hätte aufzeigen könnte. Der analytische Weg hierzu sollte ästhetisch, d.h. von der konkreten Materialität der Fotos und Filme aus, aufgenommen werden, um Einsichten in die Verfahrensweisen und Zusammenarbeit Spencers und Gillens mit den Arrernte zu gewinnen. Dass dieser Weg durch das Einsichtsverbot versperrt ist, weist Fotografie und Film in gewisser Weise immer noch als illegitimes Werkzeug der anthropologischen Forschung aus. Weil an Fotos und Filmen ausschließlich die Sache prämiert wird, die sie abbilden, stehen sie für etwas, was sie selbst nicht sind. Das ist um so bemerkenswerter, als es sich hierbei um einen Typ von Zeichen handelt, der indexikalisch arbeitet, d.h. seine eigene Zeichenhaftigkeit verbirgt, und deshalb mit besonderer Sorgfalt zu betrachten wäre. Die Leugnung des Interpretationsspielraums von Fotografie und Film bestätigt indirekt die von Bourdieu angezeigte Hierarchie legitimer Künste nach dem Muster humanistischer Bildungsideale: Text dient in vielfacher Weise der Auslegung, Fotografie und Film dagegen allein der Abbildung. Texten sind Doppeldeutigkeiten inhärent – Fotografie und Film dagegen (scheinbar) eindeutig: *what you see is what you get*. Die Trennung von Interpretationspotenzial und Abbildfunktion, relativer Offenheit der Konnotationen und denotativer Reduktion, ist symptomatisch für die 'korrekte' Betrachtung der ethnographischen Bildersammlungen in Australien.

Die verwaltungstechnisch einfache Einordnung von Bildern als *secret sacred* und *non-sacred* reduziert die Vielfalt aboriginaler Statuszuschreibungen auf essenzielle Dichotomien. Dies läßt sich aber nicht ohne weiteres auf aboriginale Wissensverwaltungssysteme übertragen. "The System in no sense depend on secrecy per se", konstatierte Howard Morphy in einem Gespräch vom 5. Januar 1999. Das Bild eines sakralen Objektes, das nichts anderes zum Ausdruck bringen will als die Erhöhung des Gegenstandes, kann wie der Gegenstand selbst auch in mehr als nur einem Kontext Bedeutung haben; die Statuszuschreibung für den größten Teil der Bildersammlungen Spencers und Gillens ist deshalb nicht auf traditionelle Statuszuschreibungen zurückzuführen.

Aborigines werden nicht schon deshalb Opfer einer kulturellen Enteignung, nur weil man eine augenscheinliche Objektivität in Zweifel zieht, die nach Bourdieu das Kriterium derjenigen bildet, die von den legitimen Künsten ausgeschlossen sind. Feststellen lässt sich allerdings, dass Vertreter- wie Verwaltungsorganisationen verständlicherweise nach objektiven Kriterien fahnden, um ihr akkumuliertes Zeichenkapital ‚dingfest‘ zu machen. "The most radical critique of this process", schreibt Morphy in Verteidigung einer eigenen Entscheidungs- und Handlungsmacht für aboriginale Künstler, "might be that the objects are doubtly alienated, alienated from Aboriginal society and appropriated by the dominant class of the society that has invaded Aboriginal land, brought death and disease, and interfered with every aspect of their lives" (2000:138). Und fragt: „Is it possible to develop an analysis that will make participants in the process feel better about what they are doing?“ (ebd).

In dem politisch unter Spannung stehenden Beziehungsnetz zwischen Aborigines und Weißen bringt die politisch korrekte Abwicklung der Verwaltung aboriginaler Hinterlassenschaften durch moderne Speicher- und Verwaltungseinrichtungen eine Vordergründigkeit in die Debatte um "anständige" Forschung, die die tatsächlichen Beziehungen zwischen Weißen und Aborigines kaschiert und verfälscht. Obwohl die politisch korrekte Verwaltung des Nachlasses der Erhöhung des Selbstwertgefühls der Aborigines sowie der Überprüfung eurozentrischer Interpretationen dienen sollte – und auch dient –, ist sie doch eine verordnete Überprüfung. Die Begegnung unterschiedlicher Kulturen durch Verordnungen zu verbessern, macht den Blick auf einen Gegenstand – auf das Foto, auf den Film – zum Indikator ideologischer Überzeugung-

gen: Sachbezogenheit ist nicht möglich. Die Konsequenzen für die Forschungspraxis sind erheblich. Sie erzeugen, wie Köpping für die US-amerikanische Szene schon in den 1970er Jahren festgestellt hat, ein Klima, das politische Erfüllungsgehilfen heranzieht oder Rebellen, aber keine an der Sache. Dies gilt auch für die (australische) Forschung zu den Fotosammlungen Spencers und Gillens. Zudem: Die Überprüfung ideologischer Überzeugungen in der anthropologischen Arbeit steht in keinem Verhältnis zur entstandenen Unsicherheit und Konfusion gegenüber Statusfragen des Bildmaterials. Dies gilt nicht nur für die wissenschaftliche Forschung, die durch ein Regime ethischer Richtlinien gefiltert wird, sondern vielfach auch für die Situation in den aboriginalen Outstations selbst. Wenn allein die Opferperspektive der Aborigines zählt, bedeutet dies nur die Wiederholung der kolonialen Situation. Jedes Verhalten, ob sprachlich oder mit der Kamera, kann dann als Verletzung ausgelegt werden.

Das dialog-orientierte Konzept stets neu auszuhandelnder Verhaltensweisen führt, wie Michaels gezeigt hat, mit Absicht ins Vage. "Cooperative photography" setzt ein ästhetisches Vertrauen voraus, das eine Form der Gegenseitigkeit zu finden sucht, die weder auf Vernunftgründe noch auf ein von außen angelegtes Korsett ethischer Richtlinien setzt. Sie versucht ein subversives, d.h. zunächst unterhalb sprachlicher Zuschreibungen befindliches Potenzial an Kommunikationsmöglichkeiten zu finden. Die in einem zweiten Schritt erfolgende Neuaneignung ist dann nicht nur für politisch ‚inkorrekte‘ Forschungen leitend, sondern auch für diejenigen Betroffenen, die von Leitlinien der ‚korrekten‘ umstellt sind.

Das Einsichtsverbot in den größten Teil der Bildersammlungen Spencers und Gillens entspringt einer Tradition des musealen Sammelns und Archivierens, die aus dem humanistischen Erbe des 19. Jahrhundert herüberreicht und sich Ende des 20. Jahrhunderts mit den politischen Ansprüchen aboriginaler Vertreterorganisationen neu aufgeladen hat: die des Sammelns von ethnographischen Objekten als Texte. Texte wie Fotografien und Filme antworten aber nur, wenn sie ‚verflüssigt‘ werden im Dialog mit anderen Menschen.

Literaturverzeichnis

Spencer und Gillen Primärliteratur

Gillen, Francis James: *Gillen Diary: The Camp Jottings of F.G. Gillen on the Spencer and Gillen Expedition 1901-1902*, Adelaide: Libraries Board of South Australia 1968

Spencer, Baldwin & Frank **Gillen**: *The Native Tribes of Central Australia*. London: Macmillan 1899

Spencer, Baldwin & Frank **Gillen**: *The Northern Tribes of Central Australia*. London: Macmillan 1904

Spencer, Baldwin & Frank **Gillen**: *The Arunta. A Study of Stone Age People*. 2 Bd. London: Macmillan 1927

Spencer, Baldwin & Frank **Gillen**: *Across Australia*. 2.Bd. London: Macmillan 1912

Spencer, Baldwin & Frank **Gillen**: *Wanderings in Wild Australia*. 2 Bd. Macmillan 1928

Spencer, Baldwin: *Presidential Address to the Australasian Association for the Advancement of Science*; in: Report of the Fifteenth Meeting of the AAAS, 1921:XXXIX.

Spencer und Gillen Sekundärliteratur

Browne, Turner & Elaine Partnow: *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists & Innovators*. London, New York: Macmillan 1983

Cantrill, Corinne & Arthur: *The 1901 Cinematography of Walter Baldwin Spencer*; in: Cantrills Filmnotes Vol.37: 27-42, Melbourne 1982

Dunlop, Ian: *Baldwin Spencer – Pioneer Ethnographic Filmmaker*; in: Crosbie Morrison Memorial Lectures, Sydney 1967

Dunlop, Ian: *Ethnographic Filmmaking in Australia: The First Seventy Years*; in: Studies in Visual Communications Vol.9, Nr.1, Sydney 1983

- Jones, Philip:** *„Indispensable to each other“: Spencer and Gillen or Gillen and Spencer?* Unveröffentlichter Vortrag, Spencer & Gillen Konferenz, Melbourne, 1999
- Long, Chris:** *Australia's first films: Facts and Fables*; in: Cinema Papers 93, Melbourne 1993
- Marrett, R.R. & T.K. Penniman:** *Spencer's Last Journey*. Oxford, Clarendon Press 1931
- Marrett, R.R. & T.K. Penniman:** *Spencer's scientific correspondence with Sir J.G. Frazer and others*. Oxford, Clarendon Press 1932
- Mason, Timothy:** *The Anthropologist's Bagman*. Frazer, Spencer and Gillen, and the Primitive in Australia http://perso.club-internet.fr/tmason/WebPages/Publications/Spencer_Gillen.htm, eingesehen am 10. September 2001
- Mason, Timothy:** *You no big fellow Master: The Anthropologist's Eye for the Bushie Lubra*. Paris 2000 <http://perso.club-internet.fr/tmaran/WebPages/Publications/Imuteur1.htm>, eingesehen am 10. September 2001
- McGregor, Russel:** *Imagined Destinies, Aboriginal Australians and the Doomed Race Theory 1880 – 1939*. Melbourne: University Press 1997
- Morphy, Howard:** *More than mere facts: Repositioning Spencer and Gillen in the History of Anthropology*; in: Mulvaney, D.J. & S.R. Morton: *Exploring Central Australia*, Chipping Norton: Surrey Beatty & Sons 1996:135-49
- Mulvaney, Derek John:** *Frank James Gillen*; in: Australian Dictionary of Biography; Nr.9, S.6-7
- Mulvaney, Derek John (Hg.):** *The Aboriginal Photographs of Baldwin Spencer*. Ringwood: Viking O'Neil 1982
- Mulvaney, Derek John D. & J. Calaby:** *So much that is new*. Baldwin Spencer: 1860 – 1929. Melbourne: University Press 1985
- Mulvaney, Derek John & Howard Morphy & Alison Petch:** *From the Frontier*. Outback Letters to Baldwin Spencer. Sydney: Allen & Unwin 2000
- Mulvaney, Derek John & Howard Morphy & Alison Petch:** *My Dear Spencer*. The Letters of F.G. Gillen to Baldwin Spencer. Melbourne: Hyland House 1997
- Reyburn, Bruce:** *The Singing String*; aus der Reihe: *Wrong Way Land Claim Part One*, 1993 <http://nativenet.uthscsa.edu/archive/nl/9306/0197.html>, eingesehen am 13. März 2002
- Reyburn, Bruce:** *Transcendental Encounter*; aus der Reihe: *Wrong Way Land Claim Part One*, 1993 <http://nativenet.uthscsa.edu/archive/nl/9306/0197.html>, eingesehen am 13. März 2002

Reyburn, Bruce: *The Sacred Cow*; aus der Reihe: *Wrong Way Land Claim Part One*, 1993
<http://nativenet.uthscsa.edu/archive/nl/9306/0197.html>, eingesehen am 20. März 2002

Stocking, George W., Jr.: *After Tylor. The British Social Anthropology 1888 – 1951*, London: Athlone 1996

Arrernte Ethnographie

Domeier, Iris: *Akkulturation bei den westlichen Aranda. Dissertation - Universität Freiburg. Bonn: Holos-Verlag 1993*

Eylmann, Erhard: *Die Ureinwohner der Kolonie Südaustralien*. Berlin: Reimer Verlag 1906

Strehlow, Carl: *Mythen, Sagen und Märchen des Aranda-Stammes in Zentral-Australien*. Frankfurt a.M., Joseph Baer Verlag 1907

Strehlow, Carl: *Mythen, Sagen und Märchen des Loritja-Stammes*. Frankfurt a.M.: Joseph Baer Verlag 1908

Strehlow, Carl: *Die Totemistischen Kulte der Aranda- und Loritja-Stämme*. Frankfurt a.M.: Joseph Baer Verlag 1910

Strehlow, Carl: *Das Soziale Leben der Aranda- und Loritja-Stämme I*. Frankfurt a.M.: Joseph Baer Verlag 1913

Strehlow, Carl: *Das Soziale Leben der Aranda- und Loritja-Stämme II*. Frankfurt a.M.: Joseph Baer Verlag 1915

Strehlow, Carl: *Die Materielle Kultur der Aranda- und Loritja-Stämme*. Frankfurt a.M.: Joseph Baer Verlag 1920

Strehlow; TGH: *Aranda Traditions*. Melbourne: University Press 1947

Strehlow; TGH: *Songs of Central Australia*. Sydney: Angus and Robertson 1971

Strehlow; TGH: *Central Australian Religion*. Adelaide: Flinders Press 1978

Völker, Harriet: *Projektion des Fremden. Beiträge deutsch-lutherischer Missionare zur Darstellung der australischen Urbevölkerung um 1900*. M.A. - Universität Freiburg 1999

Interviews

Zwischen November 1998 bis April '99 habe ich zu unterschiedlichen Themen im Zusammenhang mit den Bildersammlungen Spencers und Gillens mit verschiedenen Personen gesprochen:

Cantrill, Arthur & Corinne: *Cinematography of Baldwin Spencer*, Melbourne 28./29.11.98

Morphy, Howard: *Aesthetics*, Canberra: ANU 16./21.12.98 und 5.1.99

MacDougall, David: *Photo Hierachicus*, Canberra: ANU 22./23.12.98

Harris, Alana & Andrew Lawrence: *The Making of Secret Sacred Collections*, Canberra: AIATSIS 18.12.98

Peterson, Nicolas: *Recording Secret Sacred Business*, Canberra: ANU 23.12.98

McKenzie, Kim: *Making of 'Waiting for Harry'*, Canberra 5.1.99

Morton, John: *Politics in Secret Sacred Business*, Melbourne: Vic.-Museum 20.1.99

Long, Chris: *Technical and Political Implications concerning the Spencer and Gillen Material*, Melbourne 22.1.99

Linou, Christos: *Psychological Impacts of Performing Arts and Transformations on Film*, Melbourne 24.1.99

Waters, Sheila (nee Shinnery): *Remembering Spencer*, Melbourne 25.1.99

Morris, Mary: *Guarding the Spencer and Gillen Collection*, Melbourne, Vic.-Museum 6.2.99

Moss, Rod: *Transformation of Aboriginal Photographic Images into Paintings*, Alice Springs 2./5.3.99

Horn, C.A.: *Spencer and the Horn-Expedition*, Adelaide 5.2.99

Clark, Phillip & Cris Anderson: *Proceedings of Aboriginal Men's Secret Sacred Objects in Australian Museums*, Adelaide 10./13.2.99

Rubuntja, Wenton: *This is my Town*, Alice Springs 13.3.99

Louder, Frank: *During the Initiation Ceremonies*, Mangarlawurru 21.3.99

Nash, David, Jane **Simpson**: *Conversation at Larapinta-Drive*, Alice Springs 23.3.99

Stotz, Gertrude: *Kurdungurlu-Relations*, Alice Springs 20.3.99

Kimber, Dick: *Standing on Engwura Ceremonial Ground*, Alice Springs 23.3.99/ Ooraminna 27.3.99

Burns, Alister: *White Aboriginal Initiation*, Alice Springs 9.4.99

Stoll, Gerhard: *Carl Strehlow, Finke-River-Mission* 7.4.99

Engineer Jack Japaljarri: *The King Is Dead* , Ali Curung 8.4.99

Broad, Neil: *Bible Translations*, Alice Springs 9.4.99

Williams, Keith und Earnest & Clem Alice & Dulkan Lunch: *Tjitjingalla Picture Show*, Santa-Teresa 15.4.99

Dunlop, Ian: *Re-thinking Spencers and Gillens Cinematography*, Sydney 23.4.99

Bryson, Ian: *Ethnographic Filmmaking Today*, Sydney 23.4.99

Merlan, Francesca: *Feldforschung auf Bayrisch*, Etting 15.10.99

Edwards, Elisabeth: *Getting Pictures Right*, Oxford

Allgemeine Literatur

Adorno, T.W.: *Engagement*; in: *Noten zur Literatur*, Bd.III. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973:109-135

Adorno, T.W.: Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukacs: "Wider den mißverstandenen Realismus"; in: ders.: *Noten zur Literatur*, Bd.II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963:152-187

Adorno, T.W.: *Ästhetische Theorie*; hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970

Adorno, T.W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966

Adorno, Theodor W.: *Meinungsforschung und Öffentlichkeit*, in: ders.: *Soziologische Schriften I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972:532-537

Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie* (1970). Hamburg/Berlin: 1977

Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. London, New York, 1991

- Aristoteles:** *Die Nikomachische Ethik*. München: dtv 1972
- Attenborough, David:** *Quest under Capricorn*. London: Lutterworth 1963
- Attwood, Bain (Hg.):** *In the Age of Mabo*. St. Leonards: Allen & Unwin, 1996
- Austin, J.L.:** *How to do things with Words*. Oxford 1962; (dt.) *Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam 1979
- Bachtin, Michael:** *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987
- Barthes, Roland:** *Die dunkle Kammer*. Bemerkungen zur Fotografie (1980). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985
- Baudry, Jean-Louis:** *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*; in: Phillip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. A Film Theory Reader. New York 1986:299-318
- Baumann, Gerd:** *Fünf Verflechtungen im Zeitalter der „Globalisierung“: Migranten und Ethnologen in nationalen und transnationalen Kräftefeldern*; in: Hauser-Schäublin, Brigitta und Ulrich Braukämper: *Ethnologie und Globalisierung. Perspektiven Kultureller Verflechtungen*. Berlin: Reimer Verlag 2002:111-124
- Bell, Sharon:** *Australian documentary production to 1991: an overview*; in: Jane Jule (Hg.): *The big picture: documentary film-making in Australia*. National Centre for Australian Studies, Monash University: Clayton 1991:29-41
- Benjamin, Walter:** *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931); in: ders.: *Illuminationen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975:67-94
- Benjamin, Walter:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1938); in: ders.: *Illuminationen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977:136-39
- Benjamin, Walter:** *Das Passagen-Werk*, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983
- Benjamin, Walter:** *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929); in: ders.: *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig: Reclam 1984:364-379
- Benjamin, Walter:** *Über den Begriff der Geschichte* (1940); in: *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig: Reclam 1984:156-66
- Benjamin, Walter:** *Aus dem Passagen-Werk. Theorie des Erwachens* (1927-40); in: *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig: Reclam 1984

- Benjamin**, Walter: *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte*. Berlin: Werkbundarchiv 1990
- Beresford**, Quentin: *Rites de passage: Aboriginal Youth, Crime and Justice*. Fremantle, Australia: Fremantle Arts Centre Press, 1999
- Bernard**, Claude & Karl E. Rothschild: *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* (Paris 1865). Leipzig: Barth 1961
- Berns**, Jörg Jochen: *Film vor dem Film*. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Marburg: Jonas Verlag 2000
- Blumenberg**, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer*. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979
- Bold**, Alf: *Experimentalfilm und Politik*; in: Ingo Petzke: *Das Experimentalfilmhandbuch*. Frankfurt a.M.: Schriftenreihe des Dt. Filmmuseums 1989
- Bolz**, Norbert & Willem van Reijen: *Anthropologischer Materialismus*; in: ders.: *Walter Benjamin*. Frankfurt a.M.: Campus 1991:87-106
- Böhme**, Gernot & Hartmut **Böhme**: *Feuer, Wasser, Erde, Luft*. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München: CH Beck 1996
- Boltanski**, Luc & Eve **Chiapella**: *Der neue Geist des Kapitalismus* (1999). Konstanz: UVK 2003
- Bourdieu**, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974
- Bourdieu**, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979
- Bourdieu**, Pierre et al: *Eine illegitime Kunst*. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Paris: Minuit 1965; Frankfurt a.M.: EVA 1981; Suhrkamp 1983
- Bourdieu**, Pierre: *Die Feinen Unterschiede*. Kritik der Gesellschaftlichen Urteilskraft (1979). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987a
- Bourdieu**, Pierre: *Sozialer Sinn*. Kritik der theoretischen Vernunft (1980). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987b
- Bourdieu**, Pierre: *Was heißt sprechen?* Die Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien: Braumüller 1990
- Bourdieu**, Pierre: *Über das Fernsehen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998
- Bourdieu**, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*; hrsg. v. Margareta Steinrück. Hamburg: VSA 1992

- Bourdieu, Pierre:** *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001
- Bourdieu, Pierre:** *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienst des Widerstandes gegen die neoliberale Invasion.* 2 Bde. Konstanz: UVK 2001/2004
- Bourdieu, Pierre:** *Objektivierung als Beruf.* Interview mit Franz Schulthess in: Camera Austria Nr.75, Graz 2001; http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1660451566&cat=1&heftid=1002288832; eingesehen am 10. Juni 2003
- Bourdieu, Pierre:** *Zeugnisse einer untergehenden Welt.* Interview mit Franz Schulthess in: Camera Austria Nr.75, Graz 2001; http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1660451566&cat=1&heftid=1002288832, eingesehen am 10.6.2003
- Bourdieu, Pierre:** *Ein soziologischer Selbstversuch.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002
- Bourdieu, Pierre:** *Interventionen 1961-2001;* Bd.1. Hamburg: VSA Verlag 2003a
- Bourdieu, Pierre:** *In Algerien. Zeugnisse einer Entwurzelung;* hrsg. v. Franz Schultheis und Christine Frisinghelli. Graz: Camera Austria 2003b
- Bordwell, David:** *Modelle der Raumin szenierung im europäischen Kino;* in: ders. et al.: *Zeit, Schnitt, Raum.* Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1997:17-43
- Bredenkamp, Horst:** *Antikensehnsucht und Maschinenglauben.* Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin: Wagenbach 1993
- Bredenkamp, Horst:** *Autonomie und Askese;* in: Müller; Bredenkamp; Hinz; Verspohl; Fredel; A-pitzsch: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972
- Brückner, Dominik:** *Geschmack. Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. und 19. Jahrhundert.* Berlin: de Gruyter 2003
- Bryson, Ian:** *Fighting Fire with Fire: on Jardiwarnpa;* unveröffentlichter Vortrag gehalten im Department of Archeology and Anthropology, ANU 1995
- Bryson, Ian:** *Pressure from all sides: The Influence of Aboriginal Calls for Self-Representation on Australian Ethnographic Cinema.* Paper given at the Australian Anthropological Association Annual Conference, Magnetic Island 2.- 4.10 1997
- Bryson, Ian:** *Bringing to light: A History of the Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies Film Unit;* Thesis, Canberra: ANU 1998; erschienen: Canberra, ACT : Aboriginal Studies Press, 2002

- Büchner**, Tobias: *Found Footage. Filme aus gefundenem Material.* Dipl.-Arbeit, HfbK 1998
- Bürger**, Peter: *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974
- Butler**, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003
- Butler**, Judith: *Körper von Gewicht.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997
- Butler**, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen.* Berlin: Berlin Verlag 1998
- Butler**, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003
- Burke**, Peter: *Vico. Philosoph, Historiker, Denker einer neuen Wissenschaft* (1985). Berlin: Wagenbach 2001
- Burke**, Peter: *Die Renaissance.* Berlin: Wagenbach 1991
- Carpenter**, Edmund: *The Tribal Terror of Self-Awareness*; in: Paul Hockings (Hg.): *Principles of Visual Anthropology.* The Hague: Mouton 1975:451-461
- Carpenter**, Edmund: *Sinnestäuschungen.* München: Trickster 1994
- Comolli**, Jean-Louis: *Technique and Ideology*; in: Phillip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader.* New York 1986: 421-443
- Durkheim**, Émile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984
- Durkheim**, Emil: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* (1893). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992
- Castoriadis**, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution.* Frankfurt a.M: Suhrkamp 1997 (1975)
- Castoriadis**, Cornelius: *Durchs Labyrinth. Seele, Vernunft, Gesellschaft.* Frankfurt a.M.: EVA 1981
- Croft**, Brenda L.: *To The Native, Born(e)*, in: *Periphery*, 36, Frühjahr 1998.
- Croft**, Brenda L.: *In My Father's House.* Katalog, Australian Centre for Photography, 1998
- Croft**, Brenda L.: *Lying Ghosts to Rest*; in: Eleanor M. Hight (Hg.): *Colonialist Photography: Imagining Race and Place*, New York: Routledge 2002:20-30
- Dant**, Tim: *Material Culture in the Social World.* Buckingham: Open Univ. Press 1999
- Galton**, Francis: *Inquiries into Human Faculty and its Development.* London: Macmillan, 1883
- Daston**, Lorraine: *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit.* München: Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung, 2001

- Daston**, Lorraine/ Park, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150 - 1750*. Berlin/Frankfurt a. M.: Eichborn, 2002
- Daston**, Lorraine: *Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft*; in: Klaus Krüger (Hg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*. Göttingen: Wallstein 2002
- Derrida**, Jacques: *Grammatologie*. Paris:1967; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974
- Derrida**, Jacques: *Signatur, Ereignis, Text*; in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg.v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1999:325-352
- Derrida**, Jacques & Marie-Francoise Plissart: *Recht auf Einsicht*. Wien: Böhlau, Edition Passagen 1985
- Diamond**, Stanley: *In Search of the Primitive. A Critique of Civilization* (1974); dt.: *Kritik der Zivilisation*. Frankfurt a.M.: Campus 1976
- Diamond**, Stanley: Introduction: Anthropological Traditions: The participants observed; in: ders.: *Anthropology: Ancestors and Heirs*. The Hague 1980: 1-16
- Dilly**, Heinrich: *Lichtbildbetrachtung – Prothese der Kunstbetrachtung*; in: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975:153-173
- Dilly**, Heinrich: *Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick*; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd.20, Marburg 1981:81-88
- Dischner**, Gisela: *Ursprünge der Rheinromantik in England*. „Neuzehtes Jahrhundert“ Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1972
- Drüsen**, Jörn & Eberhard Lämmert & Peter Glotz (Hg.): *Die Zukunft der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988
- Duelke**, Britta & Beatrix Heintze, Karl H Kohl (Hg.): "... same but different..." Vom Umgang mit Vergangenheit. Tradition und Geschichte im Alltag einer nordaustralischen Aborigines-Kommune. Köln: Koepe 1998
- Durkheim**, Emile: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* (1893). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992
- Eco**, Umberto: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München: dtv 1985

- Edwards**, Elisabeth (Hg.): *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven/London: Yale University Press in Association with The Royal Anthropological Institute, London 1992
- Edwards**, Elisabeth: *Ordering Others*. Photography, Anthropologies and Taxonomies; in: Iles, Chrissie u. Russel Roberts: *In Visible Lights*. Photography and Classification in Art, Science and The Everyday. Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art Oxford 1997, S.54-68; in dt. Übersetzung: *Andere Ordnen*. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien; in: Wolf, Herta: *Diskurse der Fotografie*. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 335-355
- Edwards**, Elisabeth: *Thinking Materially*. Photographs as Social Objects. Vortragsmitschnitt, Symposium: *Getting Pictures Right – Context and Interpretation*, Universität Basel vom 19.9.-21.9.2003
- Elias**, Norbert: *Über das Verhalten beim Essen*; in ders.: *Über den Prozess der Zivilisation*, Bd.I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978
- Elsaesser**, Thomas & Adam Barker (Hg.): *Early Cinema*. Space, Frame, Narrative. London: British Film Institute 1990
- Elsaesser**, Thomas (Hg.): *Filmgeschichte und Frühes Kino*. Archäologie eines Medienwandels. München: edition text + kritik, 2002
- Emigholz**, Heinz: *Filmmontage*, Symposium v. 24.2.-27.2.1994, Hamburg (Programmbeilage)
- Fink-Eitel**, Hinrich: *Die Philosophie und die Wilden*. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte. Hamburg 1994
- Foucault**, Michel: *Sexualität und Wahrheit*, 3.Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 1989,1991
- Fritsch**, Gustav: *Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier, dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat*; in: Georg Neumayer: *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen in Einzelabhandlungen*. Bd.2, Berlin: Verlag Robert Oppenheimer 1888:512-612
- Früchtl**, Josef: *Getrennt - vereint. Zum Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik bei Immanuel Kant*; in: M.T. Brandl et.al. (Hg.): *Das Schöne*. Mainz: Universitätsgespräche 1996
- Gadamer**, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen*; in: *Gesammelte Werke*, Bd.8: *Ästhetik und Poetik*. Tübingen: Mohr 1993:94-142
- Gadamer**, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960). Tübingen: Mohr 1990

- Galison**, Peter und Lorraine **Daston**: *Das Bild der Objektivität*; in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002:29-99
- Gebauer**, Gunter und Christoph Wulf: *Spiel, Ritual, Geste*. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek: Rohwohlt 1998
- Gell**, Alfred: *Art and Agency*. An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press 1998
- Ginsburg**, Faye: *Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media*; in *Cultural Anthropology* 1994, 9(3):365-82
- Ginsburg**, Faye: *The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film*; in: *Visual Anthropology Review*, 1995, 11(2):64-76
- Giesecke**, Michael: *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit*. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informationstechnologien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998
- Giesecke**, Michael: *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel*. Studium zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998
- Giesecke**, Michael: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft*. Trendforschungen und Medienökologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002
- Gracian**, Balthasar: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (1647). Stuttgart: Reclam 2004
- Greenblatt**, Stephen Jay: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Wagenbach, 1998
- Gregor**, Ulrich (Hg.): *Wie sie filmen. Interview von Manuel Michel mit Luis Bunuel*. Gütersloh 1966
- Güßfeldt**, Paul, Julius Falkenstein & Eduard Pechuël-Loesche: *Loango-Expedition, ausgesandt von der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung Aequatorial-Africas; 1873-1876; ein Reisewerk in drei Abtheilungen*. Leipzig: Froberg 1879
- Habermas**, Jürgen: *Logik der Sozialwissenschaften*. Materialien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970
- Hagen**, Rod: A quick guide to the Von Doussa decision re Hindmarsh (Chapman v. Luminis) - Aspects of importance to anthropologists - based on a first reading only. 21.8.2001
<http://www.austli.edu.au/cgi-bin/disp.pl/au/cases/cth/federal%5fct/2001/1106.html>, eingesehen am 5.3.2003
- Hausenstein**, W.: *Archiv für Gesellschaftswiss. und Sozialpolitik*, Bd. 36, 1913:759f.
- Hauser**, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: C.H. Beck 1990

- Heer**, Friedrich: *Die dritte Kraft. Der europäische Humanismus zwischen den Fronten des konfessionellen Zeitalters*. Frankfurt a.M.: Fischer 1959
- Heinrich**, Klaus: *Die Funktion der Genealogie im Mythos*. Vorlesung 1963; in: ders.: *Vernunft und Mythos*. Ausgewählte Texte. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1983.
- Henrich**, Dieter: *Aesthetic Judgement and the Moral Image of the World. Studies in Kant*. Stanford: Univ.Press 1992
- Herbst**, Helmut: *Kopf-Werk & Hand-Zeug – Zusammenhänge zwischen Technik und Filmästhetik*; in: Ingo Petzke: *Das Experimentalfilm-Handbuch*, Frankfurt a.M.: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, 1989
- Herder**, Johann Gottfried: *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den Völkern*; in: ders.: *Werke in fünf Bänden*, Bd.III. Weimar: Bibliothek Deutscher Klassiker 1963
- Hering**, Tobias: *Das fröhliche Vorhängeschloss*. www.freitag.de/2004/13/04131601.php, eingesehen am 25.3.2005
- Höffe**, Otfried: *Immanuel Kant*. München: Beck 2004
- Humboldt**, Wilhelm von: *Gegen die Änderung des Museumsstatus*; in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. XII. Berlin: 1904:572-581
- Hünnekens**, Annette: *Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten*. Transcript Verlag 2002
- Imdahl**, Max: *Die Momentaufnahme und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas*; in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996:181-193
- Jackomos**, Alick & Derek Fowell: *Forgotten Heroes: Aborigines at war from the Somme to Vietnam*. Melbourne: Victoria Press, 1993
- Jütte**, Robert: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München: Beck 2000
- Kant**, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Berlin 1790; Werke Bd.8, hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wiss. Buchgesell. 1968
- Kardiner**, Abram & Edward Preble: *Wegbereiter der modernen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974:74
- Keen**, Ian: *Knowledge and Secrecy in Aboriginal Society*. Oxford: University Press 1994

- Kimber**, Richard G.: *Australian Aboriginals' perceptions of their desert homelands (Part 1)*; The Deserts in Literature, II No. 50, November/December 2001
<http://ag.arizona.edu/OALS/ALN/aln50/kimberpart1.html>, eingesehen am 6.3.2005
- Köpping**, Klaus-Peter: *Das Wagnis des Feldforschers – zwischen Ethnozentrismus und Entfremdung*. Einige persönliche Gedanken zur Ethik in der Kulturanthropologie; in: Kurt Tauchmann (Hrsg.): *Festschrift zum 65. Geburtstag von Helmut Petri*. Köln: Böhlau-Verlag 1973, S. 258-270
- Köpping**, Klaus-Peter: *Ethnographische Feldforschung als Performanz*. Vom theatralen Teilnehmen zum staunenden Verstehen des Fremden; in: Schmied-Kowarzik, W.(Hg.): *Verstehen und Verständigung*. Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie; Festschrift zum 60. Geburtstag von Justin Stagl; Würzburg: Königshausen & Neumann 2002:73-88
- Kohl**, Karl-Heinz: *Der entzauberte Blick: das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986
- Kokot**, Waltraud & Dorle Dracklé [Hg.]: *Wozu Ethnologie?* Festschrift für Hans Fischer. Berlin: Reimer 1999
- Korff**, Gottfried & Martin Roth: *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt a.M.: Campus 1990
- Kramer**, Fritz: *Verkehrte Welten*. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts; Frankfurt a.M.: Sydikat Verlag 1981
- Kramer**, Fritz: *Schriften zur Ethnologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005
- Krais**, Beate & Gunter Gebauer: *Habitus*. Bielefeld: transcript-Verlag 2002
- Krauss**, Rolf: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Ostfildern: Cantz 1998
- Krüger**, Klaus (Hg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*. Göttingen: Wallstein 2002
- Langton**, Marcia: *Well, I heard it on the radio and saw it on the television*. An Essay for the Australian Commission on the Politics and Aesthetics of Filmmaking by and about Aboriginal People and Things. Sydney: Reports of the Australian Film Commission 1993
- Léry**, Jean de: *Brasilianisches Tagebuch 1556-1558*. Düsseldorf: Albatros 2001
- Levi-Strauss**, Claude: *Das Rohe und das Gekochte*. Mythologica I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980
- Levi-Strauss**, Claude: *Der Ursprung der Tischsitten*. Mythologica IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983

- Lovell**, Terry: *Resisting with Authority: Historical Specificity, Agency and the Performative Self*; in: *Theory, Culture and Society*, Vol.20 (1), 2003:1-17
- Löw**, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001
- Lukacs**, Georg: *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg: Claassen 1958
- Malinowski**, Bronislaw: *Ein Tagebuch im strikten Sinne des Wortes*. Neuguinea 1914-1918. Frankfurt a.M.: Syndikat 1986
- Malraux**, Andre: *Das imaginäre Museum*. Reinbek: Rowohlt 1947
- Marey**, Jules-Etienne: *Chronophotographie*. Neue Methode zur Analyse der Bewegungserscheinungen auf dem Gebiete der Physik und Naturkunde. Berlin: Mayer & Müller 1893
- Mauss**, Marcel: *Körpertechniken* (1947); in: ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd.II. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein 1978:199-222
- Mauss**, Marcel: *Über den jahreszeitlichen Wandel der Eskimogesellschaften*. Studien zur sozialen Morphologie (1904/5); in: *Soziologie und Anthropologie*, Bd.I; Frankfurt a.M.: Ullstein 1978:183-278
- McKnight**, David: *From Hunting to Drinking*. London: Routledge 2002
- Merlan**, Francesca: *An assessment of Von Doussa on Anthropology*. Centre for Aboriginal Economic Policy Research Panel Discussion. Australian National University (ANU) 2001
<http://www.aas.asn.au/hindmarsh.htm>, eingesehen am 21.3.2003
- Micic**, Ljubomir: *Manifest an die Barbaren des Geistes und Denkens auf allen Kontinenten*. Belgrad 1925; in: Wolfgang Asholt & Walter Fähnders: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart: Metzler 1995:357-359
- Michaels**, Eric: *Aboriginal Content: Who's Got it - Who Needs it?*; in: *Visual Anthropology*, 1991: 4.3-4: 277-300.
- Michaels**, Eric: *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia 1982-86*. Canberra: Institute of Aboriginal Studies Press 1986
- Michaels**, Eric: *Bad Aboriginal Art*; in: *Art and Text* 28:59-72, 1988
- Michaels**, Eric: *For a Cultural Future: Francis Jupurrurla makes TV at Yuendumu*. Sydney: Aer and Criticism Monograph Series 3, 1989
- Michaels**, Eric: *A Primer of Restrictions on Picture-Taking in Traditional Areas of Aboriginal Australia*; in: *Visual Anthropology*, Vol.4, 1991:259-275

- Mills, C. Wright:** *Die soziologische Denkweise* (1959). Berlin/Neuwied: Luchterhand 1963
- Minkmar, Nils:** *Die feinen Unterschiede sichtbar machen: Zum Tod des Soziologen Pierre Bourdieu*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.01.2002, Nr. 21:45
- Mühlmann, Wilhelm Emil:** *Geschichte der Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag 1968
- Morgan, Charles:** *The House of Macmillan*. London: Macmillan 1944
- Morphy, Howard:** *The Impact of the Commercial Development of Art on Traditional Culture*; in: R. Edwards and J. Stewart (Hg.): *Preserving Indigenous Cultures: A New Role of Museums*. Canberra: Australian Government Publishing Service, 1980
- Morphy, Howard:** *Aboriginal Fine Art, the Creation of audiences and the Marketing of Art*; in: P. Lovecraft and P. Cook (Hg.): *Aboriginal Arts and Crafts and the Market*. Darwin: North Australian Research Unit, 1983
- Morphy, Howard:** *Journey to the crocodile's nest: An accompanying Monograph for the Film Madarrpa Funeral at Guka'wuy*, Canberra: AIATSIS 1984
- Morphy, Howard:** *Eliciting and recording-reflection on the use of photography in the field*. in: A question of image, papers from a conference on ethnographic photography; in: Adelaide: Journal of Museum Ethnography 1989 No.1
- Morphy, Howard:** *The Interpretation of Ritual: Reflections from Film on Anthropological practice*. Malinowski Memorial Lectures, Pitt-Rivers-Museum, in: Man 29, Oxford 1993
- Morphy, Howard:** *Gillen - Man of Science*; in: Mulvaney, Morphy & Petch: *My Dear Spencer*. Melbourne: Hyland House 1997:23-50
- Morphy, Howard:** *Aboriginal Art*. London: Phaidon 1998
- Morphy, Howard:** *Elite Art für Cultural Elites: Adding Value to Indigenous Arts*; in: Claire Smith & Graeme K. Word (Hg.): *Indigenous Cultures in an Interconnected World*. Toronto: UBC Press 2000:129-143
- Mountford, Charles Percy:** *Nomads of the Australian desert*. Adelaide: Rigby, 1976.
- Nietzsche, Friedrich:** *Werke in drei Bänden*; hg. von Karl Schlechta. Frankfurt a.M./Wien: Büchergilde Gutenberg 1994
- Nietzsche, Friedrich:** *Nachgelassene Werke 1887-1889*; hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari; Bd. 13. München/Berlin/New York 1988

- Pascal**, Blaise: *Gedanken*; in der Übersetzung von Wolfgang Rüttenauer. Wiesbaden: Dieterich 1947
- Petermann**, Werner: *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal: Peter Hammer 2004
- Peterson**, Nicolas: *Donald Thomson in Arnhem Land*. Carlton, Vic.: Miegunyah Press, 2003
- Peterson**, Nicolas: *The Popular Image*, in: *Seeing the first Australians*. Sydney: Allen & Unwin 1985
- Peterson**, Nicolas: *The Changing Photographic Contract. Aborigines and Image Ethics*; in: Christopher Pinney & Nicolas Peterson (Hg.): *Photography's Other Histories*. Durham/London: Duke University Press 2003:119-45
- Petzke**, Ingo: *Das Experimentalfilmhandbuch*. Frankfurt a.M.: Schriftenreihe des Dt. Filmmuseums 1989
- Pinney**, Christopher: *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*; in: Edwards, Elisabeth (Hg.): *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven/London: Yale University Press in Association with The Royal Anthropological Institute, London 1992:74-95
- Platon**: *Phaidon*; in: ders.: *Sämtliche Dialoge*. Bd.II., in der Übersetzung von Otto Apelt. Hamburg: Meiner 1998
- Poneleit**, Nina: *Building Bridges - Representing Place as the Politics of Identity: The Case of Hindmarsh Island Bridge, South Australia*. Unveröffentlichte MA Thesis, Universität Heidelberg, 2003
- Povinelli**, Elisabeth: *The cunning of recognition: indigenous alterities and the making of Australian multiculturalism*. Durham [N.C.] : Duke University Press, 2002.
- Ramey**, Kathryn: *Between Art, Industry and Academia: The Fragile Balancing Act of the Avant-Garde Film Community*; in: *Visual Anthropology Review*, vol.18 (1), 2002:22-36
- Raphael**, Max: *Bild-Beschreibung*. Natur, Raum und Geschichte der Kunst; hrsg. v. Hans Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989
- Richards**, E. (Hg.): *The Flinders History of South Australia - A Social History*. Netley: Wakefield Press 1986
- Ritter**, Joachim: *Die Aufgabe der Geisteswissenschaft in der modernen Gesellschaft*; in: ders.: *Subjektivität*. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974:105-140
- Rivieres**, Joan: *Weiblichkeit als Maskerade*; in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: 1994:34-37

- Rodaway, P.:** *Senuous Geographies: Body, Sense and Place*. London: Routledge 1994
- Rousseau, Jean-Jacques:** *Emile oder über die Erziehung*; in der Übersetzung von Ludwig Schmidt. Paderborn, München: Schöningh 1993
- Sartre, J.P.:** *Was ist Literatur?* Hamburg: Rowohlt 1960
- Sartre, J.P.:** *Das Imaginäre*. Reinbek: Rowohlt 1971:470
- Schechner, Richard:** *Die Zukunft des Rituals*; in: Michael Hüttler, Susanne Schwinghammer, Monika Wagner (Hrsg.): *Aufbruch zu neuen Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende*. Schriften der Gesellschaft für Theater-Ethnologie. Bd. 1.; Frankfurt a.M.: IKO - Verlag 2000
- Schelsky, Helmut:** *Gedanken zur Rolle der Publizistik in der modernen Gesellschaft* (1961); in: ders.: *Auf der Suche nach Wirklichkeit. Gesammelte Aufsätze*. Düsseldorf/Köln: Diederichs 1965, S.310-313
- Schiller, Friedrich:** *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*; in: ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd.V, Frankfurt a.M.: Büchergilde 2005
- Schmidt, Gunnar:** *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*. Köln: Böhlau, 2001
- Schmölders, Claudia (Hg.):** *Die Kunst des Gesprächs*. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie. München: dtv 1979
- Shaftesbury, Anthony Earl of:** *Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709); in: ders.: *Der gesellige Enthusiast*. Philosophische Essays (1699-1709). München: Beck 1990:321-379
- Spickernagel, Ellen & Brigitte Walbe:** *Das Museum: Lernort contra Musentempel*. Gießen: Anabas 1976
- Staden, Hans:** *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen*. Faksimile nach der Erstaussgabe "Marpurg uff Fastnacht 1557". Frankfurt a. M.: Wüsten 1927
- Stanner, W.E.H.:** *After the Dreaming*. Black and White Australians – An Anthropologist's View. Sydney: The Boyer Lectures, The Australian Broadcasting Commission 1972
- Stölzl, Christoph (Hg.):** *Deutsches Historisches Museum*. Ideen – Kontroversen – Perspektiven. Frankfurt a.M./Berlin: Propyläen 1988

- Sturt**, Charles: *Narrative of an expedition into Central Australia* (1849). Vol. 1. New York: Greenwood Press. 1969
- Tamisari**, Franca: *The Meaning of Steps in Between: Danicng and the Curse of Compliments*; in: *The Australian Journal of Anthropology*, Special Issue 12, Sydney 2000
- Theye**, Thomas: *Der geraubte Schatten*. Photographie als ethnographisches Dokument. München/Luzern: Bucher Verlag 1989
- Tietenberg**, Annette: *Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit*; in: dies.: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*. München: Klinkhaardt & Biermann Verlagsbuchhandlung 1999
- Tönnies**, Ferdinand: *Kritik der öffentlichen Meinung*. Berlin: Springer 1922
- Vaerst**, Eugen von: *Des Anacharis Beschreibung eines athenischen Gastmahls*; in: ders.: *Gastro-sophie oder Lehre von den Freuden der Tafel*. Bd.II. München: Rogner & Bernhard 1975
- Winckelmann**, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755); in: ders.: *Winckelmanns sämtliche Werke*, Bd.1. Hrsg. von Joseph Eiselein. Neudruck der Ausgabe von 1825. Osnabrück: Zeller 1965
- Weber**, Max: *Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik*. Hg. v. J. Winkelmann. Stuttgart: Kröner 1973
- Winkler**, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. Apparatus – Semantik – Ideology. Heidelberg: Carl Winter Universitäts Verlag 1992
- Young**, Michael W.: *Malinowski's Kiriwina*. Fieldwork Photography 1915-1918. London/ Chicago: The University of Chicago Press 1998
- Abbildung aus: **Mulvaney**, Derek John & Howard Morphy & Alison Petch: *My Dear Spencer*. The Letters of F.G. Gillen to Baldwin Spencer. Melbourne: Hyland House 1997:303