



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

SELLING OUT oder SHARING CULTURE?

Indigene Kunst der Nordwestküste im Spannungsfeld von Eigen- und
Fremdwahrnehmung im Stadtgebiet von Vancouver, Kanada

Verfasserin

Monika Gamillscheg

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 307
Kultur- und Sozialanthropologie
Dr. Verena Traeger

Erklärung gemäß Diplomprüfungsordnung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und alle den benutzten Quellen wörtlich oder sinngemäß entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Februar 2011

Monika Gamillscheg

“When you rise in the morning, give thanks for the light, for your life, for your strength.

Give thanks for your food and for the joy of living. If you see
no reason to give thanks, the fault lies in yourself”

Tecumseh, Shawnee (1768-1813)

Danke an meine Mama, die immer für mich da ist.

Danke an Isolde, bei der ich in über 8000km Entfernung zuhause war.

Danke an Großvater & Großmutter, an Manu, Anna & Andi, an Papa und Petzi für das
Lesen und Austauschen, das Zuhören und die Unterstützung.

Danke an Xwalacktun, Todd Baker & Mike Dangeli, die mir Einblick in ihre Welt gewährten.

Danke an meine InterviewpartnerInnen Bill McLennan, George Rammell, Judith, Julian,
Karen Duffek, Manuela, Margarete, Michael, Rhonda, Rose, Sophie und Wanda.

Danke an Nat, der mir zeigt, dass Anthropologie Passion ist und sein soll.

Abstract

In dieser Diplomarbeit findet eine Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Kunst der First Nations der Nordwestküste in Vancouver, Kanada statt. Im Mittelpunkt stehen drei Personengruppen, welche aufgrund ihrer Sichtweisen ExpertInnen darstellen – EinwohnerInnen Vancouvers, TouristInnen, welche die Stadt besuchten und KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste selbst. Jeder dieser Gruppen ist ein eigener ausführlicher Abschnitt gewidmet, um einen Einblick in ihre Ansichten, Meinungen, Lebenswelten und Identitäten zu gewähren. Gestützt werden deren Argumente sowie die Aussagen und Schlussfolgerungen in dieser Arbeit durch Alfred Gells anthropologische Theorie „Art and Agency“ sowie die Konzepte Nelson Graburns zu indigener Kunst.

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist es, der Wahrnehmung und Wirkung von Kunst nachzugehen und die Gratwanderung zwischen Förderung und Ausnützung, zwischen Öffentlichkeit und Kommerzialisierung aufzuzeigen. Die Auseinandersetzung mit diesen Themen wäre nicht nur am Beispiel Vancouvers interessant, ist aber gerade dort aufgrund der Geschichte Kanadas als Kolonial- und Einwanderungsland wichtig und erhält mit der Austragung der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver eine enorme Aktualität.

This thesis is about the perception of the art of the First Nations on the Northwest Coast in Vancouver, Canada. The main focus is on three groups of people who are experts because of their individual situation: inhabitants of Vancouver, tourists who visited the city and the indigenous artists themselves. There are particular chapters dedicated to each of these groups to allow a glance on their perspectives, opinions, environment and identities. Their arguments, the statements and conclusions in this thesis are supported by the theoretical thoughts of the anthropologists Alfred Gell and Nelson Graburn.

The ambition of this thesis is to highlight the perception and agency of art and to show the tightrope walk between encouragement and utilization, between publicity and commercialisation. This topic would not only be interesting in respect to the case study of Vancouver, but because of Canada's history as colonialising and colonised country and as a country of immigration it is especially important there. This topic furthermore gains extreme topicality through the fact that Vancouver was the site of the Winter Olympics 2010.

Inhalt

Erklärung gemäß Diplomprüfungsordnung	I
Danksagung	III
Abstract	V
1. Einleitung.....	1
2. Forschungsprozess – Der Weg ist das Ziel.....	3
2.1 Forschungsfragen	3
2.2 Theoretische Überlegungen.....	4
2.3 Methodik.....	7
3. Grundlegende Informationen und Definitionen	13
3.1 Geografische Basisinformationen	13
3.2 Die First Nations der Nordwestküste	15
3.3 Die <i>Kunst von First Nations der Nordwestküste</i>	23
4. Being Vancouverite – zu den Identitäten der EinwohnerInnen Vancouvers.....	25
4.1 Die Selbstwahrnehmung – Multikulturalismus zwischen Meer und Bergen	26
4.1.1 Die Natur	26
4.1.2 Der Multikulturalismus	30
4.1.2.1 Multikulturalismus und Indigene	36
4.1.3 Die Community – FreundInnen, Verwandte und Bekannte	38
4.1.4 Die Schattenseiten Vancouvers	40
4.1.5 Die Stadtplanung und Architektur – das physische Vancouver	44
4.2 „Borrowed Identity“	47
4.3 (Nordwestküsten-) <i>Kunst</i> und Identität	55
4.4 Zusammenfassung	64
5. Die Fremdwahrnehmung Vancouvers und die Präsentation der Stadt.....	66
5.1 Tourismus	66
5.2 Die Fremdwahrnehmung Vancouvers durch TouristInnen	72
5.2.1 Warum gerade Vancouver?	72

5.2.2	Bilder, Träume, Informationen – das Vorwissen über die Destination.....	76
5.2.3	Wie im Reiseführer? – Vorstellungen, Pläne und die Realität.....	80
5.2.4	Mitbringsel – von Souvenirs und Eindrücken.....	84
5.2.5	TouristInnen über die Präsenz der <i>Kunst von First Nations</i> in Vancouver.....	86
5.3	Die Präsentation Vancouvers	91
5.3.1	Die <i>Kunst von First Nations der Nordwestküste</i> als Marketingstrategie	91
5.3.2	Wie wird geworben? – vom Internet, Großprojekten und Megaevents	96
5.3.2.1	Medien.....	97
5.3.2.2	Großprojekte.....	100
5.3.2.2.1	Stanley Park.....	100
5.3.2.2.2	YVR Vancouver International Airport.....	111
5.3.2.3	Megaevents – Die Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver	121
5.3.2.3.1	Die Eröffnungsfeier	130
5.4	Zusammenfassung	139
6.	Die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste und ihre <i>Kunst</i> in Vancouver ...	141
6.1	„Native Pride“ – Revitalisierung und neues Selbstbewusstsein.....	143
6.1.1	Die Hochblüte und das beinahe Erlöschen der Nordwestküstenkunst	144
6.1.2	Die Revitalisierung.....	151
6.1.3	Die wichtigsten Ereignisse in der Phase der Revitalisierung	154
6.2	Die Individualisierung der KünstlerInnen	158
6.3	Traditionell oder Zeitgenössisch?.....	162
6.3.1	„Traditionelle“ und „zeitgenössische“ Motivationen, Kunst zu schaffen.....	167
6.3.2	„Traditionelle“ und „zeitgenössische“ Medien, Materialien und Techniken.....	169
6.3.3	„Traditionelle“ und „zeitgenössische“ Motive, Inhalte und Bedeutungen.....	172
6.3.4	About being „traditionally contemporary“	175
6.4	Ein eigenes Copyright für die <i>Kunst von First Nations der Nordwestküste</i> ?.....	179
6.4.1	Beispiele aus dem Alltag	179
6.4.2	Die Gesetzgebung in Kanada	182

6.4.3 Schwierigkeiten der Anwendung des Copyrights auf indigene <i>Kunst</i>	183
6.4.4 Verschiedene Arten von Eigentum.....	187
6.4.4.1 Kulturelles Eigentum.....	187
6.4.4.2 Kollektives geistiges Eigentum	188
6.4.4.3 Das Recht über die Repräsentation	190
6.4.5 Lösungsansätze.....	191
6.4.5.1 Indigene <i>Kunst</i> als Insignien?	192
6.4.5.2 Andere Lösungsansätze.....	194
6.5 Die Rezeption von First Nations der Nordwestküste	196
6.5.1 Was weiß wer? – vorhandenes Wissen über First Nations.....	196
6.5.2 Vorurteile.....	199
6.5.3 Die Wahrnehmung von First Nations, ihrer Anliegen und <i>Kunst</i> im Alltag	203
6.6 „Selling Out“ oder „Sharing Culture“	205
6.6.1 Doppelstandards	207
6.6.2 Die Diskussion in den Communities der First Nations der Nordwestküste	208
6.6.3 Negative Konsequenzen der hohen Präsenz von indigener Kunst	210
6.6.4 Positive Konsequenzen der hohen Präsenz von indigener Kunst.....	211
6.6.5 Machtvolles Triviales	215
6.6.6 „Sharing but Withholding“	217
6.7 Zusammenfassung	224
7. Conclusio	226
8. Quellenverzeichnis	230
8.1 Literatur	230
8.2 Webseiten	240
8.3 Abbildungen	245
8.4 Filmquellen.....	250
9. Anhang.....	251
9.1 Die InterviewpartnerInnen.....	251

9.1.1	Vancouverites – EinwohnerInnen Vancouvers	251
9.1.2	TouristInnen	251
9.1.3	Indigene Künstler der Nordwestküste	252
9.1.4	ExpertInnen zum Thema	252
9.2	Der Fragebogen	254
9.3	Informationen zu erwähnten indigenen KünstlerInnen	259
	CURRICULUM VITAE	263

1. EINLEITUNG

Seit meinem zehnten Lebensjahr fasziniert mich die Welt der Indigenen Nordamerikas. Aus den kindlichen Träumen entwickelte sich ein ernsthaftes Interesse an ihren Sprachen, Religionen, Kunststilen, Lebensweisen, an ihrer Vergangenheit und Gegenwart. Die Kinderbücher wurden von zahlreichen Werken von und über das Leben der Native Americans und First Nations abgelöst und so konnte ich mein Wissen stetig erweitern. Im Sommer 2007 verbrachte ich schließlich meine Ferien im Osten Kanadas.

Für die Wahl meines Studiums der Kultur- und Sozialanthropologie war dieses lang anhaltende und tief gehende Interesse an Indigenen, nicht nur in Nordamerika, ausschlaggebend. Nun, am Ende meines Studiums, nach eingehender Auseinandersetzung mit vielen anderen Kulturen und verschiedensten Themengebieten, möchte ich mich in meiner Diplomarbeit intensiv einem Teilbereich der Kulturen der First Nations an der Nordwestküste Nordamerikas widmen.

Die intensive, langjährige Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex hat meine Positionierung im Feld und meinen Zugang zu theoretischem Material beeinflusst. So verfüge ich mittlerweile über ein beträchtliches und weitreichendes Basiswissen, das auf meine Herangehensweise, meine Sichtweise, meine Wahrnehmung und meine Interaktion mit den AkteurInnen im Feld wirkt. Sowohl während meines Aufenthaltes im Feld, als auch während der Auswertung des Materials habe ich versucht, mir diese Positionierung stets vor Augen zu halten, sie zu reflektieren und mir immer wieder bewusst zu machen.

Ich verbrachte im Herbst 2009 einen Monat in Vancouver, Kanada. Diese Reise ermöglichte es mir, Land und Leute kennen zu lernen und gezielt Feldforschung zu betreiben. Die Wahl dieses Ortes ergab sich aus meinem besonderen Interesse an der Kunst von First Nations der Nordwestküste Nordamerikas und meiner Begeisterung für Kanada und seine Natur. Der Fokus auf die Kunst von First Nations in Vancouver ermöglichte es mir, in der vorliegenden Diplomarbeit erstmals nicht nur den kultur- und sozialanthropologischen, sondern auch meinen künstlerischen Interessen im wissenschaftlichen Kontext nachzugehen.

Meine Arbeit ist in vier Abschnitten aufgebaut. Der erste Abschnitt (Kapitel 2) erläutert den Forschungsprozess. Der zweite Abschnitt (Kapitel 3) beinhaltet Basisinformationen zum Forschungsfeld und der Thematik. Der dritte und längste Teil der Arbeit setzt sich intensiv mit dem empirischen Material der Feldforschung auseinander und beantwortet die Forschungsfragen anhand dieser Daten und der hinzugezogenen Literatur. Der Fokus wird

bewusst auf die Meinungen, Ansichten und Aussagen der InterviewpartnerInnen gelegt, welche hier „zu Wort kommen“ sollen (Kapitel 4, 5 und 6). Der letzte und abschließende Teil der Arbeit (Kapitel 7) ist die Conclusio, in welcher die Ergebnisse der Empirie mit den vorgestellten theoretischen Überlegungen in Bezug gebracht und so wichtige Schlüsse gezogen werden.

Das Ziel meiner Diplomarbeit ist es, der Wahrnehmung und Wirkung von Kunst nachzugehen und dabei besonders auf die Gratwanderung zwischen Förderung und Ausbeutung, zwischen Öffentlichkeit und Kommerzialisierung hinzuweisen. Die Auseinandersetzung mit diesen Themen wäre nicht nur am Beispiel Vancouvers interessant, sie ist aber gerade dort aufgrund der Kolonialgeschichte wichtig und erhielt mit der Austragung der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver eine enorme Aktualität.

2. FORSCHUNGSPROZESS – DER WEG IST DAS ZIEL

2.1 Forschungsfragen

Obwohl meine Annäherung an das Feld vollkommen offen, ohne genaue Vorstellungen von Thema und Fokus geschah, habe ich die Forschungsfragen bereits in den ersten Tagen des Aufenthalts generiert. Aufgrund des zeitlich befristeten Zeitrahmens von einem Monat, war es wichtig, mein allgemeines Interesse auf einen begrenzten Ausschnitt einzuschränken, um effektiv vorgehen zu können.

Die Setzung eines Schwerpunktes für meine Forschung ergab sich aufgrund erster Eindrücke und Beobachtungen im öffentlichen Raum Vancouvers. Die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* im Stadtbild stach mir als Außenstehende sofort ins Auge und war für mich, vor allem in Zusammenhang mit der sonstigen Absenz Indigener im Alltagsleben und Straßenbild Vancouvers, besonders auffallend. Diesem Phänomen der Öffentlichkeit der Kunst einer spezifischen Gruppe von Menschen und deren Bedeutung in der Selbst- und Fremdwahrnehmung der Stadt sowie deren Auswirkung auf die Identitäten der EinwohnerInnen, TouristInnen und der ethnischen Gruppen der KünstlerInnen selbst, ist die vorliegende Diplomarbeit gewidmet.

Aufgrund dieser Eindrücke habe ich vier Fragestellungen entwickelt, welche mir während meiner Forschung als Richtlinien dienen:

- Ist die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* Nordamerikas durch ihre Präsenz in der Stadt und die Aufstellung an vielen öffentlichen Orten für die Identität der BewohnerInnen Vancouvers maßgeblich?
- Ist die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* Nordamerikas durch ihre Präsenz in der Stadt und die Aufstellung an vielen öffentlichen Orten maßgeblicher Teil der Fremdwahrnehmung der Stadt Vancouver durch TouristInnen und wird diese *Kunst* in der Präsentation der Stadt verwendet?
- Wie stehen die First Nations der Nordwestküste Nordamerikas zu dieser Öffentlichkeit ihrer *Kunst* und Kulturen?
- Hat die Präsenz von *Kunst von First Nations der Nordwestküste* Nordamerikas Auswirkungen auf die Einstellungen der BewohnerInnen Vancouvers den First Nations dieser Region gegenüber?

Anhand dieser Fragen habe ich den Forschungsprozess strukturiert und drei Gruppen von AkteurInnen gebildet: BewohnerInnen Vancouvers; TouristInnen, welche Vancouver besuchen oder besuchten und KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste. Diese Dreiteilung der Personengruppen sowie der zentralen Fragestellungen prägte meinen Zugang zu den genannten Themen. Die Analyse der einzelnen Meinungen und Sichtweisen der AkteurInnen, in welchen sie durch ihre Lebenssituation „ExpertInnen“ darstellen, soll die zentralen Themen von verschiedenen Perspektiven beleuchten und so zu einer ganzheitlichen Betrachtung dieser komplexen Prozesse und Wechselwirkungen beitragen.

2.2 Theoretische Überlegungen

Aufgrund meines induktiven Vorgehens beschäftigte ich mich vor meinem Feldaufenthalt bewusst nicht mit theoretischer Literatur. Erst nach der Feldforschung und der ersten Aufbereitung und Analyse meiner empirischen Daten widmete ich mich theoretischen Texten und versuchte meine Arbeit innerhalb der anthropologischen Theorien zu verorten.

Mein Thema lässt hierbei zwei Möglichkeiten des Zugangs zu – jenen über den Kulturraum und das Regionalgebiet der Nordwestküste Kanadas und jenen über die Kunstanthropologie.

Da ich eine sozialanthropologische Herangehensweise bevorzuge, fokussierte ich innerhalb meiner Forschung soziale Beziehungen und Interaktionen. Meine Fragestellungen, welche sich mit der Wirkung von Kunst und den Beziehungen zwischen den AkteurInnen im Feld beschäftigten, schlossen eine Herangehensweise über Kunstobjekte als rein materielle, „tote“ Gegenstände aus. Da das Hauptaugenmerk meiner Forschung nicht nur auf Indigenen der Nordwestküste, sondern auch auf TouristInnen und EinwohnerInnen und primär auf der Interaktion und den Beziehungen zwischen diesen drei Gruppen lag, waren die vielen anthropologischen Arbeiten über die Nordwestküste zwar interessant zu lesen und lieferten wichtiges Hintergrundwissen, waren aber ebenfalls nicht direkt anwendbar.

Da ich somit keine passende Theorie zu meinem, zugegebener Maßen sehr spezifischen, Thema finden konnte, suchte ich nach Literatur, in welcher Kunst unter ähnlich sozialen Aspekten gesehen wird. Hierbei stieß ich auf Alfred Gells posthum veröffentlichtes Buch „Art and Agency – An Anthropological Theory“.

Alfred Gell erstellt in diesem Werk eine anthropologische Theorie der Kunst. Eine Theorie der Kunst wird in seinen Augen nicht anthropologisch, indem sie sich mit außereuropäischer Kunst auseinandersetzt, sondern indem sie anderen anthropologischen Theorien ähnlich ist.

Alfred Gell sieht Anthropologie als eine Wissenschaft, welche die Frage, was Menschen tun und warum sie es tun im sozialen Kontext erforscht; soziale Interaktionen und Beziehungen stehen somit im Mittelpunkt. (vgl. Gell 1998:1,4-5,9) Diese Sichtweise des britischen Anthropologen entsprach meiner Herangehensweise an das Studium, an meine Feldforschung und meine Diplomarbeit. Zusätzlich beschäftigte sich Gell mit Kunst und sah Kunstobjekte als „social agents“, welche innerhalb eines sozialen Kontexts mit Hilfe sozialer Beziehungen „social agency“ ausüben können.

Nach der vollständigen Lektüre von „Art and Agency“ konnten weitere Gemeinsamkeiten zu meiner Arbeit und meiner Herangehensweise festgestellt werden. Ausgehend von den zwei Grundannahmen – die Anthropologie als **Sozial**wissenschaft und Kunstobjekte als „social agents“ – lassen sich bei Gell drei weitere Fragen verorten. Gell beschäftigt sich zunächst mit den verschiedenen AkteurInnen – Kunstobjekte werden dabei ebenfalls als Akteure gesehen (Wer? → Index, KünstlerIn, RezipientIn, Prototyp). Danach fokussiert er die Gestaltung der Beziehungen und Interaktionen zwischen diesen AkteurInnen (Wie? → agent und patient) und schließt sein Buch mit thematischen und auch regionalen Fallbeispielen, welche seine theoretischen Grundannahmen stützen (Wo? → Decorative Art, Idolatrie, Konzepte zu Stil und Person).

Meine Forschung und die Fragestellungen gehen ebenfalls von diesen beiden Prämissen aus. Kunstobjekte werden nicht nur als materielle Gegenstände gesehen, sondern es wird die durch sie stattfindende „social agency“ fokussiert. Davon ausgehend beschäftige ich mich, im Gegensatz zu Alfred Gell, nicht mit theoretischen Rollen und Positionen, sondern mit interagierenden Personengruppen im Forschungsfeld Vancouver und mit der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als sekundärer Akteur, der durch den sozialen Kontext ebenfalls „social agency“ ausüben kann. In bestimmten Kontexten nehmen „meine“ AkteurInnen jedoch durchaus die von Gell postulierten Rollen ein. Meine Fragestellungen stellen schließlich ebenfalls die Gestaltung der Beziehungen zwischen den AkteurInnen und deren Wirkung aufeinander in den Mittelpunkt. Die Fokussierung der Gratwanderung zwischen „Selling Out“ und „Sharing Culture“ impliziert die Beschäftigung mit Abhängigkeiten, mit wechselnder Aktivität und Passivität in verschiedenen Kontexten. Die regionalen Beispiele Alfred Gells stammen zwar hauptsächlich aus Asien oder Ozeanien, doch die Ansätze in seinen thematischen Fallbeispielen der Decorative Art und der Konzepte von Stil und Person waren für gewisse Abschnitte meiner Arbeit wichtig und lieferten Erklärungen für vorgestellte Phänomene.

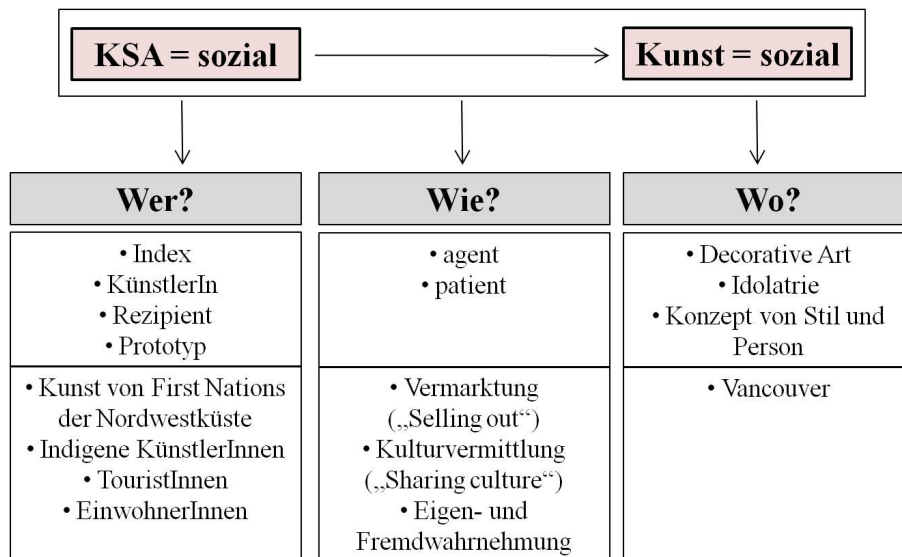


Abbildung 1

In dieser Grafik sind einerseits die Unterschiede, aber vor allem die Übereinstimmungen zwischen Gells anthropologischer Theorie und meiner Diplomarbeit übersichtlich dargestellt.

Da ich zu meinem spezifischen Thema in Vancouver Grundlagenforschung betrieb, ist die vorliegende Arbeit vorrangig empirisch gestaltet. Auch die übergeordneten Themen der reichlich hinzugezogenen Literatur stammen sämtlich aus dem empirischen Datenmaterial. Die Lektüre derselben führte jedoch oft zu neuen Sichtweisen, welche wiederum den Umgang mit dem empirischen Material beeinflussten. Dieses kombinierte Wissen floss schließlich in die endgültige Verschriftlichung ein und führte zu den Ergebnissen dieser Arbeit.

Diese kurze Vorstellung meiner theoretischen Herangehensweise und der theoretischen Gedanken, der Sichtweise Alfred Gells soll einerseits die Problematik der Theoriesuche bei einem sehr spezifischen Thema offen legen und andererseits die Verwendung der sehr abstrakten Theorie Gells in dieser Arbeit rechtfertigen.

Verwendung bedeutet für mich nicht das gezwungene durchgehende Zitieren und Heranziehen von Gells Aussagen in jedem Kapitel meiner Arbeit, nicht die Ausrichtung meiner empirischen Daten an einem „fremden“ theoretischen Konzept. Jene Aspekte von Gells anthropologischer Theorie der Kunst, welche in meinen aktuellen Daten aus dem Forschungsfeld Vancouver ihre Entsprechungen finden, dort anwendbar sind und zum Verständnis beitragen, werden angesprochen und dargelegt. Dieser Abschnitt zeigte, dass Alfred Gells Theorie mit meiner Herangehensweise an die Materie kompatibel ist. Dass es Entsprechungen in meinem Datenmaterial gibt, wird die folgende Arbeit zeigen.

2.3 Methodik

Verschiedene Rahmenbedingungen und Intentionen beeinflussten die Wahl der von mir angewandten Forschungsmethoden. Der begrenzte Zeitrahmen des Feldaufenthalts sowie der Zugang zu den AkteurInnen im Feld waren schließlich ausschlaggebend für die Auswahl der Methoden beziehungsweise für die Entscheidung einen Methodenpluralismus von qualitativen und quantitativen Methoden anzuwenden. Dieser ermöglichte die Generation einer breiten Palette von Daten sowie den Zugang zu möglichst vielen AkteurInnen im Feld – ohne durch die Quantität an Befragten auf die Qualität tiefergehender Daten verzichten zu müssen.

Außerdem wurde bereits vor dem Aufenthalt im Feld, währenddessen und anschließend in Wien – den ganzen Forschungsprozess begleitend – eine ausführliche Recherche durchgeführt, um Literatur, Internetquellen, Bild- und Filmmaterial zu erhalten, welche die eigenen Ergebnisse stützen und legitimieren.

Ebenso wichtig wie diese „vorsätzlich“ durchgeführten Methoden, war jedoch der Aufenthalt im Forschungsfeld selbst. Auch wenn die wissenschaftliche Methode der teilnehmenden Beobachtung nicht angewandt wurde, so wurde dennoch teilnehmend beobachtet. Durch das Leben in und das Erleben der Stadt Vancouver, die vielen Gespräche mit den Menschen vor Ort und das Verfassen eines (privaten) Tagebuches, welches Reflexion ermöglichte, wurde Wissen generiert, welches sich nicht im Quellenverzeichnis ausweisen lässt, aber dennoch vorhanden ist, die Arbeit geprägt und beeinflusst hat.

16 qualitative Interviews bilden den Grundstock meines empirischen Datenmaterials. Für jedes der drei großen Kapitel und Fragestellungen über die EinwohnerInnen Vancouvers (Kapitel 4), über TouristInnen (Kapitel 5) und über indigene Künstler¹ (Kapitel 6) wurden Interviews mit Angehörigen der jeweiligen Personengruppen geführt. Zusätzlich fanden Experteninterviews statt.

Die für die vorliegende Diplomarbeit angewandte Interviewform ist die des problem=zentrierten Interviews. Die qualitative Herangehensweise und Offenheit im Interview hat den Vorteil, dass interessanten Aspekten und Aussagen sofort nachgegangen werden kann, da weder eine Bindung an die Reihenfolge der Fragen besteht, noch weitere Detailfragen ausgeschlossen sind (vgl. Mann & Stewart 2000:75). Ausschlaggebend für die Wahl dieser

¹ Hier wird bewusst der Ausdruck Künstler verwendet, da es mir in meiner Forschung nicht möglich war, Künstlerinnen als Interviewpartnerinnen zu gewinnen. Daten und Aussagen sowie persönliche Einstellungen der Interviewpartner sprechen somit aus „männlicher“ Perspektive. Mittels Informationen aus anderen Quellen – Literatur und Internet – sollen jedoch auch Künstlerinnen der First Nations zu Wort kommen. Auch wenn dieser Teil meiner Forschung einseitig ist, entspricht er jedoch der Realität der Kunstszene indigener Kunst in Vancouver, in welcher die Mehrheit der KünstlerInnen männlich sind.

spezifischen Methode war die Möglichkeit, qualitatives, tiefgehendes Datenmaterial zu erhalten und gleichzeitig den Zeit- und Ressourcenrahmen nicht zu sprengen. Die Verwendung von Leitfäden half fokussiert zu bleiben und auch nach angeregten, abschweifenden Unterhaltungen wieder zum Thema zurückzufinden. Zusätzlich waren die Fragen bei Interviews mit Personen, die über keine Erfahrung mit einer solchen Situation verfügten, hilfreich, da es nicht allen InterviewpartnerInnen leicht fiel, frei zu erzählen.

Die Methode des qualitativen Interviews bot sich hier auch deshalb besonders an, da die individuelle Definition der Wirklichkeit der Befragten sowohl allgemein im Mittelpunkt qualitativer Interviews (vgl. Lamnek 1995:61), als auch im Fokus der genannten Fragestellungen steht. Die Forschungsfragen suchen nicht nach Wissen, Daten oder Fakten, sondern nach der individuellen Wahrnehmung der Umgebung, Realität und Identität durch die AkteurInnen vor Ort. Siegfried Lamnek (1995:62) erläutert diesen Vorteil des qualitativen Interviews ausführlich in seinem Standardwerk über qualitative Sozialforschung:

„Der Konstitutionsprozess von sozialer Realität wird durch das qualitative Interview hervorragend dokumentiert, rekonstruiert, interpretiert und letztlich auch erklärt. So wie im Alltag die Konstitution und Definition von Wirklichkeit prozeßhaft erfolgt, geschieht dieser Vorgang im Prozeß des Interviews ganz analog. Die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebenen Antworten der Befragten sind nicht einfach Produkt einer unabänderlichen Auffassung, Meinung oder Verhaltensweise, sondern sie sind *prozeßhaft generierte Ausschnitte der Konstruktion und Reproduktion von sozialer Realität*.“

Fünf Interviews führte ich jeweils mit EinwohnerInnen Vancouvers und TouristInnen, welche die Stadt besuchten. Die Kontakte zu EinwohnerInnen Vancouvers zu knüpfen, stellte sich dank meiner „Gastmutter“ und Freundin Isolde als sehr einfach heraus – sie ermöglichte es mir, einige ihrer FreundInnen kennenzulernen und viele interessante Gespräche mit diesen zu führen. Fünf EinwohnerInnen, welche sich in Alter, Geschlecht und sozialem Hintergrund unterschieden – Julian, Rhonda, Rose, Margarete und Isolde selbst – bat ich schließlich erfolgreich um ein Interview.

Die Interviews mit TouristInnen führte ich in Wien. Es war schwerer als erwartet, Personen zu finden, der in letzter Zeit in Vancouver gewesen war. Letztendlich halfen mir FreundInnen, Bekannte und das Internet weiter. Michael ist mein Taufpate, Sophie eine Freundin, Manuela kannte ich aus Vancouver, Wanda lernte ich über mein Studium und Judith über das studiVZ kennen.

Kontakte zu KünstlerInnen der First Nations herzustellen, erwies sich als weit schwieriger. Es war einfach sehr bekannte KünstlerInnen, wie etwa die Musqueam Susan Point (*1952), zu

kontaktieren, doch stellte sich deren Zeitbudget als sehr knapp heraus, weshalb ich zunächst keine Zusagen für Interviews erhielt. Die Namen vieler KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste sind im Internet und in Galerien zu finden – jedoch keinerlei Kontaktdaten. Lediglich den Squamish Künstler Todd Jason Baker (*1965) konnte ich über seine Webseite www.nativeonline.com erreichen. Er wiederum verhalf mir zu einem Interviewtermin mit dem indigenen Künstler Xwalacktun, der Squamish und Kwakwaka'wakw Wurzeln hat. Den Nisga'a, Tlingit und Tsimshian Künstler Mike Dangeli (*1972) sprach ich nach dem Auftritt seiner Tanzgruppe *The Git Hayetsk Dancers* am erstmals in Vancouver stattfindenden *Indian Summer Festival* an. Daraufhin lud er mich zu seinem Vortrag im Rahmen der Serie *Artist Talks*, welche parallel zur Ausstellung „Continuum: Vision and Creativity on the Northwest Coast“ in der Bill Reid Gallery in Vancouver stattfand, ein. Dort erlaubte er mir seinen Vortrag aufzunehmen. Aufgrund genannter Schwierigkeiten bei der Kontaktaufnahme und meines beschränkten Zeitrahmens, war es mir nicht möglich weitere Interviews mit KünstlerInnen zu führen.

Die verbleibenden drei Interviews führte ich mit ExpertInnen zu meinem Thema, wodurch sich weitere Blickwinkel boten und interessante Informationen generiert werden konnten. Die Vermittlung Todd Bakers ermöglichte mir ein Interview mit dem nicht indigenen kanadischen Künstler George Rammell (*1953), der jahrelang mit und für den renommierten Haida Künstler Bill Reid (1920-1998) arbeitete. Außerdem beschäftigt sich George Rammell seit Jahren intensiv mit Kunst von First Nations der Nordwestküste, pflegt Kontakte zu vielen indigenen KünstlerInnen und gilt als Experte in diesem Gebiet. Da ich zwei Nachmittage pro Woche im *Museum of Anthropology* der *University of British Columbia* arbeitete, war es mir außerdem möglich Kontakt zu den KuratorInnen Bill McLennan und Karen Duffek aufzunehmen und ein Interview mit ihnen zu führen. Beide sind nicht nur KuratorInnen und weisen als ihr Fachgebiet die Kulturen der Nordwestküste auf: Bill McLennan war außerdem maßgeblich an der Planung der Kunstaussstellungen am Flughafen Vancouvers, welchen ein eigenes Kapitel dieser Arbeit gewidmet ist, beteiligt und Karen Duffek ist erfolgreiche Autorin.

Meine Erfahrungen mit der Methode des qualitativen Interviews im Feld waren durchwegs positiv, da der im Vordergrund stehende Wunsch nach tiefgehenden, qualitativen Daten erfüllt wurde und jedes einzelne der Interviews einmalige Einblicke in das Leben, die Gedanken, die Gefühle und die Geschichte der jeweiligen Person gewährleistete.

Da Aussagen in Interviews entweder als Beschreibungen einer von außen betrachteten Realität beziehungsweise von intern Erlebtem oder als Zugang zu Erzählungen, mittels welcher die Befragten ihre Welt beschreiben, behandelt und eingeschätzt werden, können zwei von drei Kriterien zur Gültigkeit von Aussagen – Plausibilität und Glaubwürdigkeit – erfüllt werden (vgl. Silverman 2005:154; Titscher u.a. 1998:115). Die Erfüllung des dritten Kriteriums – die empirische Evidenz – kann jedoch in einer zeitlich beschränkten Forschung ein Problem darstellen. Deshalb wurde in der Forschung für die vorliegende Arbeit nicht nur die Methode des qualitativen Interviews angewandt, sondern zusätzlich eine quantitative Befragung durchgeführt, um der empirischen Evidenz in größerem Ausmaß gerecht zu werden.

Zusätzlich zum erheblichen Vorteil der Zeit- und Ressourcenersparnis, konnten durch den quantitativen Fragebogen auch viele Personen befragt werden, zu welchen es keinen persönlichen Zugang und somit keine Möglichkeit für ein qualitatives Interview gab. Dadurch wurde das Datenmaterial erheblich reicher und vielfältiger. Insgesamt 92² Personen (54 EinwohnerInnen Vancouvers und 38 TouristInnen) nahmen an meiner quantitativen Befragung teil. Ich führte diese vor Ort in Vancouver durch – die Fragebögen verteilte ich in Shopping Malls, auf der Straße, in Jugendherbergen, in Bussen und auf Fähren. Um gleichzeitig TouristInnen und EinwohnerInnen befragen zu können, wurden Filterfragen eingesetzt (vgl. Kapitel 9.2 „Der Fragebogen“).

Diese Kombination von quantitativen und qualitativen Methoden ist keine Neuheit in den Sozialwissenschaften (vgl. Bernard 1995:287). In der Forschung für die vorliegende Diplomarbeit war dieser Pluralismus – die Kombination von qualitativen und quantitativen Forschungsmethoden, ohne eine Wertung der einen oder anderen Methode – in gleichem Ausmaß notwendig, angebracht und erfolgreich. Die qualitativen Interviews lieferten tiefgehendes Datenmaterial, doch fehlte ihnen die erforderliche Streuung in der Bevölkerung. Die quantitativen Fragebögen konnten das Kriterium der weiteren Streuung erfüllen und sind durch die höhere Anzahl repräsentativer. Die Daten unterliegen jedoch den Limitierungen, die eine vollständige Standardisierung mit sich bringt. Durch die Kombination dieser Methoden sollten die Vorteile der jeweiligen Methode vereinigt und die entsprechenden Nachteile ausgeglichen werden.

² Die Gesamtheit der befragten Personen ist 92 beziehungsweise 54 und 38. Die tatsächlichen Gesamtheiten innerhalb der einzelnen Fragen variieren jedoch aufgrund lückenhaft ausgefüllter Fragebögen etwas.

Zurück in Wien wurde das empirische Material zunächst aufbereitet – die Interviews mit Hilfe der Transkriptions-Software f4 transkribiert und die Fragebögen in eine Datenmatrix übertragen – und anschließend analysiert.

Die qualitativen Interviews wurden mit Hilfe der *Qualitativen Inhaltsanalyse* Philipp Mayrings ausgewertet (vgl. Mayring 1991:209-213, 2002:114-121). Ebenfalls hilfreich war der klar strukturierte Artikel „Analyse von Leitfadeninterviews“ von der Sozialwissenschaftlerin Christiane Schmidt (vgl. Schmidt 2007:447-456).

Als Methode zur Auswertung der quantitativen Daten wurde die deskriptive Statistik angewandt. Dabei wurden die Daten übersichtlich dargestellt, sodass die zentralen Punkte leicht zugänglich und schnell zu erkennen waren. Diese Darstellung war numerischer, aber auch grafischer Natur – es wurden sowohl Tabellen, als auch Kreissektoren-, Stab- und Balkendiagramme erstellt. (vgl. Kromrey 2002:408)

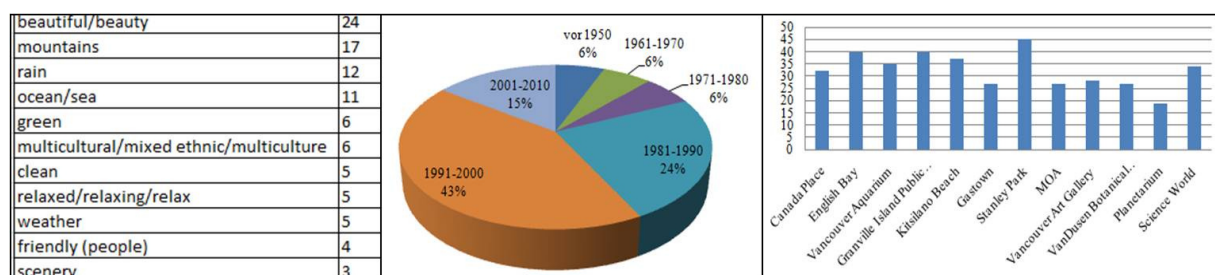


Abbildung 2

Da die quantitative Befragung innerhalb eines Methodenpluralismus in Kombination mit qualitativen, tiefgehenden Interviews stattfand, wurden für die vorliegende Arbeit die Daten nur in einzelnen Fällen – vor allem bei offenen Fragen – anschließend an die Auswertung mit Hilfe der deskriptiven Statistik genauer statistisch analysiert. Das Ziel der Befragung war es, Zugang zu Personen und deren Ansichten zu erlangen, mit denen lange Interviews nicht möglich waren, eine weitere Streuung in der Bevölkerung zu erreichen, die Stichproben zu vergrößern und damit die Repräsentativität der Ergebnisse zu erhöhen. Die durch die Befragung generierten Daten sollten als Ergänzung der Interviewdaten dienen und die Datenmenge erhöhen. Diese Ziele konnten mit Hilfe jener Informationen, welche mittels der deskriptiven Statistik zur Verfügung standen, erreicht werden. Durch die Darstellung der Verteilung der Häufigkeiten und die Analyse der Antworten auf offene Fragen konnte – in Verbindung mit den Ergebnissen der Interviewanalyse – ausreichend Datenmaterial generiert werden, um die Forschungsfragen beantworten zu können.

In der Analyse des Filmmaterials – der Eröffnungsfeier der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver – wurde die subversive Lesart, welche die Abbildung von Tatsachen, Realitäten und Wahrheiten in Filmen und Bildern hinterfragt, angewandt. Der Sozialwissenschaftler Norman K. Denzin unterteilt in seinem Artikel „Reading Films: Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial“ die Analyse von visuellem Datenmaterial in vier Phasen und erstellt dazu einen übersichtlichen Leitfaden, welchem in der Analyse der Daten für die vorliegende Arbeit gefolgt wurde. (vgl. Denzin 2007:423-427)

3. GRUNDLEGENDE INFORMATIONEN UND DEFINITIONEN

3.1 Geografische Basisinformationen

In den folgenden Landkarten sind die wichtigen in der Arbeit erwähnten Orte und Sehenswürdigkeiten eingezeichnet, um so einen geografischen Überblick zu schaffen und Orientierung sowie Zuordnung zu ermöglichen.

Die Reihung der Karten erfolgte von der Makro- zur Mikroebene.

Die erste Karte zeigt Kanada, die Provinzen, einige erwähnte Großstädte und natürlich Vancouver.

Auf der zweiten Karte sind wichtige Orte in British Columbia zu sehen.

In der dritten Karte sind Orte, Stadtviertel, Straßen und Sehenswürdigkeiten in Vancouver selbst eingezeichnet.



Abbildung 3

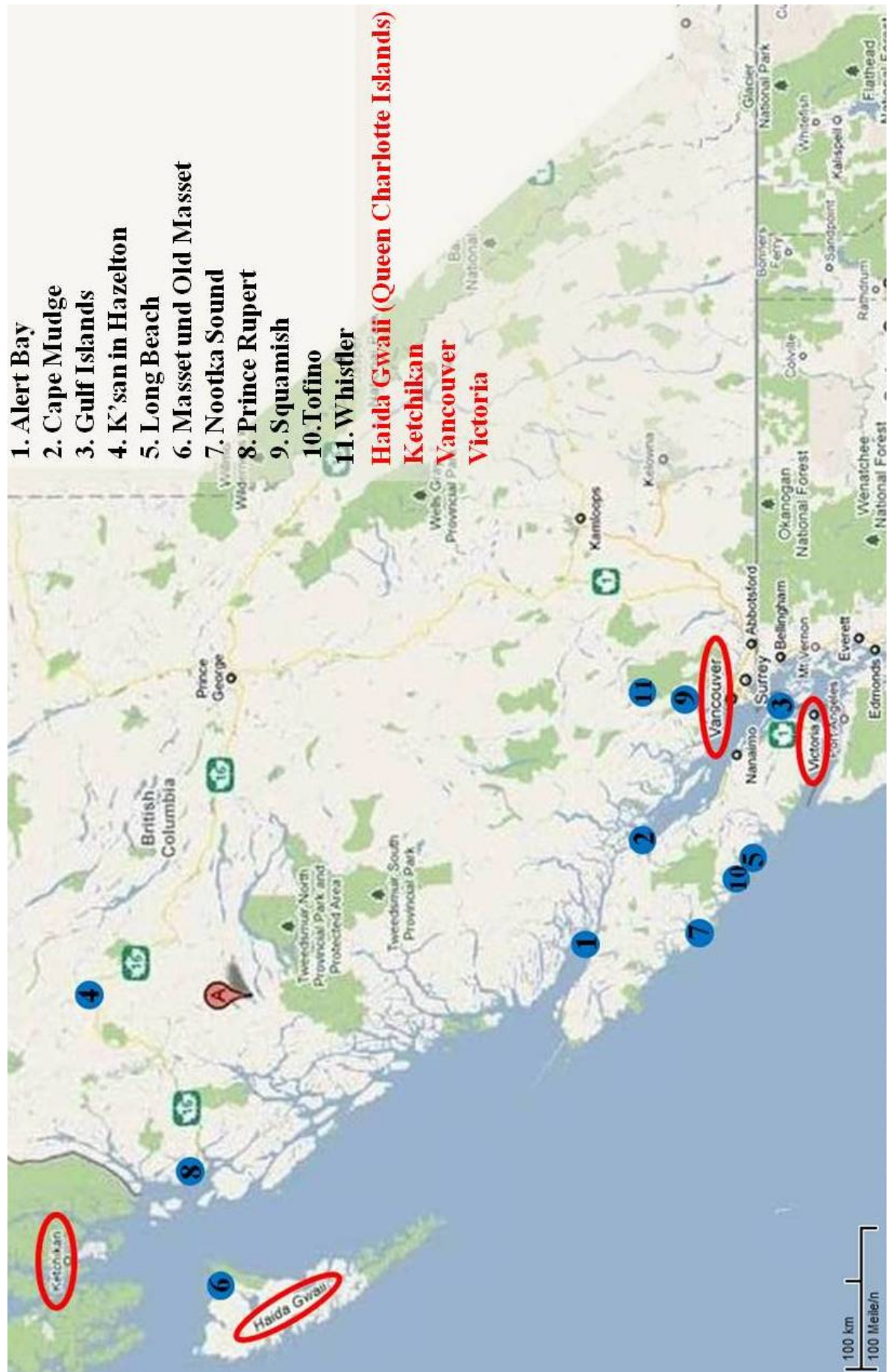


Abbildung 4



Abbildung 5

3.2 Die First Nations der Nordwestküste

Mit dem Begriff „First Nations der Nordwestküste“ werden jene First Nations bezeichnet, deren Kunst und Kulturen im Mittelpunkt der Arbeit stehen.

In Kanada werden drei große indigene Gruppen unterschieden: die Inuit, welche den Kulturraum der Arktis bewohnen und sich kulturell und genetisch von den First Nations und Métis unterscheiden; die Métis, welche hauptsächlich Nachfahren von Pelzhändlern und indigenen Frauen sind und schließlich die vielen First Nations. Für Kanada wurden weiters sechs Kulturräume angenommen: das Plateau, die Prärien, die Subarktis, die Arktis, der Nordosten und die Nordwestküste (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:8). Die Nordwestküste erstreckt sich von Nordkalifornien und Oregon bis nach Südalaska, der größte Teil dieser Region liegt jedoch in British Columbia. Die Kulturen an der Nordwestküste sind in ganz

Nordamerika einzigartig (vgl. Friesen 1997:165,166,168). Diese Region weist außerdem die größte Sprachenvielfalt in Kanada auf (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:7,10,448; Friesen 1997:169).



Abbildung 6

Auch das Verwandtschaftssystem ist keineswegs einheitlich: Während die Gruppen im Norden matrilinearen Systemen folgen, ist der Süden eher patrilinear organisiert. Die Coast Salish und Nootka im zentralen Gebiet der Nordwestküste wiederum folgen einem bilateralen Verwandtschaftssystem. (vgl. Friesen 1997:171; vgl. Lindig & Münzel 1985:58)

Trotz der vielen Unterschiede weisen die Gruppen an der Nordwestküste jedoch grundlegende Gemeinsamkeiten auf, welche die Einordnung in einen Kulturraum rechtfertigen. Aufgrund der Umwelt ist das Leben aller First Nations der Nordwestküste zum Meer, zu den Flüssen, dem Regenwald und den dortigen Ressourcen orientiert (vgl. Friesen 1997:165). Auch der intensive Gebrauch von Zedernholz liegt bei allen Gruppen an der Nordwestküste vor. Außerdem gab es stets regen Kontakt zwischen den Gruppen, was zum Austausch von Ideen und so zu Gemeinsamkeiten unabhängig von naturräumlichen Gegebenheiten – im Zeremonialismus, den Glaubensvorstellungen und auch im Kunsthandwerk – führte (vgl. Friesen 1997:167; Seguin 1989:467).

Die Küste von British Columbia wurde nach der letzten Eiszeit, als die Gletscher zurückgingen, besiedelt. Zwischen 9000 und 7000 v. Chr. wanderten die ersten Menschen nach British Columbia ein und etwa um 2000 v. Chr. hatten sich bereits jene bis heute erhaltenen distinktiven Kulturen entwickelt. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:10,448; Friesen 1997:169) Die Bevölkerung der Nordwestküste kann in acht größere Gruppen unterteilt werden: Nuxalk, Coast Salish, Haida, Kwakwaka'wakw, Nuuchahnulth, Tlingit und Tsimshian (vgl. Friesen 1997:171-182).

Das milde Klima der Nordwestküste und der Ressourcenreichtum von Meer, Flüssen und Regenwäldern sorgte für eine fast einzigartige Kulturform: Die BewohnerInnen der Region waren sesshaft, aber keine Ackerbauern. Die Natur lieferte Ressourcen in großem Ausmaß, sodass von einer natürlichen Überflussesgesellschaft gesprochen werden kann. Dies hatte zur Folge, dass genügend Zeit für die Entwicklung von Freizeitbeschäftigungen und Kunst blieb. Außerdem entwickelte sich so ein reiches Zeremonialleben, eine äußerst stratifizierte Gesellschaftsordnung und die Region wurde zur am dichtest besiedelten in ganz Nordamerika. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:10,448; Friesen 1997:167)

Die primären Ressourcen waren Fische, vor allem Lachs und Kerzenfische sowie Seesäuger und Zedernholz. Die Dörfer wurden häufig entlang von Flüssen, entlang der Routen der Lachswanderung in sicheren Buchten am Meer oder an Flussmündungen gebaut – die reich verzierten schmalen Frontseiten der Mehrfamilienhäuser mit runden Eingangstoren waren

stets zum Wasser hin ausgerichtet. (vgl. Friesen 1997:167,170; Francis & Jones & Smith 2000:10,448; Lindig & Münzel 1985:48; Seguin 1989:467) Aus den Stämmen der Zedern wurden Bretter für den Hausbau, Geschirr, Truhen, Masken, Totempfähe und bis zu 18 Meter lange Kanus angefertigt; aus der Rinde und dem Bast wurden Kleidung und Körbe hergestellt (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:10,448; Friesen 1997:170; Lindig & Münzel 1985:49; Seguin 1989:467).

Einzigartig an der Nordwestküste sind das Eigentumsdenken, welches dem Europäischen nicht unähnlich ist, und die hierarchische Gesellschaftsordnung. Gruppen, welche durch Verwandtschaft und die Abstammung von einem realen oder mythischen Ahnen verbunden sind, stellen die primären Einheiten der Gesellschaft dar. Einer oder mehrere dieser Klans lebten in einem Dorf, welches unabhängiger Teil der größeren Nation war. Diese Gruppen kontrollierten Territorien, erhoben Ansprüche auf Fischgründe, Waldstücke, Beerenschläge, Strand- und Flussabschnitte und regulierten damit den Zugang zu Ressourcen. Diese Rechte wurden entweder vererbt, oder durch Eheschließung, als Geschenk oder Kriegsbeute erworben. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:449; Lindig & Münzel 1985:58; Seguin 1989:467)

Auch in Kunst und Religion galten diese Regeln – zum Beispiel beim Besitz von Motiven. So hat etwa eine Gruppe, welche ihre Abstammung auf den Heilbutt zurückführt, das alleinige Recht das Bild desselben als Wappen zu verwenden und dieses Motiv auf Hausfronten, Decken oder Skulpturen darzustellen. Außerdem dürfen gewisse Lieder, Tänze und Namen, die mit dem Heilbutt in Verbindung stehen auch nur von dieser Gruppe oder mit Erlaubnis derselben verwendet werden. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:450)

Der Überfluss, welchen die Natur den Gesellschaften an der Nordwestküste verschaffte, führte außerdem zu einer Komplexität und Stratifizierung der Gesellschaft, wie dies in der Regel nur bei Gruppen mit produzierender Wirtschaftsweise vorkommt (vgl. Lindig & Münzel 1985:57). Es gab vererbare Rangunterschiede innerhalb der Gesellschaft, welche wirtschaftliche und auch spirituelle Privilegien mit sich brachten. An der Spitze standen Häuptlinge, welche das Recht auf die Arbeitskraft der unteren Schichten hatten, Allianzen schließen und SklavInnen töten konnten. (vgl. Seguin 1989:467,469) Unter diesen gab es Adlige und BürgerInnen. Außer- und unterhalb der Gesellschaftsordnung standen rechtlose SklavInnen, welche in manchen Dörfern bis zu einem Drittel der Gesamtbevölkerung ausmachten. SklavInnen wurden entweder gekauft, waren Kriegsgefangene oder Individuen, welche durch Verschuldung ihren Status verloren hatten oder wurden bereits als SklavInnen

geboren. Dieser vererbte Sklavenstatus kommt nur bei sehr wenigen indigenen Kulturen Nordamerikas vor. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:10; Lindig & Münzel 1985:58)

Auch innerhalb dieser Gesellschaftsschichten gab es eine hierarchische Rangordnung. Der eigene Status in der Gesellschaft konnte jedoch durch besondere Leistungen bei der Jagd oder im Krieg verbessert werden. Manchmal kam es auch vor, dass einflussreiche Persönlichkeiten ihren Ruf geltend machten und so anderen zum Aufstieg verhelfen. Hierzu war jedoch die Ausrichtung eines Potlachs – eines großen Geschenkverteilungsfestes – notwendig, denn nur dadurch konnte der Status der Geburt verändert werden. Potlaches setzten jedoch beträchtlichen Reichtum voraus. Nach den Bevölkerungsrückgängen durch Kolonialisierung und Seuchen sowie durch den leichteren Zugang zu Reichtum über den Pelzhandel, blieben viele Ränge in der Gesellschaft unbesetzt, weshalb es leichter wurde, den eigenen Status so zu verbessern und dies auch öfter vorkam. (vgl. Lindig & Münzel 1985:58)

Die spirituelle Welt der Nordwestküstenkulturen ist von übernatürlichen Wesen geprägt, welche die Ordnung der Welt aufrecht erhalten. Die gute Beziehung zu diesen Wesen musste in vielen Zeremonien gepflegt werden. (vgl. Friesen 1997:182-183; Lindig & Münzel 1985:60; Seguin 1989:469) Dieses ausgeprägte Zeremonialleben war ebenfalls im Ressourcenreichtum begründet, da es nicht übermäßig schwierig war, Vorräte für den ganzen Winter anzulegen und so in diesen Monaten ausreichend Zeit blieb, sich dem Übernatürlichen zu widmen. Dies wiederum nährte auch das Kunsthandwerk:

“Ritual occasions drew on the power of the artistic traditions to create lavish events in which setting, costume, oral literature, drama, song, and dance expressed the profound spirituality that pervaded the cultures” (Seguin 1989:469).

Ohnehin waren schon die meisten Gegenstände der materiellen Kultur dekoriert – geschnitzt, bemalt oder im Halbreief gestaltet (vgl. Lindig & Münzel 1985:53). Für Zeremonien wurden wahre Kunstwerke der Schnitzkunst geschaffen: Transformationsmasken, die oft bewegliche Einzelteile aufwiesen und Totempfähle (Wappenpfähle). Diese intensive Zuwendung zur Kunst führte dazu, dass die Kunst der Nordwestküstenkulturen als charakteristisch für die ganze Region angesehen wurde. Von besonderer Bedeutung sind Tierplastiken, welche stark stilisiert sind. Der Grund hierfür ist die Darstellung mythischer Tier- oder Transformationswesen und nicht jene individueller Tiere. (vgl. Lindig & Münzel 1985:54) Auf den populären Totempfählen sind geschnitzte Tiere übereinander angeordnet. Es handelt sich jedoch nicht, wie oft fälschlicherweise angenommen wird, um Totemtiere, sondern um Wappentiere und Würdezeichen der AuftraggeberInnen der Kunstwerke. Oft stellten Totempfähle die Geschichte oder die Abstammung der BesitzerInnen dar und konnten auch

Landansprüche signalisieren. Die Pfähle wurden zum Beispiel anlässlich einer Bestattung, zu Ehren verstorbener Häuptlinge oder zur Feier der Fertigstellung eines Hauses aufgestellt (vgl. Lindig & Münzel 1985:55). Totempfähle als Monumentalskulpturen wurden von professionellen SchnitzerInnen hergestellt und zeigen so das ausgeprägte Spezialistentum mit professionellen KünstlerInnen (SchnitzerInnen, aber zum Beispiel auch WeberInnen oder KorbflechterInnen) an der Nordwestküste.

Im Mittelpunkt des spirituellen Lebens der Nordwestküstenkulturen steht der Potlatch. Potlatch kommt aus dem Chinook – der Lingua Franca der Nordwestküste – und bedeutet „geben“. Es gibt kein europäisches Äquivalent zu dieser Zeremonie, denn bei diesen Geschenkverteilungsfesten „honor came in giving, not in receiving“ (Francis & Jones & Smith 2000:449). Diese Feste reflektierten den Reichtum und die Macht eines Häuptlings, welcher als von den übernatürlichen Wesen begünstigt angesehen wurden (vgl. Friesen 1997:182-183; Seguin 1989:469). Im Laufe der Feierlichkeiten wurden Geschenke je nach Rang und Status der Gäste verteilt oder Reichtümer, wie Nahrungsvorräte oder Kupferplatten, vor aller Augen zerstört. Dies geschah um zu demonstrieren, wie gleichgültig den GastgeberInnen diese materiellen Werte waren. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:449; Lindig & Münzel 1985:59)

Potlatches wurden unter anderem abgehalten, um Tote zu betrauern, um ein neues Haus einzuweihen, anlässlich einer Eheschließung, zur Amtsübernahme eines neuen Häuptlings, bei der Errichtung eines Totempfahls oder als Feier zur Übernahme eines neuen Namens. Es waren öffentliche Angelegenheiten, bei denen Titel bestätigt, Rechte und Privilegien vererbt und neue Positionen besetzt wurden. Die Gäste waren die Zeugen jener Veränderungen und machten sie durch ihre Anwesenheit rechtskräftig – als „Bezahlung“ für diesen Dienst erhielten sie Geschenke. Je mehr Gäste beschenkt werden konnten, desto mächtiger waren die GastgeberInnen. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:10,449; Friesen 1997:182-183; Lindig & Münzel 1985:59-60; Seguin 1989:469) Die genaue Bedeutung und die Integration ins spirituelle Leben variierten je nach Gruppe. Das Fest an sich kam jedoch bei allen Kulturen der Nordwestküste vor und war integraler Bestandteil, Herzstück ihrer Kulturen (vgl. Friesen 1997:182-183; Seguin 1989:469).

Als James Cook 1778 im Nootka Sound vor Anker ging, fand er eine reiche Kultur vor, welche nicht übermäßig interessiert an den dargebotenen Handelsgütern war. Der Reichtum und die hohen Fähigkeiten im Handel bewirkten, dass die Gruppen an der Nordwestküste anfangs die Oberhand im Tauschhandel mit EuropäerInnen behielten – einige Häuptlinge

ließen etwa Schiffe, welche anlegten, für Holz und Trinkwasser bezahlen. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:449; Friesen 1997:169) Eisen stellte trotzdem ein begehrtes Handelsgut dar, da daraus wertvolle Werkzeuge angefertigt wurden. Doch nur qualitativ hochwertige Ware wurde den HändlerInnen abgekauft. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:453) Dies hatte zur Folge, dass die neuen Güter und der Kontakt zu den EuropäerInnen keinen so großen Schaden wie an anderen Orten anrichteten, da das Aufkommen derselben kontrollierter vor sich ging. Zunächst fand so eine freiwillige Erweiterung der eigenen Kulturen und noch keine zwangsweise Assimilation statt und vieles – auch das zeremonielle Leben – blieb trotz der Anwesenheit der EuropäerInnen lange unverändert. (vgl. Friesen 1997:169,183-184; Seguin 1989:467) Als British Columbia jedoch 1871 der kanadischen Föderation beitrug, fielen auch die First Nations der Nordwestküste unter den *Indian Act* von 1876. Dadurch wurden auch ihnen Reservate zugewiesen und die Repressionen gegen die Ausübung ihrer Kulturen nahmen zu. Während der ganzen Kolonialzeit kam es jedoch kaum zu Verträgen über Landabtretungen, weshalb die Landrechtsfrage in British Columbia bis heute aktuell und ungeklärt ist. (vgl. Friesen 1997:183-184; Seguin 1989:470)

Der Höhepunkt der Unterdrückung war das sogenannte Potlatch-Verbot von 1884, welches jedoch nicht nur das Ausrichten von Potlatches untersagte, sondern zum Beispiel auch das Aufstellen von Totempfähnen. Die Gründe für dieses Gesetz waren machtpolitisch motiviert – offiziell wurde die Zeremonie jedoch untersagt, weil es sich dabei in den Augen der Kolonialherren um eine Vergeudung von Ressourcen handelte, welche nicht mit den viktorianischen Idealen der europäischen Bevölkerung in Einklang zu bringen war. Außerdem stand der Potlatch der erfolgreichen Missionierung und Konvertierung von First Nations der Nordwestküste im Weg. Zur selben Zeit wurde die indigene Bevölkerung von Epidemien eingeschleppter Krankheiten wie Pocken, Geschlechtskrankheiten, Tuberkulose und Grippe heimgesucht, welche die Bevölkerung rapide reduzierte. Innerhalb von nur zwei Jahren starb etwa ein Drittel der First Nations der Nordwestküste in Folge einer von Victoria ausgehenden Epidemie. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:455; Friesen 1997:183-184; Seguin 1989:469-470)

Durch den neuen Reichtum, welcher den Surplus der Gesellschaften noch um ein Vielfaches mehrte, durch die Erschütterung traditioneller Beziehungen zwischen den Häuptlingen und die hohen Bevölkerungsverluste in Folge von Krankheiten kam es zu schwerwiegenden Störungen des alten Systems – der Potlatch stellte eine Möglichkeit dar, die alte Ordnung aufrecht zu erhalten. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:449; Seguin 1989:470) Umso

schwerer traf das Verbot die indigene Bevölkerung (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:449; Seguin 1989:470). Es gab große Proteste und an manchen Orten wurde der Potlatch auch weiter heimlich gefeiert. In den 1920er Jahren kam es jedoch zu Verurteilungen und Konfiszierungen von Utensilien, welche für die Ausübung des Potlatchs unabdingbar waren. Erst 1951 wurde das Verbot aufgehoben. Seit dem finden wieder Potlatches in der Öffentlichkeit statt. (vgl. Francis & Jones & Smith 2000:449; Friesen 1997:183-184; Seguin 1989:470)

Auch die Sprachen der Nordwestküste waren in der Kolonialzeit Repressionen ausgesetzt. In den Residential Schools, in welche die Kinder der First Nations zwangsweise gebracht wurden, gab es schwere Strafen für jene, die weiterhin ihre Muttersprache verwendeten. Diese extreme Assimilationspolitik hatte zur Folge, dass es heute kaum Native Speaker indigener Sprachen gibt, welche unter 30 Jahre alt sind. Auch wenn sich die Politik seit damals erheblich geändert hat, müsste den indigenen Sprachen vor allem in den Schulen noch weit mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden, denn sonst ist mit einem Aussterben vieler weiterer Sprachen zu rechnen. (vgl. Seguin 1989:472)

Nachdem der Pelzhandel an Bedeutung verloren hatte, widmeten sich die First Nations der Nordwestküste traditionellen Beschäftigungen wie dem Fischen, der Jagd oder dem Fallenstellen oder stiegen in die Lohnarbeit ein – zum Beispiel in den vielen neuen Konservenfabriken der Lachsverarbeitungsindustrie. (vgl. Friesen 1997:184; Seguin 1989:472)

Heute leben etwa 200 indigene Gruppen in British Columbia. Viele von ihnen zählen weniger als 500 Mitglieder. Auch wenn die indigene Bevölkerung heute größer als zur Zeit der „Entdeckung“ ist, macht sie lediglich 3% der Gesamtbevölkerung der Provinz aus. 60% der registrierten First Nations in British Columbia leben weiterhin in Reservaten, welche aber flächenmäßig im pro Kopf Vergleich zu allen anderen kanadischen Provinzen am kleinsten sind. (vgl. Seguin 1989:472) Ihre Landansprüche haben die First Nations in British Columbia nie aufgegeben – diese werden lediglich seit Jahrhunderten ignoriert. Heute zählt der Kampf um eine Anerkennung dieser Rechte, aber auch um wirtschaftlichen Aufschwung, Bildungsmöglichkeiten, eine Verbesserung der Infrastruktur und gegen Diskriminierung und Vorurteile zu den primären Anliegen von First Nations der Nordwestküste. (vgl. Friesen 1997:183-184; Seguin 1989:470,472-473)

3.3 Die Kunst von First Nations der Nordwestküste

Eine weitere Begrifflichkeit, die in dieser Arbeit häufig verwendet wird, muss vorab erklärt und in gewissem Sinn definiert werden: „Die Kunst von First Nations der Nordwestküste“.

Die Kunst von First Nations der Nordwestküste ist in Vancouver in unzähliger Art und Weise präsent. Nicht nur große Kunstwerke renommierter KünstlerInnen auf öffentlichen Plätzen und in offiziellen Gebäuden, in Galerien und Museen fallen auf.

Vielmehr ist es die Allgegenwärtigkeit dieses Kunststils, die auffällt.



Abbildung 7

Es gibt Totempfähle (aus Holz, Plastik, Stein oder sogar aufblasbar), T-Shirts, Ohrringe, Masken, Bilder, Postkarten, Schlüsselanhänger, Feuerzeuge, Taschen, Kaffeebecher, Broschen, Ketten – schlicht und einfach jeden erdenklichen Gegenstand mit Motiven der Kunst von First Nations der Nordwestküste.

Mir ist bewusst, dass es sich hierbei nicht um Kunst im eigentlichen Sinne handelt. Ein Wort, einen Ausdruck für diese Vielfalt des Indigenen in Vancouver zu finden, ist jedoch unmöglich. Würde etwa nur von Souvenirs gesprochen werden, so exkludiert dies die vielen Kunstwerke von First Nations der Nordwestküste; wird jedoch der Begriff Kunst angewandt, so schließt dieser nicht nur Souvenir Art, sondern auch Weekend Art, Tourist Art, Airport Art und Ethnic Art aus. Das Spannende am Forschungsfeld Vancouver ist jedoch genau die

Kombination, Gleichzeitigkeit und Vielfalt all dieser Formen: Gäbe es keine Souvenir Art, Weekend Art, Tourist Art, Airport Art und Ethnic Art, wäre das Indigene weit weniger präsent und weit weniger im Alltag integriert; gäbe es jedoch keine Kunstwerke, so würde das Indigene weniger ernst genommen werden und würde auch keine so hohen ideellen Werte aufweisen.

Aufgrund dieses Dilemmas wird die genannte Vielfalt in dieser Arbeit mit dem unzulänglichen Begriff „*Kunst von First Nations der Nordwestküste*“ betitelt.

Dieser Ausdruck meint genauso eine Skulptur des weltberühmten Haida Meisterschnitzers, Goldschmieds, Grafikers und Malers Bill Reid, wie die geschnitzte Maske einer unbekannten Künstlerin in einem Souvenirladen. Er bezeichnet in dieser Arbeit auch einen Kaffeebecher mit einem stilisierten Orca.

Dieser Terminus ist ein Hilfsmittel. Er soll keine Diskussion über die Beschaffenheit von Kunst entfachen oder einen neuen Kunstbegriff definieren. Er entstand lediglich aus der Notwendigkeit heraus, die Vielfalt der Präsenz des Indigenen in Vancouver in einem Begriff zusammenzufassen.

Wird explizit von einem bestimmten Kunstwerk gesprochen, so wird dies namentlich zitiert.

Handelt es sich in einem Kapitel oder Abschnitt der Arbeit nur um Kunst im eigentlichen Sinne, so werden keine Hervorghebungen vorgenommen. Wird der Begriff jedoch als Hilfsmittel eingesetzt und bezeichnet die Vielfalt der Objekte – sowohl Kunstwerke im eigentlichen Sinne, wie auch Souvenir Art, Weekend Art, Tourist Art, Airport Art und Ethnic Art, wird er *kursiv* gesetzt.

4. BEING VANCOUVERITE³ – ZU DEN IDENTITÄTEN DER EINWOHNERINNEN VANCOUVERS

In diesem Kapitel soll die erste der drei Fragestellungen beantwortet und somit auch die erste Personengruppe – die EinwohnerInnen Vancouvers – in den Mittelpunkt der Betrachtungen gestellt werden. Ausgehend von empirischem Datenmaterial und gestützt durch die Aussagekraft hinzugezogener Literatur – unterteilt sich das Kapitel in folgende drei Abschnitte: die Selbstwahrnehmung der Vancouverites, Identität und Kunst von First Nations der Nordwestküste und „Borrowed Identity“. Dieser Strukturierung lagen einige Überlegungen zu Identität, Kunst und dem besten Weg zur Beantwortung der Forschungsfrage zugrunde.

Die Forschungsfrage beschäftigt sich mit dem Stellenwert der Kunst von First Nations der Nordwestküste in der Konstruktion von Identitäten. Identitäten sind vielschichtig und vielseitig. Um nun den Einfluss der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* auf Teile der Identität der EinwohnerInnen erfassen zu können, ist es essentiell zu erfahren, was es für die Befragten bedeutet, Vancouverites zu sein, was es für sie heißt, in Vancouver zu leben. Es werden die wichtigsten Kategorien, die sich aus dem Datenmaterial ergaben – die folglich für die EinwohnerInnen die wichtigsten Aspekte des Lebens in Vancouver darstellen – vorgestellt und diskutiert. Hierbei wird darauf geachtet, ob die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in den Beschreibungen der Befragten vorkommt – das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Wahrnehmung der Stadt, wie sie die EinwohnerInnen erleben, sehen, empfinden. Der nächste Teil des Kapitels beschäftigt sich mit der von Nelson Graburn behandelten Thematik der „Borrowed Identity“. Im Migrationsland Kanada ist die Findung eines gemeinsamen, identitätsstiftenden Faktors auch nach 500-jähriger europäischer Geschichte weiterhin aktuell und ein andauernder Prozess, in welchem die *Kunst von First Nations* – besonders an der Nordwestküste – eine große Rolle spielt. Im letzten Abschnitt findet eine konkrete Hinwendung zur Fragestellung statt. Es wird die Auseinandersetzung der EinwohnerInnen mit der *Kunst* und Kultur der First Nations der Nordwestküste, die Einstellungen zu Kunst im Allgemeinen, die Wahrnehmung dieser *Kunst* im Speziellen, die Meinungen zur Verwendung dieser *Kunst* als „Symbol“ Vancouvers und letztendlich die Bedeutung derselben für die Konstruktion von Identität diskutiert.

³ Der Ausdruck „Vancouverite“ stammt aus dem empirischen Datenmaterial. Während der Führung der qualitativen Interviews suchte ich anfangs ein Wort, welches die EinwohnerInnen Vancouvers bezeichnet, so wie es dies zum Beispiel für „WienerIn“ im Deutschen gibt. Hierbei kamen mir die InterviewpartnerInnen zu Hilfe und meinten, das hieße in diesem Fall im Englischen „Vancouverite“. Da dies somit ein emischer Begriff ist und zusätzlich eine Kurzform darstellt, wird er in dieser Arbeit verwendet.

4.1 Die Selbstwahrnehmung – Multikulturalismus zwischen Meer und Bergen

Die Wahrnehmung einer Stadt geschieht auf zwei Ebenen – es existiert die reale, tatsächliche Stadt aus Häusern, Straßen, Brücken und die imaginierte Stadt, welche mittels Literatur, Kunst, Erinnerung, Erzählungen aufgebaut wird (vgl. Jayne 2006:178). In folgender Beschreibung der EinwohnerInnen sind beide Ebenen verwoben – es wird sowohl der reale Raum und Ort, aber auch die persönliche Sichtweise, das eigene Erleben der Stadt thematisiert.

4.1.1 Die Natur

Der Philosoph Ian Angus (vgl. 1997:114) sieht Kanada als ein Land, welches bei der Findung der nationalen Identität nicht aus der Erfahrung einer kriegerischen Auseinandersetzung, einer gemeinsamen Revolution schöpfen kann. Hier ist zu entgegnen, dass die Geschichte Kanadas nicht so unblutig verlief, wie Angus dies darstellt – es wurden auf kanadischem Boden Kriege zwischen England und Frankreich ausgefochten, Kriege gegen die USA, die Métis und andere Indigene geführt und auch in Übersee in beiden Weltkriegen unterstützend eingegriffen. Es muss Ian Angus aber in dem Sinn recht gegeben werden, dass die Nation Kanada nicht aus einer Revolution oder aus einer von außen kommenden, heldenhaft zurück geschlagenen Bedrohung entstand. Daher existiert in dieser Hinsicht kein aus einem nationsbildenden Moment geschaffener Mythos. Es müssen andere Wege gefunden werden, um das Selbst vom Anderen zu differenzieren; um die Existenz als Staat, als Nation zu legitimieren. Diese Rolle nimmt in Kanada großteils die Landschaft, die Natur ein (vgl. Angus 1997:114).

Identitätsstiftend wirkt jedoch nicht nur die Tatsache geografischer Besonderheiten, sondern die Existenz einer Grenze, welche bis heute existiert. Diese Grenze zwischen „Zivilisation“ und „Wildnis“, der ständige Kampf gegen die Gewalten der Natur und die daraus resultierende besondere Beziehung zur Umwelt, diente bereits in der Kolonialzeit als „marker of difference“ gegenüber den europäischen Mächten. Das Thema der „Grenze“ – nicht nur der Grenze zwischen Mensch und Natur, sondern auch zwischen Kanada und den Vereinigten Staaten, zwischen „Wir“ und „Ihr“ – wurde zum zentralen Bestandteil der nationalen Identität Kanadas. (vgl. Angus 1997:111) Den Stellenwert dieser „Grenze“ erkennt jedoch nicht Ian Angus – auch die EinwohnerInnen Vancouvers sehen denselben:

“[...] so there is that whole aspect of British Columbia per se that is still kind of like the frontier, you know?” (Rose, Interview 2009:22).

Diese zentrale Rolle der Natur findet sich jedoch nicht nur in der Konstruktion einer nationalen Identität Kanadas, sondern auch in der Selbstwahrnehmung der Menschen in Vancouver. Auch für die persönliche Wahrnehmung als EinwohnerIn Vancouvers spielt die Natur eine herausragende Rolle.

Die natürliche Lage der Millionenstadt Vancouver an der Pazifikküste in unmittelbarer Nähe der Coast Mountains als positivste Eigenschaft der Stadt nimmt dabei eine ganz besondere Stellung ein. Sie ist weltweit fast einzigartig und wird von den EinwohnerInnen sehr geschätzt (vgl. Isolde, Interview 2009:2; Rhonda, Interview 2009:2,13).

“Well, I like the location, I like the mountains and the sea right side by side” (Margarete, Interview 2009:2).

“I love the fact that I look out of my window and I see mountains and I can also go down to the beach on the same day” (Rose, Interview 2009:4).

“Well, that's what I always say, the sight is beautiful because we have the mountains and the ocean” (Isolde, Interview 2009:5).

Außerdem bieten sich so nicht nur eine oft atemberaubende Aussicht, sondern auch unzählige Freizeitaktivitäten – vom Wandern und Radfahren über das Laufen und Schwimmen bis hin zum Beerenpflücken, Skifahren, Wildtiere beobachten und Fischen (vgl. Margarete, Interview 2009:4,7; Isolde, Interview 2009:3-7; Rhonda, Interview 2009:3; Rose, Interview 2009:5,20-21). In der Beschreibung der Stadt und ihrer Vorzüge sowie als Antwort auf viele andere Fragen kehrt die Natur und die sich dadurch bietenden Freizeitmöglichkeiten häufig wieder.

Ein Vorteil der Stadt, welcher mit deren natürlicher Lage in direktem Zusammenhang steht, ist das gemäßigste, milde und angenehme Klima. Das Klima an der Nordwestküste ist durch die vorherrschenden Westwinde und die Küstenlage geprägt. Luftmassen treffen gleich nach der Küste auf Gebirge und müssen daher aufsteigen, was zu sehr hohen Niederschlagszahlen führt. (vgl. Goudie 2002:47) Die jährlichen Temperaturschwankungen sind jedoch aufgrund der ausgleichenden Wirkung des Ozeans sehr gering (vgl. Goudie 2002:49). Zusätzlich dreht der Äquatorialstrom beim Auftreffen auf die Küste British Columbias in Richtung Norden und bildet so warme, parallel zur Küste verlaufende Meeresströmungen (vgl. Goudie 2002:75). Das Klima Vancouvers ist somit weit mehr von der relativen Lage zu Land und Meer beeinflusst als vom tatsächlichen Breitengrad. Es gibt deshalb milde Winter und warme Sommer. Es gibt Regenwälder und das Land ist aufgrund der hohen Niederschläge fruchtbar und ganzjährig grün. Die EinwohnerInnen Vancouvers erwähnen das Klima trotz des häufigen Regens positiv (vgl. Rhonda, Interview 2009:2,13; Rose, Interview 2009:4). Hier spielt auch der Vergleich zum Klima in den anderen Provinzen Kanadas, in denen die Winter

meist weit härter und länger ausfallen, eine Rolle (vgl. Rhonda, Interview 2009:2,13; Rose, Interview 2009:4,24). Der Regen wird zwar oft scherzhaft als Merkmal Vancouvers genannt, doch geht aus Zitaten eindeutig hervor, dass die Vancouverites keine ernsthaften Probleme mit den beträchtlichen Niederschlagsmengen haben:

„I do happen to like rain” (Margarete, Interview 2009:7).

“It’s fun because the weather is relatively temperate here – if you just have a good raincoat and good rain boots, you are alright” (Rose, Interview 2009:23).

“When the weather is not that good, believe it or not, walking around the endowment lands is quite fabulous because it’s so thick” (Rose, Interview 2009:23).

Ein Grund für die Dominanz der Natur in der Selbstwahrnehmung der EinwohnerInnen Vancouvers ist deren Einzigartigkeit. Dies zeigt folgendes Zitat aus einem Interview besonders deutlich:

„They [the places in nature] are unique to Vancouver on some level, you know? I think those are the things that you don’t necessarily see. I mean, every city’s usually got a museum or an art gallery and some are better than others, but [...] whereas here, [...] it’s the nature that is the stand out feature of this place.” (Rose, Interview 2009:23)

Die „Natur“, wie hier die übergeordnete Kategorie benannt wird, ist für die BewohnerInnen Vancouvers jedoch ein vielschichtiges Phänomen. Dies zeigt die Beschreibung Vancouvers von EinwohnerInnen in fünf Worten. Mit Abstand die meisten Wörter fallen in die Kategorie „Natur“, weisen aber ein weites Spektrum auf. Genannt werden zum Beispiel „mountains“, „ocean“, und „rain“ über „green“, „weather“ und „scenery“ bis hin zu „water“, „nature“ und „fresh air“. Dies zeigt, dass „Natur“ nicht bloß die Natur ist, sondern Aussicht, Klima, Pflanzen- und Tierwelt, Wetter und Umwelt. Das Wort, welches jedoch in den Interviews am häufigsten genannt wurde, ist „beautiful“. Die Vancouverites nehmen ihre Stadt somit als sehr schön wahr und verdeutlichen diese Schönheit mit vielen verschiedenen, sich teils sogar wiederholenden Wörtern, die deren Art – in dem Fall keine architektonische, künstliche, sondern die natürliche Lage der Hafenstadt – angibt. (vgl. Befragung 2009:Frage 11)

Dazu kommt, dass Vancouver eine Großstadt mit allen Vorteilen bezüglich Infrastruktur, Bildungsmöglichkeiten und Arbeitsplätzen ist, sich aber trotzdem in unmittelbarer Nähe zur Natur befindet. Die Möglichkeit, ein Leben in einer Millionenstadt zu führen und dennoch jederzeit leicht in der Wildnis sein zu können, ist mit ausschlaggebend für die Beliebtheit Vancouvers als Wohnort und ein Grund für die hohe Lebensqualität in der Stadt.

„It's a beautiful blend of nature – the mountains and the beach – and city life” (Rose, Interview 2009:21).

“I like having the opportunity to be in a downtown area while at the same time being close to nature – mountains, ocean, hiking et cetera” (Julian, Interview 2009:3).

Sogar direkt in Vancouver gibt es viele Orte, die die EinwohnerInnen vergessen lassen, dass sie sich inmitten einer Großstadt befinden. Besondere Erwähnung findet hierbei der Stanley Park in der Innenstadt Vancouvers.

“Another part of Vancouver that I like very very much is Stanley Park [...], which is a jewel” (Rose, Interview 2009:19).

Dies ist jener Ort, den die Befragten in Vancouver am liebsten und häufigsten aufsuchen (vgl. Befragung 2009:Frage 9,15; Rhonda, Interview 2009:12; Rose, Interview 2009:19,21) und auf den die Vancouverites auch besonders stolz sind:

“There aren't too many cities in the world that I can think of, other than New York, that has a gigantic park directly in the city [...]; there is great bike trails and you go right into the middle of the forest. I love that and again that is a jewel of the city.” (Rose, Interview 2009:19)

In der Umgebung Vancouvers erfreut sich der Grouse Mountain mit seiner wundervollen Panorama Aussicht auf Vancouver und das Wintersport- und Wandergebiet Whistler besonderer Beliebtheit (vgl. Befragung 2009:Frage 16). Dies zeigt wiederum, wie sehr die EinwohnerInnen die Schönheit der, die Nähe zur und die Outdoor-Aktivitäten in der Natur genießen, schätzen und auch nützen.

“Vancouver is a big city, but the minute you kind of get away from it – British Columbia is actually quite raw on many levels” (Rose, Interview 2009:22).

Diese Nähe zur Natur – beziehungsweise sogar zur Wildnis – erhöht jedoch nicht nur die Lebensqualität und Aktivität der EinwohnerInnen Vancouvers, sondern bewirkt auch, dass den Menschen die Kleinheit und Anonymität des Menschlichen gegenüber einer überwältigend präsenten Natur gegenwärtig ist. Diese Empfindung zieht sich durch die Literatur und Geschichte Kanadas (vgl. Angus 1997:115) und zeigt sich auch in der eigenen Darstellung ihrer Identität als BewohnerInnen dieser Gegend.

Für die Identität und Wahrnehmung der Menschen als KanadierInnen und in diesem Fall als Vancouverites sind jedoch in den letzten Jahrzehnten zwei Strömungen essentiell:

„[...] two themes – multiculturalism and ecology – deeply rooted in the self-conception of English Canada as a result of their convergence on a recognition of the strength of diversity“ (Angus 1997:205).

4.1.2 Der Multikulturalismus

Der Multikulturalismus ist heute in der Identität Kanadas ähnlich tief verankert wie die besondere Beziehung der EinwohnerInnen zu „ihrem“ Land. Die Entstehung desselben hat jedoch rezentere Wurzeln und die intensive Auseinandersetzung mit der Thematik wurde erst in den letzten Jahrzehnten aktuell und notwendig. Als ausschlaggebende Faktoren für die Entstehung des Multikulturalismus in seiner radikalen Ausformung und die breite Akzeptanz der Bevölkerung desselben sind die koloniale Geschichte Kanadas sowie die schwach ausgeprägte nationale Identität Kanadas und natürlich die ständig stattfindende Immigration zu nennen. (vgl. Angus 1997:143-144) Ebenfalls bedeutend ist hierbei die Rolle Vancouvers als internationales Zentrum für Handel, Finanzen, Diplomatie und Medien. Denn der Einfluss aus aller Welt und die Konzentration auf die Internationalität, auf transnationale Allianzen und Interessen wirkt schwächend auf die nationale Identität, bestärkt jedoch multikulturelle Strömungen (vgl. Appadurai 2003:339,343).

Ian Angus (1997:130) beschreibt in seinem Werk zur Identität des englischsprachigen Kanada die Entstehung des Multikulturalismus in der Geschichte des Landes und die Gründe für die Aktualität der Debatte:

“English Canada is certainly in origin a settler society predicated on the importation of European culture and the marginalization of Aboriginal cultures by immigration. But more recently this immigration has become more extensive and includes Asia, Latin America, and virtually all other parts of the world. There is now a plurality of settler cultures. English Canada is no longer simply English, or even European, and this fact requires that we think through what a multicultural society may mean in a much more radical fashion than was necessary previously.”

Diese Konzeption einer Nation als multikulturell erscheint aufgrund der romantischen und eurozentristischen Definition des Nationalstaates neuartig und radikal. Seit dem 19. Jahrhundert wurde der Nationalstaat über territoriale Souveränität und die Zugehörigkeit zu einer einzigen ethnischen Gruppe, die, von gemeinsamen Ahnen abstammend, in ihrer Einheit die Nation bildet, definiert. Dadurch verfügt die Bevölkerung über gemeinsame kulturelle Traditionen, welche sie verbinden. Dies impliziert jedoch den Ausschluss all jener Gruppen, welche nicht der ethnischen Mehrheit angehören. (vgl. Angus 1997:136,163; Appadurai 2003:337)

Der Multikulturalismus kritisiert diese Definition und auch die Annahme, dass für die Existenz eines modernen Staates, von „Zivilisation“, eine europäische Basis nötig sei (vgl. Angus 1997:131).

Multikulturalismus ist in Kanada jedoch nicht nur soziologische Tatsache, politische Strategie und Teil der nationalen Identität – Multikulturalismus ist auch soziales Ideal (vgl. Angus 1997:138-139).

“The multicultural issue says something very important about what English Canada has come to be in fact and, even more significant, about who we *want* to be” (Angus 1997:138).

Dieses Ideal entstand durch die Notwendigkeit, das Selbst in einem pluriethnischen Kontext zu definieren und trotz der Verschiedenheit eine gemeinsame nationale Identität finden zu können, die der Vielfalt der Kulturen gerecht wird (vgl. Angus 1997:140). Der Mensch als Individuum braucht eine gemeinsame Identität, die mit anderen geteilt werden kann, um sich selbst zu definieren und sich wohl zu fühlen (vgl. Angus 1997:147). Dieses Streben des Menschen nach Gemeinsamkeiten ergibt im Bezug auf die Umsetzung einer multikulturellen Identität den Schein der Unmöglichkeit. Der Multikulturalismus wird in Kanada jedoch als wichtiger Faktor genau dieser angestrebten **gemeinsamen** nationalen Identität gesehen und kann somit existieren und bestehen (vgl. Angus 1997:144,163). Gleichzeitig kann die bewusste Bewahrung der eigenen ethnischen Identität in der Gesellschaft als Mediator zwischen der individuellen und der nationalen Identität dienen (vgl. Angus 1997:137,169).

Das Thema der Grenze ist auch in diesem Kontext nicht zu unterschätzen. Die Identität Kanadas entsteht auch durch eine bewusste Abgrenzung und die Schaffung von Distanz und Differenz zu den Vereinigten Staaten. Kanada sieht sich selbst als eine Gesellschaft, welche sich gegenüber ihren ethnischen Gruppen weniger ausschließend verhält als die USA (vgl. Angus 1997:117). Die Grenze wird in Bezug auf Multikulturalismus jedoch nicht nur zu den Vereinigten Staaten gezogen, sondern auch zwischen dem Selbst und dem Anderen. Hier handelt es sich um eine fruchtbare Wechselbeziehung. Indem die Differenz des Anderen zugelassen und gezeigt wird, kann auch die eigene „Besonderheit“ sichtbar werden. (vgl. Angus 1997:132) So steht im Multikulturalismus nicht die Unterschiedlichkeit per se im Mittelpunkt, sondern die Möglichkeit, diese Unterschiede und Vielfalt der ethnischen Identitäten erscheinen zu lassen (vgl. Angus 1997:134,144). Multikulturalismus lässt so die Unterschiede weder im Inneren verschwinden, noch platziert er sie außerhalb der (Mehrheits-) Gesellschaft – er transformiert lediglich die Beziehung zwischen innen und außen (vgl. Angus 1997:149). Im Endeffekt wird so die angesprochene Abgrenzung zwischen dem Selbst und dem Anderen unwichtiger – die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen „wir“ und „uns“ tritt in den Vordergrund. Die eigene ethnische Gruppe wird durch die Erkenntnis der Eigenheit und die Rechtfertigung derselben zum „uns“, während die gemeinsame Identität

vieler Ethno-Kulturen als BewohnerInnen Kanadas mit dem multikulturellen Kontext zum „Wir“ wird. Die Frage ist somit nun, wie gleichzeitig die Identität als Mitglied einer ethnischen Gruppe und die Identität als Mitglied einer multikulturellen Gesellschaft gelebt werden kann. (vgl. Angus 1997:153-155) Diese Zugehörigkeiten befinden sich jedoch auf verschiedenen Ebenen und müssen nicht in Konflikt geraten, da je nach Kontext die eine oder andere Identität von Bedeutung ist und dann im Vordergrund steht (vgl. Angus 1997:151,165). So empfinden es die EinwohnerInnen Vancouvers keineswegs als Gegensatz, etwa sowohl Costa RicanerInnen als auch aufgrund der Staatsbürgerschaft KanadierInnen zu sein (vgl. Befragung 2009:Frage 3). Die Herkunft bleibt weiterhin für die eigene Identität wichtig und wird in Sprache, Esskultur, Religion und Traditionen bewahrt, während gleichzeitig eine Identifikation mit der Nation Kanada stattfindet.

Der Multikulturalismus entstand, wie anfangs erwähnt, aufgrund der ständigen Migration vieler Menschen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund nach Kanada, welche vom Beginn der kolonialen Geschichte an bis in die Gegenwart – mit Höhepunkten Anfang des vorigen Jahrhunderts, in den 1950er Jahren und schließlich ab den späten 1980er Jahren – stattfand und stattfindet (vgl. CIC, Online: 2010). Bevor die Kulturen der EinwanderInnen zu Subkulturen Kanadas wurden, waren sie „ganze“ Kulturen, die erst durch die Trennung vom eigenen kulturellen Kontext und die Einbettung der Kultur im Kontext des neuen Landes zu Subkulturen wurden. So erleben die MigrantInnen den Wandel des Kontextes von der Mehrheitskultur zu einer Subkultur neben einer Vielzahl anderer Kulturen. (vgl. Angus 1997:141-142) Der Alltag in Kanada wird somit nicht durch eine einzige Tradition geprägt, sondern durch eine Vielzahl verschiedener Kulturen, welche das Erlebnis der Migration und der „Verpflanzung“ in den kanadischen Kontext teilen (vgl. Angus 1997:163).

Nachdem die Behandlung aller Individuen ohne Bezug auf ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, einem bestimmten Geschlecht oder einem bestimmten Glauben zu den großen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte zählt, ist die (Heraus-) Forderung des Multikulturalismus der Zuspruch und die Wahrung bestimmter Rechte für Menschen als Mitglieder „ihrer“ ethnischen Gruppe (vgl. Appiah 2005:70,72). Die Migration und dadurch bedingte Entstehung einer Vielzahl verschiedener ethnischer Gruppen geht auch in Kanada Hand in Hand mit der Entstehung bestimmter Rechte. Denn die Auffassung der eigenen Kultur als etwas Besonderes und der Wunsch nach Respekt und Anerkennung dieser Besonderheiten führt auch zur Wertschätzung anderer Kulturen. (vgl. Angus 1997:160) AnhängerInnen des Multikulturalismus fordern die Anerkennung ethnischer Identitäten und

die Gewährung spezifischer Rechte, da die eigene Identität, die sich im Fall der Verweigerung dieser Rechte nicht entwickeln und auch nicht ausgelebt werden könnte, essentiell für das Zusammenleben angesehen wird (vgl. Appiah 2005:70).

Der Multikulturalismus bietet somit die Möglichkeit, kulturelle Unterschiede und Andersartigkeit öffentlich sichtbar zu machen. Durch das Hinaustragen aus dem Privaten in die Öffentlichkeit werden die Unterschiede zu dem Recht, dieselben auch leben zu dürfen. Diese öffentlich artikulierten Rechte werden eben durch die Öffentlichkeit zu universalen Rechten, die auch anderen ethnischen Gruppen zustehen (vgl. Angus 1997:136-137). Die universale Formulierung dieser partikularen Rechte wird in Kanada als Beitrag zur Verbreitung der Demokratie gesehen. Multikulturalismus ist somit mehr als die Existenz mehrerer Gruppen mit unterschiedlicher Herkunft in einem Staat – er beinhaltet auch das Recht sich innerhalb der Gesellschaft als solche Gruppe zu definieren und dazu den jeweiligen Traditionen und Bräuchen nachzugehen (vgl. Angus 1997:144,146).

Auch wenn das Ideal des Multikulturalismus von außen manchmal als unecht und Fassade angesehen wird – der Vorwurf lautet, dass der Multikulturalismus als Argument missbraucht wird, um die Andersartigkeit der EinwohnerInnen Québécois zu relativieren, aufgrund welcher die Forderungen der Québécois beruhen – ist er für die Menschen in Kanada nicht nur wichtig, sondern hat Alltag, Politik und Institutionen bereits weitgehend durchdrungen (vgl. Angus 1997:137; Rose, Interview 2009:25). Damit sollen jedoch negative Folgen beziehungsweise Merkmale von Migration und einer pluriethnischen Gesellschaft nicht negiert werden – trotz einer toleranten Gesetzgebung und einem Gesellschaftsideal des Multikulturalismus gibt es auch hier informelle „Zweit- und Drittklassigkeit“ von StaatsbürgerInnen (vgl. Appadurai 2003:346).

Der Multikulturalismus als soziologische Tatsache wird auch in der für die vorliegende Arbeit stattgefundenen Erhebung sichtbar und gibt somit der diesbezüglichen Eigenwahrnehmung der EinwohnerInnen Recht. Die 54 Befragten gaben insgesamt 18 verschiedene Länder als ihre Ursprungs-Nationalität an. Interessant war hierbei auch die Auswertung der Zeitspanne, seit welcher die Befragten bereits in Vancouver lebten. 43% migrierten zwischen 1991 und 2000 nach Vancouver und lebten zum Zeitpunkt des Interviews somit erst einige Jahre dort. Werden die Daten bis zu den 1980er Jahren berücksichtigt, so sind es sogar 82% der Befragten, welche in diesem Zeitraum nach Vancouver zogen. Lediglich 18% der Befragten waren schon länger als 30 Jahre EinwohnerInnen Vancouvers. Doch selbst diejenigen, welche erst in den letzten beiden Jahrzehnten zugezogen waren, definierten sich fast alle ganz

selbstverständlich als in Vancouver lebend und die weiteren Antworten zu Fragen über Vor- und Nachteile, Charakteristika der Stadt zeigen, dass die Identifikation als Vancouverites Hand in Hand geht mit einem gewissen Heimatgefühl und einem fundierten Wissen über „ihre“ Stadt. (vgl. Befragung 2009:Frage 4)

Dass der Multikulturalismus, wie erwähnt, nicht lediglich eine Theorie, ein Ideal ist, zeigt die Eigenwahrnehmung der EinwohnerInnen Vancouvers. 70% der Befragten gaben an, dass der Multikulturalismus sehr charakteristisch für Vancouver sei. Orte, an welchen dieser besonders spürbar wird – in den vielen Restaurants mit fremdländischer Küche, in Chinatown, am *Granville Island Public Market* – erfreuen sich der besonderen Beliebtheit der Vancouverites. (vgl. Befragung 2009:Frage 9,18; Rose, Interview 2009:25; Isolde, Interview 2009:2)

“That we have those kinds of restaurants [...] If they like exotic clothing, you can go to clothing stores from all kinds of other countries.” (Margarete, Interview 2009:8)

“And another thing I like about Vancouver is its multiculturalism which spins off into foods from all over the world being available. Good restaurants and availability of groceries for making all kinds of different foods.” (Rhonda, Interview 2009:3)

Die vermehrte Verfügbarkeit von multikultureller Küche ist der sichtbarste Ausdruck kultureller Differenz und ethnischer Diversität. Konsumtion und Produktion in Zusammenhang mit der Verhandlung ethnischer Identität stellen somit ebenfalls eine Basis des Multikulturalismus dar. (vgl. Jayne 2006:136-139)

Besonders oft wurde in den Interviews und Fragebögen der asiatische Einfluss in Vancouver erwähnt (vgl. Duffek, Interview 2009:3-4; Julian, Interview 2009:6; Margarete, Interview 2009:10; Rammell, Interview 2009:22). Chinesische MigrantInnen sind laut den Statistiken British Columbias bevölkerungsstärkste ethnische Gruppe – insgesamt 407 225 Menschen chinesischer Herkunft leben heute in der Provinz. Das sind 40,4% der dort lebenden Minderheiten oder 10% der Gesamtbevölkerung British Columbias. (vgl. Welcome BC, Online: 2010)

„So definitely the Asian culture is prevalent in terms of a second culture here” (Rose, Interview 2009:25).

Diese Statistik deckt sich mit den Ergebnissen der für diese Arbeit durchgeführten quantitativen Erhebung. Sechs der 54 befragten EinwohnerInnen Vancouvers waren chinesische StaatsbürgerInnen – das entspricht etwas mehr als 10% der Gesamtheit. (vgl.

Befragung 2009:Frage 3) Leider konnte jedoch kein qualitatives Interview mit chinesischen StaatsbürgerInnen geführt werden.

Diese chinesische Präsenz und auch jene anderer Minderheiten wird jedoch nicht als negativ wahrgenommen (vgl. Margarete, Interview 2009:7; Rhonda, Interview 2009:13). Die positive Konnotation des Multikulturalismus zeigt, dass die BewohnerInnen Vancouvers aufgeschlossen und tolerant auf die stetig steigende Zuwanderung reagieren und die so entstehende Vielfalt der Kulturen nicht nur als Bereicherung, sondern sogar als charakteristisch für ihre Stadt ansehen.

“[...] the multicultural, I mean, if you stop like in almost any street in Vancouver, you look at the other drivers and you may be the only Caucasian person here and I like that – that's fun” (Margarete, Interview 2009:10).

Hier ist anzumerken, dass nicht nur die Geschichte der europäischen Besiedlung, sondern die auch heute weiterhin ausdrückliche Definition und Selbstwahrnehmung Kanadas als Einwanderungsland sehr dazu beiträgt, dass die Haltung gegenüber MigrantInnen im Allgemeinen positiv ist. Im Gegensatz dazu definiert sich Österreich ausdrücklich nicht als Einwanderungsland, obwohl es eine proportional ähnlich hohe Einwanderungsquote aufweist. Vielleicht ist also auch die Eigenwahrnehmung eines Landes mit verantwortlich für den Umgang mit Phänomenen wie der Migration. (vgl. Die Presse, Online: 2010)

Trotz des vorhandenen Ideals und der hohen Stellung des gelebten Multikulturalismus in der Präsentation der Stadt nach außen, verklären die EinwohnerInnen Vancouvers die Situation nicht. Probleme, wie etwa die trotzdem herrschende Ghettoisierung und zu wenig Kontakt unter den ethnischen Gruppen, kommen ebenso zur Sprache wie die positiven Seiten des Multikulturalismus (vgl. Duffek, Interview 2009:3; Rose, Interview 2009:25).

Der Multikulturalismus spielt in der Eigenwahrnehmung der EinwohnerInnen Vancouvers und für die Konstruktion der individuellen wie der nationalen Identität Kanadas eine große Rolle. Die Beziehung ist jedoch eine wechselseitige – die MigrantInnen beeinflussen das Leben und die Gesellschaft Kanadas und werden von dieser als ihrem neuen Lebensmittelpunkt ebenfalls geprägt. Ian Angus (1997:167) drückt das in einem kurzen, abschließenden Zitat treffend aus:

“Immigrants will adapt to their new country. What Canada becomes will be influenced by the successive waves of immigrants.”

4.1.2.1 Multikulturalismus und Indigene

Die kanadische Politik des Multikulturalismus und das soziale Ideal einer multikulturellen Gesellschaft, welches für die dortige Bevölkerung von so großer Bedeutung ist, muss im Rahmen dieser Arbeit jedoch auch aus einem weiteren Blickwinkel betrachtet und in diesem Sinn kritisiert werden.

Der Multikulturalismus postuliert das friedliche Zusammenleben vieler Menschen unterschiedlicher Herkunft in einem Land, mit welchem sich diese unter Beibehaltung ihrer jeweiligen Traditionen und Religionen identifizieren können. Die Rhetorik des Multikulturalismus blendet jedoch die besondere Situation der First Nations sowie deren Ansichten zu diesem Thema fast vollständig aus.

Im Multikulturalismus werden Indigene als eine ethnische Gruppe und als Minderheit unter vielen wahrgenommen⁴. Die Tatsache, dass die First Nations und Native Americans in Nordamerika die ursprünglichen BewohnerInnen und BesitzerInnen des Landes darstellen, wird bestenfalls als Besonderheit registriert (vgl. Deloria 2005:23). Native Americans und First Nations nehmen sich selbst jedoch nicht als ethnische Minderheit innerhalb einer größeren Gesellschaft wahr, sondern „as a small yet faithful remnant of a people called to a larger vocation“ (Deloria 2005:24). Die Einwanderungstheorie, welche die Migration der Indigenen Nordamerikas aus Asien über die Beringstraße nach Amerika annimmt, ist für die meisten Indigenen irrelevant. Ihre Schöpfungsmythen erzählen anderes und bestätigen ihre Zugehörigkeit zu und ihre Aufgabe in diesem Land. Außerdem ist dieses Argument nicht in der Lage, Indigene auf eine Stufe mit allen EinwanderInnen zu stellen, da die mehrere tausend Jahre lange vorkoloniale Geschichte und die Tatsache des ursprünglichen Besitzes des Landes bei Ankunft europäischer SiedlerInnen nicht negiert werden können.

Bis heute findet die Selbstwahrnehmung der Indigenen Nordamerikas in keiner Weise im Kontext einer ethnischen Minderheit Amerikas statt – aufgrund der negativen Erfahrungen wurde ein Platz etwas außerhalb der Mehrheitsgesellschaft und nicht in ihr bevorzugt (vgl. Deloria 2005:38). Reservate stellten und stellen auch tatsächlich für First Nations reservierte Landstriche außerhalb des gesellschaftlichen Mainstreams dar. Erst als der Prozentsatz Indigener außerhalb der Reservate anstieg, begann sich dieses Selbstbild teilweise zu

⁴ Die Statistik bestätigt den zahlenmäßigen Minderheitenstatus der Indigenen Kanadas. 698 025 First Nations, 389 780 Métis und 50 480 Inuit – insgesamt 1 172 785 Indigene – leben laut dem Zensus 2006 in Kanada. Das sind lediglich etwa 3,75% der Gesamtbevölkerung von 31 241 030. In British Columbia liegt der Anteil Indigener an der Gesamtbevölkerung immerhin bei etwa 4,8% – das sind 196 075 Menschen indigener Abstammung. Im Vergleich dazu leben dort aber zum Beispiel auch 561 570 Menschen deutscher und 432 435 Menschen chinesischer Abstammung (vgl. Statistics Canada Aboriginal People, Online 2010; Statistics Canada Ethnocultural Portrait, Online 2010).

verändern und die eigene Gruppe wurde auch als ethnische Minderheitengruppe angesehen – jedoch mit speziellen Rechten (vgl. Deloria 2005:38). Aufgrund der 500-jährigen gemeinsamen Kolonialgeschichte, der Aufwertung intertribaler Beziehungen und Netzwerke und der Lockerung familiärer Beziehungen wurden die vielen Nationen der Indigenen einer ethnischen Gruppe tatsächlich ähnlicher (vgl. Deloria 2005:38). Da aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Lage vieler First Nations und Native Americans höchstens der Status der ärmsten und aufgrund der kolonialen Geschichte unbeliebtesten ethnischen Gruppe eingenommen werden kann, erscheint diese Definition jedoch nicht unbedingt erstrebenswert (vgl. Deloria 2005:41).

Die Multikulturalismusforschung, welche auch in Kanada floriert, beschäftigt sich vorrangig mit der Interaktion zwischen den ethnischen Gruppen, welche Migrationshintergründe aufweisen, und der Mehrheitsgesellschaft. John Bunker und Lorman Ratner (vgl. 2005:xi) bezeichnen in ihrem Sammelband über Multikulturalismus in den USA diese Mehrheits- oder dominante Gesellschaft als „host society“. Hier wird ein grundlegendes Problem der Indigenen im Zusammenhang mit Multikulturalismus sichtbar, denn wer ist diese „host society“? Wer ist Gast und wer ist GastgeberIn? Die First Nations und Native Americans bilden die ursprünglichen Bevölkerungen Nordamerikas und sind damit die einzig legitimen GastgeberInnen. Die heutige Gesellschaft stellt sich jedoch mit Hilfe der Politik des Multikulturalismus als gastgebende Nation dar und verweist die Indigenen in die Rolle einer ethnischen Gruppe unter vielen. Besonders England und Frankreich und damit die englisch und französisch sprachige Bevölkerung genießen in Kanada einen Sonderstatus als „founding nations“. Dies begründet die Zweisprachigkeit des Landes und die Definition als multikultureller Staat mit zwei Gründernationen (vgl. Davey 1995:103-104). Die First Nations erhielten hingegen keinen Sonderstatus. Im Gegenteil – sie werden weder im *Official Language Act* von 1969 als GründerInnen, noch 1971 im sogenannten *White Paper* in Bezug auf Multikulturalismus erwähnt und aus dem *Multiculturalism Act* sogar exkludiert (vgl. Davey 1995:105). Für die First Nations sind jedoch alle anderen ethnischen Gruppen – auch die Nachkommen der Briten und Franzosen – „Eindringlinge“ in ihrem Land. Diese erhalten jedoch mit Hilfe des Multikulturalismus spezifische Rechte und Freiheiten, während die First Nations oft vergeblich um ihre Rechte kämpfen und in vieler Hinsicht die „schlechtesten Karten“ haben.

Diese vorgebrachte Kritik soll die Leistungen einer Politik des Multikulturalismus und die Vorteile für die jeweiligen ethnischen Gruppen nicht negieren. Es soll jedoch der Standpunkt

der First Nations dargelegt und die Mängel dieser Politik aufgezeigt werden. Da in der Selbstwahrnehmung des Staates Kanada und auch in jener der Bevölkerung der Multikulturalismus als gelebtes Ideal und gelungene Politik angesehen wird, als ein Vorzeigeprojekt, das Stolz hervorruft, ist die Auseinandersetzung mit den Kritikpunkten hier besonders wichtig.

Der Spagat zwischen einer demokratischen, egalitären Gesellschaft, in welcher alle – auch die multikulturellen Minderheiten – dieselben Rechte haben sollen, und der Schaffung von Privilegien und Sonderrechten für First Nations ist nicht leicht. Doch Gleichheit ist nicht immer eine Frage gleicher oder verschiedener Behandlung, sondern eine Frage, welche Behandlung notwendig ist, um einer in der Vergangenheit benachteiligten Gruppe eine gleiche Basis mit der dominanten Gesellschaft zu ermöglichen (vgl. Sheilagh Day, zit. nach Davey 1995:107). Diesem Punkt wird in der kanadischen Politik des Multikulturalismus zumindest bis jetzt zu wenig Beachtung geschenkt.

4.1.3 Die Community – FreundInnen, Verwandte und Bekannte

Eine Stadt ist mehr als die Summe ihrer Häuser, Straßen und Plätze. Eine Stadt wird erst durch das Leben der EinwohnerInnen zu dem, was sie ist und für eben diese darstellt. Eine Stadt entsteht nicht durch die exakte Anordnung von Häuserreihen – urbaner Raum wird aktiv vorgestellt, geschaffen und auf das Stadtbild projiziert. (vgl. Back 1996:102)

Obwohl die Stadt die Größenverhältnisse der Familie weit übersteigt, existiert dennoch die Tendenz, sich in Vierteln niederzulassen, in welchen bereits Freunde leben, oder in einer fremden Umgebung rasch Anschluss zu suchen, sich aktiv zu integrieren und zu engagieren. Die Herausbildung einzelner Viertel als Gemeinschaften kann vom demokratischen Staat nicht verhindert werden, auch wenn die Produktion von Lokalität die Ordnung des Nationalstaats als zusätzliche Identifikationsebene herausfordert (vgl. Appadurai 2003:338). Der Staat kann wiederum seine Bevölkerung nur dann gleich und gerecht behandeln, wenn er diese Communities – die Lokalitäten, welche den Kontext und Konsens des Handelns der BewohnerInnen prägen – als gleichwertig ansieht (vgl. Appiah 2005:73). Dies ist besonders in Bezug auf die Herausbildung ethnischer oder multikultureller Viertel von Bedeutung. Der von Les Back (vgl. 1996:109) in einem anderen regionalen Kontext formulierte Harmonie-Diskurs, welcher eine gewisse Harmonie im Zusammenleben der Menschen in einer multikulturellen Umgebung postuliert, ist in Vancouver stark vertreten. Gemeinschaftsgefühl wird hier auch durch die kollektive Ablehnung von Rassismus, welche in Anbetracht der nicht

kanadischen Wurzeln fast aller BewohnerInnen angebracht erscheint, geschaffen. Dieser Harmonie-Diskurs kann, in Zusammenhang mit Engagement in der Community beziehungsweise in der Vertretung der Rechte derselben nach außen, die BewohnerInnen sogar zu politischem Handeln anregen (vgl. Back 1996:114). Die Besonderheiten der jeweiligen Communities werden jedoch vor allem in der Unterscheidung zu anderen Stadtteilen und der dortigen Bevölkerung wichtig und von den EinwohnerInnen artikuliert (vgl. Appadurai 2003:338).

Die Stadt Vancouver wird von Meeresarmen und Flüssen durchschnitten, welche die Aufteilung der Stadt in mehrere Stadtteile – Communities und Neighbourhoods – begünstigt. Diesen Stadtteilen werden von den EinwohnerInnen verschiedene Charakteristika zugeschrieben, die als deren Identität wahrgenommen und dementsprechend von den Verantwortlichen für die jeweilige Community reproduziert werden. Während zum Beispiel die Community um den Commercial Drive für ihre Diversität bekannt ist, so gilt Kitsilano als schmuckes In-Viertel.

Die EinwohnerInnen Vancouvers geben ihr jeweiliges Wohnviertel oft als Grund für ihre Zufriedenheit mit dem Wohnort Vancouver an. Während sich die alleinerziehende Mutter aus Toronto am Commercial Drive wohlfühlt und zusätzlich von den vielen sozialen Services profitieren kann, fühlt sich die Pensionistin in der Gegend um Granville Island, mit vielen Spazierwegen und lokalen Geschäften am besten aufgehoben. (vgl. Rose, Interview 2009:4,18-19; Rhonda, Interview 2009:6)

Die Unterteilung der Stadt in verschiedene Wohnviertel ermöglicht – im Rahmen der Gegebenheiten einer Millionenstadt – ein quasi dörfliches Zusammenleben und ein offensichtlich gutes Miteinander. Die Communities fördern jedoch nicht nur den positiven Umgang der BewohnerInnen untereinander und die gute Atmosphäre in der Stadt, sondern geben auch die Möglichkeit, sich in ihnen zu engagieren. Diese überschaubaren Einheiten geben den EinwohnerInnen die Chance, das Leben in der Stadt aktiv mitzubestimmen, sich ihren Interessen folgend einzusetzen und mit vielen Menschen in Kontakt zu kommen (vgl. Befragung 2009:Frage 9,10).

“[to] be involved with the community, volunteer opportunities, [...] and have good voice with community people” (Befragung 2009:Frage 10).

Doch nicht nur die BewohnerInnen der eigenen Community werden als positiv wahrgenommen. Viele der Befragten geben als Vorteil Vancouvers die Freundlichkeit und Offenheit der Menschen und die Möglichkeit, schnell Freunde zu finden, beziehungsweise in

der Nähe dieser Freunde zu leben, an (vgl. Befragung 2009:Frage 10; Isolde, Interview 2009:2,6; Margarete, Interview 2009:2). Vor allem in der Interaktion mit Fremden und neu Hinzugezogenen wird die erwähnte Freundlichkeit und Offenheit gelobt:

“I have always liked, since I came here, that people were very welcoming. There was never antagonism, I never experiences antagonism like I did in Québec and I was very happy I was able to make Canadian born friends whereas in Québec I could only meet immigrants like me and myself and I like being corporate and I like to grow into the society.” (Isolde, Interview 2009:2)

Für die Vancouverites sind somit nicht nur greifbare Tatsachen, wie etwa die natürliche Lage oder das gute öffentliche Verkehrsnetz von Bedeutung – die Menschen, welche in der Stadt leben, werden als ebenso essentiell wahrgenommen. Auf die Frage nach den Vorteilen der Stadt antwortete eine Befragte nicht mit einer Aufzählung, sondern schlicht mit der Aussage „I lived here all my life“ (Befragung 2009:Frage 6) – dieses Gefühl der Heimat ist somit ebenfalls etwas, das als elementar empfunden wird und Ausschlag für das Wohlfühlen in der Stadt gibt. Diese Aussage und das Ergebnis der Befragung, dass die Menschen und der Umgang miteinander in Vancouver von vielen als wichtig und positiv erlebt werden, passen gut zusammen – denn als Heimat kann letztendlich nur ein Ort wahrgenommen werden, an welchem nicht nur die landschaftlichen Gegebenheiten, sondern auch das menschliche Umfeld den Bedürfnissen der Menschen entspricht.

4.1.4 Die Schattenseiten Vancouvers

Die EinwohnerInnen sehen jedoch nicht nur die Vorteile der Stadt, liefern kein perfektes Bild, sondern weisen auch auf Schattenseiten hin.

Das meist genannte Problem der Stadt ist der Verkehr. Mit den öffentlichen Verkehrsmitteln sind die Vancouverites sehr zufrieden, doch mit dem stetig zunehmenden Privatverkehr hat die Stadt zu kämpfen. Die Verbreitung des Autos hatte einen entscheidenden Einfluss auf das Stadtbild – Dezentralisierung und Suburbanisierung fand und findet statt (vgl. Jayne 2006:165; Julian, Interview 2009:4). Dies hat jedoch wiederum zur Folge, dass den EinwohnerInnen das Leben in der Stadt ohne Auto sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich, gemacht wird. In Vancouver versucht der Ausbau des öffentlichen Verkehrsnetzes dem entgegenzuwirken, da die Lage zwischen Ozean und Bergen den Ausbau des Straßennetzes nur bedingt zulässt. Aufgrund des Bevölkerungsanstiegs nimmt jedoch der Verkehr weiterhin zu, was als negativ angesehen wird (vgl. Margarete, Interview 2009:3-4).

Auch wenn ein Auto die Mobilität erhöht, zum Komfort beiträgt und es einfach macht die Distanzen in der Stadt zu überwinden, so wird das Stadtleben dadurch in seiner Qualität beeinträchtigt. Dies betrifft nicht nur die Belastung der Umwelt oder die Lärmbelastung der AnrainerInnen, sondern auch die soziale Interaktion auf Straßen, welche mit steigendem Verkehrsaufkommen nachlässt (vgl. Jayne 2006:165). In Vancouver verstärkt die Lage der Stadt das Verkehrsproblem – Staus vor allem auf den Brücken sind an der Tagesordnung, weshalb der Verkehr als störend und negativ wahrgenommen wird.

Der Soziologe Stuart Hall (vgl. Hall, zit. in Jayne 2006:164-165) zeigt zudem auf, dass sozial benachteiligte Gruppen häufig den Großteil der negativen Auswirkungen des ansteigenden Verkehrs zu tragen haben, obwohl diese Gruppen die niedrigste Rate bezüglich des Eigentums von Autos aufweisen. Reichere Gesellschaftsschichten entkommen den negativen Auswirkungen, indem sie durch teurere Autos ihre Sicherheit besser gewährleisten können und meist weit weg von Vierteln mit hohem Verkehrsaufkommen leben. Diese AutofahrerInnen durchqueren Stadtteile mit hoher Luftverschmutzung und Lärmbelastung, während die dort lebenden Menschen jeden Tag unter den Folgen des hohen Verkehrsaufkommens zu leiden haben. Dieser Aspekt des Problems trifft auf Vancouver nur teilweise zu. Auch dort gibt es zwar Viertel, in denen die Verkehrsbelastung deutlich höher ist als in anderen, doch die Hauptproblemzonen des Verkehrs sind die Brücken, welche die Stadtteile verbinden. Direkt auf Brücken befinden sich keine Wohngegenden – benachteiligt wird hier „nur“ die Bevölkerung, welche unter den Brücken, an den Ufern der Fluss- und Meeresarme lebt (wie etwa das Reservat der Musqueam First Nation in Vancouver, deren Territorium teilweise direkt unter der Lionsgate Bridge liegt). Staus und langen Wartezeiten sind jedoch alle BewohnerInnen in gleichem Umfang ausgesetzt, da das Befahren der Brücken in Vancouver nicht vermieden werden kann.

Ein weiterer Nachteil der Stadt ist deren „Abgelegenheit“. Die Nähe zur Natur beziehungsweise sogar zur „Wildnis“ wird in Zusammenhang mit Freizeitmöglichkeiten und der Lebensqualität positiv bewertet, erschwert jedoch das Reisen. Zusätzlich sind die Distanzen zu den nächsten großen Städten, zu etwas „Fremden“ beträchtlich – die einzigen leicht erreichbaren Reiseziele sind zum Beispiel Seattle und andere Städte im Nordwesten der USA oder in Kanada selbst, wobei die Distanz zu den Städten im Osten wiederum enorm ist. (vgl. Isolde, Interview 2009:2; Rose, Interview 2009:22)

Auch wenn Vancouver regelmäßig zu den Spitzenreitern in der MERCER-Studie, welche Wohnorte nach ihrer Lebensqualität bewertet, zählt⁵, so geben die EinwohnerInnen diesen Studien nicht in allen Punkten recht (vgl. MERCER, Online: 2010). So wird etwa der Anspruch, „der beste Platz der Welt“ zu sein, in Frage gestellt:

„There has been a lot of promotion of that, the best place on earth, bullshit, you know. For whom? To people with money?“ (Rose, Interview 2009:17)

Die steigenden Immobilienpreise in der Stadt und die hohen Lebenshaltungskosten beeinträchtigen die Lebensqualität der EinwohnerInnen und lassen sie gegenüber solchen Slogans skeptisch bleiben (vgl. Rose, Interview 2009:17-18). Im Zuge dieser Verteuerung der Wohnmöglichkeiten und staatlichen Sparmaßnahmen, welche sich in Kürzungen der Budgets von Wohlfahrtsorganisationen äußern, kam es im letzten Jahrzehnt zu einem massiven Anstieg der Obdachlosigkeit (vgl. Margarete, Interview 2009:8). Die befragten EinwohnerInnen empfinden dies als die negativste Schattenseite Vancouvers und äußern sich dementsprechend:

“[...] to save the government money, but on the other hand these people, a lot of them, really have no income and so they end up on the streets and I think that's appalling in a country as rich as we are. [...] You notice them all over the place and so this is some kind of the real Vancouver, but it's not the pretty one.” (Margarete, Interview 2009:8)

Der Anstieg der Obdachlosigkeit geschah lange unbemerkt, doch während früher gewisse Viertel „berüchtigt“ waren, gehören Obdachlose mittlerweile zum alltäglichen Stadtbild Vancouvers (vgl. Margarete, Interview 2009:8). In der Hafenstadt geht Obdachlosigkeit oft mit Drogenabhängigkeit und Kriminalität einher oder führt dazu (vgl. Rose, Interview 2009:7).

Das Viertel Downtown Eastside und die Hastings Street wurden zu „Problemzonen“ Vancouvers, als eine staatliche Institution für psychisch Kranke geschlossen und die PatientInnen ohne adäquate weitere Betreuung entlassen wurden und sich daraufhin in Downtown Eastside niederließen, da hier die Mieten leistbar und soziale Dienste vorhanden waren. Nicht richtig medizinisch betreut stellten und stellen sie eine leichte Beute für Drogendealer dar, wodurch sich zur psychischen Erkrankung oft die Sucht gesellt. Die Regierung investiert zwar in dieses Viertel, doch aufgrund der schlechten Reputation fruchten zum Beispiel die Bemühungen, alte Häuser zu renovieren und neu zu vermieten, um eine Durchmischung der Bevölkerung zu erreichen, nicht. Denn auch das teure Appartement muss

⁵ Vancouver nimmt 2010 den vierten Platz weltweit ein. Überholt wird die Stadt lediglich von Genf, Zürich und Wien (vgl. MERCER, Online 2010).

verlassen werden, um zur Schule, zur Arbeit zu kommen und dabei findet eine Konfrontation mit verschiedenen Problemen statt, denen BewohnerInnen teurer Wohnungen nicht ausgesetzt sein möchten. Aufgrund der zuvor jahrelang stattgefundenen Vernachlässigung dieses Stadtteils, der Duplikation von sozialen Dienstleistungen und nicht durchdachter Handlungsstrategien werden Millionen in die Revitalisierung Downtown Eastsides und der Hastings Street gesteckt, ohne dass sich die Lage verbessert. (vgl. Rose, Interview 2009:6-7,9)

Lösungen für dieses Problem zu finden, erscheint schier unmöglich (vgl. Rose, Interview 2009:8). Dennoch gab die Sozialarbeiterin Rose, welche in Downtown Eastside arbeitet und tagtäglich mit diesen Situationen zu kämpfen hat, im Interview einige Vorschläge zur Lösung des Problems an. Eine Einrichtung, welcher sich die Stadt zum Beispiel entledigen sollte, sind billige 1-Zimmer-Hotels, welche die primären Unterkünfte für die BewohnerInnen in diesem Stadtteil darstellen. Weiters müsste eine Auslagerung der sozialen Dienste stattfinden, denn „if you can get free food, three meals a day, all day long in one location – you gonna live there, right, if you are a marginalized person“ (Rose, Interview 2009:8). Ein Hindernis lässt solche Maßnahmen, wie auch die Renovierung und Neuvermietung von Appartements, scheitern – die anderen Stadtviertel wehren sich gegen eine Auslagerung der sozialen Einrichtungen, da sich niemand mit den Menschen aus diesem „schwarzen Loch Vancouvers“ auseinandersetzen möchte. (vgl. Rose, Interview 2009:8) Rose sieht die Ursache der Probleme in Downtown Eastside in der psychischen Erkrankung vieler EinwohnerInnen und glaubt an keine Verbesserung der Lage, solange nicht diese Ursache in den Mittelpunkt der Handlungsstrategien gestellt, bekämpft und beseitigt wird:

“Basically mental health issues and homelessness are intertwined and we are not addressing it in the right way – we are just putting a band-aid on the problem but it's the real mental health issues that are not being addressed” (Rose, Interview 2009:8).

Die EinwohnerInnen kritisieren in dieser Hinsicht auch die Vorgehensweise der Regierung, im Winter Unterkünfte für Obdachlose anzubieten, um Schlagzeilen über Erfrierungstote, welche ein negatives Bild auf die Stadt werfen würden, zu vermeiden (vgl. Rose, Interview 2009:8). Nach Meinung der Befragten sollten die Verantwortlichen das ganze Jahr hindurch für diese Menschen Sorge tragen und die Rolle des öffentlichen Sektors nicht nur auf die Bewahrung eines guten Erscheinungsbildes der Stadt beschränken (vgl. Jayne 2006:194; Rose, Interview 2009:25; Margarete, Interview 2009:8).

Während Vancouver von Außenstehenden als sehr sichere Stadt wahrgenommen wird und dies früher auch dem Empfinden der BewohnerInnen entsprach, fühlen sich diese seit einigen

Jahren zunehmend unsicherer. Die Kriminalitätsrate steigt, es gibt häufiger Probleme mit Gangs und immer mehr Orte, deren Betreten „besser vermieden werden sollte“ (vgl. Isolde, Interview 2009:2; Margarete, Interview 2009:4,8; Rose, Interview 2009:19).

Verkehrschaos, Obdachlosigkeit und steigende Kriminalitätsraten – diese Themen beschäftigen die Vancouverites und werden als Schattenseiten der Stadt genannt. Ansonsten sind die EinwohnerInnen sehr zufrieden – lediglich der viele Regen wird von allen, zu wenig Möglichkeiten zum Ausgehen von den Jungen und zu wenig Kontakt zu jüngeren Menschen von den älteren Befragten als Nachteile der Stadt genannt (vgl. Befragung 2009:Frage 18; Isolde, Interview 2009:2; Julian, Interview 2009:4; Margarete, Interview 2009:7).

4.1.5 Die Stadtplanung und Architektur – das physische Vancouver

Im Zuge der Befragung sollten die EinwohnerInnen Vancouvers Wörter nach ihrer Aussagekraft über die Stadt beurteilen. Am schlechtesten schnitt hierbei unter anderem der Begriff „architecture“ ab (vgl. Befragung 2009:Frage 18). Obwohl die Gebäude Vancouvers somit nicht als architektonische Meisterwerke wahrgenommen werden, wird dennoch in Interviews und Gesprächen auf Architektur und die Stadtplanung hingewiesen sowie Auffälligkeiten und Vor- und Nachteile diskutiert. Demnach spielt die Architektur also doch eine Rolle in der Wahrnehmung Vancouvers durch seine BewohnerInnen.

Gebäude als Gegenstände und Ergebnisse der Architektur beinhalten nicht nur ihre tatsächliche Materialität – Gebäude können ebenso Prestigegegenstände sein und so wesentlich den Status einer Stadt definieren (vgl. Jayne 2006:171). Gewisse Plätze unterscheiden sich aufgrund der ihnen zugewiesenen sozialen und ideologischen Bedeutung von anderen Orten und werden zu einem „symbol within the total and complex system of communication in the total social universe“ (Kuper 2003:258).

So kommt es, dass Orte bewusst im Sinne bestimmter Interessen manipuliert oder gar erst geschaffen werden. Der Wert solcher Orte und Gebäude zeigt sich besonders in Streitigkeiten über die Eigentumsverhältnisse, Nutzung und Widmung dieser Plätze, denn Dominanz wird häufig durch die Zerstörung, Vereinnahmung oder Ignoranz der für die unterlegene Gruppe wichtigen Orte ausgedrückt (vgl. Kuper 2003:259).

Doch auch „gewöhnliche“ Gebäude und Orte sind – in unterschiedlicher Intensität – aufgeladen mit Bedeutungen, Geschichten und Werten (vgl. Jayne 2006:222; Kuper 2003:258). Lebensstile, Identitäten und soziale Beziehungen werden in Auseinandersetzung

mit Orten, Plätzen, Gebäuden konstruiert und verhandelt und erhalten so ihre einzigartigen Charakteristika (vgl. Jayne 2006:20). Das Bewusstsein über diese Vielschichtigkeit der Bedeutungen von Orten und Gebäuden ist der Grund, warum Stadtplanung und Architektur oft im Mittelpunkt des politischen Interesses stehen.

Die Meereslage Vancouvers erweist sich bezüglich der Architektur als Heimvorteil – Wasserspiegelungen in gläsernen Hochhäusern werden bewusst als „Stilmittel“ eingesetzt, welches von der Bevölkerung sehr positiv angenommen wird (vgl. Isolde, Interview 2009:5). In Hinsicht auf die Stadtplanung ist die Lage Vancouvers jedoch geradezu prekär. Aufgrund der stetig steigenden Bevölkerung dehnt sich die Stadt auf eine immer größere Fläche aus. Dies führt, wie in vielen anderen Städten, zur Suburbanisierung. Die stetige Ausdehnung stößt im Fall Vancouvers aber an ihre Grenzen, denn zwischen Bergen und dem Meer ist der Platz, den die Stadt einnehmen kann, beschränkt (vgl. Rose, Interview 2009:17). Aufgrund des Platzmangels wächst die Stadt buchstäblich in die Höhe. Während vor 30 Jahren noch strenge Auflagen für Bauvorhaben existierten, die die Höhe neuer Gebäude bestimmten, so ist dies nun nicht mehr der Fall, was unter der Bevölkerung für Unmut sorgt:

„Back in the day, 30 years ago, these buildings would have never existed because the view was sacred. [...] You could not do anything to impede this view, so there were limitations on how high you could go and so on [...] And now the view is blocked, we have lost this mentality of keeping this – what is the jewel of this city, which is this beautiful view.“ (Rose, Interview 2009:14)

Viele Wohngegenden verlieren an Wert, da keine Sicht auf Meeresarme und Buchten mehr gegeben ist. Auch in der Innenstadt werden immer mehr und höhere Hochhäuser gebaut. Dies wirkt sich mittlerweile sogar auf die gefühlte Wetterlage in der Stadt aus – durch die entstehenden Windkanäle zwischen den Hochhäusern ist es in der Innenstadt stets windig und erheblich kälter als in anderen Stadtteilen. Um die einst so wertgeschätzte Aussicht zu genießen, muss dort – laut Aussagen von EinwohnerInnen – bereits „um Ecken gelugt“ werden. Obwohl es immer noch eine starke Lobby für die Bewahrung älterer Gebäude und Stadtteile gibt, wird Wirtschaftlichkeit den ästhetischen Werten häufig vorgezogen. Einige Stadtteile – wie etwa die Gegend um die University of British Columbia – kämpften jedoch erfolgreich gegen Bauvorhaben und konnten so das ursprüngliche Stadtbild zumindest teilweise bewahren. (vgl. Rose, Interview 2009:14)

Vancouver ist nach europäischen Maßstäben eine sehr junge Stadt – gegründet wurde sie in den 1870er Jahren als kleine Siedlung namens Granville, welche 1886 in Vancouver (nach dem britischen Kapitän George Vancouver) umbenannt wurde. Dennoch gibt es einige wenige

Gebäude aus dieser Zeit, deren Erhaltung den Vancouverites am Herzen liegt. Gebäude aus vergangenen Zeiten werden nicht nur aufgrund ihrer Ästhetik als wertvoll erachtet, sondern auch als Erinnerung an die Menschen, welche sie erbauten – die GründerInnen der Stadt (vgl. Kuper 2003:253). Diese Ethik des Bewahrens geht einigen BewohnerInnen in Vancouver jedoch nicht weit genug. Zu oft werden alte Gebäude abgerissen, anstatt sie zu sanieren. Dies ist ein Grund dafür, warum sich Städte wie Victoria, Montréal und Québec so großer Beliebtheit erfreuen – dort steht seit langem die Bewahrung alter Gebäude im Vordergrund, weshalb zum Beispiel Québec einen historischen Stadtkern aufweisen kann. (vgl. Margarete, Interview 2009:5-6)

Mit der Stadtplanung sind die Vancouverites jedoch größtenteils sehr zufrieden – wenn man von den Problemen der Ausdehnung der Stadt absieht. Die vielen Parks und Plätze werden optimal genutzt und bieten Möglichkeiten für die verschiedensten Freizeitaktivitäten. Die Gelegenheiten zum Einkauf weisen zudem eine zufriedenstellende Bandbreite vom Einkaufszentrum bis zu GemüsehändlerInnen auf (vgl. Befragung 2009:Frage 9; Rhonda, Interview 2009:6). Einige loben auch das kulturelle Leben der Stadt, die gebotenen Veranstaltungen und Sehenswürdigkeiten (vgl. Befragung 2009:Frage 10). Die StadtplanerInnen haben, der Meinung der Befragten zufolge, auch im Bereich des öffentlichen Verkehrs gute Arbeit geleistet. Das öffentliche Verkehrsnetz und die damit verbundene Mobilität wurde in den Interviews mehrmals positiv hervorgehoben – vor allem der Ausbau des *Skytrains* im Zuge der Vorbereitungen für die Olympischen Winterspiele 2010 stellte für die Bevölkerung eine gelungene Investition dar (vgl. Isolde, Interview 2009:4). Die Integration der Fähren in das öffentliche Verkehrsnetz wird als lokale Besonderheit besonders hervorgehoben (vgl. Rose, Interview 2009:22). Nur Straßenbahnen fehlen einigen Vancouverites (vgl. Julian, Interview 2009:5).

Nicht gut durchdacht wurden jedoch die Standorte der großen Sportarenen und Stadien der Stadt. So befindet sich zum Beispiel das große *BC Place Stadium* direkt in der Innenstadt. Die Lage Vancouvers ist hier eindeutig von Nachteil – die Innenstadt liegt auf einer Halbinsel, sodass alle großen Verkehrswege, welche dieselbe mit den anderen Stadtteilen verbinden, über Brücken führen. Der BesucherInnenansturm bei großen Veranstaltungen, führt somit regelmäßig zu einem Verkehrschaos und endlosen Staus an den Zufahrtsbrücken. (vgl. Isolde, Interview 2009:4) Auch sonst sorgen die Brücken, wie schon im letzten Kapitel erwähnt, als Engpässe oft für Verkehrsprobleme. Hier kann Stadtplanung jedoch nur bedingt etwas

ausrichten, da die Notwendigkeit von Brücken auf natürliche Gegebenheiten zurückzuführen ist.

So sehr die EinwohnerInnen die Stadtplanung – allen voran die Anordnung der Stadtteile und deren Ausstattung mit Parks, Grünflächen und Nahversorgung sowie die Infrastruktur – in Vancouver schätzen, so wenig halten sie vom architektonischen Wert der Gebäude in der Stadt. Was schon in Bezug auf die Bewahrung alter Gebäude angemerkt wurde, ist die Schnelllebigkeit der Stadt – vieles wird sehr schnell und vor allem billig gebaut. Dieser Zugang zur Architektur befriedigt den Sinn für Ästhetik der EinwohnerInnen nur unzureichend – große, namhafte Architekten für Bauvorhaben zu engagieren, würde viel dem Wunsch mancher EinwohnerInnen entsprechen (vgl. Julian, Interview 2009:4-5).

Die Vancouverites schätzen das Angebot an Parks und Grünflächen, die funktionierende Infrastruktur der Stadt und Bauunternehmen, welche mit der natürlichen Lage und Schönheit der Stadt in Einklang stehen. Dabei nehmen sie jedoch eine durchaus realistische Haltung ein, erfreuen sich an Positivem und akzeptieren die diesbezüglichen Schwächen der Stadt:

„I think; it's a mixed bag really. I think there are some things in Vancouver that have been really very nicely done [...] and other things that maybe could have been better” (Rhonda, Interview 2009:5).

Während in diesem Kapitel diejenigen Themen behandelt wurden, welche, den Aussagen in Interviews und Fragebögen zufolge, für die EinwohnerInnen Vancouvers in der Beschreibung ihrer Stadt am wichtigsten sind, steht im nächsten Kapitel die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Vancouver sowie deren Beitrag zur Konstruktion von Identitäten im Vordergrund.

4.2 „Borrowed Identity“

Der Begriff der „Borrowed Identity“ wurde durch den Anthropologen Nelson Graburn geprägt. Dieser setzt sich in seinem Werk „Ethnic and Tourist Arts“ intensiv mit der Kunst Indigener und deren Kontext auseinander. Ein Schwerpunkt wird hierbei auf die Beziehung zwischen marginalisierten Gruppen und der Mehrheitsgesellschaft sowie auf die Auswirkungen von Tourismus und Kommerz auf die Kunst der Indigenen gelegt (vgl. JSTOR I, Online: 2010). Der Begriff steht hier im Mittelpunkt, da er in der von Nelson Graburn beschriebenen Ausformung auf das untersuchte Forschungsfeld Vancouver zutrifft. Sowohl Aussagen von ExpertInnen und von EinwohnerInnen Vancouvers zeigen die wichtige

Stellung, welche die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in der kollektiven Identität der EinwohnerInnen Vancouvers einnimmt.

Um welches Phänomen handelt es sich nun bei dieser „Geborgten Identität“? Nelson Graburn unterscheidet mehrere Arten und Wege, inwiefern Identität in der Kunst „geborgt“ wird. Zum einen ist hier die Integration neuer Materialien, Werkzeuge und Symbole zur Produktion indigener Alltags- und Kunstgegenstände, welche durch den Kontakt der Indigenen mit der europäischen Kultur und deren Gütern stattfindet, zu nennen. Als Beispiel nennt Graburn hier die Textilien der Navajo. Die Navajo Nation⁶ ist bekannt für die Produktion gewebter Decken aus Schafwolle. Die Kunst des Webens und auch das Material der Schafwolle stammten ursprünglich von außen – die Spanier hatten sowohl das Schaf, als auch die Art des Webens in den Südwesten der heutigen Vereinigten Staaten eingeführt. Material, Technik und die fertigen Gegenstände wurden in die Kultur und den Alltag der Navajo integriert und Teil ihrer ethnischen Identität. Letztendlich werden nun diese Textilien an Außenstehende als typische Navajo Kunst verkauft. (vgl. Graburn 1976:28) Dieses Beispiel zeigt einen Austausch, welcher nicht nur ein Austausch an materiellen Gütern bleibt, sondern durch die Integration der Güter in den Alltag und die Zuschreibung gewisser Bedeutungen, zu einem Austausch von Identitäten wird. Es ist ein universelles Phänomen, dass Gruppen ihre eigene Identität bestärken und ihr Ansehen bei Außenstehenden erhöhen, indem sie Symbole, Materialien und Insignien einer anderen Gruppe borgen, stehlen oder austauschen und dieselben zu Teilen der eigenen Identität werden (vgl. Graburn 1976:27-28).

Für das in der vorliegenden Arbeit im Mittelpunkt stehende Fallbeispiel Vancouver ist jedoch eine andere Ausprägung interessant. Auch hier fand zwar eine Integration europäischer Materialien und Werkzeuge im Kunsthandwerk statt – so wurden zum Beispiel die steinernen Werkzeuge der SchnitzerInnen schon bald nach dem ersten Kontakt durch stählerne Äxte, Sägen und anderes Werkzeug ersetzt (vgl. Graburn 1976:11) – doch findet hier das „Borgen“ von Identität heute auf Seite der Mehrheitsgesellschaft statt. Nelson Graburn (1976:28) sieht dieses Phänomen in vielen Ländern und beschreibt es in folgendem Zitat:

“Perhaps even more widespread than the above type of borrowing is the almost universal proclivity of modern First, Second and Third World⁷ nations to collect and display the arts of their present and past minority peoples as symbols of their national identity.”

⁶ Hier wird bewusst der Ausdruck Nation verwendet, da die Navajo sich heute als „Navajo Nation“ definieren und als solche organisiert sind (vgl. Navajo Nation, Online 2010).

⁷ Zur Kritik der Begrifflichkeit und des Konzepts der „Ersten, Zweiten, Dritten und Vierten Welt“ in Nelson Graburns Buch „Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World“ siehe Kapitel 6.

Kanada als Nation, welche auf eine koloniale Geschichte zurückblickt und deren Vergangenheit und Gegenwart intensiv durch Immigration geprägt ist, benutzt die Symbole der indigenen Bevölkerung nicht nur als Zeichen seiner nationalen Identität, sondern um diese nationale Identität erst schaffen zu können (vgl. Graburn 1976:31-32).

Grundlagen einer kollektiven Identität sind eine gemeinsame Vergangenheit, welche Handlungen, Leistungen und Erfolge eine bestimmte übergeordnete Bedeutung verleiht und es ermöglicht, die eigene Lebensgeschichte in jene der „Nation“ einbetten zu können (vgl. Appiah 2005:23,25,136). Aufgrund des Fehlens eben jener gemeinsamen Geschichte, müssen in Kanada andere Mittel zur Schaffung einer kollektiven Identität eingesetzt werden – die Verwendung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als nationales Symbol und deren Vergangenheit als das Ursprüngliche, einzig Authentische dieses Ortes (vgl. Isalde, Interview 2009:11).

Die Kunst und Kultur von First Nations wird im Migrationsland Kanada – und besonders sichtbar in Vancouver – als „kleinster gemeinsamer Nenner“ verstanden (vgl. Duffek, Interview 2009:1; Rose, Interview 2009:26). Die meisten EinwohnerInnen Vancouvers haben ihre Wurzeln außerhalb Kanadas und kommen aus den verschiedensten Kulturtraditionen. Wie lässt sich nun eine Gemeinsamkeit finden, welche den Chinesen, die Costa RicanerIn, den Afghanen und die KoreanerIn verbindet; mit welcher eine gemeinsame Identität geschaffen werden kann? Diese Gemeinsamkeit ist eindeutig der Wohnsitz in Vancouver – doch was ist nun Vancouver? Eine Stadt identifiziert und definiert sich wiederum durch ihre Bevölkerung, die in diesem Fall jedoch sehr divers ist. Hier ergibt sich ein Kreislauf, bei dem sich sozusagen „die Katze in den Schwanz beißt“. Die Kuratorin Karen Duffek (Interview 2009:1) erklärte Vancouvers Lösung dieses Dilemmas folgendermaßen:

"I think that in Canada generally native art and Inuit art has been adopted as a kind of symbol of the country, a national symbol [...] because of the nature of Canada as a country of immigrants. So we have come to adopt native work as symbol of the roots of this place in a strange sort of way."

Die gemeinsame Identität als EinwohnerIn Vancouvers wird auf der Vergangenheit des Ortes und den Wurzeln, welche die Indigenen als Einzige in diesem Land haben, begründet und mit Hilfe der Ausstellung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* an öffentlichen Plätzen ausgedrückt (vgl. Duffek, Interview 2009:2).



Abbildung 8

Dieses Foto eines Geschäftsportals ist ein gutes Beispiel für die Realität der Verbindung des Indigenen mit der Identität Vancouvers und Kanadas.

Doch nicht nur Karen Duffek kommt zu diesem Schluss. Auch die befragten EinwohnerInnen erleben die Identität Vancouvers als auf der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* beruhend:

„Ja, ich meine wir leben hier und das gehört doch her. Das gehört doch dazu. Ich finde, das ist das Einzige, das für hier authentisch ist.“ (Isolde, Interview 2009:17)

„And strange, so I think it [the art] has been very much incorporated into Vancouver's identity on some level. [...] And it's part of our identity.“ (Rose, Interview 2009:31)

Als Kunstwerke im öffentlichen Raum, welche besonders identitätsstiftend für Vancouver und seine EinwohnerInnen wirkten und wirken, werden vorrangig die Totempfähle im Stanley Park, aber auch andere große und bekannte Werke, wie etwa die Monumentalskulpturen Bill Reids genannt (vgl. Isolde, Interview 2009:17; Rhonda, Interview 2009:7). Hier sind die Statue eines Orca „Chief of the Undersea World“ vor dem *Vancouver Aquarium* und „The Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe“ im Flughafengebäude als Beispiele abgebildet.



Abbildung 9

Für die meisten Vancouverites sind es, wie erwähnt, nicht nur die fehlenden Wurzeln, sondern auch die fehlende gemeinsame Geschichte, die auf die *Kunst von First Nations der*

Nordwestküste als identitätsstiftenden Faktor zurückgreifen lässt. Deshalb sind die Befragten der Meinung, dass die EinwohnerInnen der Stadt auch die vorkoloniale Geschichte dieser Gegend kennen sollten, wobei die Kunst hierzu ein Hilfsmittel darstellt (vgl. Rhonda, Interview 2009:7).

Die Herausbildung einer kollektiven Identität dient jedoch nicht nur dem Zusammenhalt innerhalb einer Gemeinschaft, wie sie hier die BewohnerInnen der Stadt Vancouver darstellen, sondern auch der Abgrenzung nach außen und der Differenzierung anderen gegenüber, wodurch wiederum die eigene Existenz legitimiert wird. In Amerika, aber auch in anderen Ländern, wie etwa Australien oder Neuseeland, wird indigene Kunst als nationales Symbol bewusst als „marker of difference“ eingesetzt, um sich von anderen Staaten und vor allem von den ehemaligen europäischen Mutterländern zu unterscheiden (vgl. Graburn 1976:29). Nelson Graburn (1976:297) beschreibt in seinem Buch „Ethnic and Tourist Arts“ anhand des Fallbeispiels Neuseeland die sichtbare Auswirkung dieser „Geborgten Identität“, wie sie auch in Vancouver zu beobachten ist:

“Everywhere New Zealanders seem to be ‘Maori-fying’ the artifacts they produce. The cultural climate in New Zealand is such that Maori art and craft objects are appreciated positively not only for their value aesthetically but also for other reasons...[they] serve as distinctive cultural markers to distinguish the New Zealander from, say, the Australian.”

Auch in Vancouver werden viele Produkte, die in keiner Weise mit den First Nations der Nordwestküste zu tun haben – vor allem solche, die für die Präsentation der Stadt nach außen verwendet werden, wie etwa Souvenirs – im Stil der Nordwestküstenkunst angefertigt. Das führt dazu, dass zum Beispiel mitten in Chinatown Seife verkauft wird, deren Verpackung mit einem Motiv von First Nations der Nordwestküste bedruckt wurde (vgl. Duffek, Interview 2009:1). Die Selbstverständlichkeit mit welcher sich Vancouver mittels der Kunst und Symbolik der First Nations der Nordwestküste gegenüber Außenstehenden präsentiert, wurde in der Diskussion um die Maskottchen der Olympischen Winterspiele 2010 besonders deutlich.



Abbildung 10

Als diese drei Tiere als Maskottchen vorgestellt wurden, entstand eine angeregte öffentliche Diskussion. Der Grund dafür lag in deren „japanischem“ Design, denn viele Vancouverites waren der Meinung, dass die Maskottchen „indigener“ aussehen sollten (vgl. Duffek, Interview 2009:1). Diese Debatte zeigt, dass die Verbindung zwischen der Identität Vancouvers und der Kunst von First Nations der Nordwestküste in den Gedanken der Vancouverites bereits tief verankert ist und die Präsentation mittels dieser Kunst auch erwünscht ist, beziehungsweise sogar gefordert wird (vgl. Rose, Interview 2009:26).

Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist jedoch nicht nur zum Symbol der kollektiven Identität Vancouvers geworden, sondern sie wird – in Kombination mit Kunstwerken anderer indigener Gruppen, wie zum Beispiel dem Inukshuk der Inuit, welcher das Logo der Olympischen Winterspiele 2010 zierte – auch zu jenem der Nation Kanadas (vgl. Duffek, Interview 2009:1; Margarete, Interview 2009:10).



Abbildung 11

Trotz dieses erneuten „internen Borgen“ wird die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* auch innerhalb Kanadas zur Abgrenzung gegenüber anderen Provinzen verwendet, da sie als einzigartig angesehen wird.

„[...] but they [the other Canadians] don't have totem poles” (Julian, Interview 2009:10).

Dieses Aufzeigen von Differenz gegenüber anderen mittels der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist für die EinwohnerInnen Vancouvers besonders im Ausland von Bedeutung (vgl. Rammell, Interview 2009:23; Isolde, Interview 2009:15-16; Rhonda, Interview 2009:15; Rose, Interview 2009:31).

Der renommierte nicht indigene bildende Künstler, Lehrer und Kenner indigener Kunst George Rammell, welcher jahrelang mit dem Haida Künstler Bill Reid zusammen arbeitete, gab im Interview eigene, interessante Einblicke in die Thematik der Konstruktion einer kollektiven Identität Vancouvers mit Hilfe indigener Kunst. Zunächst sieht er neben der Notwendigkeit der Konstruktion einer gemeinsamen Identität den Aspekt der Tilgung der

Schuld Kanadas gegenüber den Indigenen als zentral für die Öffentlichkeit dieser Kunst an. Durch die Förderung von indigenen KünstlerInnen und ihrer Kunst kann Solidarität gezeigt werden, ohne politische Tabu-Themen wie etwa ungeklärte Landrechtsfragen zu berühren (vgl. Rammell, Interview 2009:15). Dies zeigt zum Beispiel auch die Wahl der Motive für die kanadischen Dollar-Banknoten. So bildet die 20\$ Note zwei berühmte Skulpturen von Bill Reid ab – im Vordergrund „The Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe“ und links unten „The Raven and The First Men“.



Abbildung 12

Im ursprünglichen Entwurf der 20\$ Note war ein Foto mit echten Totempfählen in einem real existierenden Dorf vorgesehen. Kurzfristig wurde dieser jedoch verworfen. Die Abbildung von Totempfählen, welche in der Kultur der Nordwestküste Bewahrer gewisser Rechte und Privilegien darstellten und darstellen, im Kontext eines realen Dorfes, wäre einer Anerkennung der bis heute ungeklärten Landrechte zu nahe gekommen. Aufgrund dessen wurde die Skulptur eines indigenen Künstlers der Haida gewählt, der jedoch nicht im Ort seiner mütterlichen Herkunft – auf den Queen-Charlotte-Islands – aufgewachsen ist und damals nicht direkt in dieser Diskussion involviert war. Bill Reid setzte sich zwar sehr wohl für die Rechte Indigener ein, doch seine Kunst stellt ein Hybrid aus Haida-Tradition und westlichem Kunstverständnis dar, weshalb sie als weniger lokal verbunden wahrgenommen wird. Zusätzlich befindet sich das Original der Skulptur des „Spirit Canoes“, von welcher die Abbildung stammt, vor der kanadischen Botschaft in Washington, D.C – die Skulptur, welche im Flughafengebäude in Vancouver zu sehen ist, ist der zweite Abguss. Die Abbildung weist somit keinen Kontext zu kanadischem Boden auf. (vgl. Rammell, Interview 2009:16) Diese Vorgehensweise erklärt sehr gut, was George Rammell unter diesem Aspekt der Schuld versteht und an der Vorgangsweise kritisiert. Es findet eine Förderung statt, aber nur insofern diese der Mehrheitsgesellschaft als angenehm und passend erscheint.

George Rammell bezeichnet diese Vorgehensweise und den Umgang mit der Kunst von First Nations der Nordwestküste auch als „Smoke Screen“ – als Deckmantel beziehungsweise Vorwand. Er äußert den Vorwurf, dass kanadische Firmen oft Kunstwerke in Auftrag geben, um einen guten Eindruck zu hinterlassen.

“Just to look good on a corporate level and to make it look like they are being fair to native people” (Rammell, Interview 2009:15).

Genauso agiere der kanadische Staat und auch die Stadt Vancouver indem die Förderung dieser Kunst auch mit dem Hintergedanken betrieben wird, die schlechten Lebensbedingungen, denen viele Indigene nicht nur in British Columbia, sondern in allen Provinzen Kanadas bis heute ausgesetzt sind, die Verletzungen von Menschenrechten der First Nations durch die Regierung und große Unternehmen sowie den schleppenden Fortschritt in Landrechtsverfahren zu verschleiern und eine gute, fruchtbare Beziehung zu den Minderheiten vorzutäuschen (vgl. Rammell, Interview 2009:15,17).

Obwohl die EinwohnerInnen Vancouvers die öffentliche Ausstellung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* durchwegs als positiv auffassen, sehen auch sie die Schattenseiten dieser Politik des „Borgens von Identität“ und stimmen zumindest teilweise mit der Kritik George Rammells überein (vgl. Isolde, Interview 2009:10-11; Julian, Interview 2009:11). Zwischen der Präsentation der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* nicht nur im „alltäglichen“ Tourismus, sondern vor allem bei Großereignissen und Prestigeprojekten wie den Olympischen Winterspielen 2010 oder der Flughafengestaltung, und der tatsächlichen Behandlung der Indigenen und deren Lebenssituation wird eine deutliche Diskrepanz festgestellt. Die enorme Präsenz dieser *Kunst* in der Öffentlichkeit und die damit einhergehende Vermittlung einer sehr einvernehmlichen Beziehung zwischen Staat und Indigenen, wird von den Befragten zum Teil als Ausbeutung und Farce betrachtet (vgl. Isolde, Interview 2009:10-11; Julian, Interview 2009:11; Rose, Interview 2009:26-27).

„Ja, aber ich sehe das eigentlich – vielleicht ist das falsch, ich bin nicht informiert – aber ich sehe das ein bisschen als Ausbeutung und Verschönerung, weil wir uns schöner machen wollen und wir benützen das am Airport und Tataaaa!“ (Isolde, Interview 2009:10).

“What we put out there as part of our identity when it's convenient, but really, if we were to say that this is part of our Canadian identity, we would be doing better by fully extending all the rights and privileges to First Nations people and ending their living in Third World conditions like they presently do. So that's the part of me, where there is pride and there is shame.” (Rose, Interview 2009:31)

Eine Befragte sah die Situation ähnlich wie George Rammell und nannte einen weiteren Grund für die Förderung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* durch die Stadt und den Staat, welcher gleichzeitig einen Kritikpunkt darstellt. Seit den 1970er Jahren sind die ungeklärten Landrechte der in British Columbia lebenden First Nations zum Brennpunkt in den Gerichtshöfen der Provinz geworden. Den KünstlerInnen Respekt zu zollen, die Kunst zu fördern und in den Mittelpunkt des Medieninteresses zu rücken, kann als Mittel zur Beschwichtigung und als Auftakt zu einem Dialog gesehen werden. Denn dies lässt sich leichter realisieren, als Land zurückzuerstatten beziehungsweise Entschädigung für selbiges zu bezahlen (vgl. Rose, Interview 2009:27). Der Humangeograf und Soziologe Mark Jayne (vgl. 2006:154) erklärt, dass Machtverhältnisse und „macht-volle“ Beziehungen zwischen AkteurInnen im Stadtbild enthalten sind, aber meist unsichtbar bleiben. In Vancouver werden die in der Stadtplanung und -gestaltung mitschwingenden Machtbeziehungen aufgrund ihrer manchmal krassen Gegensätzlichkeit zum beworbenen Bild, dennoch von der Bevölkerung wahrgenommen. Durch Konsum und dementsprechende Nachfrage können jedoch auch marginalisierte Gruppen – in diesem Fall die First Nations der Nordwestküste – einen Einfluss auf Politik, Ökonomie, auf das soziale und kulturelle Leben in der Stadt ausüben (vgl. Jayne 2006:140). So bringt der stetig ansteigende Konsum der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* durch TouristInnen und die lokale Bevölkerung sowie die starke Vermarktung derselben den KünstlerInnen und ihren ethnischen Gruppen trotz allem auch die von Mark Jayne genannten Vorteile des steigenden Einflusses.

4.3 (Nordwestküsten-) Kunst und Identität

Trotz im vorigen Kapitel geäußerter Kritik zur Vorgangsweise der Regierung sind die EinwohnerInnen Vancouvers mit der Adaption indigener *Kunst* als Image der Stadt und Ausdruck der kollektiven Identität einverstanden. Die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* – und von Kunst im Allgemeinen – im öffentlichen Raum wird sehr positiv bewertet (vgl. Julian, Interview 2009:11; Rhonda, Interview 2009:7; Rose, Interview 2009:30). Die Vancouverites sehen dies nicht nur für die Mehrheitsbevölkerung, sondern auch für die Konstruktion der Identitäten der First Nations der Nordwestküste selbst als wichtig an:

„They are not in their communities necessarily, so if they are walking through, wherever a park or wherever, and they see a piece that's being publicly displayed, they can take pride in knowing that that's somehow a part of them that's out there for public display” (Rose, Interview 2009:30).

Um die Bedeutung dieser *Kunst* für die persönliche Identität der EinwohnerInnen erfassen zu können, wurde vorerst nach der Beliebtheit von *Kunst von First Nations der Nordwestküste* gefragt. 32% der quantitativ befragten EinwohnerInnen gaben an, diese *Kunst* zu „lieben“ und 49% diese *Kunst* zu „mögen“. Nur zwei der 54 befragten EinwohnerInnen gaben an, die *Kunst* eher nicht oder gar nicht zu mögen beziehungsweise überhaupt nicht darauf zu achten. (vgl. Befragung 2009:Frage 19) Auch bei den InterviewpartnerInnen fiel die Rezeption positiv aus. Einige interessieren sich sehr für First Nations und waren dementsprechend begeistert von deren *Kunst*. Besonders beliebt waren Schmuckstücke als Kunstgegenstände – die Qualität derselben wurde oft gelobt (vgl. Isolde, Interview 2009:9; Rhonda, Interview 2009:4,8,11). Auch für diejenigen, welche Kunst persönlich weniger schätzen, sich nicht mit Kunst auseinandersetzen oder sich in größerem Ausmaß für andere Kunststile interessieren, stellt die Präsenz von indigener *Kunst* und die Verwendung derselben als Image Vancouvers kein Problem dar (vgl. Julian, Interview 2009:10; Margarete, Interview 2009:9-10). Insgesamt 64% der 54 Befragten und auch einige der InterviewpartnerInnen schätzten die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in hohem Ausmaß und gaben an, selbst Kunstwerke oder Gegenstände im Design der First Nations der Nordwestküste zu besitzen. Die Bandbreite der angeführten Objekte reicht von Büchern, Schnitzereien und Geldbörsen über Schmuck, Masken und Specksteinschnitzereien bis hin zu Druckgrafiken, Totempfahlmodellen und Gemälden. (vgl. Befragung 2009:Frage 20) Alte indianische Kunstgegenstände werden manchmal gar vererbt und erhalten damit einen ganz besonderen Stellenwert im Leben der Vancouverites (vgl. Rhonda, Interview 2009:9). Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* wird also nicht nur von TouristInnen und KunstsammlerInnen konsumiert, sondern findet auch bei den EinwohnerInnen der Stadt Anklang (vgl. Befragung 2009:Frage 20; Isolde, Interview 2009:10; Rhonda, Interview 2009:11; Rose, Interview 2009:29).

Um für die Konstruktion persönlicher Identitäten von Bedeutung zu sein, spielt jedoch nicht nur persönlicher Geschmack eine Rolle – die Wahrnehmung indigener *Kunst* ist grundlegend. Da in ExpertInneninterviews in Erfahrung gebracht wurde, dass die Präsenz indigener *Kunst* nicht immer in diesem Ausmaß gegeben war, wurden auch die EinwohnerInnen Vancouvers gefragt, wann sie zuerst vermehrt die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in der Öffentlichkeit wahrnahmen. Hier gingen die Meinungen beziehungsweise Erfahrungen weit auseinander. Der Grund dafür war der unterschiedliche Zeitpunkt der Migration nach Vancouver. Da einige bereits in der Stadt geboren wurden, oder seit Jahrzehnten hier lebten, andere jedoch erst seit einigen Jahren in Vancouver leben, gingen auch die Zeitangaben, wann indigene *Kunst* registriert wurde, auseinander. Interessant ist jedoch, dass viele der erst

kürzlich nach Vancouver gezogenen, den Flughafen Vancouvers (Abbildung 13) als ersten Ort nannten, an dem ihnen Kunst von First Nations der Nordwestküste auffiel. (vgl. Befragung 2009:Frage 22)



Abbildung 13

Außerdem wurde natürlich der Stanley Park (Abbildung 14) als Ort, an dem indigene Kunst wahrgenommen wird, genannt (vgl. Befragung 2009:Frage 22).



Abbildung 14

Hingegen gaben jene Personen, welche in Kindheit und Jugend mit Kindern von First Nations oder auf Reservaten zur Schule gegangen sind, an, bereits früh und in privatem Umfeld in Kontakt mit Kunst und Kulturen von First Nations der Nordwestküste gekommen zu sein (vgl. Befragung 2009:Frage 22).

Eines haben jedoch viele der Befragten gemeinsam – sie gaben an, indigene *Kunst* und deren hohe Präsenz im öffentlichen Raum unmittelbar nach ihrer Ankunft, nach ihrem Niederlassen in der Stadt Vancouver bemerkt zu haben. Dies zeigt, dass die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* vor allem **anfangs** ins Auge sticht, während sie mit der Zeit weniger wahrgenommen wird. Personen, die schon länger in Vancouver wohnen, hatten oft Schwierigkeiten einen Zeitpunkt zu nennen, an dem ihnen die Nordwestküstenkunst im

Stadtbild aufgefallen war und einigten sich dann meist auf einen weiter zurückliegenden. Vorgeschlagen wurden verschiedenste Jahreszahlen zwischen 1950 und heute, wobei die 1990er Jahre mit Abstand am häufigsten genannt wurden. Dies liegt einerseits an der rezenten Zuwanderung, aber auch an der Tatsache, dass *Kunst von First Nations der Nordwestküste* mit den Revitalisierungsbewegungen der Indigenen in den 1970er und 1980er Jahren, aber vor allem durch die Expo 1986 in Vancouver einen Aufschwung erlebt hatte und mehr in das Blickfeld der Öffentlichkeit gerückt war (vgl. Rose, Interview 2009:27). Dies stimmt mit der Wahrnehmung vieler Befragter überein. In Verbindung mit frühen Erinnerungen wird auch oft der Stanley Park genannt. Dies entspricht den Daten des *Vancouver Board for Parks and Recreation*, wonach dort bereits in den 1920er Jahren – noch lange vor einer auffallenden Präsenz indigener *Kunst* in der Stadt – Totempfähle ausgestellt wurden (vgl. Kapitel 5.3.2.2.1; Vancouver Board of Parks and Recreation, Online: 2010).

Im vorigen Kapitel wurde bereits auf das „Borgen“ von *Kunst* und damit von Identität von First Nations der Nordwestküste als kollektive Identität Vancouvers und Kanadas eingegangen. Dieses Phänomen findet jedoch nicht nur auf der Makroebene der Konstruktion einer kollektiven Identität statt, sondern auch im Kleinen – im Leben der befragten EinwohnerInnen. Bereits Evans-Pritchard postulierte 1940, dass ein Mitglied einer Gruppe seine Identität als Teil derselben besonders dann wahrnimmt, beziehungsweise betont, wenn die Differenzierung zu anderen Gruppen notwendig ist (vgl. Evans-Pritchard zit. in Kuper 2003:256). Auch Bourdieu argumentierte, dass Konsumation – hier der Konsum von Orten, Plätzen, Kunstwerken – nicht nur für den Prozess der Identifikation, sondern auch für den der Differenzierung von Bedeutung ist (vgl. Bourdieu zit. in Jayne 2006:217). Dies trifft auch auf die EinwohnerInnen Vancouvers zu. Auf die eigene Identität als Vancouverites oder im weiteren Sinne als KänderInnen und auf die *Kunst von First Nation der Nordwestküste* als Ausdrucksmittel derselben, wird besonders dann zurückgegriffen, wenn das Eigene gegenüber dem Fremden präsentiert wird.

Alle InterviewpartnerInnen gaben an, bei Reisen ins Ausland *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als Souvenir – als etwas für Vancouver Charakteristisches – mitzubringen. Dies trifft auch auf jene Personen zu, die von sich selbst behaupten, diese Art der *Kunst* nicht sonderlich wertzuschätzen. (vgl. Isolde, Interview 2009:8; Julian, Interview 2009:7; Margarete, Interview 2009:9; Rhonda, Interview 2009:13-14)

“Definitely I would use native art of some form or another, either the jewelry – if I were sending it through the post, for example. [...] And if I was bringing it myself then some carvings, or something like that.” (Rose, Interview 2009:24)

Der Souvenirartikel, welcher in diesem Zusammenhang ebenfalls genannt wird, ist der Lachs – meist in geräucherter Form (vgl. Isolde, Interview 2009:8; Margarete, Interview 2009:9).

“[...] and then smoked salmon, which is sort of a feature of living on the west coast, it's something that I would also bring” (Rose, Interview 2009:24).

Dieser Verweis auf das Leben im Naturraum „pazifische Nordwestküste“ stützt die in Kapitel 4.1.1 „Die Natur“ aufgestellten Behauptungen – auch für die Repräsentation des Lebens in Vancouver sind die Natur und ihre „Schätze“ wichtig.

Der dritte, von allen Befragten genannte Souvenirartikel ist im Bezug auf die kollektive Identität, aber auch auf Stereotype, interessant. Obwohl der Zuckerahorn in Vancouver nicht angebaut und Ahornsirup somit nicht lokal produziert wird, wird er als Souvenir aus Vancouver angegeben. Einige weisen belustigt auf diese Tatsache hin, räumen diesem Produkt aber trotzdem eine große Bedeutung ein – in diesem Fall als etwas typisch Kanadisches. Dieses Souvenir erfreut sich besonders bei Reisen nach Übersee großer Beliebtheit – so können gewisse Erwartungen beziehungsweise Klischeevorstellungen an das Land Kanada erfüllt werden. (vgl. Isolde, Interview 2009:8; Julian, Interview 2009:7; Margarete, Interview 2009:9; Rhonda, Interview 2009:13) Bemerkenswert ist außerdem, dass die Produktion von Ahornsirup indigene Wurzeln hat und somit auch hier etwas Indigenes als Symbol kanadischer Identität verwendet wird.

Doch auch um die Differenz zu den anderen Provinzen Kanadas herzustellen, wird auf die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* zurückgegriffen, da sie als etwas Einzigartiges wahrgenommen wird (vgl. Rose, Interview 2009:23).

“If they are Europeans you probably show that [the art] to them, but if they are other Canadians, they might not be as interested in it. --- Sure, maybe they have First Nations art in another [form] --- Yeah, yeah, but **they don't have totem poles!**” (Julian, Interview 2009:10)

Doch Ahornsirup, Lachs und – für diese Arbeit am wichtigsten – die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist nicht nur für die Betonung der eigenen Identität als Vancouverite im Ausland von Bedeutung, sondern auch für die Präsentation der kollektiven Identität der Stadt vor Ort für TouristInnen. Dies kann am Beispiel des Stanley Parks veranschaulicht werden. Der Stanley Park ist jener Ort, an dem bereits in den 1920er Jahren Kunst von First Nations der Nordwestküste in Form von Totempfählen für die Öffentlichkeit zugänglich ausgestellt wurde. Die eindeutige Mehrheit der Befragten meinte, dass der Stanley Park **die** Sehenswürdigkeit in Vancouver sei. 33 von 54 Personen erwähnten den Park in ihrer Auflistung der am sehenswertesten Plätze in Vancouver und immerhin 14 davon zählten

daneben keine weiteren Sehenswürdigkeiten auf (vgl. Befragung 2009:Frage 9). Die Gestaltung eines derart touristischen Ortes, welcher aber auch für die Einheimischen von elementarer Bedeutung und Beliebtheit ist, mit indigener Kunst, zeigt die wichtige Rolle, welche die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* nicht nur für die Präsentation der Stadt, sondern auch in der Eigenwahrnehmung der EinwohnerInnen spielt.

Die Ausstellung indigener *Kunst* im öffentlichen Raum stellt eine Möglichkeit dar, in dieser jungen Stadt historische Stätten für TouristInnen zu schaffen. Solche Stätten „enact an ideology, recreate an origin myth, keep history alive, attach tourists to a mythical collective consciousness, and commodify the past“ (Bruner zit. in Gable & Handler 2003:381). Bruner bezieht sich in seinen Ausführungen auf das historische Dorf New Salem, welches in Illinois, USA als Touristenattraktion zu besuchen ist. Dennoch sind die genannten Eigenschaften auch für *Kunst von First Nations der Nordwestküste* im öffentlichen Raum Vancouvers zutreffend und wichtig, da sonst Historisches kaum vorhanden ist. Die EinwohnerInnen empfinden diese Kreation einer kollektiven Vergangenheit, eines harmonischen Zusammenlebens der Mehrheitsgesellschaft mit den First Nations der Nordwestküste und das Loblied auf deren *Kunst* zwar in gewisser Weise als künstlich, bestätigen aber den Wert dieser *Kunst* für den Tourismus einerseits und die Identität Vancouvers andererseits (vgl. Julian, Interview 2009:8,11). Auch hier ist es von Bedeutung, die Erwartungen der BesucherInnen zu erfüllen.

„I think people from other countries and other places expect to see that and they are happy to see that“ (Margarete, Interview 2009:9).

Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* spielt eine große Rolle in der Vermarktung Vancouvers – auch die Befragten persönlich betrachten Stätten, in welchen die Kunst von First Nations der Nordwestküste zu sehen ist, wie etwa das *Museum of Anthropology* oder den Stanley Park als fixen Programmpunkt für BesucherInnen aus dem Ausland (vgl. Isolde, Interview 2009:7; Rhonda, Interview 2009:14).

Um der Bedeutung indigener *Kunst* für die Selbstwahrnehmung und Identität der Vancouverites fundiert nachgehen zu können, soll jedoch nicht nur die Bedeutung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als „marker of difference“, sondern auch der Stellenwert von Kunst im Allgemeinen und im Leben der Befragten diskutiert werden.

Vancouver wird von den Befragten, auch wenn sie sich sehr für Kunst interessieren nicht als „Stadt der Künste“ gesehen – viele vermissen eine Vielfalt an kulturellen Angeboten (vgl. Rhonda, Interview 2009:3-4). Während die Stadt vor einigen Jahren für ihre diverse, lebendige und kontroverse Kunstszene im kanadischen Vergleich berühmt war, musste sie

diesen Ruf mittlerweile an die Stadt Toronto abgeben, welche nun als die neue Metropole für Kunstbegeisterte angesehen wird. Sparmaßnahmen, die sich zu allererst in den Zuschüssen für Kunst und KünstlerInnen niederschlugen, resultierten in einem finanziellen Überlebenskampf der Kunstszene (vgl. Rose, Interview 2009:15-16). Öffentliche Kunst – indigene und nicht indigene – wird von den Vancouverites sehr positiv aufgenommen, da die Beschränkung von Kunst auf Museen und vor allem Galerien kritisiert wird (vgl. Margarete, Interview 2009:9; Rose, Interview 2009:28,30).

In Frage gestellt wird auch die primäre Präsentation von *Kunst* der Haida, Kwakwakawakw, Nuuchahnulth und seit einiger Zeit auch der Coast Salish, da diese Auswahl der Diversität indigener Kunst und Kulturen an der Nordwestküste bei weitem nicht entspricht (vgl. Rose, Interview 2009:28). Kunst muss für die EinwohnerInnen auch nicht unbedingt ästhetisch „schön“ sein, sondern soll zur Diskussion anregen und Gespräche initiieren – hierfür sind natürlich nicht nur Werke zeitgenössische Kunst, sondern auch die, für Außenstehende oft schwer zu interpretierende, Kunst von First Nations der Nordwestküste geeignet (vgl. Rose, Interview 2009:30).

Inwieweit jedoch gerade die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* für die eigene Identität als Vancouverite maßgeblich ist, oder im eigenen Leben eine Rolle spielt, hängt von der Person – von ihrer Geschichte, ihren Interessen, ihrem familiären Hintergrund – ab (vgl. Isolde, Interview 2009:13; Rhonda, Interview 2009:8). Einige der Befragten interessierten sich sehr für Geschichte und Kultur von First Nations der Nordwestküste und waren LiebhaberInnen indigener Kunst oder arbeiteten in verschiedenen Berufen mit diesen zusammen, während andere sich kaum damit beschäftigten, die indigene *Kunst* persönlich ästhetisch weniger ansprechend fanden oder sie im Alltag kaum noch wahrnahmen. Es empfanden jedoch auch jene Befragten, welche angaben, *Kunst von First Nations der Nordwestküste* aufgrund des Überangebots zuhause in Vancouver nur mehr bedingt wahrzunehmen, als negativ, wenn die Kunstwerke aus der Öffentlichkeit entfernt würden. Es würde dann etwas Integrales fehlen. (vgl. Isolde, Interview 2009:17; Rhonda, Interview 2009:15; Rose, Interview 2009:31)

“No, I would not say that [she won’t miss it] – I think it needs to be here and if it were replaced, I think it would be not fine” (Margarete, Interview 2009:10).

“I would say it would make a huge difference in the city. It would be a huge piece of what the city is about missing.” (Rhonda, Interview 2009:15)

“I probably would miss it and I would be very much questioning the rationale behind that – given that that's the image that we portrait to the world, you know. The Inukshuk [Abbildung 15] and all these things – that's a very strong symbol down in English Bay, you know. A lot of people come there and take their pictures there and use it as a landmark and if it were gone it would feel all naked.” (Rose, Interview 2009:31)



Abbildung 15

Die Aussagen der Befragten spiegeln einerseits die persönliche Bindung und einen gewissen Stellenwert der Kunstwerke für die EinwohnerInnen – unabhängig von deren persönlichen Hintergründen – und andererseits die bereits diskutierte Bedeutung für die Differenzierung zu Anderen und Präsentation des Selbst wieder. Einige gaben an, dass der Besuch von Verwandten und damit einhergehende Ausflüge zu Pow Wows, Reservaten sowie Ausstellungen indigener Kunst als ein „Schlüsselereignis“ empfunden wurde, welches den Beginn einer tieferen Auseinandersetzung mit indigener Kunst, Kulturen und den heutigen Lebenssituationen der indigenen Bevölkerung Vancouvers darstellte (vgl. Isolde, Interview 2009:13). Weiters wurden der Arbeitsplatz, Wohnort und anderwertiger Kontakt mit First Nations der Nordwestküste als beeinflussende Faktoren für die Auseinandersetzung mit und damit den Stellenwert von indigener *Kunst* im eigenen Leben genannt (vgl. Isolde, Interview 2009:15; Rose, Interview 2009:27-28).

Die quantitative Befragung stützt diese Ergebnisse. Die Begriffe „First Nations Art“, „Totem Poles“ und „First Nations“ wurden von einigen als charakteristisch für die Stadt eingeordnet. Nur sehr wenige sahen sie als total untypisch für Vancouver an, aber es gaben zum Beispiel nur 17 Befragte an, dass „First Nations“ absolut charakteristisch für Vancouver seien – im Vergleich dazu gaben 36 Befragte an, dass dies für „Nature“ zutreffe. Das weist einerseits darauf hin, dass First Nations der Nordwestküste und ihre *Kunst* zwar als wichtig und erwähnenswert angesehen werden, aber nicht als primär und andererseits, dass die Auseinandersetzung mit indigener *Kunst* und die Bedeutung derselben für die eigene Identität aufgrund der oben genannten Faktoren variiert. Dass „First Nations Art“, „Totem Poles“ und

„First Nations“ jeweils von in etwa gleich vielen Befragten angekreuzt wurde, zeigt auch, dass die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* nicht vollkommen entkontextualisiert wahrgenommen wird – die Vancouverites finden „First Nations“, „First Nations Art“ und „Totem Poles“ in etwa gleich charakteristisch oder uncharakteristisch für Vancouver. (vgl. Befragung 2009:Frage 18)

Dennoch gibt es in Vancouver Orte und Kunstwerke, welche nicht nur, wie erwähnt, für TouristInnen wichtig sind, sondern auch von vielen EinwohnerInnen als identitätsstiftend wahrgenommen werden. Dazu gehören die Totempfähle im Stanley Park, die Skulpturen Bill Reids vor dem *Vancouver Aquarium* und im Flughafengebäude sowie ethnografische Ausstellungsgegenstände im *Museum of Anthropology* (vgl. Isolde, Interview 2009:17). Dies steht einerseits mit dem Prestige, der Vermarktung und Publizierung dieser Werke, aber auch mit der Zeitdauer ihrer Ausstellung im öffentlichen Raum in Zusammenhang.

“Well, the totem poles in Stanley Park are sort of an integral part of Vancouver life, I think. And there are other things, you know, there is public art that seems to have been there, we know where it is, for a very long time and I just think of it as part of the city.” (Rhonda, Interview 2009:7)

Ein weiterer Grund, warum *Kunst von First Nations der Nordwestküste* trotzdem einen hohen Stellenwert einnimmt, ist die Authentizität, welche sie ausstrahlt und ihre offensichtliche Verbindung zu dem Land. Etwas von allen als für Vancouver wirklich authentisch Wahrgenommenes herzustellen, ist für die Mehrheitsbevölkerung, welche extrem divers ist und die verschiedensten kulturellen Hintergründe aufweist, offensichtlich (noch) nicht möglich. Die EinwohnerInnen Vancouvers nehmen indigene Kunst der Nordwestküste als etwas wahr, das zu diesem Ort gehört, mit ihm verbunden ist – als etwas sehr Ursprüngliches. Deshalb wird die Ausstellung derselben in der Öffentlichkeit als natürlich und gerechtfertigt angesehen (vgl. Isolde, Interview 2009:17), denn jede Stadt muss ihr Image kreieren, eine kollektive Identität schaffen und “if they didn't have the First Nations art, I don't know what the image of the city would be. So in that sense, it's not a bad idea” (Julian, Interview 2009:11).

Dass Kunst von First Nations und auch indigene KünstlerInnen etwas „Eigenes“ darstellen, etwas auf das alle Vancouverites einen gewissen Anspruch erheben, zeigt folgendes Zitat:

“[...] and he was Bill Reid who was one of **our** native artists” (Margarete, Interview 2009:14).

Die Befragte erwähnt ganz selbstverständlich, dass Bill Reid „ihr“ Künstler sei. Der Künstler Bill Reid und noch mehr seine ihn überdauernden Kunstwerke sind für die Identität der

EinwohnerInnen Vancouvers sehr wichtig und werden in das „Wir“ der Wahrnehmung der Stadt mit einbezogen (vgl. Margarete, Interview 2009:10; Rose, Interview 2009:22). Diese Inkorporation indigener Kunst in die kollektive und persönliche Identität der Menschen findet nicht nur in Vancouver statt, sondern ist ein Phänomen, welches vor allem für British Columbia aber auch für ganz Kanada zutrifft. Allein die Herkunft vieler KünstlerInnen aus und deren Wohnorte in ganz British Columbia verbietet eine Einschränkung auf Vancouver, auch wenn diese Stadt der vorliegenden Arbeit als Fallbeispiel dient (vgl. Isolde, Interview 2009:9).

Ein weiterer Aspekt der Identität als Vancouverite ist das Empfinden der Stadt als Heimat. Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* wird als Image der Stadt wahrgenommen. Dies bewirkt eine starke Assoziation der Kunstwerke mit der Stadt und der Identifikation mit derselben. Noch stärker empfunden wird dies, wenn die Kunst im Ausland zu sehen ist (vgl. Isolde, Interview 2009:16; Rhonda, Interview 2009:15; Rose, Interview 2009:31).

4.4 Zusammenfassung

In der Beschreibung der Stadt durch die EinwohnerInnen kommt *Kunst von First Nations der Nordwestküste* nicht vor – andere Themen, wie Natur, Multikulturalismus, die Community, die negativen Seiten der Stadt sowie die Architektur und Stadtplanung standen hier im Vordergrund. Die Bedeutung von *Kunst von First Nations der Nordwestküste* für die Konstruktion von Identitäten der Vancouverites scheint demnach für die EinwohnerInnen keine Rolle zu spielen. In der genaueren Auseinandersetzung ist jedoch zu erfahren, dass dies nicht für alle Vancouverites zutrifft. Die Bedeutung indigener *Kunst* für die eigene Identität variiert lediglich und hängt von gewissen Faktoren ab. Nicht alle EinwohnerInnen Vancouvers beschäftigen sich mit Kunst, interessieren sich für dieselbe und nehmen sie in gleichem Ausmaß wahr. Dasselbe gilt für die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur von First Nations der Nordwestküste. Dennoch können gewisse Gemeinsamkeiten festgestellt werden.

Für alle befragten EinwohnerInnen ist *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als „marker of difference“ wichtig, um das Selbst im Gegensatz zum Anderen definieren zu können. Während *Kunst* und Kultur von First Nations der Nordwestküste bei vielen im Alltag kaum eine Rolle spielt, wird dieser bei Besuchen von Verwandten und FreundInnen sowie bei Reisen ins Ausland von allen Befragten beträchtlich mehr Bedeutung zugeschrieben.

Für die Konstruktion der kollektiven Identität als Vancouverite und KanadierIn ist *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ebenfalls wichtig. Dieser kollektiven Identität und der Fremdwahrnehmung der Stadt und von *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist das nächste Kapitel gewidmet. Da jedoch die kollektive Identität Teil der persönlichen Identität ist, wurde darauf auch in diesem Kapitel Rücksicht genommen und dies in die Betrachtung mit einbezogen.

Jene EinwohnerInnen, die sich nicht explizit für Kunst und Kultur von First Nations der Nordwestküste interessieren, nehmen indigene *Kunst* im Alltag kaum wahr. Ihnen, aber auch den Vancouverites, die indigene Kunst persönlich sehr schätzen, ist der Anblick sehr vertraut. Dennoch würden die Kunstwerke, wenn sie entfernt würden, von allen vermisst werden. Dies zeigt, dass gerade Gegenstände des Alltags, die tagtäglich kaum Beachtung finden – da sie eben immer da sind – dennoch wichtig und prägend sind.

5. DIE FREMDWAHRNEHMUNG VANCOUVERS UND DIE PRÄSENTATION DER STADT

Nach den Ausführungen zu den Ansichten der EinwohnerInnen Vancouvers, lautet die Forschungsfrage, die es in diesem Kapitel zu beantworten gilt:

- Ist die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* Nordamerikas durch ihre Präsenz in der Stadt und die Aufstellung an vielen öffentlichen Orten maßgeblicher Teil der Fremdwahrnehmung der Stadt Vancouver durch TouristInnen und wird diese *Kunst* in der Präsentation der Stadt verwendet?

Um sich diesem spezifischen Thema zu nähern und die folgenden Überlegungen auf einer theoretischen Basis aufzubauen, wird zunächst definiert, was Tourismus ist, wer TouristInnen sind, welche Ausformungen des Tourismus es gibt und welche Vor- und Nachteile die Förderung desselben mit sich bringt. Anschließend steht die Sicht von TouristInnen auf die Stadt Vancouver im Mittelpunkt. Hier wird zwischen Vorinformationen und Erwartungen sowie dem tatsächlich Erlebten unterschieden und die Differenzen in der Wahrnehmung angesprochen. Es werden sowohl die Berichte der InterviewpartnerInnen, die Ergebnisse des Fragebogens und Beispiele aus der Literatur für die Ergebnisse herangezogen. Abschließend wird zusätzlich die Frage gestellt, wie die Verantwortlichen in Vancouver und British Columbia die Aufmerksamkeit der TouristInnen auf ihre Region lenken und inwiefern und warum die Kunst von First Nations der Nordwestküste dafür verwendet wird.

5.1 Tourismus

Tourismus ist ein internationaler Fakt und wirkt auf alle Bereiche menschlichen Lebens – auf die Wirtschaft, Politik, Geografie, Ökologie, Technologie und auch auf unsere erlebte soziale Realität (vgl. Lanfant 1995b:25-26; Mugerauer 2001:98). Tourismus wird als Masse jener Individuen, welche freiwillig Grenzen passieren um zu reisen oder aus nicht beruflichen Gründen in einem Land, welches nicht ihre Heimat ist, zu verweilen, definiert (vgl. Lanfant 1995b:26-27). Tourismus wird heute primär als grundlegende wirtschaftliche Aktivität im internationalen Austausch angesehen (vgl. Lanfant 1995a:4). Der wirtschaftliche Aspekt des Tourismus ist vorherrschend, da er dessen wichtigsten Stimulus darstellt und in vielen Gegenden der Welt Einnahmen aus der Tourismusindustrie den Großteil des Einkommens der Bevölkerung ausmacht (vgl. Selwyn 1996:26; Silverman 1999:56; Smith 1989:6).

Die Tourismusindustrie teilt diesbezüglich weltweit einige Charakteristika:

“It is driven by the search for profit; it employs people; it is managed in the functional areas of marketing, finance, personnel, etc.; and it is subject to similar economic, political and environmental externalities. The industry is further distinguished by marked polarization between a relatively small number of dominant and powerful multi-national players, particularly in the airline and hotel sectors, and a vast number of small- to medium-sized businesses, often owner-managed.” (Robinson 2001:35)

Doch nicht nur der wirtschaftliche Aspekt muss in einer Auseinandersetzung mit dem weltweiten Phänomen Tourismus beachtet werden. Tourismus führt nicht nur zu wirtschaftlichen Veränderungen und Umstrukturierungen der neu erschlossenen Gegenden, sondern auch zu sozialen und kulturellen Veränderungen und wirkt sich nachhaltig auf die Umwelt aus (vgl. Nash 1989:37; Robinson 2001:34). Tourismus ist somit nicht nur als wirtschaftliche Handlung zu sehen, sondern ist auch soziale Praxis.

Als Tourismus wird in diesem Sinn eine Zeit der Erholung, welche im Gegensatz zu einem regulierten und organisierten Arbeitsleben steht, verstanden. TouristInnen sind somit Personen, die sich freiwillig an Orte, die nicht ihr Zuhause sind, begeben, um Abwechslung zu erleben und dem Alltäglichen zu entfliehen. (vgl. Frank 2005:86; Rojek & Urry 1997:1; Smith 1989:1; Urry 2008:2-3) Diese dualistische Sichtweise von Alltag und Urlaub prägt den gesamten Lebenszyklus der im Tourismus als KonsumentInnen aktiven Menschen. Sie strukturiert deren Leben in Perioden der Arbeit und des Vergnügens (vgl. Crang 1997:143; Smith 1989:4). TouristInnen bevorzugen dementsprechend Orte und Aktivitäten, welche sich in signifikanter Weise von ihrem Alltag unterscheiden – gleichzeitig ist es für sie jedoch von großer Bedeutung, den gleichen oder sogar mehr Komfort zu genießen, als „zuhause“. Sollte dies nicht der Fall sein, so hat das Erlebnis in der Fremde den Vorteil, dass die Annehmlichkeiten der Heimat nach der Rückkehr wieder mehr geschätzt werden. (vgl. Craik 1997:114; Selwyn 1996:29; Urry 2008:1)

Diese Strukturierung hat in anderem Kontext bereits Durkheim 1912 postuliert, indem er das Leben in Zyklen des Sakralen und des Profanen unterteilte (vgl. Graburn 1989:24). Die alltägliche, verpflichtende Zeit zuhause entspräche somit dem Profanen und der Urlaub, der als außergewöhnlich empfunden wird, wäre das heutige Äquivalent zum Sakralen (vgl. Graburn 1989:25,28). Die Struktur des Tourismus ist somit derjenigen aller Übergangsrituale sehr ähnlich. Zuerst findet die Phase der sozialen Trennung vom „normalen“ Lebensmittelpunkt statt. Danach folgt die Phase der Liminalität, welche die Individuen als „out of time and place“ empfinden; in welcher sie transformiert und erneuert werden – der

Urlaub. Abschließend findet die Phase der Reintegration in die ursprüngliche soziale Gruppe statt – normalerweise mit einem höheren sozialen Status, denn Reisen ist heute nicht nur Erholung, sondern dient auch zur Vermehrung des Prestiges. (vgl. Brown 1996:35; Urry 2008:5,11)

Es gibt jedoch nicht nur eine Art diese außergewöhnliche Zeit zu gestalten – „die“ TouristInnen existieren nicht, sondern eine Vielzahl an TouristInnentypen oder Arten des Tourismus (vgl. Selwyn 1996:3; Urry 2008:1,8). Der Soziologe John Urry (vgl. 2008:43) unterteilt die TouristInnen zunächst in zwei verschiedene Gruppen – jene welche den „romantic gaze“ bevorzugen und die AnhängerInnen des „collective gaze“. Der Schwerpunkt der TouristInnen, welche dem romantischen Blick folgen, liegt auf Einsamkeit, Privatsphäre und einer quasi spirituellen Beziehung mit den Objekten ihres Blicks. Die Alternative zum romantischen Blick ist der kollektive Blick. Orte, die diesem entsprechen sind als öffentliche Plätze entworfen – ohne andere Menschen würden sie leer wirken. Der kollektive Blick braucht die Anwesenheit anderer: Der Badeurlaub am Strand in Griechenland wäre ein klassisches Beispiel des Tourismus unter dem kollektiven Blick. Weitere Unterteilungen ergeben sich von selbst: es gibt internationalen Tourismus und Inlandstourismus; Individualtourismus und organisierten „Package“ Tourismus; religiösen und säkularen Tourismus; Erholungstourismus, Aktiv- oder Sporturlaub und Bildungsreisen oder Kulturtourismus; es gibt Massentourismus und Elitetourismus; Abenteuerismus; Ökotourismus und ethnischen Tourismus (vgl. Craik 1997:114; Nuñez 1989:272; Rojek & Urry 1997:4; Smith 1989:4-5). Da für diese Arbeit nicht alle der aufgelisteten Tourismusarten relevant sind, werden hier nur der ethnische Tourismus, der Kulturtourismus und der Umwelt-, Öko- Green- oder Naturtourismus vorgestellt.

Ethnischer Tourismus vermarktet das Exotische, Fremde und Kuriose indigener Kulturen in den Destinationen. Am Programm stehen hierbei Besuche indigener Dörfer, das Beiwohnen von Tänzen und Zeremonien sowie der Kauf von indigener *Kunst* (vgl. Smith 1989:4).

Kultureller Tourismus hat die Bildung der Teilnehmenden zum Ziel – er ist eine Exkursion zu anderen Orten und Kulturen, um möglichst viel über diese und ihre historischen Kontexte zu erfahren (vgl. Craik 1997:121). Der „echte“ Kulturtourist, welcher die Destination aufgrund der Kulturangebote wählt, macht lediglich 5% des Marktes aus. Jedoch immerhin zwei Drittel aller TouristInnen wünschen solche Angebote in Destinationen, die sie aufgrund anderer Vorzüge aussuchen. (vgl. Craik 1997:120)

Der Umwelt-, Öko- Green- oder Naturtourismus erlebt in den letzten Jahren einen enormen Aufwärtstrend. Das Ziel dieser Art des Tourismus ist es, die Gegenden und ihre Fauna und Flora für zukünftige Generationen zu erhalten und so als TouristIn nach der Abreise möglichst wenig Spuren hinterlassen zu haben. Die Absenz anderer TouristInnen beziehungsweise sogar anderer Menschen in der Natur ist hier das Ideal. (vgl. Graburn 1989:31; Urry 2008:86,90)

Zumeist werden diese Arten von Tourismus natürlich kombiniert und treten in „Mischformen“ auf. Trotzdem stehen vor allem die drei erklärten Arten des Tourismus und der „Sex, Strand und Meer“-Tourismus in einem Spannungsverhältnis zueinander. Hier findet eine bewusste Distanzierung statt. (vgl. Brown 1996:39) Dies ist jedoch keine neue Entwicklung – bereits im Viktorianischen Zeitalter versuchten sich Intellektuelle als Reisende zu definieren und so von TouristInnen zu differenzieren (vgl. Phillips & Steiner 1999:13). Während TouristInnen als Vergnügungssuchende, welche erwarten, dass interessante Dinge einfach passieren, angesehen wurden, nahmen Reisende in ihrer Suche nach anderen Kulturen, Abenteuern und außergewöhnlichen Erfahrungen eine aktive Rolle ein (vgl. Brown 1996:38). Je mehr der Tourismus in den letzten Jahrzehnten in die entlegensten Gegenden der Erde vordrang, desto mehr Menschen hatten und haben das Bedürfnis, sich von der Masse der TouristInnen zu distanzieren (vgl. Urry 2008:57).

“This is the phenomenon of touristic shame, a ‘rhetoric of moral superiority’”
(Frow zit. in Brown 1996:43).

Diese Scham, diese Distanzierung impliziert ein Bewusstsein, dass Tourismus nicht in jeder Art und an jedem Ort nur Positives mit sich bringt. In den letzten Jahrzehnten wurde Tourismus zunächst immer mehr zum universalen Modell für Entwicklung und gegen wirtschaftlichen Rückgang und Arbeitslosigkeit (vgl. Craik 1997:133,135; Lanfant 1995a:3,28; Urry 2008:105). So entstand das Axiom, dass Tourismus etwas Positives sei (vgl. Lanfant 1995a:3,1995b:26-27). Dieses, vor allem von der Wirtschaft vorgebrachte Statement wird vor allem von SozialwissenschaftlerInnen und UmweltexpertInnen immer mehr in Frage gestellt. In der Realität hat die Förderung von Tourismus für die lokale Bevölkerung immer Vor- und Nachteile (vgl. Robinson 2001:46; Smith 1989:11; Wukovits 1998:115).

Die Vorteile des Tourismus sind vor allem die Schaffung von Arbeitsplätzen in der Tourismusindustrie, die durch die erhöhte in Umlauf befindliche Geldmenge bedingte Wohlstandssteigerung und die Verbesserungen der Infrastruktur (vgl. Craik 1997:133; Nuñez 1989:274; Silverman 1999:56; Smith 1989:1; Wukovits 1998:112). Auch die kulturelle Produktion erlebt in der Regel einen Aufschwung, da neue Absatzmärkte geschaffen werden

und die Nachfrage meist rapide ansteigt (vgl. Ettawageshik 1997:24,25; Smith 1989:8). Das Kunsthandwerk kann oft erst mit Hilfe des Tourismus als Vollzeitberuf ausgeübt werden, da nun die Einnahmen ausreichen, um den Lebensunterhalt zu bestreiten (vgl. Ettawageshik 1997:26,28,29; Wukovits 1998:61). Vielerorts führte der Anstieg des Tourismus sogar zu einer Wiederbelebung schon verloren geglaubter Handwerke (vgl. Ettawageshik 1997:25,26,28; Lanfant 1995b:37; Robinson 2001:35). Somit entstehen für die lokale Bevölkerung neue, in diesem Ausmaß vorher oft nicht gegebene Möglichkeiten, ihre kulturelle Identität zu stärken und zu präsentieren (vgl. Craik 1997:123,133; Deitch 1989:235; Ettawageshik 1997:29; Mugerauer 2001:100; Wukovits 1998:55). Durch die Wiederbelebung und Intensivierung der kulturellen Produktion – zum Beispiel des Kunsthandwerks – können außerdem saisonal unabhängige Arbeitsplätze auch für Randgruppen, welche sonst schwer Beschäftigung finden (Alte, Kinder und Menschen mit Behinderungen), geschaffen werden (vgl. Wukovits 1998:61). Ein weiterer positiver Aspekt des Tourismus ist dessen Potential zu einem besseren Verständnis zwischen verschiedenen Menschen und Kulturen zu führen und so Vorurteile zu bekämpfen und Toleranz hervorzurufen (vgl. Robinson 2001:38; Wukovits 1998:78,79).

Die genannten Vorteile sind Realität und sollen nicht negiert werden, doch ist es für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Tourismus unbedingt notwendig, sich auch mit den negativen Seiten desselben auseinanderzusetzen. Viele Vorteile des Tourismus sind nur bedingt Vorteile für die breite Bevölkerung der bereisten Gebiete. Viele infrastrukturelle Verbesserungen – der Bau von Flughäfen, Golfplätzen, teuren Restaurants, exquisiten Boutiquen und Luxushotels – sind nur von geringem Nutzen für die Bevölkerung. Auch der steigende Wohlstand ist oft sehr ungleich verteilt und kommt so nur einigen wenigen zugute. (vgl. Mugerauer 2001:99; Smith 1989:8; Urry 2008:57) Ein Großteil der Geldmenge, welche aufgrund des Tourismus kursiert, endet außerdem wieder in den Ländern, aus welchen die TouristInnen stammen. Das Wesentliche dieser Kritikpunkte ist, dass oft Ungleichheit zwischen Sender- und Empfängerländern, zwischen Zentren und Peripherien existiert. (vgl. Robinson 2001:38,55) Der Tourismus spielt eine wesentliche Rolle in der Konstruktion der Beziehungen zwischen diesen Zentren und Peripherien (vgl. Selwyn 1996:9). Er verfestigt das Bild von „zivilisierten, industriellen und wohlhabenden“ Zentren und „primitiveren, weniger entwickelten und ärmeren“ Peripherien (vgl. Selwyn 1996:10). Diese Struktur beinhaltet eine Unterordnung der lokalen Bevölkerung gegenüber den TouristInnen (vgl. Selwyn 1996:2). Dies drückt sich auch in der Abhängigkeit der Peripherien von den Zentren, welche im Tourismus noch verstärkt wird, aus (vgl. Selwyn 1996:13,14).

Andere AutorInnen sehen diesen Nachteil des Tourismus als Neo-Imperialismus an. Wenn die grundlegendste Definition von Imperialismus – nämlich, dass es sich hierbei um die Expansion der Interessen der eigenen Gesellschaft außerhalb des eigenen Staates, handelt – verwendet wird, so ist diese Kritik nicht von der Hand zu weisen. Unabhängig von der variierenden Kontrolle über touristische Entwicklungen, lässt die Macht, welche die Zentren in anderen Regionen ausüben, den Tourismus zum Imperialismus werden. (vgl. Nash 1989:38,39) Hier ist jedoch einzuwenden, dass Fallstudien bewiesen haben, dass die indigene Bevölkerung in vielen Fällen zumindest teilweise die Kontrolle über den Tourismus inne hat und das finanzielle Interesse am Tourismus auch von ihrer Seite groß ist (vgl. Smith 1989:8). Doch auch wenn die Förderung des Tourismus an sich begrüßt wird, kommt es zu Konflikten, wenn es keine Möglichkeiten für die lokale Bevölkerung gibt, Entscheidungen über die Art und Weise, wie der Tourismus gefördert, wie er in gewissen Bereichen beschränkt und wie die eigene Bevölkerungsgruppe präsentiert wird, selbst zu treffen. Die Teilnahme am Tourismus geschieht so im Endeffekt nicht immer freiwillig. (vgl. Hall zit. in Wukovits 1998:111; Jonaitis 1997:113; Mugerauer 2001:98; Nash 1989:49; Nuñez 1989:274; Robinson 2001:43,45; Smith 1989:14; Urry 2008:7,41; Wukovits 1998:114) Die Diskrepanz zwischen den luxuriösen Lebensbedingungen, welche für TouristInnen geschaffen werden, und der tatsächlichen Situation der lokalen Bevölkerung schafft ebenfalls Konfliktpotential (vgl. Wukovits 1998:114).

Als weitere Nachteile des Tourismus sind die verminderte Privatsphäre der Bevölkerung, Lärmbelästigung und die Zerstörung der Umwelt durch den Tourismus zu nennen (vgl. Smith 1989:10; Wukovits 1998:114). Weiters ist die Trivialisierung dieser Probleme und die Verschleierung der tatsächlichen Situation der lokalen Bevölkerung sowie aller anderen negativen Themen in Geschichte und Gegenwart einer touristischen Region zu kritisieren (vgl. AlSayyad 2001:10; Urry 2008:99,102,123). Auch wenn Tourismus, wie vorhin erwähnt, zur „Völkerverständigung“ beitragen kann, so werden durch ihn mindestens ebenso viele Vorurteile und Stereotype kreiert und gefördert, wie durch den direkten Kontakt abgebaut werden können (vgl. AlSayyad 2001:17; Mugerauer 2001:100; Nuñez 1989:271). Flüchtige und vordergründige Kontakte bewirken meist keine Veränderungen in den Einstellungen der Betroffenen, sondern bestärken sogar oft bereits vorhandene Ansichten und Bilder. Da diese Art von Kontakten im Tourismus weit häufiger vorkommen, als enge intime Beziehungen, wird der diesbezügliche positive Effekt des Tourismus minimiert. Außerdem verhindern negative Vorurteile häufig das Zustandekommen von Kontakten, die diese ändern könnten. (vgl. Wukovits 1998:78,79)

Obwohl der Anstieg des Tourismus lokales Kunsthandwerk und kulturelle Identität fördert, bringt er auch die Gratwanderung zwischen dem Teilen der Kultur und deren Ausverkauf, welcher diese Arbeit gewidmet ist, mit sich (vgl. Mugerauer 2001:99). Die stattfindende Vermarktung der eigenen Kultur, des Lebens der Menschen als „Produkt“ für TouristInnen, widerstrebt vielen. Der Tourismus lässt nach Meinung der KritikerInnen das Kunsthandwerk zu Kitsch verkommen und gefährdet die Authentizität der Kunst und Kultur, da die Produktion für und nach dem Geschmack von Außenstehenden immer mehr in den Vordergrund rückt (vgl. Lanfant 1995a:7-8; Steiner 1999:89; Urry 2008:8,51; Wukovits 1998:52,53,61).

Es kann und soll hier kein Schluss über den „Fluch“ oder „Segen“ des Tourismus gezogen werden – die Ausführungen sollten lediglich mehrere Aspekte und Seiten des Phänomens betrachten und mit einigen grundlegenden Informationen sowie Diskussionen in das Kapitel über den Tourismus in Vancouver einleiten.

5.2 Die Fremdwahrnehmung Vancouvers durch TouristInnen

5.2.1 Warum gerade Vancouver?

Im letzten Abschnitt wurden TouristInnen als Suchende nach Abwechslung, nach einer Zeit der bewussten Abgrenzung zum Alltagsleben, beschrieben (vgl. AlSayyad 2001:3; Rojek & Urry 1997:17; Urry 2008:12). TouristInnen suchen jedoch nicht nur dies. Die Wahl einer Destination wird von vielen verschiedenen Faktoren beeinflusst, welche darüber entscheiden, ob TouristInnen beschließen, dass dieser oder jener Ort die besten Möglichkeiten bietet, das von ihnen Gewünschte zu finden.

Die primärste treibende Kraft zur Wahl von Destinationen ist die menschliche Neugierde (vgl. Frank 2005:95; Rojek 1997:71). Auch wenn uns Fremdes verunsichert, so lockt das Unbekannte doch stets, da es neue Möglichkeiten, Chancen und Alternativen verkörpert (vgl. Frank 2005:91). Unsere Wahrnehmung von Destinationen ist geprägt von imaginierten Bildern, Stereotypen und Vorurteilen, welche mittels verschiedener Medien geschaffen beziehungsweise verstärkt werden (vgl. Wukovits 1998:108). Die Destinationen wiederum nutzen diese Bilder, Wünsche und Sehnsüchte bewusst, um verschiedene Gruppen von TouristInnen ansprechen und so „ihre“ Destination zu bewerben.

TouristInnen können auch als Menschen beschrieben werden, welche Mythen nachjagen (vgl. Selwyn 1996:1). Unabhängig von der Destination wird dort eigentlich nicht nach Fremdem,

Unbekanntem gesucht, sondern nach vertrauten “[...] signs of Frenchness, typical Italian behavior, exemplary Oriental scenes, typical American throughways, traditional English pubs” (Culler zit. in Rojek & Urry 1997:9). Vor Ort werden so Bestätigungen von Vorannahmen und Klischees gesucht. Dass die Realität selten diesen Träumen gerecht wird, führt zu Desillusion oder zur Suche nach immer neuen Destinationen und Produkten (vgl. Urry 2008:13).

Viele TouristInnen suchen jedoch nicht bloß etwas, das sich von ihrem Alltagsleben unterscheidet – sie suchen eine Welt, welche sie als besser, heiler, wertvoller, intakter und authentischer als die ihre wahrnehmen (vgl. Craik 1997:115; Graburn 1999:351; Lanfant 1995b:35; Rojek 1997:70; Rojek & Urry 1997:11; Selwyn 1996:2,18; Silverman 1999:52; Urry 2008:9). Authentisch sollen die lokale Bevölkerung, deren Auftreten und Kleidung, die Speisen, die Landschaft, die vorgeführten Rituale und Tänze, aber auch die sozialen Beziehungen zwischen TouristInnen und der lokalen Bevölkerung sein (vgl. Crang 1997:148; Selwyn 1996:8). Diese Sehnsucht schafft in gewisser Hinsicht ein Paradoxon, denn TouristInnen suchen traditionelle Gesellschaften, um dem kapitalistischen System zu entkommen, welches ihnen den Wohlstand bescherte, der das Reisen erst möglich macht. Außerdem ist der Tourismus und seine Folgen vielerorts für Umweltzerstörung und das Aufbrechen traditioneller Systeme verantwortlich, obwohl die unberührte Natur und die „archaischen Völker“ die Destination erst für TouristInnen interessant machten. Um das Interesse für die Region aufrecht zu erhalten, werden nun Kopien erschaffen und das Dorfleben für TouristInnen nachgespielt – Authentizität wird somit zur vom Sozialwissenschaftler Dean MacCannell postulierten „staged authenticity“ (vgl. JSTOR II, Online: 2011). Obwohl der ursprüngliche Anreiz für TouristInnen das Exotische und Authentische war, so wehren diese sich nicht gegen die Veränderungen, denn auch wenn der Tourismus der Authentizität abträglich war, so konnte erst durch ihn jene Sicherheit und Bequemlichkeit geschaffen werden, welche für TouristInnen wichtiger sind und der ursprünglichen Authentizität und jetzigen Realität des Ortes vorgezogen werden. (vgl. Craik 1997:115; Dann 1996:73; Lanfant 1995b:36; Mugerauer 2001:97-98; Robinson 2001:54; Urry 2008:12)

“In short, today’s tourists want other places to be interesting but safe, exotic but convenient, tasty but digestively friendly, full of character but antiseptically clean” (Mugerauer 2001:98).

In den letzten Jahren nahm jedoch die Anzahl jener TouristInnen zu, welche diese zur Schau gestellte Authentizität hinterfragen, die Veränderungen, welche der Tourismus bewirkt, bedauern und sich so vor allem vom Massentourismus distanzieren (vgl. Urry 2008:57).

Diese Ausführungen beschrieben die in der Tourismusforschung postulierten Motive von TouristInnen – jene Faktoren, die maßgeblich die Wahl einer Destination beeinflussen. Nun sollen die Gründe, welche die InterviewpartnerInnen für die Wahl Vancouvers als ihr Reiseziel angaben, mit diesen Faktoren verglichen werden, um festzustellen, welche von ihnen besonders zutreffen.

Die Maturantin Sophie wollte nach der Matura nur eines: „Nix wie weg!“. Dass ihr Ziel schließlich Vancouver beziehungsweise Whistler wurde, hatte verschiedene Gründe. Zum einen verbrachte ihre Schwester ein Austauschjahr auf Vancouver Island – sie hatte diesen Ort wiederum aufgrund positiver Erfahrungen ihres Cousins gewählt, der das Jahr zuvor aufgrund eines organisierten Austauschs zufällig dort verbracht hatte. Deren Erzählungen, vor allem aber die Fotos von unberührter Natur – und Rehen im Garten – waren ein Grund für Sophies Wahl (vgl. Sophie, Interview 2010:3,6). Die Natur war auch etwas, das Sophie vor Ort total begeisterte, auch wenn sie nach einer Zeit feststellte, dass ihr das Leben in der Stadt mehr zusagte, als in dem 1000-EinwohnerInnen-Ort Whistler, wo sie die meiste Zeit verbrachte. Deshalb setzte eine nachträgliche Begeisterung für Vancouver ein, da hier die Natur und das Großstadtflair – mit der Möglichkeit viele Menschen kennen zu lernen – erlebt werden konnte (vgl. Sophie 2010:1,15). Ein weiterer Grund für ihre Wahl war die Abgelegenheit und Entfernung Vancouvers von Europa. Sophie wollte weit weg, in ein außereuropäisches Land und dabei aber im englischsprachigen Raum bleiben – diese Bedingungen erfüllte Kanada vollkommen (vgl. Sophie, Interview 2010:1,6). Zunächst standen auch Einsätze in der Entwicklungshilfe in Indien oder einem afrikanischen Staat zur Diskussion, doch beschloss die 18-Jährige schließlich, dass sie lieber ihre Zeit im Ausland damit verbringen wolle, Geld zu verdienen, anstatt zu arbeiten und dafür Geld zu bezahlen. Gestärkt wurde die letztendliche Entscheidung für Kanada außerdem durch die Sicherheit des Landes und die Ähnlichkeit und gleichzeitige Andersartigkeit des Lebens zu jenem in Wien. (vgl. Sophie, Interview 2010:15,16)

Den Ausschlag für den Kanada-Aufenthalt der Theater-, Film- und Medienwissenschaftlerin Wanda war praktischer Natur: Ihr Freund hatte ein Auslandsstipendium in Montréal bekommen. Da Wanda gerade ihr Studium abgeschlossen hatte, entschied sie, ihn zu begleiten. Von Montréal aus fuhren die beiden mit dem Zug quer durch den Kontinent und

machten Urlaub an der Westküste – in Vancouver. Die Gründe für diese Reise waren zwei lang gehegte Träume: die Zugfahrt quer durch Kanada und eine Walbeobachtung am Pazifik. (vgl. Wanda, Interview 2010:1,2)

Die Studentin Judith entdeckte ihre Kanada-Leidenschaft bereits in der Schulzeit. Geweckt wurde diese durch eine engagierte Geografie Professorin, welche Vancouver immer wieder in ihren Stunden über Stadtforschung positiv erwähnte. Persönliche Recherchen nach weiteren Informationen zu dieser Stadt und der Region führten schließlich zu lang anhaltendem Interesse. (vgl. Judith, Interview 2010:2) Im letzten Jahr konnte sie dann ihren Vater, der gleichzeitig ihr langjähriger Reisepartner ist, überzeugen, die nächste große Reise an die kanadische Westküste zu unternehmen. Hauptargumente für den Vater waren die Ausdehnung der Reise nach Seattle und der dortige Besuch von Bekannten sowie die Besichtigung der Boeing-Werke in derselben Stadt (vgl. Judith, Interview 2010:3). Die interessante Lage Vancouvers zwischen dem Meer und dem Gebirge war für die Geografie-Studentin ebenfalls von großem Interesse (vgl. Judith, Interview 2010:5).

Manuela, die in der Tourismusbranche beschäftigt ist, kann sich nicht mehr genau an den Beginn ihrer Faszination für Kanada erinnern. Ein Grund ist ihre Freundschaft mit vielen KanadierInnen, die sie auf anderen Reisen kennen lernte, und die ihren Wunsch dieses Land zu besuchen, bestärkte. Auch Manuela hörte von dem Ruf Vancouvers als schönste und lebenswerteste Stadt der Welt und folgte ihm schließlich. Auf Reisen nach Australien und Neuseeland bestätigte sich ihre Liebe zur Natur und ihre Begeisterung für endlose Weiten nahm noch zu. Ausschlaggebend für ihre erste Reise an die Westküste war ein verpflichtendes Auslandspraktikum, welches Manuela während ihres Studiums absolvieren musste. So verbrachte sie erstmals einige Monate in Vancouver. Da Manuela in einer Reise- und Trekkingagentur für Backpacker arbeitete, konnte sie als Teilnehmende an den Programmen der VeranstalterInnen auch die entlegenen Winkel British Columbias kennenlernen. (vgl. Manuela, Interview 2010:1-2)

Michael hatte andere Gründe, um nach Vancouver zu reisen. Der Grund für seinen Aufenthalt war eines jener alle drei Jahre stattfindenden Face-to-Face Meetings des weltweiten Verbands *International Press Telecommunications Council* IPTC, für den er arbeitet. Die Wahl Vancouvers als Ort dieses Meetings wurde aufgrund einer notwendigen geografischen Streuung der Meetings und der Bekanntheit sowie des positiven, innovativen Rufs der Stadt in der Medienbranche getroffen. So konnten etwa in Vancouver und Umgebung ansässige branchenbekannte SprecherInnen eingeladen werden. (vgl. Michael, Interview 2010:1)

Die mittels des quantitativen Fragebogens befragten TouristInnen nannten weitere Gründe, die für die Wahl Vancouvers als Destination ihres Urlaubs ausschlaggebend waren. Da viele der Befragten InlandtouristInnen waren, war der Besuch von FreundInnen, Verwandten und Bekannten Reisegrund für viele. 16% der Befragten waren, wie Michael, aus geschäftlichen Gründen nach Vancouver gekommen⁸ und 3% für Studienzwecke. Immerhin 35% der Befragten waren nach Vancouver gekommen, um einfach Urlaub zu machen. Der Grund Vancouver als Reiseziel zu wählen, war hier vor allem die Schönheit der Stadt und ihrer Umgebung, ein Stopp auf einer Kreuzfahrt, einer Weltreise oder zwischen zwei Flügen oder auch die englische Sprache. (vgl. Befragung 2009:Frage 5)

Die am Anfang des Kapitels vorgestellten primären Motive für die Wahl einer Destination waren Neugierde, vorgefertigte Bilder, Träume und Vorstellungen und die Suche nach einer anderen, intakteren und authentischen Welt. Diese Grundeinstellungen finden sich auch in den Gründen der fünf InterviewpartnerInnen Sophie, Wanda, Judith, Manuela und Michael wieder. Alle Befragten folgten gewissen Bildern, die sie über Kanada und Vancouver hatten und in welchen vor allem die Natur und die hohe Lebensqualität in der Stadt eine übergeordnete Rolle einnahmen. Vor allem auf Sophie trifft außerdem die Suche nach dem Fremden, Exotischen aber unter der Beibehaltung der in Europa erlebten Sicherheit, einer vertrauten Sprache und einer nicht zu fremden Kultur zu.

Anders als die vorher genannten Motive, sind die Reisegründe der Befragten jedoch durchaus auch praktischer Natur – Studium, Arbeitsplatz und Praktikum sind zwar nicht immer Grund aber doch Anlass der Reise nach Vancouver.

5.2.2 Bilder, Träume, Informationen – das Vorwissen über die Destination

Ist das Reiseziel einmal beschlossen, so gibt es für die Destination – falls sie nicht gewählt worden ist – keine Möglichkeit mehr, an dieser Entscheidung etwas zu ändern. Woran eine Stadt, ein Land jedoch arbeiten kann, sind die Informationen, die Bilder und Vorstellungen, die über diesen Ort in Umlauf sind. Nicht nur die Entscheidung für, sondern auch der gelungene Aufenthalt in einer Destination hängt auch von Vorstellungen, Erwartungen und Fantasien, welche in der Herkunftskultur der TouristInnen entstehen, ab (vgl. Craik 1997:118;

⁸ Genau genommen gehören Reisende, welche aufgrund beruflicher Verpflichtungen in ein Land kommen, nicht zur Gruppe der TouristInnen. Da die meisten Teilnehmenden internationaler Treffen im Ausland – so auch Michael – jedoch über ein gewisses Pensum an Freizeit verfügen oder es ein organisiertes Freizeitprogramm, in welchem die touristischen Highlights des Ortes vorgestellt werden, gibt, werden die Erfahrungen Michaels sowie die der im Fragebogen Befragten trotzdem für die Ergebnisse dieses Kapitels herangezogen.

Núñez 1989:272). Die weltweite Präsentation einer Destination hat somit weitreichende Auswirkungen auf die Tourismusindustrie.

Das Wissen und die Informationen, welche vor Reiseantritt bekannt sind, müssen in zwei Kategorien unterteilt werden – jenes Wissen, welches aus Interesse oder Allgemeinwissen bereits vor der Entscheidung für die Destination vorhanden war und jene Informationen, welche aufgrund dieser Entscheidung angeeignet wurden.

Jenes Wissen über Vancouver, welches in die erste Kategorie fällt, ist recht leicht zusammenzufassen: Die Schönheit der Natur und die hohe Lebensqualität in der Stadt sind mit Abstand am bekanntesten (vgl. Befragung 2009:Frage 8; vgl. Michael, Interview 2010:1; Sophie, Interview 2010:6). Weitere Fakten, die mit Vancouver in Verbindung gebracht werden, sind die Austragung der Olympischen Winterspiele 2010, die gute Infrastruktur, der Multikulturalismus, die Freundlichkeit der EinwohnerInnen, aber auch die Obdachlosigkeit sowie die steigende Kriminalitätsrate (vgl. Befragung 2009:Frage 8).

Ansonsten ist das Wissen über die Stadt meist eher gering und variiert je nach den individuellen Interessen. So wusste Sophie etwa, dass man in Vancouver gut shoppen gehen kann; dass Whistler einer der größten Skiorte in Nordamerika ist und dass es viele Bären in British Columbia gibt (vgl. Sophie, Interview 2010:6). Wanda wusste aufgrund ihrer familiären Situation (ihre Mutter ist Ethnologin) einiges über die Inuit, aber eher Grundlegendes und nicht Ortsbezogenes. Kontakte hatte Wanda zur Nisga'a Nation im Norden British Columbias, doch auch hier gab sie an, eher mit einem gewissen Gefühl, einer Sensibilität, als mit konkretem Wissen aufgewachsen zu sein. Da dies ihre erste Reise nach Kanada war, war somit dennoch alles neu. (vgl. Wanda, Interview 2010:2,3) Die wenigen Grundinformationen, die Wanda und ihr Freund anfangs hatten oder von FreundInnen in Montréal erfuhren, waren, dass Vancouver voll mit Australiern sei; dass das Wetter mild ist; dass die Obdachlosigkeit ein Problem ist; dass es billiges Sushi gibt und dass die Reise über die Rocky Mountains einen Höhepunkt ihrer Reise darstellen wird (vgl. Wanda, Interview 2010:4). Außerdem wussten die beiden durch den Aufenthalt in Montréal von der Zwiespaltenheit, mit welcher Vancouver von der Bevölkerung dort gesehen wird:

„Vancouver wird total geliebt und gleichzeitig gehasst. Die einen sagen, dass das eine unglaublich schöne Stadt ist, mit dem Strand und so. Toll an der Westküste, weil es viel chilliger ist und das Wetter auch irgendwie humaner ist. Aber auf der anderen Seite ist immer die Kritik, dass es einfach wie British Columbia ist. Ich war ja in Montréal, ich war in der Provinz Québec, das ist doch eine andere Stadt, eine andere Sicht auf Kanada [...]. Das spürt man ganz stark.“ (Wanda, Interview 2010:4)

Judith wusste vorerst aus dem Schulunterricht nur, dass Vancouver eine Großstadt an der kanadischen Westküste ist und sehr nah an der US-amerikanischen Grenze liegt. Als sie sich aus Interesse etwas genauer mit der Stadt befasste, begeisterten sie vor allem die vielen Informationen über mögliche Freizeitangebote – Ski fahren, schwimmen und Kajak fahren. (vgl. Judith, Interview 2010:5,12) In ihrer Heimat dem Waldviertel erlebte Judith die Schwierigkeiten, sich Informationen zu beschaffen. In den dortigen kleinen Reisebüros liegen nur Informationen über größere, bekanntere, mehr dem „Mainstream“ entsprechende Städte, wie etwa New York oder Los Angeles, auf – Vancouver ist zu unbekannt (vgl. Judith, Interview 2010:10). SchulfreundInnen gegenüber musste Judith die Wahl des Reiseziels Vancouver oftmals erklären, da nicht ausdrücklich Interessierte Kanada weiterhin mit dem Leben in einsamen Blockhütten verbinden (vgl. Judith, Interview 2010:4). Doch auch auf der Universität hat Judith kuriose Erlebnisse mit dem in Österreich vorhandenen Kanada-Bild. Als es einen Folder zur Bewerbung einer Auslandsexkursion an die Westküste Kanadas gab, waren dort einige Bilder zur Illustration aufgedruckt. Unter anderem waren ein Elch (welcher an der Ostküste weit häufiger anzutreffen ist), ein Bild von Prärieindianern (welche in Zentralkanada beheimatet sind) und ein Bild der *Space Needle* in Seattle (diese Stadt wurde nicht besucht) zu sehen. Auch das letzte Bild entsprach den gängigen Vorstellungen: einsame Berge und im Vordergrund ein See. (vgl. Judith, Interview 2010:16) Judith selbst eignete sich ihr Wissen über Kanada selbstständig an und wusste vor ihrer Abreise, dass Vancouver eine Großstadt mit einer beeindruckenden Skyline voller Wolkenkratzer ist und es große Vororte gibt. Weiters waren ihr die großen Kunstwerke von First Nations der Nordwestküste bekannt – besonders die Totempfähle. Auch über die ethnische Diversität und den asiatischen, vor allem chinesischen Einfluss, wusste Judith Bescheid. Besonders die Kombination von Bergen und Meer, die Nähe der Großstadt zur Natur oder gar Wildnis und die vielen Parks in der Stadt begeisterten sie bei ihrer Recherche immer wieder. (vgl. Judith, Interview 2010:8,12)

Manuelas Faszination für Kanada entwickelte sich hauptsächlich über das Bild der unberührten Wildnis. Das Bild, welches vor allem in Europa mit Kanada verbunden wird, ist jenes der unendlichen Weiten, türkisblauen Seen inmitten riesiger Wälder und im Hintergrund ein Bär. Doch auch in Kanada wird dieses Bild gepflegt. Manuela erwähnte die Werbespots von Kanadas bekanntester Biermarke *Moosehead Canadian* (Abbildung 16), die mit ihrer „Outer Self“ Werbekampagne genau dieses Bild aufgreift und bewirbt (vgl. Manuela, Interview 2010:2-3).



Abbildung 16

„[...] dieser Werbespot, der fasst das eigentlich total zusammen, die ganze Faszination von Kanada. Also echt, ich dachte: ‚Wow! Geil, das ist ein Werbespot für Kanada!‘“ (Manuela, Interview 2010:3)

Vancouver kann nun zusätzlich zu diesem Bild auch jenes der Stadt am Meer liefern, weshalb diese Stadt für Manuela einen besonderen Reiz hatte und sich von anderen kanadischen Großstädten, welche im Osten gelegen meist weniger von dem typischen Kanada Bild bieten können, positiv abhebt (vgl. Manuela, Interview 2010:3). Die Vorstellung und das Wissen über Vancouver selbst war jedoch auch bei Manuela eher vage (vgl. Manuela, Interview 2010:2).

Michael wusste anfangs lediglich, dass Vancouver eine Metropole im Westen Kanadas ist und 2010 Austragungsort der Olympischen Winterspiele sein würde (vgl. Michael, Interview 2010:1). Erst als die Reise feststand, beschäftigte er sich näher mit der Stadt und eignete sich so jenes Wissen an, welches bereits in die zweite, vorher genannte Kategorie fällt. So erfuhr er etwa vom guten Ruf Vancouvers und seiner Umgebung als Paradies für MountainbikerInnen und von der Vielzahl an kulturellen Angeboten in der Stadt – vor allem von Seiten der First Nations der Nordwestküste und ihrer Kunst, für welche Vancouver ein Zentrum darstellt. (vgl. Michael, Interview 2010:2) Das Wissen über die First Nations der Nordwestküste, ihrer Kulturen und Kunst, fällt leider fast vollends in diese zweite Kategorie.

Das Allgemeinwissen über und das Interesse für dieses Thema ist sehr gering. So wusste etwa Michael von den Totempfählen im Stanley Park, dem *Museum of Anthropology* und dem *Squamish Lil'wat Cultural Centre* in Whistler (vgl. Michael, Interview 2010:2,4). Dies läge, seiner Meinung nach, jedoch nicht an den vielen Informationen oder dem Allgemeinwissen über Vancouver, sondern an seinem persönlichen Interesse, sich über die Wurzeln der lokalen Kulturen seiner Reiseziele zu informieren (vgl. Michael, Interview 2010:4-5). Vor der Abreise ist die Bedeutung und die Präsenz von First Nations der Nordwestküste und ihrer *Kunst* in Vancouver ohne Recherchen nicht herauszulesen und daher weitgehend unbekannt. Erst vor Ort wird dies richtig wahrgenommen. Diese Ansicht bestätigen auch die Aussagen der anderen InterviewpartnerInnen.

Sophie wusste vor ihrer Abreise ebenfalls kaum etwas über die indigene Bevölkerung der Region und erfuhr auch in den üblicherweise vor Reiseantritt durchgeblätterten Reiseführern und Büchern nichts darüber. Erst in Whistler angekommen und von EinwohnerInnen auf das *Squamish Lil'wat Cultural Centre* aufmerksam gemacht, beschäftigte sie sich näher damit und fand Grundlegendes heraus: Es gibt hier Indigene, welche ihre eigenen Reservate haben und durch ihren einzigartigen Kunststil präsent sind. Sophie irritierte jedoch das Fehlen der indigenen Bevölkerung im sonst so diversen Straßenbild bei gleichzeitiger Omnipräsenz des Kunststils in allen Schaufenstern und vor allem im Souvenirhandel. (vgl. Sophie, Interview 2010:16,18,19)

Abgesehen davon, dass in Vancouver Totempfähle zu den Touristenattraktionen gehören, wusste auch die Geografiestudentin Judith nichts über die Kulturen und die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* (vgl. Judith, Interview 2010:13).

Manuela hingegen hatte auf ihren Reisen nach Neuseeland und Australien bereits Kontakte zu indigenen Bevölkerungen gehabt. Dass die Situation in Kanada jener in Australien nicht unähnlich ist, erfuhr Manuela eher zufällig durch belangloses Nachfragen in Gesprächen mit KanadierInnen. So verfügte sie bei ihrer Ankunft in Vancouver bereits über etwas Vorwissen und vertiefte dieses durch Recherchen vor Ort und einen Museumsbesuch in Victoria. (vgl. Manuela, Interview 2010:8)

Diese Informationen der zweiten Kategorie werden, wenn nicht erst vor Ort, trotz des Zeitalters des Internets in vielen Fällen auf althergebrachte Form generiert – der Kauf eines guten Reiseführers ist für fast alle InterviewpartnerInnen ein Muss vor Antritt der Reise. Die Informationen über Land und Leute werden dann meist dieser Informationsquelle entnommen (vgl. Judith, Interview 2010:6-7; Manuela, Interview 2010:2; Wanda, Interview 2010:4). Die Informationsbeschaffung über Reisebüros oder auch die Ferienmesse in Wien erwähnte lediglich Judith (vgl. Judith, Interview 2010:7,10). Eine weitere wichtige Wissensquelle vor Reiseantritt und vor allem vor Ort sind FreundInnen, Verwandte, Bekannte oder auch die lokale, hilfsbereite Bevölkerung, welche Tipps geben, informieren und auf Außergewöhnliches hinweisen (vgl. Befragung 2009:Frage 14; Manuela, Interview 2010:2).

5.2.3 Wie im Reiseführer? – Vorstellungen, Pläne und die Realität

Manche TouristInnen haben fixe Pläne und Vorstellungen, welche Sehenswürdigkeiten sie in Vancouver unbedingt sehen müssen. Mit großem Abstand wurde hier der Stanley Park am häufigsten genannt und auch von allen InterviewpartnerInnen besucht (vgl. Befragung

2009:Frage 9; Judith, Interview 2010:10; Manuela, Interview 2010:6; Michael, Interview 2010:4; Sophie, Interview 2010:13; Wanda, Interview 2010:2). Ihm folgten die verschiedenen Strände der Stadt. Sehr beliebt sind auch Granville Island, der Grouse Mountain und andere Orte, an denen die schöne Aussicht genossen werden kann (vgl. Befragung 2009:Frage 9; Sophie, Interview 2010:2,13,15). Auch die vielen öffentlichen Parks, Grünflächen und Spazierwege werden von TouristInnen und Vancouver als Metropole des Hockeys von Sportfans sehr geschätzt. Außerdem genannt wurden die *Capilano Suspension Bridge*, das *Museum of Anthropology*, die *Science World*, die Shopping-Möglichkeiten in der Stadt, das *Vancouver Aquarium*, das Nachtleben und die Musikszene, Chinatown und der *Classical Garden*, der *VanDusen Botanical Garden*, die *Christchurch*, das *Art Museum* und andere Museen. (vgl. Befragung 2009:Frage 9; Judith, Interview 2010:10-11,14) Obwohl die quantitativ befragten TouristInnen angaben, dass Stanley Park **die** Sehenswürdigkeit in Vancouver ist, besuchten mehr TouristInnen Granville Island als den Stanley Park, welcher aber immer noch an der zweiten Stelle liegt. Weiters häufig aufgesucht wurde *English Bay*, Gastown, das *Vancouver Aquarium*, *Kitsilano Beach*, die *Vancouver Art Gallery* und *Science World*. (vgl. Befragung 2009:Frage 12)

Fast alle TouristInnen besuchen jedoch nicht nur Vancouver um der Stadt willen, sondern auch um die Umgebung zu erleben. Vor allem jene Orte außerhalb Vancouvers, von denen man die großartige Aussicht auf die Stadt, die Berge und das Meer bewundern kann, sind besonders beliebt. Ein weiteres Muss für viele TouristInnen ist es, dem Werbeslogan Vancouvers, dass es möglich ist am selben Tag schwimmen zu gehen und Ski zu fahren, zu folgen, und genau das zu tun (vgl. Befragung 2009:Frage 13; Judith, Interview 2010:10; Manuela, Interview 2010:6-7). Für diejenigen, welche nicht nur in Vancouver bleiben, stellt außerdem Victoria als Hauptstadt der Provinz das bevorzugte Reiseziel dar (vgl. Befragung 2009:Frage 13; Judith, Interview 2010:6; Sophie, Interview 2010:13,14). Auch sehr beliebt ist die Region um Whistler, Long Beach, die *Capilano Suspension Bridge*, Squamish, die Gulf Islands und Tofino (vgl. Befragung 2009:Frage 13; Sophie, Interview 2010:14; Wanda, Interview 2010:1,2). Die nahe US-Stadt Seattle ist ebenfalls häufig Zielort von kurzen Reisen oder Tagesausflügen, die von Vancouver aus unternommen werden (vgl. Judith, Interview 2010:6; Sophie, Interview 2009:8; Wanda, Interview 2010:2).

Während etwa Judith genaue Pläne hatte, was sie in Vancouver alles sehen möchte, erleben Wanda, deren Freund und auch Sophie die Stadt lieber durch lange Spaziergänge durch viele

Bezirke und gemütliches Verweilen an Plätzen, Stränden und Parks (vgl. Sophie, Interview 2010:13; Wanda, Interview 2010:2).

Doch bestätigte oder widersprach die während des Aufenthalts in Vancouver und Umgebung erlebte Realität nun den im letzten Abschnitt genannten Vorinformationen, Bildern und Vorstellungen?

Alle InterviewpartnerInnen gaben an, dass ihr Aufenthalt in Vancouver diese in positivem Sinne noch bei weitem übertraf und sie jederzeit wieder nach Vancouver reisen würden (vgl. Michael, Interview 2010:7; Sophie, Interview 2010:1-2,22-23). Dennoch gab es einiges, das sich nicht mit den vor der Abreise generierten Bildern deckte und so für Irritation, Überraschung und Denkanstöße sorgte.

So empfand etwa Michael, der schon viele Städte in den USA besucht hatte, Vancouver als weit „britischer“ als angenommen. Die weniger hektische Atmosphäre wurde jedoch positiv vermerkt und trägt vermutlich ihren Teil zur hohen Lebensqualität in der Stadt bei. Auf das Erleben der übermächtigen Natur British Columbias, die Vancouver als eine Ansammlung winziger Häuschen zwischen Bergen und Ozean aussehen lässt, könne ebenfalls kein Reiseführer vorbereiten und dies kein Bild entsprechend wiedergeben. Die Totempfähle im Stanley Park, über welche Michael bereits von Beginn an Bescheid wusste, wirkten in der Realität ebenfalls weit beeindruckender als beschrieben. (vgl. Michael, Interview 2010:3,4)

Manuela wiederum überraschte der starke asiatische Einfluss in Vancouver. Obwohl die Diversität der Stadt durchaus bekannt war, und Immigration aus Asien schon aufgrund der Lage am Pazifik naheliegt, war die Situation, oft die einzige „Weiße“ im Straßenbild zu sein, für Manuela ungewohnt. Diese Realität Vancouvers störte Manuela jedoch in keinem Punkt, auch wenn dieses Bild Vancouvers neu für sie war. (vgl. Manuela, Interview 2010:4)

Sophie lernte in Kanada viele Seiten von sich selbst kennen, die nicht ihrer Vorstellung entsprachen. So machte ihr der Aufenthalt in Whistler und die Ausflüge nach Vancouver klar, dass sie trotz ihrer Liebe zur Natur ein „Stadtmensch“ ist und sich im Flair einer Großstadt deutlich wohler fühlte (vgl. Sophie, Interview 2010:15). Zusätzlich lernte Sophie ihre Schwäche für Kaffee und die große Versuchung, nur mal kurz einen Starbucks aufzusuchen, kennen. Ein amerikanisches Klischee musste sie hingegen aufgrund ihrer Erfahrungen in der Realität überdenken: Entgegen des Bildes vom allgegenwärtigen Fast Food in Amerika gibt es in Vancouver viele Möglichkeiten, sich gesund zu ernähren – es gibt Bioläden, gesundes Fast Food und die EinwohnerInnen scheinen sehr auf ihre Ernährung zu achten (vgl. Sophie,

Interview 2010:9). Weiters erlebte Sophie in Whistler eine Jugendkultur, welche sich von jener in Filmen porträtierten oder auch der in Wien gewohnten Kultur unterscheidet. Kleidung stellte dort kein Statussymbol dar: In Jogginghosen in den Supermarkt oder auch in die Diskothek zu gehen, war alltäglich und kein Fauxpas (vgl. Sophie, Interview 2010:19). Die Freundlichkeit der EinwohnerInnen übertraf ebenso Sophies Erwartungen. Auch wenn ihr Bild der KanadierInnen bereits im Vorhinein ein sehr positives gewesen war, so überraschte sie doch die enorme Hilfsbereitschaft, Offenheit und Anteilnahme Fremder, die ihr einfach weiterhalfen, Tipps gaben, eine Unterkunft anboten oder nur nett mit ihr plauderten. (vgl. Sophie, Interview 2010:8) Auch ihre Vorstellung von den Kulturen und den Lebenssituationen von First Nations der Nordwestküste entsprach nicht dem Bild, welches ihr die Realität in Vancouver bot. Vor ihrer Abreise wusste sie wenig darüber und hatte ein eher romantisches Bild von „den IndianerInnen“. Die erlebte Realität in Vancouver und Umgebung ließ sich mit diesem nicht in Einklang bringen – weder das negative Bild der Arbeitslosigkeit, des Alkoholismus und vor allem der Armut in den Reservaten, welches sie schockierte; noch das positive Bild, welches lebendige Kulturen der Gegenwart zeigte, in denen Traditionen gepflegt werden und dies in der Kunst, aber auch in vielen anderen kulturellen Angeboten und Institutionen zum Ausdruck gebracht wird. (vgl. Sophie, Interview 2010:17,19)

„Einmal auf der Fähre hat mich eine angesprochen, die war bei den First Nations, aber irgendwo auf Vancouver Island. Und die hat einen total negativen Eindruck gemacht, weil die ist mit ihrer Bierdose dort gesessen und war ungepflegt und ein bisschen proletenhaft und verwahrlost [...] und dann gibt sie dem Sohn, der vielleicht 13 war, Zigaretten und sagt: ‚Ja, mein vierter Mann holt mich jetzt dann ab und wir fahren nachhause zu meinen sieben Kindern.‘ Das war so, einfach ein negatives Klischeebeispiel. Das war ganz komisch. Das war, glaube ich, die einzige Begegnung außerhalb von irgendwelchen Veranstaltungen.“ (Sophie, Interview 2010:19)

„Ich bin an einem Ort vorbei gefahren – da ist ein riesiges Gebiet, wo nur Indianer leben – und ich fand das aber arg, wie heruntergekommen das teilweise aussieht. Also die haben dort gar nichts, die haben dort noch Kühe gehabt, die ihre Pflüge ziehen und so. Das war echt so.“ (Sophie, Interview 2010:19)

„Ich finde die Kunst ist interessant. Was ich manchmal gesehen habe, so wenn du mit dem Auto irgendwo fährst, dann ist so ein kleines Dorf und dann schnitzen die immer an diesen riesigen Holzteilen rum, das fand ich irgendwie so faszinierend.“ (Sophie, Interview 2010:16-17)

So zog Sophie nach ihrem Aufenthalt das Fazit, dass die Unterschiede zwischen Wien und Vancouver doch größer waren, als vor der Reise angenommen – wobei sie das jedoch als positiv empfand, denn sie „wollte ja nicht genau das Gleiche nur halt auf Englisch erleben. Das wäre ja langweilig gewesen“ (Sophie, Interview 2010:16).

5.2.4 Mitbringsel – von Souvenirs und Eindrücken

“Few tourists come home from a vacation without something to show for it, whether it is matchcovers, folk art, or rolls of exposed film. [...] proof what we really did [...] what one really brings back are memories of experiences” (Graburn 1989:33).

So reisten auch alle InterviewpartnerInnen mit Erinnerungsstücken an ihre Reise nachhause. Um den Stellenwert der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* für den Tourismus im Allgemeinen zu erfassen, ist es von erheblichem Wert zu wissen, ob und inwiefern die Souvenirindustrie sich dieser bedient.

Das Kaufverhalten in Bezug auf Souvenirs, ist sehr individuell geprägt – jeder der InterviewpartnerInnen hat andere Vorlieben, bewahrt Erinnerungen an schöne Orte und Ereignisse anders auf. Trotzdem gibt es einige Gemeinsamkeiten: Postkarten, T-shirts und Magnete sind als Souvenirs bei allen beliebt (vgl. Judith, Interview 2010:15,16; Sophie, Interview 2010:16,18; Wanda, Interview 2010:8). Weitere Mitbringsel sind Essen oder Süßigkeiten; Artikel, welche es zuhause entweder gar nicht oder nur erheblich teurer gibt, wie etwa Schminkutensilien oder Kleidung (vgl. Manuela, Interview 2010:8; Sophie, Interview 2010:18,19). Auch typische Souvenirs wie etwa Miniaturen von Sehenswürdigkeiten sind populär (vgl. Judith, Interview 2010:16). Bücher können ebenfalls schöne Andenken an die Reise sein. Während Wanda ihrer Mutter Bücher aus Museen und über den Stanley Park mitbrachte, kaufte Manuela verschiedene kanadische Kinderbücher – auch zwei mit Geschichten und Fabeln von First Nations der Nordwestküste und von Inuit (vgl. Manuela, Interview 2010:8; Wanda, Interview 2010:7).

Sophie und Manuela wollten jedoch eine bleibende Erinnerung an Vancouver mit nachhause nehmen – Manuela ließ sich tätowieren und Sophie ließ sich ein drittes Ohrloch als Andenken stechen (vgl. Manuela, Interview 2010:5; Sophie, Interview 2010:23).

Besonders beliebt waren aufgrund ihrer Ästhetik, Einzigartigkeit und Andersartigkeit jedoch Kunstobjekte von First Nations der Nordwestküste oder Souvenirs, die diesen Kunststil verwendeten. Ein weiterer Grund für die Beliebtheit der und die Bewunderung für die *Kunst von First Nations der Nordwestküste*, ist das Gefühl, dass es sich hierbei um echte Handarbeit handle (vgl. Michael, Interview 2010:6). Im Zeitalter der mechanischen Reproduktion erhalten Gegenstände, die mit der Hand angefertigt wurden, einen neuen Wert. Dies passt auch zur Suche nach dem Traditionellen, dem Einfachen, Exotischen, welche TouristInnen erst in andere Länder führt. Fließbandprodukte sind überall erhältlich, aber etwas wirklich

Einzigartiges – und sei es auch nur die Einzigartigkeit von Handbemaltem, welche dazu führt, dass der Gesichtsausdruck etwa des Bären immer ein klein wenig anders aussieht – ist nur vor Ort zu erwerben und macht das Souvenir wertvoll, erhebt es über viele andere. Auch für nicht so finanzkräftige KäuferInnen gibt es *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in vielerlei Formen zu kaufen: Ohrringe, andere kleinere Schmuckstücke und kleine Schnitzereien; Postkarten, T-shirts und viele andere Souvenirs mit Motiven der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* sind überall günstig zu erstehen und daher beliebte Souvenirs (vgl. Judith, Interview 2010:16; Manuela, Interview 2010:8; Sophie, Interview 2010:16,18; Wanda, Interview 2010:8).

„Und ich glaube schon, dass das für die Leute auch interessanter war, weil sie merken, da gibt es noch was anders als dieses Mainstreamtouristenzeug. Ich hab auch sehr viele Postkarten gekauft, weil ich die Muster eigentlich total schön finde. Es hat was.“ (Sophie, Interview 2010:16)

„Da hebt sich die Stadt von einer anderen irgendwie ab. Weil ich meine, das hat ja nicht jede Stadt. [...] Es ist speziell für die Stadt. Das schaut halt sicher auch super aus, wenn man da so einen Hintergrund hat und du schaust dir das an und denkst dir: ‚Es ist doch was ganz anderes.‘ Aber es passt doch irgendwie dazu.“ (Judith, Interview 2010:13)

„Also ein Bär von Inuitindianern, der steht auch noch immer auf meinem Schreibtisch. Das war mein eigenes Mitbringsel, weitere Kleinigkeiten habe ich auch anderen Leuten mitgebracht. Ich habe eine ganze Reihe von Kleinigkeiten mitgebracht, selbst Kleinigkeiten waren sehr schön und das ist eben dort [in Vancouver] der Vorteil. Wirklich originär sind sie – da hat man nicht das Gefühl, das ist der 999 000. Geistfänger, der da irgendwo herumhängt. Ich habe versucht, ganz bewusst Dinge zu nehmen, die nicht so ganz die 0815 Mitbringsel sind. [...] In Europa hat man ja wirklich kaum einen Zugriff [auf indianische Kunstwerke], außer auf die 0815 Dinge. Ich hab mich dort mit sehr großem Interesse in diesem einen sehr umfangreichen Geschäft [für indianische *Kunst*] umgeschaut, um zu sehen, was es da an *Kunstarbeiten* gibt, und habe etwas genommen, bei dem ich, so glaube ich, gar nicht die Chance hätte, so etwas in Europa zu bekommen.“ (Michael, Interview 2010:5)

Die quantitative Befragung stimmt mit den Erzählungen der InterviewpartnerInnen über die Beliebtheit der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* überein. 23 der befragten TouristInnen lieben diese Kunst total oder mögen sie. Sechs Personen finden sie in Ordnung oder weniger ansprechend und nur eine Person interessiert sich gar nicht dafür. Keiner der Befragten gab an, diese *Kunstform* absolut nicht zu mögen. Immerhin besitzen 48% der Befragten bereits Kunstwerke oder auch Souvenirgegenstände mit Motiven der Kunst von First Nations der Nordwestküste. Am beliebtesten ist hier mit Abstand der Schmuck, doch auch Keramik Kunstwerke, Notizblöcke und Postkarten wurden unter anderem genannt. (vgl. Befragung 2009:Frage 19,20)

5.2.5 TouristInnen über die Präsenz der *Kunst von First Nations* in Vancouver

Die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* fällt gleich nach oder noch bei der Ankunft in Vancouver auf und wird (manchmal verwundert) sofort registriert. Aufgrund der großen Menge wird die *Kunst* teilweise als Massenware und als etwas sehr Touristisches erlebt – gleichzeitig jedoch als etwas, das zur Kultur der Stadt gehört (vgl. Wanda, Interview 2010:5-6).

„Es ist so, dass es plötzlich als etwas Touristisches auffällt, [...] was zum Beispiel auch irgendwie sehr billig wirkt, [...] mehr wie bei uns dann diese Massenware, wie die Hundertwasserdinge. Wo du dir dann denkst: ‚Ja, ich weiß, es ist da, es gehört zur österreichischen Kultur.‘“ (Wanda, Interview 2010:5)

Wanda, welche direkt aus dem Osten des Landes kam, fiel zusätzlich der Unterschied im Umgang mit den First Nations und ihren Kulturen zu den anderen Provinzen auf. In Québec sind die Kulturen der First Nations kaum sichtbar, außer es wird bewusst danach Ausschau gehalten. In British Columbia hingegen gibt es Kulturklubs, es „stehen auch irgendwie überall Totempfähle, es wird verkauft. [...] Es ist einfach schon allein dadurch präsent, weil es in den Shops präsent ist, weil man es kaufen kann“ (Wanda, Interview 2010:5). In Montréal hingegen gibt es das gar nicht – hier sind die Kulturen der EinwanderInnen vorherrschend: der französische Einfluss, das Jüdische und Griechische (vgl. Wanda, Interview 2010:5). Die Thematik der First Nations erhält in Vancouver außerdem zusätzliche Präsenz durch die hohe Obdachlosigkeit in der Stadt – viele der Arbeits- und Obdachlosen in Downtown Eastside und der Hastings Street sind Angehörige von First Nations. Abgesehen von diesem eher negativen Aufscheinen auf der Bildfläche der Großstadt verhilft jedoch ein weiterer Faktor zu einer stärkeren Präsenz indigener Kulturen in British Columbia – die Demografie. Aufgrund der früheren Kolonisierung der östlichen Provinzen ist die indigene Bevölkerung dort bei weitem geringer. So lebten 2006 in Montréal lediglich 17 870 Indigene, während in Vancouver im selben Jahr 40 310 Indigene gezählt wurden – dabei ist Montréal mit in etwa 3,7 Millionen EinwohnerInnen um einiges bevölkerungsreicher als Vancouver mit circa 2,2 Millionen EinwohnerInnen (vgl. Statistics Canada 2006 Aboriginal Population Profile for Montréal, Online: 2010; Statistics Canada 2006 Aboriginal Population Profile for Vancouver, Online: 2010; Statistics Canada 2006 Population of Census Metropolitan Areas, Online: 2010). Aufgrund des weit höheren Anteils an der Gesamtbevölkerung ist eine höhere Präsenz leichter zu schaffen, die Vernetzung einfacher und der Aufbau einer unterstützenden, eigenen Infrastruktur eher zu bewerkstelligen (vgl. Wanda, Interview 2010:6,7).

Doch da die Präsenz des Indigenen in Vancouver hauptsächlich durch die *Kunst* geschaffen wird und einzelnen KünstlerInnen zu Gute kommt, bewirkt dies nach Meinung der befragten TouristInnen zwar vermehrten Respekt für die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste, jedoch nicht für andere Mitglieder beziehungsweise die ganze ethnische Gruppe – vor allem nicht für jene Obdachlosen, AlkoholikerInnen und Arbeitslose, welchen von der Mehrheitsbevölkerung oft Faulheit und Unwillen vorgeworfen wird (vgl. Manuela, Interview 2010:10-11). Während TouristInnen, die nur kurze Zeit in Vancouver verweilten, eine positive Zusammenarbeit und ein gutes Zusammenleben zwischen den First Nations der Nordwestküste und der Mehrheitsgesellschaft sowie auch eine Anerkennung jenseits touristischer Wertschöpfung erlebten, bezweifeln dies die LangzeittouristInnen (vgl. Michael, Interview 2010:6). Es wird zwar eine prinzipielle Begeisterung für die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* erlebt, aber keine ernsthafte Auseinandersetzung (vgl. Sophie, Interview 2010:20-21).

„Ich glaube, sie finden es cool, aber ich habe eben niemanden getroffen, der sich wirklich intensiv damit auseinandergesetzt hätte. [...] Also wie gesagt, ich kenne niemanden, der sich jetzt im Alltag damit beschäftigt hätte. Jetzt wirklich.“
(Sophie, Interview 2010:21-22)

Vor allem TouristInnen, welche viel in Kontakt mit EinwohnerInnen Vancouvers kamen, erkennen die Schwierigkeit und Brisanz der Thematik der First Nations für die Mehrheitsbevölkerung. Denn einerseits werden die Ungerechtigkeiten und Verbrechen, welche in der Vergangenheit begangen wurden, eingesehen und der Wille zur Wiedergutmachung und Aufarbeitung der Geschichte des Landes ist gegeben – diese Ansichten entsprechen der politischen Korrektheit und werden oft als „öffentliche“ Meinung vieler EinwohnerInnen geäußert. Andererseits existiert jedoch auch eine „private“ Meinung, welche großen Unmut über die andauernde Armut vieler Angehöriger der First Nations trotz hoher Investitionen der Regierung ausdrückt (vgl. Manuela, Interview 2010:9; Wanda, Interview 2010:7). Da viele EinwohnerInnen keinen Ausweg aus diesem Dilemma sehen, wird das Thema meist totgeschwiegen und wird es angesprochen, so folgen Schuldzuweisungen, welche konstruktive Diskussionen beeinträchtigen:

„Das ist schwierig. Also ich merke, dass in Kanada niemand darüber reden mag. Die Leute in Montréal, wenn sie darüber reden, dann ist es immer sehr viel mit diesen typischen Parolen, wie hier über Ausländer. Von wegen, dass sie sich halt nicht trauen oder die wollen eh nur in den Reservaten bleiben oder die wollen sich ja eh nicht integrieren oder die wollen ja e nicht Karriere machen. Immer dieses: Sie wollen es nicht, die machen es nie, die stellen sich ja gegen die Gesellschaft.“
(Wanda, Interview 2010:6)

Ein Grund, warum die EinwohnerInnen der Stadt dennoch keine Einwände gegen die hohe Präsenz des Indigenen in Vancouver haben, ist laut den TouristInnen (und die EinwohnerInnen bestätigten in Kapitel 4 diese Annahme) die Tatsache, dass die Vancouverites über kaum andere identitätsstiftende Gemeinsamkeiten verfügen. Bis heute migrierten fast alle EinwohnerInnen erst nach Vancouver und sind nicht bereits dort geboren worden und aufgewachsen. (vgl. Manuela, Interview 2010:10,14-15; Sophie, Interview 2010:21)

„Ich meine, man sagt immer die USA ist dieser Melting Pot, wo alle Leute zwar auch einwandern, aber dann zusammengeschmolzen werden zu diesem ‚Amerikaner‘. Und in Kanada ist es auch so, dass alle einwandern, aber dass sie eben nicht so zusammengeschmolzen werden.“ (Sophie, Interview 2010:21)

Auch wenn TouristInnen sich meist positiv über die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* äußern, so rufen die Unmengen an Kunst von First Nations der Nordwestküste beziehungsweise noch mehr von Waren mit Motiven dieses Kunststils, öfters Zweifel an der Authentizität derselben und der Rechtmäßigkeit des Vertriebs hervor (vgl. Manuela, Interview 2010:13). Als TouristIn ist der Zugang zu diesbezüglichen Informationen selbstverständlich eher gering und auch Zeit und Kapazitäten reichen meist nicht aus, um sich näher mit diesen Vermutungen zu befassen. Dennoch gibt es Momente, in denen sich etwa Manuela fragte, wieso ein Weißer in Seattle seine Kunst als Kunst von First Nations der Nordwestküste und vor allem zu den entsprechenden Preisen verkaufen darf. Auch erzählt sie von Gesprächen mit einem Inuk, welcher ihr mitteilte, wie genau er als Künstler darauf achten müsse, an wen er seine Kunstwerke verkaufe und wo er diese von wem ausstellen ließ – viel zu oft bestünde die Gefahr ausgenutzt und übervorteilt zu werden. (vgl. Manuela, Interview 2010:11)

Sophie sieht außerdem ein weiteres Problem dieser Transaktionen: Die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste verkaufen schließlich nicht Werke, die allein durch ihre Kreativität geschaffen wurden – sie bedienen sich einer langen Kunsttradition. Ist es aber richtig, für Geld ein Stück Kultur zu verkaufen? Einen ganzen Kunststil zu schützen, wie etwa Bücher von AutorInnen, ist jedoch schwierig, da Nachahmung schließlich nicht verboten ist und gerade TouristInnen oft nicht in der Lage sind, zwischen echt und unecht zu unterscheiden. (vgl. Sophie, Interview 2010:24-25)

„Weil was machst du mit Kulturgut? Also ich weiß nicht, Wiener Schnitzel kannst du mittlerweile auf der ganzen Welt essen und jeder darf es Wiener Schnitzel nennen, obwohl der Name vermutlich von irgendwem geschützt ist. Das ist halt so, das ist dann schwierig. Genauso ist es auch mit Kunst.“ (Sophie, Interview 2010:25)

Das Bedenkliche an dem weit verbreiteten Verkauf der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist schließlich nicht dessen Existenz, sondern seine Ungleichheit und die bis heute schwächere Position der KünstlerInnen und ihrer ethnischen Gruppe (vgl. Sophie, Interview 2010:26). Trotz der kurzen Aufenthaltsdauer erkennen die TouristInnen das Paradoxon, welches zwischen der Präsentation der *Kunst*, dem Desinteresse der Mehrheitsbevölkerung und dem Totschweigen so gut wie aller anderen Problemfelder mit Indigenen existiert:

„Sie nutzen es auch einfach zu ihrem Vorteil. Was ihnen nutzt und hilft und was gut ist – auch für die Touristen oder die Öffentlichkeit – das stellen sie in den Vordergrund, aber den Rest verschweigen sie lieber.“ (Manuela, Interview 2010:14)

„Im Endeffekt ist jeder, den du dort triffst, vielleicht Kanadier, vielleicht auch schon in Kanada geboren, aber mindestens zwei Generationen zurück gibt es irgendwen, der von irgendwoher gekommen ist und so. Es ist schon komisch [...]: Es hat keiner einen Bezug dazu und trotzdem verwenden es alle“ (Sophie, Interview 2010:21).

Obwohl ein gewisses Ungleichgewicht in der Machtverteilung festgestellt wird, glauben die TouristInnen nicht, dass es sich bei den KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste um hilflose Opfer handelt. Sie sind davon überzeugt, dass sich diese selbst Grenzen setzen beziehungsweise ihnen auch durch ihre Traditionen Grenzen gesetzt sind, sodass es nicht zu einem Ausverkauf internen Wissens und der eigenen Kulturen kommt (vgl. Manuela, Interview 2010:10; Sophie, Interview 2010:26). Positiv wird hierzu etwa hervorgehoben, dass es in Vancouver keine Tanzveranstaltungen und Shows nur für TouristInnen gibt, wie sie in vielen anderen Destinationen abends in Hotels von der lokalen Bevölkerung dargeboten werden (vgl. Manuela, Interview 2010:13).

Die Beteiligung von First Nations der Nordwestküste am Tourismus, der Souvenirindustrie und dem Kunstmarkt wird so durchwegs positiv bewertet, da dadurch Aktivität, Selbstständigkeit, Unternehmungsgeist und Kreativität bewiesen werden. Das Kunsthandwerk wird als Chance und Möglichkeit für die Indigenen gesehen, finanziell nicht nur eigenständig, sondern sehr erfolgreich zu sein und da die Produkte im Durchschnitt eine gute Qualität aufweisen, werden auch die hohen Preise für echtes Kunsthandwerk nicht übel genommen (vgl. Michael, Interview 2010:6).

Negativ wird nur die Präsentation des Landes wahrgenommen, welche trotz der Verwendung dieser *Kunst* die First Nations als eine Gruppe von vielen oder gar als eine Gruppe außerhalb der Gesellschaft präsentiert, anstatt als eigentliche EigentümerInnen des Landes:

„Ich finde es insofern negativ, als dass es eigentlich wenig präsent ist – Kanada präsentiert sich eigentlich nicht, wir sind Indianer vom Ursprung und die Europäer sind dazu gekommen, sondern wir sind Weiße und da gibt es die Reservate“ (Wanda, Interview 2010:6).

Der wirtschaftliche Erfolg ist jedoch nicht der einzige Vorteil für die First Nations der Nordwestküste, den die Vermarktung ihrer Kunststile beinhaltet. Durch die hohe Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit dieser *Kunst* kann Interesse geweckt werden, welches wiederum zu einer tieferen Auseinandersetzung mit den indigenen Kulturen der Nordwestküste führen und letztendlich Sympathien über den ganzen Erdball zur Folge haben kann (vgl. Manuela, Interview 2010:10).

Ein weiterer Vorteil ist die Selbsterfüllung und Anerkennung, welche die KünstlerInnen erfahren – denn Kunst um der Kunst willen zu schaffen, ist ebenfalls zufriedenstellend, doch

„du kannst schöne Bilder malen und kannst sie in deine eigene Wohnung hängen, aber auf Dauer macht das auch keinen Spaß. Sie können in ihren Communitys Ausstellungen haben, aber dann schauen sie halt die Bilder von ihrem Nachbar an oder ihrem Onkel. Ich glaube, dass es überhaupt nicht befriedigend ist, wenn du keine Anerkennung bekommst [...]. Aber im Endeffekt wird Kunst auch gemacht, um sich selbst zu repräsentieren und um den eigenen Standpunkt zu zeigen oder die eigene Message rüberzubringen. Wenn du es nur für dich behältst, dann brauchst du es nicht mehr machen.“ (Sophie, Interview 2010:25)

Und in diesem Sinne dient die Selbstverwirklichung der KünstlerInnen wiederum einem höheren Zweck – mit Hilfe der Kunst können Botschaften vermittelt und die eigene Kultur in eigener, selbstbestimmter Art und Weise präsentiert werden.

Der Tourismus und die First Nations der Nordwestküste mögen nicht die besten Freunde sein und sozialer Druck, Ausnutzung und Vermarktung sind nur einige von vielen Schattenseiten der Industrie, unter denen die Indigenen oft direkt zu leiden haben – trotzdem findet eine Wechselbeziehung statt: Der Tourismus braucht die *Kunst von First Nations der Nordwestküste*, da sie die Stadt zu etwas Einzigartigem macht. Die First Nations der Region wiederum brauchen den Tourismus, da er ihnen einen gesicherten und finanzkräftigen Absatzmarkt und obendrein eine internationale Plattform für ihre Anliegen schafft:

„Ich denke im Endeffekt, profitieren sie ja auch vom Tourismus, den Vancouver anlockt. Darum kann Vancouver auch ein bisschen von ihrer *Kunst* profitieren. Das ist ein bisschen ein Wechselspiel. Die könnten ihre *Kunst* gar nicht verkaufen, wenn keine Leute kommen würden, die sie kaufen wollen. Ohne Vancouvers Infrastruktur würden die Leute nicht kommen.“ (Sophie, Interview 2010:26)

5.3 Die Präsentation Vancouvers

Nachdem die Motivationen, das Vorwissen, die Erwartungen und die Erlebnisse der befragten TouristInnen analysiert wurden und somit die Handlungen dieser Gruppe im Mittelpunkt standen, fokussiert dieses Kapitel die Verantwortlichen der Stadt Vancouver und deren Strategien, Mittel und Wege um die Stadt als Destination zu vermarkten. Besonderes Augenmerk liegt auf der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* und den Gründen für die Verwendung derselben.

5.3.1 Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als Marketingstrategie

Im Tourismus kommt es vor, dass ganze Kulturen zur Attraktion werden und diese Vermarktung vom Staat nicht nur geduldet, sondern auch gefördert wird (vgl. Robinson 2001:42). Mittels der Manipulation der Darstellungen der Vergangenheit und der Kulturen an sich wird Destinationen ein einzigartiges Gesicht gegeben. Ohne eine derartige Präsentation würde vielen Städten, Regionen und Staaten das gewisse „Etwas“ fehlen, welches TouristInnen die Besonderheit eines Ortes spüren lässt und sie so anzieht (vgl. Robinson 2001:47).

In Vancouver dient dazu die *Kunst von First Nations der Nordwestküste*. Dies ist keinesfalls eine neue Entwicklung – seit mehr als hundert Jahren hat etwa der Totempfahl eine Stellung inne, welche weit über seine ursprüngliche Bedeutung hinausreicht beziehungsweise von dieser abweicht. Er wurde zur Touristenattraktion, in Miniaturform zum begehrten Andenken und zum Symbol der Destination, welche die TouristInnen wählten (vgl. Jonaitis 1997:104). Doch nicht nur das – der Totempfahl beinhaltet nunmehr nicht nur die Werte, Bedeutungen und Geschichten, welche die Verantwortlichen ihm zudachten, sondern verkörpert all das, was die KonsumentInnen, welche in vielen Fällen TouristInnen sind, über First Nations der Nordwestküste sowie die Authentizität dieses Ortes denken (vgl. Jonaitis 1997:121). Im Lauf der Zeit wurde der Totempfahl zum Symbol für ganz British Columbia (vgl. Jonaitis 1997:117). Um die Wirksamkeit und den touristischen Marktwert dieser Skulpturen optimal zu nutzen, wurden und werden sie an strategisch günstigen Stellen positioniert – in Häfen oder Anlegestationen von Fähren, entlang von Zuglinien und Autobahnen, in Parks, Gärten und Einkaufszentren, vor Hotels, öffentlichen Gebäuden, touristischen Einrichtungen, Schulen und in Museen (vgl. Jonaitis 1997:112-115; Thomas 1999:32⁹). Während heute Totempfähle für neue Standorte in Auftrag gegeben werden, wurden diese früher einfach von

⁹ Thomas erwähnt dies in Bezug auf die Kunst der Maori in Neuseeland. Seine Beschreibungen decken sich jedoch mit den Beobachtungen der Autorin in Vancouver, weshalb er hier ebenfalls zitiert wird.

ihren ursprünglichen Standorten entfernt und in touristischen Zentren wieder aufgerichtet (vgl. Duffek, Interview 2009:14; Jonaitis 1997:112). Um die TouristInnen zufrieden zu stellen, wurde bis ins kleinste Detail geplant – so gab es zum Beispiel in den 1930er Jahren Vorschläge, die Erklärungen über die Totempfähle, an welchen der Zug vorbei fuhr, gleich auf die Rückseite der Speisekarten im Speisewagen zu drucken und alle Bäume zu fällen, welche die Sicht auf die Skulpturen beeinträchtigten (vgl. Jonaitis 1997:112).

Die ursprüngliche Bedeutung der Schnitzereien ist in der Tourismusindustrie nachrangig – so erlangten etwa zwei Totempfähle aus Alert Bay besondere Berühmtheit, schlicht und einfach, weil sie fotogen waren. Viele Totempfähle sind so groß und schmal, dass sie keine guten Fotomotive darstellen. Diese beiden kürzeren Hauspfähle hingegen ließen sich sehr gut fotografieren und wurden so unzählige Male als Miniaturen verkauft und auf zahlreichen Plakaten, Broschüren und Postkarten abgebildet – unabhängig davon, ob diese für Alaska, Vancouver oder andere Orte warben. (vgl. Jonaitis 1997:119-120) Heute sind die bei TouristInnen mit Abstand am beliebtesten Totempfähle jene mit Vögeln mit ausgestreckten Flügeln als abschließende Figur (Abbildung 17) – auch hier stehen ästhetische Überlegungen und nicht die tiefere Bedeutung der Darstellung im Vordergrund (vgl. Jonaitis 1997:117-118).



Abbildung 17

Totempfähle sind auch deshalb so beliebt und können so erfolgreich vermarktet werden, da der Name auf ein „primitives“ uraltes Glaubenssystem – den Totemismus (welcher an der Nordwestküste nicht praktiziert wird; der Name Totempfahl wurde aufgrund von Missinterpretationen der KolonisatorInnen eingeführt) – verweist und den Gegenstand mit einer mystischen Aura umgibt. Obwohl die einzelnen Figuren meist einfach als Tiere oder mythische Figuren identifiziert werden, ist die Bedeutung derselben und ihre Geschichten nicht für alle offensichtlich und zugänglich, was die Mystik erhöht. Außerdem stellt der Totempfahl eine angenehme Verbindung zwischen Vertrautem und Exotik dar: Auch wenn die Bedeutung der Darstellungen fremd ist, so findet das Kunstwerk als Skulptur einfach im westlichen Kunstverständnis Platz (vgl. Jonaitis 1997:115-116). Mit der Zeit hat der Totempfahl eine weitere Funktion übernommen – er ist nicht nur Symbol für Vancouver oder

die Nordwestküste, sondern mit dem Birkenrindenkanu und der Federhaube zum Symbol des Indianischen an sich geworden und wird als dieses weltweit vermarktet.

“In the 1990s the popular Playmobil line of children’s toys includes an Indian set that features a feather-bonneted Plains Indian, a tipi, a birchbark canoe – and a totem pole” (Jonaitis 1997:115).



Abbildung 18

Diese Mischung aus Symbolen und Gegenständen der verschiedensten Regionen und Kulturen entspricht durchaus dem Bild und den Erwartungen der TouristInnen, weshalb es weiterhin beworben wird (vgl. Nicks 1999:307).

Heute ist die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Vancouver bereits so alltäglich, dass sie für die EinwohnerInnen zur Umgebung gehört, wie Häuser und Autos auch – TouristInnen nehmen diese jedoch sehr wohl als distinktiv und besonders wahr (vgl. Thomas 1999:23). Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist jedoch nicht nur in Souvenirläden und als Kunstwerke auf öffentlichen Plätzen und Galerien zu finden – Motive dieser *Kunst* sind in der Architektur und der Mode vorhanden, werden auf Briefmarken und Geldscheinen abgedruckt (vgl. Thomas 1999:13).

Ein Grund, wieso es für Vancouver sinnvoll ist, die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als Symbol der Stadt einzusetzen und zu vermarkten, sind, wie schon öfters erwähnt, die fehlenden Gemeinsamkeiten der EinwohnerInnen. Vor allem nach der kolonialen Periode war die Schaffung einer eigenen Identität, das Vorweisen historischer Stätten und symbolträchtiger Gebäude dringlich (vgl. AlSayyad 2001:3,7; Thomas 1999:22). Heute ist es im Tourismus besonders wichtig, der Destination einen bestimmten Charakter zu verleihen – wenn dieser nicht durch die lokale Bevölkerung gefunden werden kann, ist es häufig üblich sich anderen Möglichkeiten zuzuwenden, die Einzigartigkeit versprechen: entweder den

naturräumlichen Begebenheiten oder den indigenen Kulturen (vgl. Thomas 1999:12). In Vancouver trifft beides zu – sowohl die Natur, wie auch die First Nations sind Gegenstand der Vermarktung der Stadt. Der Vorteil dieser Verwendung für die Kunst von First Nations der Nordwestküste besteht in einer neuen Ethik des Bewahrens, denn Kulturerbe schafft nicht nur eine gemeinsame Identität, sondern verlangt auch nach Verantwortung für die Konservierung und die Sicherheit derselben (vgl. Graburn 2001:71). Leider ist diese Ethik des Bewahrens manchmal aber auch nachteilig, da sie häufig als Argument gegen die Repatriierung von Kunstgegenständen benutzt wird.

Es gibt jedoch noch weitere Gründe, wieso es erfolgversprechend ist, die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in der Tourismusindustrie zu verwenden. TouristInnen wollen in ihrem Urlaub bewusst Unterschiede zu ihrem Alltag erleben (vgl. Rojek 1997:52). Da die meisten TouristInnen aus Industriestaaten kommen und in Städten leben, ist eine natürliche Umgebung, die Nähe zur Natur oft ausdrücklicher Wunsch der Reisenden (vgl. Dann 1996:69). Die romantisierende Sichtweise auf indigene Kulturen macht diese bis heute zu „Kindern der Natur“ – die Annäherung an dieselbe kann in British Columbia somit am besten über die First Nations der Nordwestküste stattfinden (vgl. Dann 1996:70; Graburn 1989:31-32; Thomas 1999:16). Zusätzlich herrscht Sehnsucht nach Alternativen zum kapitalistischen Weltsystem, weshalb im Urlaub gerne andere Kulturen, welche nicht aus dieser Tradition kommen und sich eine „reinere“ Lebensform erhalten haben, besucht werden (vgl. Brown 1996:36-37; Phillips & Steiner 1999:13). Umweltschutz, Ökotourismus und ethnischer Tourismus sind stetig wachsende Strömungen und Vancouver kann mit Hilfe der First Nations der Nordwestküste diesen Markt bedienen (vgl. Lanfant 1995a:3; Smith 1989:4).

TouristInnen wollen Andenken an ihre Reisen erwerben und diese mit nachhause nehmen. Da die Essenz dieser Reisen – die Natur und indigene Kulturen – nicht verpackt mitgenommen werden können, spielt die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* eine umso größere Rolle (vgl. Graburn 1989:33). Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* wird als im Einklang mit der Natur wahrgenommen und stellt dadurch das perfekte Souvenir dar (vgl. Brown 1996:44; Lanfant 1995a:10).

Ein weiterer Grund, welcher für die Destination Vancouver und die Verwendung dieser Marketingstrategie spricht, ist der Wunsch von immer mehr TouristInnen, sich vom Massentourismus abzugrenzen. Da eine Reise nach Vancouver nicht billig ist, die Destination im weltweiten Vergleich eher unbekannt ist und zusätzlich naturräumliche Gegebenheiten und die Entlegenheit der Region kaum Massentourismus zulässt, ist dies **der** Ort, um individuell

Urlaub zu machen. Die kulturellen Angebote der First Nations der Nordwestküste sorgen für zusätzliche Exotik. Dazu kommen noch viele Möglichkeiten, Touren mit kleinen Anbietern und Gruppen zu buchen und so die Reise zu einem sehr persönlichen Erlebnis werden zu lassen (vgl. Urry 2008:57).

TouristInnen heute werden mit verschiedenen Angeboten geradezu überschüttet. Es reicht somit nicht mehr, nur „Action“ für TouristInnen zu bieten – ein Ort muss außergewöhnlich sein und es muss Außergewöhnliches erlebt werden können. (vgl. Lanfant 1995b:32; Rojek & Urry 1997:12; Urry 2008:92) Ohne die Natur und die *Kunst* und Kulturen von First Nations der Nordwestküste hätte Vancouver Schwierigkeiten, Einzigartigkeit zu postulieren. Zu ähnlich wäre die Stadt anderen Metropolen in Nordamerika. TouristInnen sind wählerisch und müssen überzeugt werden, dass ein Ort eine Reise wert ist (vgl. Urry 2008:59). Städte und Regionen müssen erst zu touristischen Produkten werden, sich spezialisieren (vgl. Urry 2008:98). Hier ist es primär, dass eben Einzigartigkeit geschaffen wird. Was sehenswert und einzigartig ist, wird jedoch weniger vor Ort entschieden, sondern im Vorfeld – durch Medien: Bücher, Filme, das Internet und Werbung. Es gilt also den Blick der TouristInnen auf die Destination zu lenken und von diesem als außergewöhnlich bewertet zu werden. Nur so kann im globalen Wettstreit um TouristInnen mitgehalten werden. (vgl. AlSayyad 2001:16; Lanfant 1995b:39; Rojek 1997:70-71)

“[...] the gaze must be directed to certain objects or features which are extraordinary, which distinguish that site/sight of the gaze from others” (Urry 2008:92).

“Thus what makes a tourist destination attractive is that it is thought to have a special characteristic, a special ‘spirit of place’” (Selwyn 1996:21).

Gleichzeitig zu dieser Außergewöhnlichkeit, der Exotik sollen touristische Zentren jedoch über ein gewisses Maß an Komfort verfügen. Die Unterbringungen müssen gewisse Standards erfüllen, eine gute Infrastruktur muss gegeben sein und im besten Fall sind alle Wünsche der TouristInnen erfüllbar (vgl. Nash 1989:42). Vancouver ist hier in der glücklichen Lage durch die natürliche Umgebung und die Kulturen der First Nations der Nordwestküste etwas Besonderes und unberührte Natur bieten zu können, aber gleichzeitig eine moderne Millionenstadt zu sein und so allen Anforderungen gerecht werden zu können.

Es gibt jedoch noch weitere wichtige Anforderungen an touristische Regionen:

“The presence of the past within the landscape itself, however, has also long evoked fascination and it is a strong motivator for leisure and tourism activity“ (Aitchison & MacLeod & Shaw 2000:94).

Vancouver kann als so junge Stadt keine lange europäische Geschichte vorweisen. Dieses Manko wird jedoch durch die Präsentation der indigenen Vergangenheit wettgemacht. Die Ausstellung uralter Schnitzereien, die Möglichkeit alte Dörfer zu besichtigen und allein die Tatsache, dass die First Nations der Nordwestküste seit Jahrtausenden an diesem Ort leben, verleiht der Landschaft eine historische Tiefe, einen Mythos, welche sie für TouristInnen attraktiver macht (vgl. Aitchison & MacLeod & Shaw 2000:94; Lanfant 1995b:32). Um dieses historische Erbe zugänglich zu machen, ist wiederum die Zusammenarbeit mit Mitgliedern von First Nations der Nordwestküste unbedingt notwendig, denn “in order to engage with the memory of a place it is necessary that there should be a social group which can ensure the transmission of memory” (Lanfant 1995b:38).

Die First Nations der Nordwestküste haben als Einzige direkten Zugang zu dieser Vergangenheit. Das versetzt sie zwar einerseits in eine Machtposition, andererseits führt dies jedoch leider genauso oft dazu, dass Interpretationen ihrer Geschichte von Außenstehenden präsentiert werden – ohne eine Möglichkeit korrigierend einzugreifen. Um den romantischen Blick der TouristInnen gerecht zu werden, wird oft eine mythische Vergangenheit postuliert, wie sie in Wirklichkeit nie stattgefunden hat (vgl. AlSayyad 2001:21).

Es ist nicht abzustreiten, dass die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Vancouver präsent ist, verwendet wird. Ob die Initiative hierzu von indigenen KünstlerInnen oder von der Tourismusindustrie ausging, lässt sich heute nicht mehr herausfinden – zu alt ist die touristische Tradition in dieser Gegend. Wahrscheinlich ist jedoch, dass sich Tourismus und die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* gegenseitig förderten, beeinflussten und von beiden Seiten vorangetrieben wird.

“I think it's been nurtured by the natives, you know as an industry [...] It's very attractive work. [...] All around the world everybody wants a piece of that magical aboriginal thing to take home. It's everybody wants to possess a piece of that.” (Rammell, Interview 2009:20)

Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist heute kultureller Marker, welcher die Gesellschaft der Destination für TouristInnen beschreibt und auf dieselbe hinweist (vgl. Dann 1996:70).

5.3.2 Wie wird geworben? – vom Internet, Großprojekten und Megaevents

“Tourists do not miraculously materialize in a destination. Vacation type and destination choice are influenced by a complex range of ‘pushing’ factors, and they are also subject to a similarly complex range of ‘pulls’.” (Robinson 2001:40)

Es gibt verschiedene Mittel und Wege, um eine Region für TouristInnen attraktiv zu gestalten, sie zur Destination zu machen. Einige wie etwa das Hervorheben und Fördern der Eigenheiten der Gegend oder das Ausnutzen von Marktnischen vor allem in „neuen“ Sparten des Tourismus wie etwa der Ökotourismus wurden bereits erwähnt. Drei weitere Methoden, denen sich Vancouver sehr erfolgreich bediente, sind die Nutzung der Medien, die Verwirklichung prestigeträchtiger Projekte und die Veranstaltung von Megaevents.

5.3.2.1 Medien

Die heutige Gesellschaft ist mehr und mehr durch den ständigen Umgang mit Medien und den Einfluss, welche diese ausüben, geprägt. Vor allem das Fernsehen und heute das Internet dominieren mehr und mehr die Gesellschaft (vgl. Rojek 1997:69). Dies bewirkt zum einen, dass Informationen schnell verbreitet werden, einer breiten Masse zugänglich sind und so weniger ein Privileg von Eliten sind (vgl. Steiner 1999:88). Der freie Zugang zu und die Nutzung des Internets macht neue Formen der Selbstdarstellung und der Aktivierung von Gruppen möglich (vgl. Mugerauer 2001:100). Dies führt dazu, dass natürlich nicht nur die eigene Gruppe im Internet vertreten ist, sondern dass auch jederzeit jegliche Informationen über andere Gruppen aufgerufen werden können (vgl. Urry 2008:82-83). Für den Tourismus bedeutet das erhebliche Veränderungen: TouristInnen müssen nun nicht mehr das Haus verlassen, um ihren Blick „in die Ferne schweifen“ zu lassen. Jederzeit können Bilder, Videos und Berichte von entlegenen Orten auf der ganzen Welt angesehen werden – der Blick auf Sehenswürdigkeiten, unberührte Landschaften oder exotische Rituale verliert so viel von seiner Außergewöhnlichkeit (vgl. Urry 2008:91). Orte können nunmehr nicht nur in persona, sondern auch virtuell besucht werden (vgl. Mugerauer 2001:99).

Eine logische Folge dieser Entwicklungen wäre, dass der Tourismus – der „echte“ Besuch von Destinationen – nachlassen müsste. Entgegen dieser Voraussagen ist dies jedoch nicht eingetreten (vgl. Rojek 1997:69,70). Die TouristInnen bleiben nicht aus, sondern ihre Entscheidungen für oder gegen ein Reiseziel werden heute lediglich in viel größerem Ausmaß von Medien beeinflusst (vgl. Mugerauer 2001:99-100). Dazu kommt, dass die weltweite Verbreitung neuer Medien die Ansprüche bezüglich der Außergewöhnlichkeit eines Ortes rapide ansteigen lässt (vgl. Urry 2008:92). Der Auftritt von Destinationen in den Medien – sei es in Film, Fernsehen, Presse, Werbung oder dem Internet – wird so immer wichtiger.

Genau wie früher gilt es auch heute die Region in ein Produkt zu verpacken und zu verwandeln, welches von TouristInnen gekauft, konsumiert wird (vgl. AlSayyad 2001:17-18).

Die Notwendigkeit der Vermarktung einer Region, um TouristInnen „anzulocken“ bleibt unverändert – nur die Weise, wie dasselbe erreicht wird, verändert sich stetig, passt sich den rasanten Entwicklungen der Medienwelt an und nutzt diese. Das Ziel jeder Werbung ist es, das Produkt zu verkaufen. So auch im Tourismus. In der Werbung „wird die Realität mystifiziert, der Alltag romantisiert, die Fremdheit des Gastlandes heruntergespielt und der Besucher mit Abenteuer, Erholung und Unterhaltung gelockt“ (Wukovits 1998:110). Mit der Zeit entwickelt sich so ein Bild von einem Land, einer Region oder Stadt, welches weltweit als zu diesem Ort gehörend und distinktiv wahrgenommen wird. Dieses Bild ist die Basis, aufgrund welcher TouristInnen ihre Entscheidungen bezüglich eines Reiseziels fällen (vgl. Urry 2008:7). Was TouristInnen schließlich vor Ort bestaunen ist oft nicht die Realität, sondern “ideal representations of the view in question that they internalise from postcards and guidebooks (and TV programmes and the internet)” (Urry 2008:78). Der Blick der TouristInnen wird somit wesentlich durch diese kreierten Bilder gelenkt (vgl. Aitchison & MacLeod & Shaw 2000:108; Frank 2005:108).

Ein bis heute sehr wichtiges Medium in der Tourismusindustrie ist die Broschüre. Trotz der fortschreitenden Digitalisierung und der Bedeutung der Präsenz von Destinationen im Internet, sind, wie auch die Interviews mit TouristInnen bestätigen, Reiseführer und Broschüren jene Medien, welche am meisten zur Meinungsbildung, aber vor allem zur Planung einer Reise herangezogen werden.

“[...] the brochure is recognized as an essential and highly visible aspect of the commodification process. Through glossy photographs and creative prose, unique cultures are effectively reduced and reassembled to appeal to prospective tourists.” (Robinson 2001:43)

Broschüren versuchen ebenfalls die Produkte zu verkaufen und fördern den romantischen Blick der TouristInnen. So sind etwa auf den Abbildungen in Broschüren um neunmal öfter TouristInnen alleine abgebildet, als die lokale Bevölkerung. Nur in unter 10% der Abbildungen sind TouristInnen gemeinsam mit EinwohnerInnen der Destination zu sehen – und wenn, dann scheint die lokale Bevölkerung meist als Hotelbedienstete, VerkäuferInnen oder EntertainerInnen auf. (vgl. Dann 1996:63,78) Diese Darstellung vermittelt, dass der intime Kontakt mit der Bevölkerung im Tourismus nicht unbedingt förderungswürdig ist, da es so zur „Entromantisierung“ des Blicks kommen kann (vgl. Dann 1996:64). Ein gutes Beispiel hierzu ist das Cover einer Publikation aus dem Jahr 1940, welche den 50. Geburtstag der Stadt Vancouver feierte. Zu sehen waren zwei Mitglieder von First Nations der

Nordwestküste, welche plaudernd unter einem Totempfahl im Stanley Park sitzen und auf die Skyline der Stadt blicken. Die Erklärung zu diesem Bild war folgende:

„Years ago, on the shores of Burrard Inlet, the natives squatted beneath their totem poles, on which were carved in fantastic symbolism the history of their clans, and viewed contentedly the forests, hills and water that was their tribal heritage. They sensed no portent of a great city in the sky, but it was there.”
(Jonaitis 1997:121)

Auf dieses Bild und diese Beschreibung treffen vier Faktoren zu, die in der Tourismuswerbung häufig anzutreffen sind: Romantisierung und Exotisierung, Generalisierung und Verschleierung negativer Tatsachen. Die Indigenen werden zum einen als Kinder der Natur präsentiert; zum anderen hätte in der realen Vergangenheit in der Gegend um Vancouver nie ein Pläuschchen unter Totempfählen stattfinden können, da die dort lebenden Musqueam und Squamish über keine Tradition des Totempfahl Schnitzens verfügten. Außerdem konnten die Totempfähle im Stanley Park, die ganze Anlage und Öffnung des Parks für die EinwohnerInnen der Stadt und die TouristInnen nur deshalb stattfinden, weil die dort lebenden Indigenen vertrieben wurden. Die Realität ist somit weit weniger romantisch und harmonisch – doch dies ließe sich auch weit weniger gut verkaufen. (vgl. Jonaitis 1997:119,121)

Die Abbildungen in Broschüren bestätigen, wie auch das Cover der Jubiläumspublikation, das vorhin beschriebene Bild von Indigenen als Kindern der Natur. Fotos, welche Landschaften abbilden, zeigen stets entweder menschenleere Gegenden, oder aber die lokale Bevölkerung. Fast nie werden TouristInnen alleine in der Landschaft abgebildet (vgl. Dann 1996:64). Die Illustrationen in Broschüren, aber auch in Reiseführern und vor allem auf Webseiten definieren, was schön, sehenswert, außergewöhnlich ist; was erlebt werden „muss“ und mit wem auf der Reise interagiert werden soll (vgl. Dann 1996:79).

Tourismus ist wirtschaftlich für die meisten Regionen und die dort lebende Bevölkerung von Vorteil – so profitieren auch die First Nations der Nordwestküste von den Erfolgen der Werbung, welche Vancouver mittels der verschiedenen Medien für große Zahlen von TouristInnen attraktiv machen. Trotzdem wird die Konstruktion eines Images, die Verbreitung eines gewissen Bildes mit Hilfe der Macht der Medien, oft auch als Mittel zur sozialen Kontrolle missbraucht. Dominante Gruppen, welche meist über den primären Zugang zu Medien verfügen, können dieses Bild steuern und nach ihrem Gutdünken andere Gruppen porträtieren oder aber ignorieren und unsichtbar machen (vgl. AlSayyad 2001:24). Die First Nations der Nordwestküste werden sehr sichtbar gemacht – doch nicht in allen Bereichen

ihrer Kulturen. Während kulturelle Angebote und das Kunsthandwerk stark beworben werden, werden andere Bereiche und vor allem Probleme und Anliegen ignoriert. Wie die Olympischen Winterspiele 2010 zeigten, werden manchmal auch nur gewisse Gruppen der First Nations porträtiert, während andere nicht einbezogen werden und zusätzlich unter Repressionen leiden. Die Präsentation der Kulturen passiert außerdem meist nicht nach den Vorgaben der Betroffenen, wodurch die Gefahr der Diskriminierung und Trivialisierung besteht (vgl. Wukovits 1998:109).

Medien sind somit ein zweiseitiges Schwert: Vor allem frei zugängliche Medien, wie das Internet dienen als Mittel zur Selbstdarstellung, zum Aktivismus, zur weltweiten Vernetzung und der Präsentation eigener Anliegen. Andererseits ist Randgruppen oft der Zugang zu anderen Medien – Zeitung, Film und Fernsehen sowie Medien der Werbung wie Plakate und Broschüren – verwehrt, wodurch sie der weiteren Verbreitung eines Bildes, welches vielleicht nicht der Eigenwahrnehmung entspricht, in vielen Fällen machtlos gegenüberstehen.

Die folgenden zwei Abschnitte der Arbeit stellen Orte beziehungsweise Ereignisse vor, welche gute und sehr aktuelle Beispiele der Verwendung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in der Präsentation der Stadt sind.

5.3.2.2 Großprojekte

In der Geschichte Vancouvers wurden immer wieder Großprojekte verwirklicht, in denen die Kunst von First Nations intensiv verwendet wurde und wird. Hier werden als Beispiele der Stanley Park und der Flughafen Vancouvers beschrieben – der Stanley Park aufgrund seiner historischen Bedeutung für die Stadt und der Flughafen aufgrund der großen Breitenwirkung, welcher dieser als „Tor zur Welt“ auf TouristInnen und MigrantInnen hat.

5.3.2.2.1 Stanley Park

Der Stanley Park entstand kurz nach der Gründung der Stadt Vancouver. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts – zu einer Zeit, als die Mehrheitsgesellschaft das Indigene beziehungsweise die Realität und Gegenwart der First Nations der Nordwestküste ablehnte – wurden die ersten Kunstwerke von First Nations – Totempfähle – im Park aufgestellt. Die indigene Vergangenheit vor allem der nördlichen Gruppen und alte Kunstwerke als deren Zeugen kamen in Mode und deren Wirksamkeit für die Bewerbung der Stadt als Destination für TouristInnen wurde bereits damals erkannt. Die Geschichte des Parks, welche den meisten Vancouverites großteils unbekannt ist, (ver)birgt jedoch nicht nur dieses Paradoxon.

Parkanlagen wurden als Gärten Eden vor dem Sündenfall gesehen – als ursprüngliche menschenleere Wildnis inmitten der Stadt, die den EinwohnerInnen als Oase der Erholung dient. Trotz dieser Definition und den entsprechenden Werbungen sind Parkanlagen jedoch keine Wildnis und entstehen auch nicht aus ihr. Sie werden von Menschenhand geschaffen – so geschaffen, dass sie diesem Ideal möglichst nahe kommen (vgl. Barman 2005:11-13). Von Beginn an wurde deshalb gegen die Bevölkerung des Stanley Parks – zunächst First Nations und später SiedlerInnen verschiedener Abstammungen – agiert und jegliche Anzeichen ihrer Existenz, die Beweise gegen den jungfräulichen Zustand des Parks gewesen wären, ausgelöscht: Zäune, Schilder und Gräber wurden bewusst vernachlässigt bis sie verrotteten, Häuser niedergebrannt und die Bevölkerung vertrieben (vgl. Barman 2005:96,238). Und auch der „Urwald“ des Stanley Parks ist nicht der erste Wuchs des Waldes, sondern das Ergebnis von Aufforstungen nach Abholzungen für die Holzindustrie (vgl. Barman 2005:11-13). Diese Abbildung zeigt den Stanley Park mit bis heute wichtigen Orten und (ehemaligen) Siedlungen.

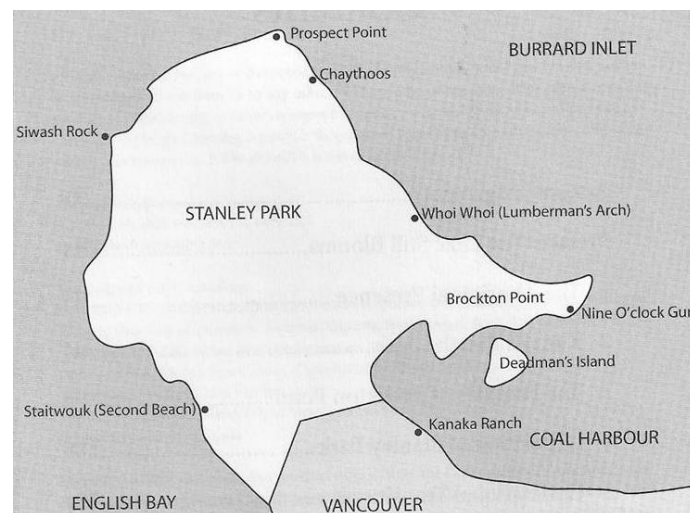


Abbildung 19

Am 27. September 1888 wurde der Park offiziell eröffnet und nach dem anwesenden Generalgouverneur Lord Stanley benannt (vgl. Barman 2005:93). 1889 wurde ein *Board of Park Commissioners* eingesetzt, um Gesetze zur Regelung und zum Schutz des Parks zu beschließen. Dieser Vorstand setzte daraufhin einen Park Ranger ein (vgl. Barman 2005:94). Die erste Amtshandlung des Boards war, trotz des Ideals der menschenleeren Wildnis, die Verlegung einer Straße um die Halbinsel herum. Hierbei wurde rücksichtslos vorgegangen – Häuser, welche im Weg standen, mussten verlegt werden oder in einem Fall wurde sogar die Ecke eines Hauses entfernt, während sich die BewohnerInnen noch in demselben aufhielten, anstatt den Straßenverlauf um wenige Schritte zu ändern (vgl. Barman 2005:91-92). Auch mit

archäologischen Funden wurde nicht anders verfahren: Skelette wurden zur Seite gelegt, damit Mitglieder von First Nations sie entfernen sollten und riesige Ansammlungen von zerbrochenen Venusmuscheln wurden zerstampft und als Straßenbelag verwendet, da sie schön weiß waren (vgl. Barman 2005:21). 1890 wurden am Brockton Point Sportgelände, die *Brockton Point Amateur Athletic Grounds*, geschaffen und so Teile des Parks für die Elite der Stadt privatisiert (vgl. Barman 2005:103). Auch ein Zoo wurde angelegt: Es gab Bären, Hirsche und Raccoons und dazu importierte schwarze Schwäne und Kängurus aus Australien und Squirrels aus New York. Einheimische Tiere wie Eulen, Falken und Krähen wurden hingegen zum Abschuss freigegeben, da sie Enten jagten, welche als eigentliche Parktiere betrachtet wurden. Außerdem wurden die schlammigen Tümpel am Eingang des Parkes zu einem künstlichen See, der *Lost Lagoon*, vergrößert und bereits 1917 mit dem Bau der *Seawall* als Spazierweg direkt am Wasser um den Park begonnen. Fertig gestellt wurde dieser 1980. (vgl. Barman 2005:137,161-162)

Weitere Paradoxa und absurde Details birgt die landrechtliche Geschichte der Halbinsel. Die SiedlerInnen im Stanley Park mussten, als die *Dominion of Canada* auf einer Klärung der Besitzverhältnisse im Stanley Park bestand, vor Gericht den Nachweis ihrer durchgehenden Besiedlung seit mindestens 60 Jahren erbringen. Sollte dieser vom Gericht anerkannt werden, wurde nicht etwa das Eigentum bestätigt, sondern es bestand lediglich die Möglichkeit eine Kompensation für den Verlust des Besitzes zu erhalten. (vgl. Barman 2005:175-183) Die Gerichtsverfahren dauerten über zwei Jahre. Zeugen für die Präsenz der SiedlerInnen waren meist Mitglieder von First Nations, welche bereits vor der ersten europäischen Besiedlung in den 1860er Jahren im Stanley Park lebten (vgl. Barman 2005:192-197). Aufgrund der rassistischen Degradierung der indigenen Zeugen als nicht glaubwürdig, entschieden die Gerichte letztendlich zugunsten der Stadt (vgl. Barman 207-220).

Der *Park Board* feierte seinen Sieg gegen das Indigene und die SiedlerInnen mit dem Aufstellen eines neuen Totem Poles: „A few short weeks after the victory over unwanted Aboriginality, the imagined counterpart of that Aboriginality was in place“ (Barman 2005:207). Doch dies ist nicht das Paradoxon, auf welches hier hingewiesen werden soll. Der Staat verlangte, dass Beweise für Eigentum erbracht werden, da die Halbinsel rechtlich demselben gehörte. Tatsächlich blieb der rechtliche Status des Parks jedoch lange ungeklärt und ist bis heute fraglich. Läge es somit am Staat selbst, einen Nachweis zu erbringen, fiel diesem das weit schwerer als den SiedlerInnen.

In British Columbia konnte zunächst nur bereits vermessenenes Land von Privatpersonen gekauft werden – alle anderen Länder gehörten der Krone der Kolonie British Columbia. 1859 vermerkte der Chief Commissioner of Lands and Works und Vizegouverneur Richard Moody im Areal des Stanley Parks ein militärisches und ein marines Reservat. Dieser Antrag wurde jedoch nie unterzeichnet, der Tatbestand nie amtlich bekannt gegeben und so ging das Land rechtlich nie in den Besitz der Krone über (vgl. Barman 2005:25-26). 1876 sollte ein indianischen Reservat auf der Halbinsel eingerichtet werden, doch diesem Antrag wurde nicht stattgegeben (vgl. Barman 2005:36-41). Nach der Gründung der kanadischen Konföderation 1876 sollte 1880 das Land der Krone, welches für militärische oder marine Angelegenheiten reserviert gewesen war und nicht mehr als solches gebraucht wurde, der *Dominion of Canada* übergeben werden. Da es im Fall der Halbinsel jedoch keine Aufzeichnungen gab, welche den Besitz der Krone bestätigten, wurde das Land zunächst zum Kronland von British Columbia erklärt. 1884 übergab British Columbia diese Länder der *Dominion of Canada*. Das Problem des unklaren Status dieser Areale wurde erst 1886 gelöst: Als die neue gegründete Stadt Vancouver eine Petition für die Ernennung des Geländes als Park einreichte, wurde dieser stattgegeben. (vgl. Barman 2005:85-90) 1908 erhielt die Stadt Vancouver schließlich einen erneuerbaren Pachtvertrag auf 99 Jahre für den Park (vgl. Barman 2005:167). Die Ernennung zum Park stellte einen willkommenen Ausweg aus den landrechtlichen Wirren dar und beendetet den Streit zwischen Stadt, Provinz, Staat und ehemaliger Kolonialmacht. Dennoch mutet es absurd an, dass nur kurze Zeit nach dieser Notlösung Eigentumsnachweise von den SiedlerInnen erbracht werden mussten.

Nach dem Sieg vor Gericht unternahm der *Park Board* zunächst keine Schritte gegen die SiedlerInnen, da er keine uneingeschränkte Unterstützung der Bevölkerung genoss – viele Vancouverites fanden die BewohnerInnen fast ebenso dekorativ wie die Totem Poles (vgl. Barman 2005:221-224). Erst 1931, zehn Jahre nach den Prozessen, wurden zum einen FischerInnen mit ihren Hausbooten bei Deadman's Island vertrieben und auch den fünf am Brockton Point verbliebenen Familien ein letztes Ultimatum gestellt (vgl. Barman 2005:227). Den Familien wurden befristete steuer- und mietfreie Häuser in der Stadt zur Verfügung gestellt und der Umzug finanziert. Am 25. Juni 1931 wurden die Häuser der Familien am Brockton Point niedergebrannt. Die Familien am Nordufer der Halbinsel durften bis 1933 bleiben. (vgl. Barman 2005:229-232) Das Argument für die endgültige Vertreibung der Familien vom Brockton Point war die Wiederherstellung der uneingeschränkten Aussicht auf die Skyline Vancouvers.

In den 1950er Jahren verstarb der letzte Einwohner des Stanley Parks – Tim Cumming. Entgegen seines Wunsches starb er nicht im Stanley Park, wo er sein ganzes Leben verbracht hatte, sondern nach einem Herzanfall im Krankenhaus. (vgl. Barman 2005:238-247) Obwohl zunächst beschlossen wurde, das Haus dieses letzten Siedlers als historische Stätte zu bewahren, wurde es 1963 doch abgerissen. Da Tim Cumming keinen indianischen Vater und daher keinen *Indian Status* hatte, besaß das Gebäude keine historische Relevanz. (vgl. Barman 2005:248-249)

Dieses Argument ist vor allem mit den Informationen des folgenden Absatzes besonders kurios. Die SiedlerInnen im Stanley Park, unter denen bereits Anfang des 20. Jahrhunderts nur mehr eine vollblütige Angehörige einer First Nation lebte – die ursprünglich im Park lebenden First Nations der Nordwestküste waren in die umliegenden Reservate gezogen – wurden in der Geschichte immer wieder als First Nations behandelt oder angesehen. So wurden etwa auch Kinder, deren Väter keinen *Indian Status* hatten, trotzdem in Residential Schools erzogen. Auch 1921 als der rechtliche Status der Insel endgültig geregelt werden sollte, versuchte der Park Board zunächst die Familien in umliegende Reservate umzusiedeln. Dies stellte sich jedoch als unmöglich heraus, da das verantwortliche *Department of Indian Affairs* sich aufgrund der gemischten Wurzeln der SiedlerInnen nicht für diese zuständig fühlte. (vgl. Barman 2005:102,168-172)

Die Zugehörigkeit der Familien zu keiner einzelnen ethnischen Gruppe und die ungeklärten Landrechte im Park verzögerten zwar die endgültige Vertreibung der Familien aus dem Stanley Park, doch hatten sie zur Folge, dass für diese Familien in einer Gesellschaft, in der das „Wir“ und „Ihr“ klar definiert wurde und Abweichungen von diesen Kategorien nicht toleriert wurden, kein Platz war. So lange wie möglich wurde ihre Existenz ignoriert, dann wurden die Familien vertrieben und bis heute wird ihre Geschichte negiert. Nur der vor Generationen von den SiedlerInnen angepflanzte Flieder und eine kleine versteckte Plakette, welche am Strand auf das ehemalige Dorf Chaythoos hinweist, zeugt heute noch von den ehemaligen BewohnerInnen des Parks. (vgl. Barman 2005:251-252,254-256)

Zwar wurde der Stanley Park 1988 zu einer *Natural Historic Site* erklärt, doch dafür waren lediglich archäologische Stätten ausschlaggebend. Die Präsenz der SiedlerInnen im Stanley Park wurde so als prähistorisch angenommen; die Realität einer durchgehenden Besiedlung zunächst von First Nations und dann von SiedlerInnen verschiedenster Abstammung bis in die 1950er Jahre und deren gewaltsame Vertreibung wird bis heute von staatlicher Seite nicht anerkannt. (vgl. Barman 2005:251-252,254-256)

Da für die vorliegende Arbeit jedoch vor allem die Ausstellung von Kunst von First Nations der Nordwestküste im Stanley Park von Bedeutung ist, soll hier abschließend ein kurzer historischer Überblick und die Beschreibung einiger besonderer Totempfähle folgen.

1919 bat die *Art, Historical und Scientific Society* den Park Board um die Genehmigung ein Indianerdorf – aus der alten Zeit – bauen zu dürfen. Der erste Schritt war der Kauf zweier Hauspfähle. Kurz darauf wurden drei weitere Totempfähle erworben (vgl. Barman 2005:172-173). 1925 war das geplante indianische Dorf am Brockton Point immer noch nicht verwirklicht, da sich die Verantwortlichen nicht entscheiden konnten, ob ein altes Dorf abgebaut und im Park wieder aufgebaut werden sollte, oder ob ein neues Dorf gebaut werden sollte. Als das *Squamish Band Council* seine Ablehnung der Totem Poles als nicht indigen für diese Gegend anbrachte, zog sich die *Art, Historical und Scientific Society* zurück und auch der *Park Board* brachte die finanziellen Mittel um das Dorf zu verwirklichen nicht auf. (vgl. Barman 2005:226) Die *Art, Historical und Scientific Society* erwarb 1927 zwei Hauspfosten. Diese sollten das Gewicht des Querbalkens eines Hauses tragen (ein anderes Paar sollte den zweiten Balken stützen, doch vermutlich wurde das Haus nie fertig gestellt) und wurden vom Kwakwaka'wakw Chief Tsa-wee-nok in Kingcome Inlet in Auftrag gegeben und von Charlie James (1870-1938) geschnitzt. 1914 wurden sie für ein Filmset ausgeliehen und nach Vancouver transportiert. Dieser Film über die First Nations der Nordwestküste trug den Titel "In the Land of the Head-Hunters" – Regie führte der berühmte Fotograf Edward S. Curtis. Als die Pfähle bereits sehr verfallen waren, wurde zunächst ein Replikat des einen Pfahls aus Glasfasern hergestellt und 1988 ein Replikat des zweiten Pfahls von Tony Hunt (*1942) hergestellt (Abbildung 20). Da die Bemalung immer wieder erneuert worden war, entsprach sie nicht mehr den Originalen. Tony Hunt bemalte die Pfähle mit Hilfe alter Fotografien schließlich wieder in den ursprünglichen Farben. Auf der Spitze der Pfähle ist Thunderbird (Donnervogel) zu sehen, darunter ein Grizzly, der einen Menschen hält. (vgl. Stewart 1993:82-84)

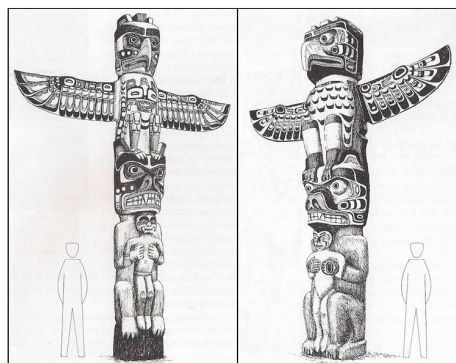


Abbildung 20

1928 erwarb die *Art, Historical und Scientific Society* einen weiteren Totempfahl, der als Hausportal diente und ursprünglich als Erinnerungspfahl an den Kwakwaka'wakw Chief Wa'kas in Alert Bay angefertigt wurde. Dessen Design wurde in Anlehnung an den Speaker's Staff (auch Talking Stick genannt) des Chiefs entworfen und erzählt dessen lange und komplexe Familiengeschichte. Von einem Schnitzer namens Yuxwayu angefertigt, wurde der Pfahl in den 1890er Jahren aufgestellt. Einige Jahre später wurde ein riesiger Schnabel am zuunterst dargestellten Raben montiert. Für die obere Hälfte des Schnabels wurde ein Teil eines Kanus verwendet, der untere Teil extra angefertigt. Der Schnabel konnte geschlossen und geöffnet werden und stellte so einen beeindruckenden Zeremonialeingang dar. Für den alltäglichen Gebrauch wurde eine neue Tür in die Wand geschnitten. Dieses Foto zeigt den Totempfahl als der riesige Rabe im Jahr 1900 durch an die Hauswand gemalte Flügel, Schwanz und Füße komplettiert wurde. (vgl. Stewart 1993:88-89)

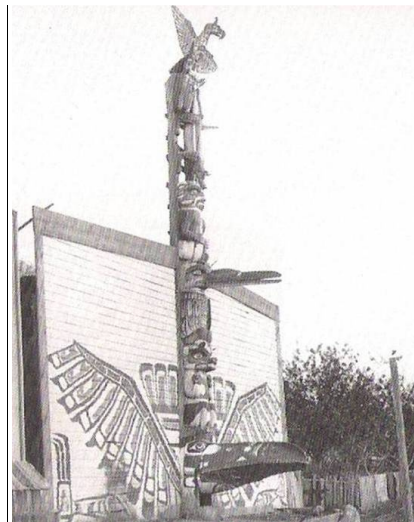


Abbildung 21

Als der Pfahl in den 1980er Jahren zu verfallen drohte, wurde er zur Konservierung nach Ottawa gesandt. Dort wurde er restauriert und von dem Kwakwaka'wakw Künstler Doug Cranmer (1927-2006) mit Hilfe alter Fotografien in den Originalfarben bemalt. Doug Cranmer leitete nicht nur die Restaurierung, sondern fertigte 1987 auch ein Replikat an, welches heute im Stanley Park zu sehen ist. Das Original befindet sich im *Museum of Civilization* in Ottawa und ist wieder Teil einer Kwakwaka'wakw Hausfront. An der Spitze des Pfahls ist ein Donnervogel zu sehen, welcher einen Wal in seinen Klauen hält. Darunter ist der Wolf, ein Ahne Chief von Wa'kas abgebildet. Unter diesem ist die mythologische Figur Wise One (der Weise) zu sehen, danach der Kannibale Vogel Huxwuhkw, ein Bär mit zwei Gesichtern auf den Pfoten und schließlich der Rabe. (vgl. Stewart 1993:88-89)

1934 wurde ein weiterer Versuch unternommen, das indianische Dorf zu verwirklichen: First Nations sollten dort wohnen und ihr „traditionelles“ Leben den BesucherInnen vorspielen – wie Tiere im Zoo. Dieser Plan scheiterte, doch stattdessen wurden zur Feier des 50-jährigen Jubiläums der Stadt Vancouver 1936 weitere Totem Poles erworben – unter anderem der einzige Haida Totempfahl des Parks. Dieser ist das Replikat eines 1878 in Skidegate zu Ehren von Chief Skedans aufgestellten Begräbnispfahls. Auf der Rückseite desselben sind 23 horizontale Linien zu sehen – diese zeigen, wie viele Decken bei dem bei der Aufstellung stattfindenden Potlatch verschenkt wurden: Jede Linie steht für 20 Decken. Das frontale Brett an der Spitze des Pfahls zeigt den Mond mit dem Gesicht des Donnervogels. Die Flügel, Füße und der Schwanz des Vogels sind seitlich gespalten aufgezeichnet. Darunter ist Mountain Goat (Bergziege) zu sehen – gut zu erkennen anhand der behuften Füße und der Hörner. Zuunterst ist ein Grizzly abgebildet, der vermutlich eine Robbe hält. (vgl. Barman 2005:235; Stewart 1993:81)



Abbildung 22

1964 beauftragte der *Park Board* Bill Reid ein Replikat (Abbildung 22) des Haida Pfahls, der zu verfallen drohte, anzufertigen (vgl. Stewart 1993:90).

1936 schnitzte der Squamish Chief Mathias Joe Capilano (1885-1966) einen Totempfahl, um an die Gegenwart der Squamish zu erinnern und erhielt außerdem die Erlaubnis, eine Hütte aufzustellen und dort Kuriositäten der Squamish zu verkaufen. Dieses Arrangement kam dem lang ersehnten indianischen Dorf am nächsten. (vgl. Barman 2005:235)

1943 gab es außerdem indianische Aufführungen von Mathias Joe Capilano und dem Squamish Chief August Jack Khahtsahlano (1867-1967). 1944 verkaufte Letzterer indianische Kuriositäten am Brockton Point. (vgl. Barman 2005:236-237)

In den 1980er Jahren wurden einige weitere Totempfähle in Auftrag gegeben beziehungsweise restauriert. Der Kwakwaka'wakw Robert Neel restaurierte zum Beispiel einen Totempfahl seiner verstorbenen Mutter Ellen Neel (1919-1966), welche diesen Pfahl im Jahr 1955 geschnitzt hatte. Dies stellt eine große Ausnahme dar, denn Schnitzerei war und ist teilweise bis heute eine Männerdomäne. Ellen Neel schnitzte damals insgesamt fünf Pfähle für eine Mall in Edmonton, Alberta. 30 Jahre später kamen drei dieser Totem Poles an die Westküste zurück, einer davon als Geschenk an das *Museum of Anthropology* in Vancouver. Dieser Totem Pole wurde letztendlich im Stanley Park aufgestellt (Abbildung 23). Zuoberst ist ein Adler zu sehen, darunter Sea Bear (eine mythische Kreatur – ein Orca, welcher sich in einen Geisterbären verwandelt, sobald er an Land geht), der auf den Schultern einer Frau, die einen Frosch hält, steht. Diese wiederum steht auf dem Kopf von Bookwus – dem Wild Man of the Woods. Darunter kauert zwischen den Ohren des Raben, der die Basis darstellt, Dzunukwa – Wild Woman of the Forests. (vgl. Stewart 1993:86)

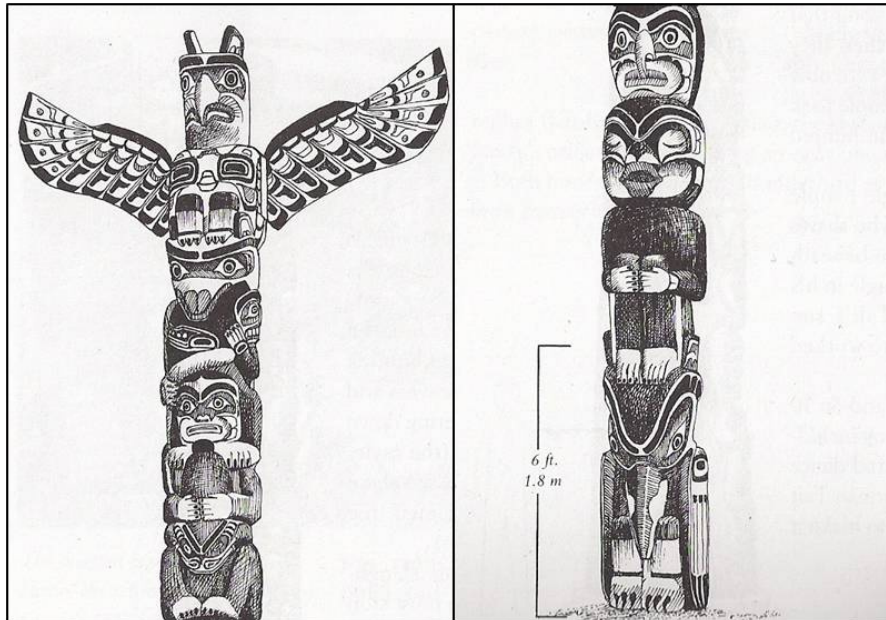


Abbildung 23

1987 schnitzte der Nisga'a Meisterschnitzer Norman Tait (*1941) mit seinem Bruder Robert Tait (*1953) und seinem Sohn Isaac Tait (*1965) einen Pfahl, welcher erzählt, wie die Eagle People (Adlermenschen) den Biber zu ihrem Wappen machten (Abbildung 24). Die Sage besagt, dass ein Jäger Bibern folgte und verwundert feststellte, dass diese ihre Pelze ablegen konnten und dann menschliche Gestalt hatten. Der Jäger hörte, wie die Biber ihre Sorgen,

dass sie aufgrund der intensiven Jagd der Eagle People bald aussterben müssten, besprachen. Der Jäger schämte sich und berichtete seinem Häuptling davon. Deshalb wurde der Biber als Wappen angenommen und fortan nicht mehr gejagt. Auf der Spitze des Pfahles ist ein Mensch aus dem Adlervolk zu sehen, der den Raben hält, welcher sich mit ihm den Himmel teilt. Darunter ist eine Figur, welche einen Frosch in der Rechten und einen Adler in der linken Hand hält, abgebildet. Frosch und Adler symbolisieren Robert und Isaac, welche beide mit Norman Tait an diesem Pfahl arbeiteten. (vgl. Stewart 1993:85)

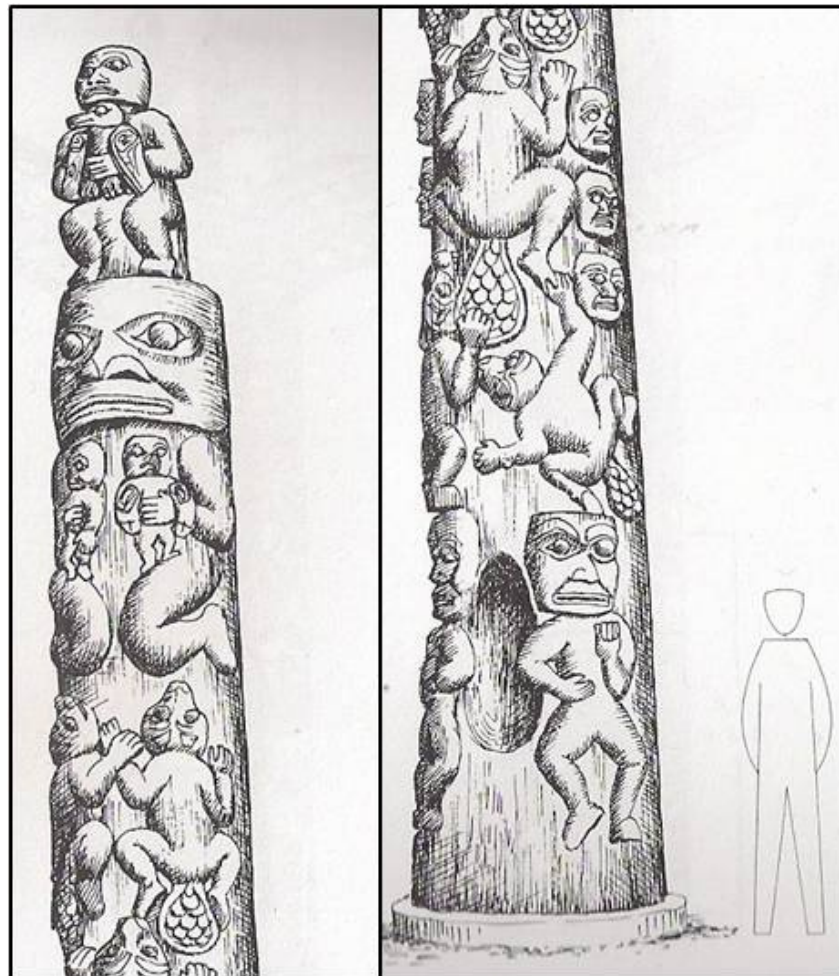


Abbildung 24

Die Nuu-chah-nulth Künstler Art Thompson (1948-2003) und Tim Paul (*1950) fertigten 1988 einen besonderen Pfahl an, welcher zugleich traditionell und ein zeitgenössisches Statement sein sollte (Abbildung 25). An der Spitze ist Sky Chief (Himmelshäuptling), welcher den Mond hält, abgebildet. Darunter ist ein Eisvogel zu sehen. Unter dessen Füßen beginnt die Schwanzflosse eines Buckelwals, auf dessen Rücken Thunderbird (Donnervogel) reitet. Das Atemloch des Wals ist durch ein Gesicht und zwei Hände angedeutet. Auf der Seite des Wals ist Lightning Snake (Blitz-Schlange) zu sehen. Darunter wurde ein Wolf im Stil des Schnitzers Jimmy John (~1877-1988) geschnitzt, um diesen großen Nuu-chah-nulth

Künstler der Vergangenheit zu ehren. Die Basis stellt ein Mensch dar, welcher ein *Tupati* (ein Objekt, welches in Spiele und Mut- und Geschicklichkeitsproben bei Hochzeiten verwendet wurde) hält. (vgl. Stewart 1993:87)

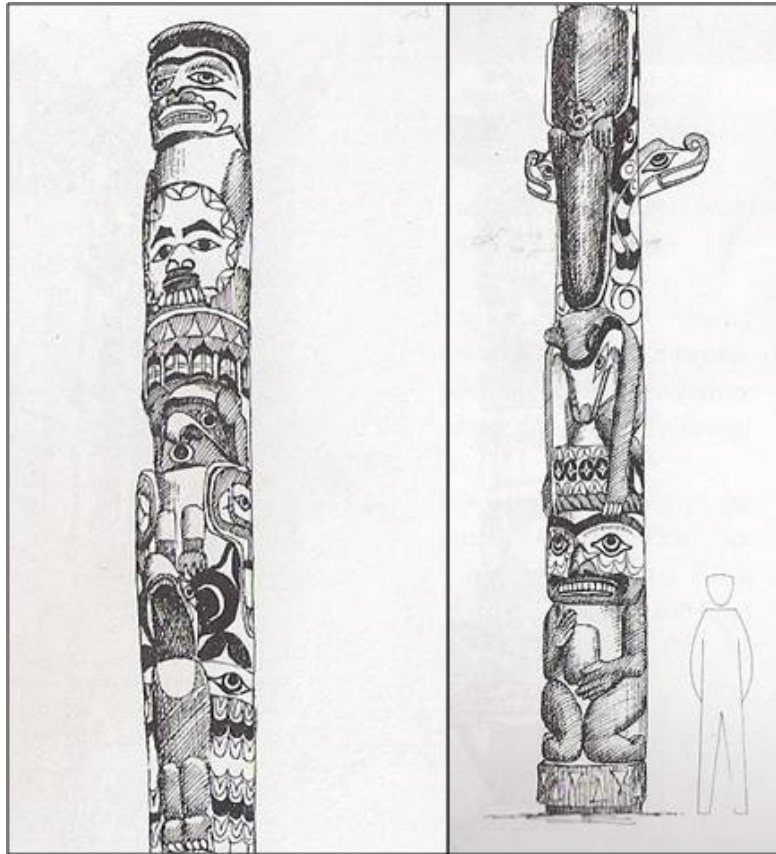


Abbildung 25

Die Auswahl der beschriebenen Totempfähle und die Geschichte des Parks zeigen verschiedene Facetten und Gesichter desselben. Vor allem die Geschichte der Nordwestküstenkunst im Stanley Park zeugt von einer frühen Verwendung dieser Kunst, um TouristInnen anzuziehen, für die Stadt Vancouver zu werben und ihr Einzigartigkeit zu verleihen. Ebenfalls anzumerken ist, dass erst 2001 ausführlichere Informationstafeln angebracht wurden und bis heute mehr Kunstwerke in den Kunststilen der nördlichen Gruppen der Nordwestküste im Stanley Park zu sehen sind und weniger die Kunst der in Vancouver ansässigen Gruppen der Coast Salish – der Musqueam und Squamish.

Der zweite Ort in Vancouver, an welchem sehr aktuell in großem Ausmaß die Kunst von First Nations der Nordwestküste als Gestaltungselement verwendet wird, ist der internationale Flughafen der Stadt.

5.3.2.2.2 YVR Vancouver International Airport

„Ich glaube, als erstes fällt es [dass die Kunst von First Nations der Nordwestküste sehr präsent ist] jedem gleich am Flughafen auf, auf jeden Fall. Das ist ja Wahnsinn, was sie da jetzt alles haben.“ (Manuela, Interview 2010:7)

„[...] das Markanteste ist wohl, dass es schon ein riesiges Holzkunstwerk am Flughafen gibt“ (Michael, Interview 2010:6).

Diese Aussagen und auch schon jene der EinwohnerInnen Vancouvers zeigen, dass die Gestaltung des internationalen Flughafens von besonderer Bedeutung für die Verwendung der Kunst von First Nations der Nordwestküste ist und eine wichtige Möglichkeit darstellt, wie mittels dieser Kunst erfolgreich um TouristInnen geworben wird.

Vancouvers Flughafen wurde 1930 von der Stadt finanziert und errichtet. Aufgrund des steigenden Flugverkehrs, expandierte der Flughafen in den folgenden Jahrzehnten mehrmals – es wurde neues Land angekauft, neue Flugzeughallen und Landebahnen gebaut. Erst 1948 erhielt der Flughafen offiziell die Bezeichnung *Vancouver International Airport*. 1949 brannte das originale Flughafengebäude ab. In den 1950er Jahren stiegen die Passagierzahlen weiter, es kam zur neuerlichen Expansion, wodurch der Flughafen zu einem Internationalen Flughafen der Klasse A aufstieg. In den 1980er Jahren kam es zu zahlreichen Neuerungen und Veränderungen am Terminal. Grund dafür war auch die Expo 1986 in Vancouver – das erste große internationale Event in der Stadt. Nach diesem Megaevent bürgerte sich der Name YVR für den Flughafen ein, welcher bald zum Synonym für *Vancouver International Airport* wurde. (vgl. YVR, Online: 2010)

Ein Flughafen ist für jede Stadt das Tor zur Welt. Hier gilt es, sich zu präsentieren, gleich bei der Ankunft zu beeindrucken und gewisse Vorstellungen zu erfüllen. Vancouver verwendete und verwendet die Kunst von First Nations der Nordwestküste, um den Charakter der Stadt und der Provinz zu definieren. Als die lokale Kunstszene von den ersten Entwürfen zur Gestaltung hörte, gab es Proteste seitens der nicht indigenen KünstlerInnen, da diese nicht berücksichtigt wurden. Der Kurator Bill McLennan (Interview 2009:12), welcher von Beginn an rege an der neuen Ausstattung der Flughafengebäude beteiligt war, drückte den Grund dafür treffend aus:

„The reality is that if we put their work out there and maybe very good work and interesting work but that same work could be in Seattle it could be in Los Angeles, it could be in Winnipeg, it could be in Toronto [...] – it is not distinctive, it's good contemporary generic art.”

Doch nicht nur die Einzigartigkeit dieses Kunststils bewog zur Neugestaltung des Flughafens – dies hatte auch handfeste wirtschaftliche Gründe. Es gibt drei große Flughäfen an der Westküste Amerikas: Los Angeles, Seattle und Vancouver. Das Ziel war es, etwas zu kreieren, das den Flughafen Vancouvers deutlich unterscheidet und hervorhebt. Der Flughafen sollte nicht nur zur raschen Durchreise dienen, sondern ein Raum sein, an welchem sich die Passagiere wohlfühlen, an dem es etwas Besonderes zu sehen, zu erleben gibt. Die großzügige und kundenfreundliche Gestaltung des Flughafens und die Inkorporation von Kunst sollten dies gewährleisten. Zusätzlich sollte diese Präsentation als Werbung dienen und einladen, British Columbias zu erkunden und erleben. Diese wirtschaftlich motivierten Ziele wurden erreicht und übertroffen. Nicht nur die Anzahl der Passagiere, welche nach oder über Vancouver fliegen stieg und steigt stetig, sondern auch die EinwohnerInnen der Stadt sehen im Flughafen eine Attraktion und besuchen diesen nicht nur vor Abflügen, sondern als eigenständigen „Ausflug“, um die vielen Kunstwerke zu bewundern und um zusammen mit Kindern die Flugzeuge zu beobachten. (vgl. Duffek, Interview 2009:6; McLennan, Interview 2009:11,12,13)



Abbildung 26

Auch Gästen wird nahegelegt zumindest etwas früher als notwendig vor dem Abflug auf den Flughafen zu fahren, um alles sehen zu können. Aufgrund dieses Erfolgs expandiert der Flughafen weiter und investiert in die Kunst von First Nations der Nordwestküste (vgl. Duffek, Interview 2009:6; McLennan, Interview 2009:11,12,13). Das Konzept war so erfolgreich, dass andere Flughäfen in der Karibik und Südamerika darüber nachdachten, es zu übernehmen und ebenfalls mit indigenen KünstlerInnen zusammen zu arbeiten (vgl.

McLennan, Interview 2009:11). Auch andere Destinationen erkannten den Wert indigener Kunst in der Präsentation ihres Landes. So setzte zum Beispiel auch der Flughafen in Auckland, Neuseeland – in dem Fall zwar unabhängig von den Entwicklungen in Vancouver – die Kunst der Maori erfolgreich ein. Immer mehr Akzente wurden im Maori Stil gehalten. Heute sind dort Schnitzereien, Webereien und Wandgemälde von namhaften Maori KünstlerInnen sowie die üblichen Souvenirs zu finden (vgl. Thomas 1999:45-47). Auch die Fluglinie *Air New Zealand* schloss sich diesem Trend an und übernahm ein Maori Motiv als Logo (vgl. Thomas 1999:277).

Doch wer sind die Verantwortlichen in Vancouver? Wer ist „der“ Flughafen? Wer entwarf dieses Konzept?

In Vancouver ist die *YVR Art Foundation* für die künstlerische Gestaltung des Flughafens und die Wartung der Kunstwerke zuständig. Diese wurde 1994 von der *Vancouver Airport Authority* gegründet, um Kunst von First Nations der Nordwestküste zu fördern, den Markt für dieselbe zu vergrößern und die Ausstellung von Kunstwerken in den Gebäuden des Flughafens zu bewerben (vgl. YVRAF About, Online: 2010). Das Ziel der Stiftung ist:

“to fund, promote, support and display Northwest Coast Aboriginal art at public buildings and to operate programs, and receive gifts, bequests and funds to further the objectives of the Foundation” (YVRAF Mission, Online: 2010).

Ein Flughafen ist der perfekte Ort, um Kunst auszustellen, da so tausende Menschen mit den verschiedensten Hintergründen diese täglich bewundern können. Außerdem bietet ein Flughafen genügend Platz selbst für große, monumentale Kunstwerke ohne dabei an Museen – welche oft mit Enge, Stille und auch Überladenheit in Verbindung gebracht werden – zu erinnern (vgl. YVRAF About, Online: 2010). Der internationale Flughafen soll außerdem ein Ort sein, an welchem der einzigartige Charakter der Natur und Kultur Vancouvers und British Columbias für alle ersichtlich wird. Kunst von First Nations der Nordwestküste spielt in den Augen der Stiftung in diesem Zusammenhang eine vitale Rolle: Sie ist Inbegriff des einzigartigen Charakters der Provinz und ihres kulturellen Erbes. Jede Neuerung im ästhetischen Konzept des Flughafens richtete sich nach diesem Ziel, Natur und Kulturen des Landes zu präsentieren. Die Natur wurde zum Beispiel mit einbezogen, indem die Farbtöne der verwendeten Stoffe und Wandfarben einem Gemälde des nicht indigenen, kanadischen Malers Lawren Harris (1885-1970) – er war Mitglied der Künstlergruppe *Group of Seven* – welches die Wälder, Berge und das Meer in British Columbia zeigt, entnommen wurden (vgl. YVRAF Index, Online: 2010).

Das Motto „Land, Sea and Sky“ der Gestaltung des Flughafens spiegelt jedoch nicht nur die großartige Natur der Gegend wider, sondern entspricht auch Themen, welche in der Kunsttradition von First Nations der Nordwestküste seit Jahrhunderten eine große Rolle spielen (vgl. YVRAF About, Online: 2010).

Die Stiftung wird von einem Gremium Freiwilliger geleitet und deren Gelder dazu verwendet, neue Kunstwerke bei KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste in Auftrag zu geben (vgl. YVRAF About, Online: 2010; YVRAF Index, Online: 2010). Die Stiftung arbeitet mit dem *Museum of Anthropology*, dem *Vancouver Museum* und auch dem *Royal British Columbia Museum* in Victoria zusammen (vgl. YVRAF About, Online: 2010).

Die *YVR Art Foundation* widmet sich jedoch nicht lediglich der Vermehrung ihrer Kollektion, sondern hat auch die Förderung junger KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste zum Ziel. Zu diesem Zweck wurde ein eigenes Stipendienprogramm ins Leben gerufen. Dieses soll angehenden KünstlerInnen die Möglichkeit bieten, eine Ausbildung im künstlerischen Bereich zu absolvieren und gleichzeitig die Kreation von Kunstwerken für den öffentlichen Raum, wie den Flughafen, zu fördern. Außerdem soll talentierten KünstlerInnen Hoffnung und Ermutigung vermittelt sowie Inspiration weitergegeben werden. Die KünstlerInnen können hilfreiche Kontakte zu anderen KünstlerInnen und Galerien knüpfen, finden Zugang zur Kunstszene und erhalten dauerhafte Unterstützung – auch nach dem durch das Stipendium finanzierten Jahr. Zusätzlich schaffen sie in dieser Zeit Kunstwerke, welche für ein Jahr am Flughafen ausgestellt werden. In den ersten fünf Jahren des Bestehens der Stiftung wurden 25 Stipendien vergeben. (vgl. YVRAF Scholarship, Online: 2010) Die geförderten KünstlerInnen stammen aus den verschiedensten indigenen Gruppen British Columbias: Tsimshian, Haida, Nuxalk, Nisga'a, Nuuchahnulth, Wet'suwet'en Nation und Sauteaux (vgl. YVRAF Winners, Online: 2010). Um solch ein Stipendium zu erhalten, müssen die KünstlerInnen einer der First Nations British Columbias angehören, dürfen nicht älter als 25 Jahre sein, sollen aufstrebende talentierte bildnerische KünstlerInnen sein, welche sich verpflichten nach Ablauf des Jahres Kunstwerke, welche den durch das Stipendium möglich gemachten Fortschritt ihrerseits und die so erlernten Techniken zeigen, am Flughafen auszustellen (vgl. YVRAF Criteria, Online: 2010). Junge KünstlerInnen, welche besonders begabt sind, haben zusätzlich jährlich die Möglichkeit, den nach dem Mitgründer und langjährigen Präsidenten der Stiftung benannten *Frank O'Neill Visionary Award* in der Höhe von 5000\$ zu erhalten (vgl. YVRAF Visionary Award, Online: 2010).

Um über genügend Gelder zu verfügen, entwickelte die Stiftung ein Programm für SponsorInnen, SpenderInnen und MentorInnen. Das primäre Interesse dieser GeldgeberInnen soll die Förderung junger KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste sein. Als SpenderIn ist eine Geldsumme von 5000\$ für einen Zeitraum von drei Jahren vorgesehen, welche für die Stipendien der KünstlerInnen verwendet wird. SponsorInnen unterstützen die Stiftung mit einer Summe von 1500\$ über drei Jahre hindurch. Diese Gelder fließen in das Programm und die jährliche Feier zur Verleihung der Stipendien. Zusätzlich können SponsorInnen „Sachspenden“ zur Verfügung stellen, wie etwa den Transport für die EmpfängerInnen der Stipendien zur Verleihung derselben oder dem *Learning Day*, deren Unterbringung, die Verpflegung und Getränke oder andere Beiträge zum *Learning Day*. (vgl. YVRAF Sponsors, Online: 2010; YVRAF Donor, Online: 2010; YVRAF Donorinfo, Online: 2010)

Die Vorteile für SpenderInnen und SponsorInnen sind außer dem Beitrag zur Förderung der Kunst von First Nations der Nordwestküste die Erwähnung und Verlinkung auf der Homepage der Stiftung, eine Danksagung bei und Einladung zu der jährlichen Verleihung der Stipendien und die schriftliche Erwähnung im Newsletter. Außerdem besteht die Möglichkeit der persönlichen Übergabe eines Stipendiums an die BewerberInnen. Auf Anfrage kann zudem über den Werdegang der geförderten KünstlerInnen informiert werden, zu privaten Ausstellungen eingeladen und deren Foto für die Homepage der SpenderInnen oder SponsorInnen zur Verfügung gestellt werden. Unter den SpenderInnen der Stiftung befinden sich unter anderem die BIBC – die *Canadian Imperial Bank of Commerce*, die *Vancouver Airport Authority* oder die *Audain Foundation for the Visual Arts*. SponsorInnen sind unter anderem die *Pacific Coastal Airlines* und die internationale Unternehmensberatungsfirma KPMG. (vgl. YVRAF Sponsors, Online: 2010; YVRAF Donor, Online: 2010; YVRAF Donorinfo, Online: 2010)

BewerberInnen für das Stipendium müssen zusätzlich MentorInnen vorschlagen, welche sie durch das Jahr begleiten werden. Diese sollen den jungen KünstlerInnen helfen sich zu entwickeln, ihre Kunst zu verbessern, ihre Ziele zu erreichen und sie bei anfallenden Problemen unterstützen. Diese MentorInnen müssen bereit sein, die Zeit und Energie, welcher der stete Austausch, der einen wesentlicher Aspekt des Stipendiums ausmacht, und die Unterstützung der jungen KünstlerInnen bedarf, zur Verfügung zu stellen. Als Dank werden die MentorInnen ebenfalls auf der Homepage der Stiftung genannt und deren Webseiten verlinkt. Sie werden wie auch SponsorInnen und SpenderInnen im Newsletter erwähnt und

zur Verleihung der Stipendien eingeladen sowie dort namentlich bedankt. Außerdem stellt die Rolle der MentorInnen eine Möglichkeit dar, mit jungen KünstlerInnen des eigenen Fachs Kontakt zu halten und Anteil an deren weiteren künstlerischen Wegen und somit an der Kunst der nächsten Generation zu haben. Ein Mentor im Jahr 2010 war unter anderem der Tlingit Meisterschnitzer und Maler Bob Dempsey (*1948). (vgl. YVRAF Mentors, Online: 2010)

Die Idee zur Verwendung und Förderung der Kunst von First Nations der Nordwestküste entstand Ende der 1980er Jahre mit dem ersten erworbenen Kunstwerk Bill Reids. Die danach entworfenen Skizzen (Abbildung 27), welche auch bereits die Einbindung anderer KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste vorsah, überzeugte die Verantwortlichen von dem ästhetischen Wert dieser Art der Gestaltung (vgl. McLennan, Interview 2009:9-10).



Abbildung 27

Das Meisterwerk des Haida Künstlers Bill Reid „The Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe“ ist nicht nur das erste Stück, sondern das Herzstück der Kollektion des Flughafens von Vancouver:



Abbildung 28

Die Skulptur wurde 1986 als Tonmodell angefertigt und 1988 wurde ein Modell der heutigen Größe angefertigt. Der erste Abguss wurde schließlich 1991 fertig gestellt und steht heute vor der kanadischen Botschaft in Washington, D.C. 1994 wurde ein zweiter Abguss hergestellt, welcher zunächst im *Museum of Anthropology* in Vancouver ausgestellt wurde. Seit 1996 ist dieser Abguss im Flughafengebäude zu besichtigen. (vgl. YVRAF Spirit of Haida Gwaii, Online: 2010; Canada International, Online: 2010)

Das Kunstwerk gilt als eine der bedeutungsvollsten Skulpturen des 20. Jahrhunderts. Haida Gwaii bedeutet „Inseln der Menschen“ und ist die emische Bezeichnung der Queen Charlotte Islands, der Heimat der Haida. Bei den Insassen des Kanus handelt es sich um Figuren der Mythologie der Haida: Raven (Rabe), Mouse Woman (Mausfrau), Grizzly Bear (Grizzly) und seine menschliche Frau – Bear Mother (Mutter Bär), deren zwei Kinder Good Bear und Bad Bear (Guter und Schlechter Bär), Beaver (Biber), Dogfish Woman (Hundshai-Frau), Eagle (Adler), Frog (Frosch) und Wolf (Wolf). Auch zwei Menschen befinden sich in dem Kanu: ein Ruderer und der Schamane: der Häuptling mit dem Haida Titel Kilstlaai. (vgl. YVRAF Spirit of Haida Gwaii, Online: 2010; Canada International, Online: 2010)



Abbildung 29

In dieser Abbildung sind von links nach rechts der Ruderer, Mausfrau, der Biber und der Schamane zu sehen. Diese Wesen sind jedoch nicht nur in den Mythen der Haida wichtig, sondern auch in deren Heraldik – so sind etwa Rabe und Adler die Embleme der zwei Hälften der sozialen Ordnung der Haida. Der Wolf ist das Klantier von Bill Reids eigenem Klan – all diese Figuren sind sehr unterschiedlich und kommen nicht unbedingt gut miteinander aus. Dennoch rudern sie zusammen dieses Kanu – das ist die Aussage, welche der Künstler all den Passanten am Flughafen mit diesem Werk mitteilen wollte. (vgl. YVRAF Spirit of Haida Gwaii, Online: 2010; Canada International, Online: 2010)

Da der Flughafen jedoch auf dem Land der Musqueam gebaut wurde, sollte vor allem die Kunst jener Gruppe präsentiert werden. Da das erste Werk vom Haida Künstler Bill Reid stammte und so dieser Vorgabe nicht entsprochen wurde, wurde ein eigener Abschnitt des Flughafens nur für Musqueam Kunst reserviert.

In dieser sogenannten „Musqueam Welcome Area“ sind drei Installationen von Künstlerinnen der Musqueam zu sehen: darunter eine Kollektion von Musqueam Webereien „Out of the Silence“, welche im Ankunftsbereich an der Decke angebracht sind. Die geometrischen Muster in rot, gold, schwarz und weiß sollen viele Elemente traditioneller Musqueam Decken reflektieren. Die drei noch unbekannten jungen Künstlerinnen Krista Point, Gina Grant und Helen Callbreath konnten sich so einen Namen in der Kunstszene machen – für sie bedeutete dieser Auftrag eine Möglichkeit, ihren Lebensunterhalt mit ihrer Kunst zu verdienen. Die zwei etablierten WeberInnen Robyn und Debra Sparrow, welche die jungen Künstlerinnen unterstützten, webten Zeit ihres Lebens und waren maßgeblich an der Revitalisierung alter Webtechniken beteiligt. (vgl. McLennan, Interview 2009:13; YVRAF Out of the Silence, Online: 2010)

Das zweite Kunstwerk ist eine monumentale geschnitzte Spinnwirtel von der bekannten Meisterschnitzerin Susan Point. Mit sechs Metern im Durchmesser ist sie die größte der Welt. Die Motive, welche die Spinnwirtel schmücken sind zwei Adler, zwei Menschen, Lachs, Mond, Sonne und Erde. Diese traditionellen Elemente sind für die Kultur der Musqueam, welche bis heute entlang des Fraser River leben und fischen, bezeichnend. (vgl. YVRAF Flight Spindle Whorl, Online: 2010)

Auch das dritte Kunstwerk in diesem Abschnitt des Flughafens – zwei 5,5 Meter hohe Welcome Figures aus Zedernholz – stammt von Susan Point. Solche Figuren wurden ursprünglich als Hauspfähle von den östlichen Musqueam geschnitzt – am Flughafen sollen sie heute die BesucherInnen einladen, British Columbia zu entdecken. (vgl. McLennan, Interview 2009:9; YVRAF Welcome Figures II, Online: 2010)

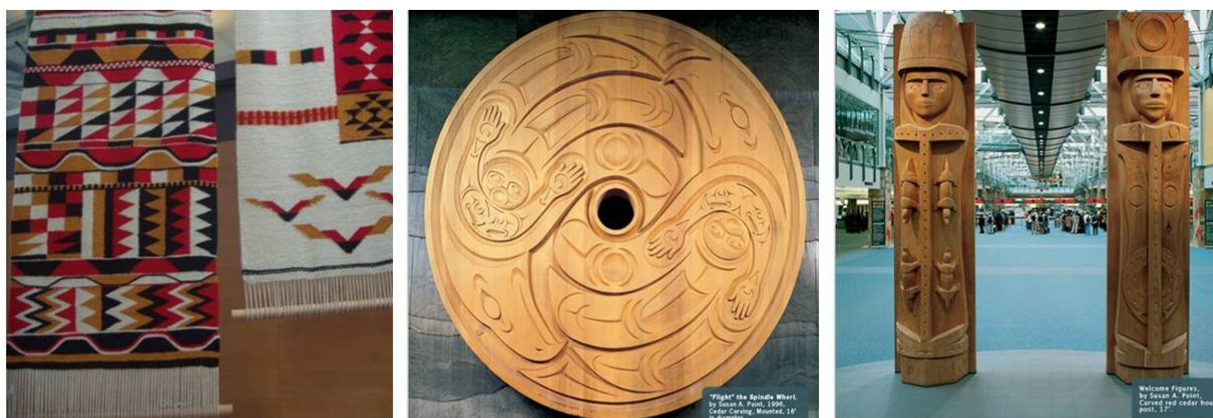


Abbildung 30

Zwei weitere Willkommens-Figuren von dem Nuu-chah-nulth Künstler Joe David (*1946) sind in der Ankunftshalle für internationale Flüge zu sehen. Diese Figuren wurden traditionell am Strand aufgestellt, um Gäste willkommen zu heißen. (vgl. YVRAF Welcome Figures I, Online,2010)



Abbildung 31

Ein weiterer „Ausstellungsraum“ ist leider nur für jene BesucherInnen zugänglich, welche von den USA einreisen (vgl. McLennan, Interview 2009:7,8,10). Die „Pacific Passage“ betreten diese Passagiere durch den Eingang eines traditionellen Langhauses und gelangen so in ein „typisches“ Ambiente der Nordwestküste mit Sandstrand. Über dieser künstlichen Landschaft schwebt Hetux, der Donnervogel – eine Skulptur der Innendesignerin, Malerin und bildenden Künstlerin Connie Watts, die Nuu-cha-nulth, Kwakwaka'wakw und Gitxsan Wurzeln hat (vgl. McLennan, Interview 2009:6,7). Das vom Nuu-chah-nulth Maler und Meisterschnitzer Tim Paul angefertigte Walfang Kanu soll schließlich, passend zu einem Flughafen, die Reise der Menschen symbolisieren. Verziert ist das Kanu mit Motiven der Seeschlange Sisiutl und des Mondes. Ein weiteres Kunstwerk in der Pacific Passage ist „Origin of Light“ von dem Haislat Grafier, Schnitzer und Goldschmied Lyle Wilson (*1955). Die Scheibe aus Aluminium und Glas repräsentiert den Ort, an welchem der Rabe den Ball des Lichts fallen ließ und die Welt sich so von der Dunkelheit zum Licht wandelte. Die Schnitzereien des Kwakwaka'wakw Meisterschnitzers Stephen Bruce (*1968) sollen schließlich die „Pacific Passage“ zum Leben erwecken. Sie zeigen Kreaturen aus einer Zeit, in welcher Tiere ihre Haut abwerfen und sich in Menschen verwandeln konnten. (vgl. YVRAF Pacific Passage, Online: 2010)

Ein erst kürzlich neu gestalteter Teil des Flughafens ist der Ankunftsbereich der Binnenlandflüge. Die ursprüngliche Idee der *YVR Art Foundation* war es, dieses Areal wie

einen Naturpark aussehen zu lassen. Dem um seine Meinung gebetene Kurator Bill McLennan gefiel diese Idee jedoch nicht – stattdessen schlug er vor, einen Ort aus einer Zeit "before human kind came you know when all these creatures were living" (McLennan, Interview 2009:8) zu kreieren. Diese Idee wurde schließlich umgesetzt – das Motto dieses Raumes lautet nun „Supernatural World“. Dort sind Kunstwerke von drei der bekanntesten Künstler der First Nations der Nordwestküste – dem Tlingit Bob Dempsey, dem Haida Meisterschnitzer Robert Davidson (*1946) und dem Kwakwakwa'wakw Meisterschnitzer Richard Hunt (*1951) – ausgestellt (vgl. McLennan, Interview 2009:9). Ihre Skulpturen stellen die übernatürlichen Wesen der Mythologie der First Nations der Nordwestküste – Tiere und Geistwesen, welche nach Belieben tierische oder menschliche Gestalt annehmen können – dar. Richard Hunt schnitzte die Skulptur des Orcas (Abbildung 32), welcher das Wasser beherrscht, aber den Legenden der Kwa-Gulth folgend vom Donnervogel, dem Herrscher der Lüfte, gejagt wird. (vgl. YVRAF Supernatural World, Online: 2010)



Abbildung 32

Bob Dempsey fertigte die Wesen des Landes: den Bären und den Mensch. Um die Beziehung der beiden Wesen miteinander und zu ihrem Land zu verdeutlichen, sind die Skulpturen Masken, welche das Bild des jeweils anderen zeigen. Robert Davidson wieder schuf zwei weitere Himmelskreaturen: Adler und Rabe, die an die zwei Wappen der Haida erinnern. (vgl. YVRAF Supernatural World, Online: 2010)

Totempfähle – die bekanntesten Skulpturen der Nordwestküste sind natürlich ebenfalls Teil der Kunstkollektion des Flughafens. Außerhalb des Gebäudes des internationalen Terminals im *Chester Johnson Park* sind drei Totempfähle von den Gitksan Künstlern Earl Muldoe und Walter Harris (*1931) zu sehen. Jeder Pfahl zeigt mythologische Wesen, welche mit

Geschichten aus dem kulturellen Erbe des jeweiligen Schnitzers assoziiert werden können. (vgl. YVRAF Totem Poles, Online: 2010)

Doch Vancouver präsentiert sich nicht nur mit Hilfe von dauerhaften Ausstellungen von Kunst von First Nations der Nordwestküste. Auch bei internationalen Megaevents wird das Indigene in den Mittelpunkt gerückt.

5.3.2.3 Megaevents – Die Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver

Vancouver ist nicht die typische Tourismusdestination, die Stadt wird nicht in einem mit Metropolen wie Paris, London, Rom, New York und Los Angeles genannt. Dennoch machte die Stadt in den letzten Jahrzehnten mehrfach durch die Austragung internationaler Megaevents auf sich aufmerksam.

Die Expo 1986 stellte einen Meilenstein im Unterfangen Vancouvers, international bekannt, berühmt und von TouristInnen als Destination angesehen zu werden, dar. Der Tourismus in der Region stieg infolgedessen erheblich. Im Februar 2010 fanden die Olympischen Winterspiele in Vancouver und dem etwas nördlich gelegenen Skiort Whistler statt. Die positiven oder negativen, vor allem aber die längerfristigen Auswirkungen dieses Events sind heute, ein halbes Jahr danach, noch nicht genau abzuschätzen, aber Tendenzen lassen sich bereits ausmachen.

Die Breitenwirkung des Events litt in Europa unter der hohen Zeitverschiebung, welche zur Folge hatte, dass etwa die prestigeträchtige Eröffnungszeremonie mitten in der Nacht übertragen wurde und so auch Interessierte durch die Uhrzeit abgeschreckt wurden (vgl. Judith, Interview 2010:14; Michael, Interview 2010:7). Für die InterviewpartnerInnen, welche noch studieren, kam ein weiteres Hindernis dazu: Der Beginn der Spiele fiel in die Prüfungswochen, wodurch gemütliches Fernsehen und Mitfiebern vor allem bei den alpinen Skibewerben nicht so häufig wie gewünscht stattfinden konnte (vgl. Judith, Interview 2010:14).

Einen positiven Effekt hatte die Austragung des Events jedoch auf jeden Fall: In Europa ist nun auch nicht Kanada-Interessierten bekannt, wo Vancouver auf der Landkarte zu finden ist und durch die Fotos, Werbungen und Filmaufnahmen wurden auch Eindrücke von der Atmosphäre, dem Aussehen und den Möglichkeiten der Stadt und Umgebung vermittelt (vgl. Garmers 2008:79,83,140; Judith, Interview 2010:12; Sophie, Interview 2010:18). Für den

Tourismus wirkt sich dieser höhere Bekanntheitsgrad in jedem Fall positiv aus. Vancouver will als Weltstadt, welche für jedeN das Richtige zu bieten hat, bekannt werden.

Doch inwiefern konnten die First Nations der Nordwestküste, deren Kunst und Kulturen in der Bewerbung der Spiele, bei der Eröffnungsfeier und auch bei vielen anderen Veranstaltungen verwendet wurden, von dem Event profitieren? Die Einbindung der First Nations der Nordwestküste in der Eröffnungszeremonie kam bei manchen InterviewpartnerInnen sehr gut an. Da die Spiele in einem Land stattfanden, dessen Ursprungskulturen die First Nations darstellen, wurde die Präsentation derselben gerade bei solchen Gelegenheiten als wichtig und richtig angesehen (vgl. Manuela, Interview 2010:12; Michael, Interview 2010:8). Bemerkt wurde jedoch nicht nur die zusätzlich steigende Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in geradezu allen Geschäften, sondern auch die Unangebrachtheit des Drucks von Motiven dieser Kunst auf wirklich jeglichem Gebrauchsgegenstand. Zu dieser Zeit wurde das Paradoxon, dass diese Kunst so präsentiert wird, auch wenn das Interesse der Mehrheitsbevölkerung den Indigenen gegenüber sonst sehr gering ist, besonders deutlich wahrgenommen (vgl. Sophie, Interview 2010:16,18). Ob die Präsenz der *Kunst* und die Vielzahl an kulturellen Veranstaltungen nun das Bewusstsein und Interesse der TouristInnen aber auch der lokalen Bevölkerung geweckt hat, hängt letztendlich davon ab, ob auch Personen, welche sonst nicht interessiert sind und solche Veranstaltungen nicht aufsuchen würden, angesprochen und als Publikum gewonnen werden konnte (vgl. Michael, Interview 2010:8).

Die Olympischen Spiele an sich konnten sich sehr gut vermarkten. So besuchte etwa Judith das Olympiamuseum bei Genf und war von der Nachhaltigkeit und Umweltfreundlichkeit der Austragung heutiger Spiele begeistert (vgl. Judith, Interview 2010:3). Der *Arbeitskreis Indianer Nordamerikas* AKIN in Wien und auch viele andere Umweltschutz- und Menschenrechtsorganisationen kritisierten die Olympischen Winterspiele und auch deren Austragung in British Columbia jedoch vehement.

Zusammenfassend wurden zehn Punkte gegen die Olympischen Spiele 2010 in Vancouver genannt (vgl. Coyote Special, Online: 2010; AKIN, Online: 2010):

- Kolonialismus und Rassismus in der Politik Kanadas und der Geschichte des *Internationalen Olympischen Komitees* IOK
- Missachtung der bis heute geltenden Landrechte der First Nations in British Columbia
- Große negative soziale Auswirkungen: Anstieg von Obdachlosigkeit, Kriminalisierung von Armut und von marginalisierten Randgruppen

- Zunehmende Gewalt vor allem an indigenen Frauen
- Verschuldung der Austragungsorte in der Höhe von geschätzten 6 Milliarden Dollar
- Zerstörung der Umwelt (Ausbau von Sportstätten, Infrastruktur und Zufahrtsstraßen)
- Korruption und Ausbeutung durch Konzerninteressen
- Vermehrte Repressions- und Überwachungsmaßnahmen
- Eingriff in die Bürgerrechte
- Repression, Kriminalisierung und Marginalisierung des Widerstandes gegen die Winterspiele

Die Olympischen Spiele umgibt der Mythos der Völkerverständigung, des Weltfriedens und des fairen sportlichen Wettkampfs. Die modernen Prinzipien des IOK sind Nachhaltigkeit und der Schutz der Menschenrechte. Dass es bereits seit vielen Jahrzehnten vor allem um ganz andere Interessen geht, ist klar. Auch wenn offiziell keine Spiele in Ländern, welche Menschenrechte verletzen, ausgetragen werden dürfen, so fanden unter anderem 1936 im Nationalsozialistischen Deutschland, 1988 in Seoul und 2008 in Beijing Olympische Spiele statt. Auch ein Massaker der Regierung an 300 StudentInnen in Mexiko verhinderte 1968 die dortige Austragung der Spiele nicht. Diese Ignoranz beruht vor allem auf wirtschaftlichen Interessen – die Olympischen Spiele sind ein unglaubliches Geschäft. Besonders die Übertragungs- und Werberechte sowie das Merchandising sind besonders ertragreich. Die Immobilienbranche, die Bauindustrie, der Tourismus und die SponsorInnen profitieren ebenfalls. Unter den SponsorInnen der Winterspiele 2010 waren *PetroCanada*, die *Hudson's Bay Company* und *BC Hydro* – Unternehmen, welche auch sonst die Rechte Indigener gerne geflissentlich übergehen. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Obwohl Kanada sich stets bemüht, international als Wahrer der Menschenrechte zu gelten und vor allem in Bezug auf den Umgang mit den Indigenen des Landes als humaner angesehen wird als die USA, häuft sich in den letzten Jahren die Kritik internationaler Institutionen.

„So rügte das Europäische Parlament die Verletzung der Landrechte bezüglich der Wasserkraftprojekte bei den James Bay Cree, das UN-Komitee zur Eliminierung aller Formen der Diskriminierung kritisierte die Vertragspolitik in British Columbia. Der Menschenrechtsrat forderte harsch eine Stellungnahme zur Situation der indigenen Frauen in Kanada, der UN-Sonderberichterstatter kritisierte die Lebensverhältnisse in den Reservaten.“ (Coyote Special, Online: 2010)

Hierzu kommt außerdem die jahrzehntelange Weigerung Kanadas die von der klaren Mehrheit der UN-Vollversammlung 1997 verabschiedete *Deklaration der Rechte der Indigenen Völker* zu unterzeichnen. Der Premierminister Stephen Harper leugnete gar ein

koloniales Erbe Kanadas. Selbst gegen eigene Gesetze, die kanadische Verfassung und Urteile kanadischer Gerichte wird immer wieder verstoßen, um sich über Rechte Indigener hinwegsetzen zu können. Ein Grundsatz der *Deklaration der Rechte Indigener Völker* ist die Nutzung indigenen Landes **nur** mit vorangegangener Information und vor allem umfassender Zustimmung der betroffenen Indigenen. Die Austragung der Olympischen Spiele auf indigenem Land fand ohne diese umfassende Information und Zustimmung statt. Durch den Zuspruch der Austragung machte sich nicht nur Kanada, sondern auch das IOK mitschuldig. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Der zweite Kritikpunkt der Missachtung indigener Landrechte lässt sich durch einen Blick auf die Kolonialgeschichte der Provinz einfach erklären. Im Gegensatz zu anderen Provinzen Kanadas wurde British Columbia sehr spät, erst im 19. Jahrhundert, kolonialisiert. In dieser Zeit der Kolonialisierung wurden kaum Verträge über Landabtretungen mit First Nations der Nordwestküste geschlossen – das Land wurde eher durch „schleichende Okkupation“ von den Einwanderern in Besitz genommen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen wurde in British Columbia nie Land an die kanadische Regierung abgetreten. Anfang der 1990er Jahre begannen die First Nations der Provinz aktiv gegen die Missachtung ihrer Landrechte aufzubegehren und konnten mit dem *Delgamuukw-Urteil* von 1997 vor dem Obersten kanadischen Gerichtshof einen entscheidenden Sieg erringen. Dieses Urteil bestätigte die bestehende Gültigkeit indigener Landrechte. Dieser Meilenstein änderte jedoch nicht viel an der Realität, da sich sowohl Provinz- wie auch Landesregierung weigerten, das Urteil anzuerkennen. Die Olympischen Winterspiele 2010 fanden somit auf Land statt, dessen BesitzerInnen die First Nations der Nordwestküste sind, da dieses Land niemals an den kanadischen Staat abgetreten wurde. Über diese bestehenden indigenen Landrechte setzten sich Kanada und das IOK einfach hinweg. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Die negativen sozialen Auswirkungen der Olympischen Winterspiele waren in Vancouver bereits vor der Eröffnung spürbar. Obwohl die Anzahl der Obdachlosen in Vancouver ohnehin sehr hoch ist, hatte sie sich seit 2003 verdreifacht. Im Vorfeld der Olympischen Spiele wurden viele alte Häuser abgerissen und luxuriöse Wohnbauten errichtet, welche sich die früheren BewohnerInnen dieser Gegenden nun nicht mehr leisten konnten. Vor allem die Gegend Downtown Eastside – eine der ärmsten Stadtteile ganz Nordamerikas – war von diesen Maßnahmen betroffen (vgl. Garmers 2008:83,84,120,137). Zuständige Organisationen warnen vor katastrophalen Auswirkungen dieser Strategien für das Viertel, in welchem bereits

jetzt 75% der 15 000 EinwohnerInnen unter der Armutsgrenze leben. 30% von ihnen sind Angehörige von First Nations, obwohl diese nur 5% der Stadtbevölkerung Vancouvers ausmachen. Die Stadtregierung, welche ohnehin für ihr rücksichtsloses Vorgehen gegen Arme und Obdachlose bekannt ist, verschärfte diese Maßnahmen im Vorfeld der Spiele weiterhin. Neben unzähligen Überwachungskameras wurden etwa Mistkübel entworfen, die nicht nach Pfandflaschen oder Dosen durchsucht werden können oder Bänke, welche sich nicht zum Schlafen eignen. Zusätzlich wurde die Verlagerung der Obdachlosen in ehemalige Kasernen überlegt und über einem Gesetzesentwurf gebrütet, welcher die zwangsweise Unterbringung von Obdachlosen in Unterkünften vorsah. Dieser wurde nicht beschlossen, denn es war einfacher, die Obdachlosen vor den Spielen schlicht und einfach zu vertreiben. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010; Wanda, Interview 2010:5) Wanda (Interview 2010:5) hörte bei ihrem Aufenthalt in Vancouver nach den Olympischen Spielen von dieser Vorgehensweise und war zu Recht entsetzt:

„Ich habe gehört, dass Leute gesehen haben, dass Leute durch die Stadt gegangen sind und zum Beispiel Obdachlosen One-Way Tickets für den Zug verteilt haben. Das ist wirklich drastisch.“

Von diesen Maßnahmen sind besonders indigene Frauen, welche fast 50% der weiblichen Obdachlosen ausmachen, betroffen. Seit *Amnesty International Canada* 2004 die Studie *Stolen Sisters* vorlegte, wurde bekannt, dass allein in den letzten 30 Jahren über 500 indigene Frauen in Kanada vermisst gemeldet oder ermordet wurden – viele davon in British Columbia. Die Gründe dafür ist oft das Fehlen öffentlicher Verkehrsmittel, welches indigene Frauen zum Trampen zwingt, da sie oft kein eigenes Auto besitzen. Zusätzlich sind sie in hohem Ausmaß von Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit betroffen. Aufgrund der systematischen Zerstörung traditioneller Strukturen, traumatischer Erlebnisse in den Residential Schools, wirtschaftlicher Schwierigkeiten, Alkohol- und Drogenabhängigkeit werden viele Frauen gezwungen, ihren Lebensunterhalt durch Prostitution zu verdienen. Etwa 50% der Prostituierten in Vancouver haben indigene Wurzeln. Großveranstaltungen wie die Olympischen Spiele fördern auch den Sextourismus – in Sydney wurden allein für die Spiele 10 000 Frauen und Mädchen importiert. Den jährlich am Valentinstag in Vancouver stattfindenden Gedenkmarsch für ermordete indigene Frauen ließ das *Vancouver Organizing Committee* VANOC heuer verbieten – es hätte zu Verkehrsstaus kommen können, welche am Eröffnungswochenende der Spiele nicht günstig gewesen wären. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Die Olympischen Spiele versprochen – auch den First Nations – wirtschaftlichen Aufschwung. Diese Prognose muss jedoch hinterfragt werden. Bis heute verzeichnete jeder Austragungsort nach Abschluss der Spiele erhebliche Defizite. Viele Unternehmen und Konzerne verdienten zwar gut an den Olympischen Spielen, doch der Staat selbst verschuldete sich hoch, denn er – und somit die SteuerzahlerInnen – müssen letztendlich für alle Defizite aufkommen. Die offiziellen Zahlen von VANOC kalkulierten mit einem Kostenaufwand von zwei Milliarden Euro. Diese Berechnungen inkludierten jedoch weder die Ausgaben zur Erweiterung des *Skytrains* zum Flughafen, des Ausbaus des *Sea-to-Sky* Highways und ähnlicher Großprojekte. KritikerInnen, welche diese Ausgaben sowie jene für die enormen Sicherheitsmaßnahmen berücksichtigten, schätzten die endgültigen Kosten der Spiele auf etwa 10 Milliarden Dollar. Um das notwendige Geld aufbringen zu können, wurden im Zuge Olympischer Spiele häufig wichtige Sozialleistungen für die Bevölkerung gekürzt. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010; Garmers 2008:83,84,120,137; Judith, Interview 2010:3)

Positiv ist hier jedoch zu vermerken, dass der Ausbau der Infrastruktur von der Bevölkerung durchaus begrüßt wurde. Die Querverbindungen durch die Stadt, welche die zwei neuen *Skytrain*-Linien schaffen, seien seit langem notwendig gewesen, so die EinwohnerInnen in informellen Gesprächen. Auch der Ausbau des *Sea-to-Sky* Highways wurde in dem Sinn positiv bewertet, da die ehemals schmale und kurvenreiche Straße nun erheblich sicherer und besser zu befahren ist. (vgl. Garmers 2008:143; informelle Gespräche 2009)

Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass obwohl sich das IOK dem Grundsatz der Nachhaltigkeit verschrieben hat, die negativen Auswirkungen der Olympischen Spiele auf die Umwelt in British Columbia enorm sind. Aufgrund der Weitläufigkeit der Spielstätten und dem Ausbau der Infrastruktur kam es in Whistler und auch am Cypress Mountain in Vancouver zu massiven Abholzungen, die in einer sensiblen Region den Lebensraum vieler Tiere zerstörten. Aufgrund des Baus vieler neuer Zufahrtsstraßen und dem Ausbau existierender Verkehrsverbindungen wurde Schotter in großen Mengen benötigt. Dieser wurde aus den Bergen gesprengt oder den Flüssen entnommen. Vor allem die Eingriffe in das Ökosystem der Flüsse wirkte sich in höchstem Maß negativ auf die Lachsbestände der Gegend aus. Die Störung der Ökosysteme trifft wiederum verstärkt die indigene Bevölkerung, denn Fischfang und Jagd sind für sie bis heute ein wichtiger Wirtschaftszweig. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Jener Kritikpunkt an den Olympischen Spielen in Vancouver, welcher diese Auseinandersetzung für die vorliegende Arbeit so interessant macht, ist die intensive Verwendung und Präsentation indigenen Erbes und die Einbeziehung einiger indigener Gruppen bei gleichzeitiger Repression anderer Gruppen der First Nations der Nordwestküste und anderer Anliegen von First Nations. Um den Ruf des guten Auskommens mit den Indigenen aufrecht zu erhalten, wurden vier First Nations der Nordwestküste in die Planung, Organisation und den Profit der Spiele einbezogen und als offizielle indigene Gastgeberationen präsentiert. Diese vier *Host First Nations* sind die Squamish, Lil'Wat, Musqueam und Tseil-Waututh, auf deren Gebieten die Spiele vorrangig abgehalten wurden und die somit direkt betroffen waren (vgl. Garmers 2008:121). Die vier Gastgeberationen sollten den gleichen Status genießen wie andere Staatsoberhäupter, die an den Spielen teilnehmen. Außerdem wurden Arbeitsplätze, großzügige Gelder zur wirtschaftlichen Entwicklung, ein neues Kulturzentrum sowie eine neue Galerie in Whistler versprochen (vgl. Garmers 2008:121). Diese vier Nationen sind jedoch nicht die einzigen First Nations, welche von den Spielen und vor allem von deren weitreichenderen Folgen betroffen sind. In British Columbia leben etwa 600 000 Angehörige der First Nations – die *Host First Nations* zählen insgesamt nur etwa 6000 Mitglieder. Viele KritikerInnen und AktivistInnen gegen die Olympischen Spiele 2010 sind Angehörige jener nicht einbezogenen Nationen. Doch auch unter den *Host First Nations* herrscht keineswegs Einigkeit – mit dem Näherücken der Spiele fanden sich auch dort viele GegnerInnen. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Auch die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* wurde bei den Spielen stolz zur Schau gestellt – so wurden die Medaillen von der Kwakwaka'wakw und Tlingit Goldschmiedin und Meisterschnitzerin Corinne Hunt (*1959) entworfen. Außerdem gab es einen *Aboriginal Pavillion*, in welchem *Kunst* zum Verkauf angeboten wurde. KritikerInnen stellten die Authentizität der dortigen Exponate und vor allem der von VANOC lizenzierten Souvenirs jedoch in Frage. VANOC vertrat jedoch die Meinung, dass diese authentisch seien, da ihnen zumindest Vorlagen indigener KünstlerInnen zugrunde gelegen sind und versprach ein Drittel der Einnahmen in Bildungs- und Kulturprojekte der First Nations zu investieren. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Auch wenn das Logo der Olympischen Winterspiele in Vancouver zu den am besten geschützten Logos zählt und ein Verstoß gegen die Copyright Bedingungen millionenschwere Klagen zur Folge gehabt hätte, nahm es VANOC mit dem Copyright selbst nicht so genau.

Die Cowichan First Nations stellten bekannte Pullover her, welche sehr aufwändig und teuer sind, da sie traditionell mit der Hand gestrickt werden. Als die Vorbereitungen für die Olympischen Spiele anliefen und es zu entscheiden galt, welches Design die Pullover, welche als Produkte der Spiele verkauft werden sollten, zieren würde, wurde auch mit den Cowichan verhandelt – ohne genaue Ergebnisse. Einige Zeit später kamen die Pullover auf den Markt – mit den Motiven der Cowichan. VANOC hatte das Motiv einfach kopiert beziehungsweise gestohlen, die Pullover maschinell herstellen lassen und verkauften diese nun massenweise zu einem günstigen Preis. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010; McLennan, Interview 2009:13)

Die Einbeziehung der vier *Host First Nations* hatte auch das Ziel, die Öffentlichkeit davon zu überzeugen, dass es keine ernstzunehmenden Proteste gegen die Spiele gäbe. Dies entsprach jedoch nicht der Realität. Die bekannteste Widerstandsgruppe – das *Olympic Resistance Network* – bestand aus UmweltschützerInnen, Menschenrechtsgruppen und vielen Mitgliedern von First Nations. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Darüber hinaus leisteten Indigene selbst erheblichen Widerstand. So reiste bereits im Vorfeld der Spiele 2003 eine Delegation der Shuswap nach Genf, um (erfolglos) auf die Verletzung der Landrechte von First Nations durch den kanadischen Staat hinzuweisen. Gegen Proteste, wie etwa Demonstrationen und Blockaden gegen den Ausbau des *Sea-to-Sky* Highways und die damit verbundene Zerstörung der Umwelt wurden massive Repressionen vorgenommen. Regelmäßig wurden bei Protesten AktivistInnen verhaftet, vor den Olympischen Spielen starb die 71 jährige Nuu-chah-nulth Aktivistin Harriet Nahanee an den Folgen einer in der Haft zugezogenen Lungenentzündung. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Die Ausmaße des Widerstandes von Seiten der First Nations zeigten die enormen Proteste und Demonstrationen gegen die Olympischen Spiele entlang der Route des Fackellaufes. Ursprünglich sollte der Fackellauf deshalb über indigene Gebiete führen, um die Gemeinden mit einzubeziehen, doch als dieser in Victoria startete, gab es landesweit Demonstrationen. Einige indianische Communities wie etwa die Six Nations des Grand River Territory verweigerten den Durchzug durch ihr Gebiet und viele andere – Algonquin, Anishinabe und Haudenosaunee – errichteten Blockaden und demonstrierten (Abbildung 33) entlang der Route. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)



Abbildung 33

Die Proteste richteten sich nicht gegen den Sport und die AthletInnen, sondern gegen die repressive Politik Kanadas den Indigenen gegenüber. Weitere Veranstaltungen und Events, wie auch eine Anti-Olympia-Konferenz fanden in Vancouver kurz vor der Eröffnung der Spiele statt und wurden zumeist vom *Olympic Resistance Network* organisiert. Die Proteste stützten sich auf eine 2007 beim *Intercontinental Indigenous Peoples Gathering* 2007 in Sonora, Mexiko, unterzeichnete Resolution, welche die Austragung der Olympischen Spiele auf gestohlenem Land ablehnte. (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010)

Auch wenn viele Mitglieder von First Nations der Austragung der Spiele positiv gegenüberstanden, da sie eine Verbesserung ihrer wirtschaftlich prekären Lage erhoffen, kritisierten ebenso viele Mitglieder von First Nations die Spiele und sprachen sich gegen den Ausverkauf ihrer Kulturen, die Verletzung ihrer Landrechte und die Zerstörung ihrer Umwelt aus. Das alte System des „divide et impera“ funktioniert somit auch heute noch: Aufgrund der Einbeziehung von einigen ausgewählten First Nations wurde Uneinigkeit geschaffen und so Protesten ihre Glaubwürdigkeit genommen (vgl. AKIN, Online: 2010; Coyote Special, Online 2010).

Trotz der begründeten Kritikpunkte ist abschließend ein Punkt zu beachten und positiv zu bewerten: Dies sind die ersten Olympischen Spiele, bei welchen indigene Nationen in irgendeiner Weise – und sei es noch so unzureichend – in die Planung und Durchführung der Spiele einbezogen wurden (vgl. Garmers 2008:82). Auch wenn das keineswegs ein selbstloser Akt der Verantwortlichen war, erhielten zumindest diese vier *Host First Nations* die Möglichkeit sich vor der Welt zu präsentieren, von ihrer Existenz und der Vitalität ihrer Kulturen zu erzählen. Das grundlegende Problem an der Präsentation Vancouvers während der Olympischen Winterspiele 2010 ist nicht die indigene Präsenz in derselben oder die Partizipation der vier *Host First Nations*, sondern die Ignoranz und Ablehnung, mit welcher in Kanada sonst viel zu oft und allzu gerne den Problemen, Rechten und Forderungen von First Nations begegnet wird.

5.3.2.3.1 Die Eröffnungsfeier¹⁰

Die Eröffnungsfeier, welche am 12. Februar 2010 im *BC Place Stadium* in Vancouver – erstmals indoor – stattfand, ist aufgrund mehrerer Aspekte für diese Arbeit interessant.

In Kapitel 4 über die Selbstwahrnehmung und Identitäten der EinwohnerInnen Vancouvers sind die Themen Natur, Multikulturalismus und Einwanderung von großer Bedeutung. Diese Ergebnisse der Feldforschung wurden durch die Darstellung des Landes bei der Eröffnungsfeier bestätigt. In der Vorstellung des Gastgeberlandes Kanada und der Stadt Vancouver vor der Übertragung, aber auch immer wieder in der eigentlichen Feier wurden diese Themen erwähnt und aufgegriffen. Die Natur war dabei vorherrschend – großartige Landschaftsausnahmen hinterlegt mit epischer Musik wurden wiederholt gezeigt. (vgl. NBC, DVD I: 00:09:25-00:15:10,00:21:00-00:23:10,00:28:00-00:28:25,01:09:40-01:12:36) Auch in der kulturellen Eröffnungszeremonie spielte die Natur eine herausragende Rolle. Jedem Naturraum Kanadas – der Arktis, der Nordwestküste, den Prärien und dem Osten – war ein eigener Teil der Show gewidmet, der die Vorzüge und Schönheit der Regionen pries. Während im ersten Teil „Hymn to the North“ das harte Leben in der Arktis und die Gewalten der Natur mit den Wundern des Polarlichts und des Sternenhimmels über der Eiswüste dargestellt wurde, traten im zweiten Teil TänzerInnen unter dem Dach der riesigen Zedernbäume des Regenwaldes der Nordwestküste auf. Darstellungen des Meeres, der Wale und der Lachse gingen dieser Tanzeinlage voraus. Selbst in der Show „Rhythms of the Fall“, in welcher die StraßenmusikerInnen Québécois im Mittelpunkt standen, stiepen und geigten diese durch projizierte Blätterhaufen von Ahornblättern, traten im Regen des Laubes auf – um so den berühmten Indiansummer des Ostens einzufangen. Im anschließenden Abschnitt „Who Has Seen the Wind?“ lief, schwebte und flog ein junger Zirkuskünstler über die unendlichen Weiten der Prärien. Auch der letzte Teil der Zeremonie „Tribute to the Rockies“ war ein Lob auf die Wildnis der Gebirgskette, welche sich von Norden nach Süden durch das ganze Land zieht. (vgl. NBC, DVD II: 00:00:12-01:07:36)

In der Präsentation der Provinz wurde auch ein kurzer Abriss der Entdeckung Vancouvers und British Columbias durch Kapitän George Vancouver gegeben, welcher auf der Suche nach der Northwest Passage die Küstenlinie vermessen hatte und nach Vancouver gekommen war. Unterlegt wurden die wenigen Fakten wiederum durch Aufnahmen der Fauna und Flora British Columbias. Direkt nach Luftaufnahmen der Berge, Seen, der Meeresarme und Inseln wurden zunächst Bären und letztendlich First Nations in einem Kanu und einige Totempfähle

¹⁰ Grundlage der folgenden Analyse ist eine Aufzeichnung der Übertragung der Eröffnungsfeier des amerikanischen Fernsehsenders NBC.

sowie etwas später ein Inukshuk gezeigt. (vgl. NBC, DVD I: 00:21:00-00:22:08) Diese Reihenfolge der Darstellung zeigt, dass das Bild von Indigenen als Kinder der Natur keineswegs ausgedient hat, sondern nach wie vor von den Medien verwendet wird. Anzumerken ist hier, dass zunächst ein Kanu auf die Kamera zufuhr, anschließend Totempfähle gezeigt und die Kunsttradition der First Nations dieser Region gelobt wurde:

„A founding people long established, who remarkably reframed this boundary in reverend works of art” (Erzähler Donald Sutherland: NBC, DVD I: 00:21:58-00:22:06).

Die First Nations der Nordwestküste wurden so zwar durchaus positiv dargestellt und die lange Besiedlung durch dieselben anerkannt, doch gleichzeitig wurden sie als mythische und dekorative Relikte aus der Vergangenheit dargestellt und auf ihre Kunsttradition reduziert.

Ebenfalls gezeigt wurde ein eigener Beitrag über den längsten Fackellauf in der Geschichte der Olympischen Spiele durch ganz Kanada und die Weitergabe des Olympischen Feuers. Die Darstellung desselben war durchwegs positiv – der Weg der Fackel wurde als harmonisch und reibungslos, die Organisation desselben als Zeichen des Friedens und die Rezeption durch die EinwohnerInnen Kanadas als begeistert beschrieben. In keinsten Weise wurde über Demonstrationen und Blockaden, welche Hand in Hand mit dem Fackellauf gingen, berichtet. (vgl. NBC, DVD I 00:42:17-00:46:20; DVD II 01:15:23-01:16:39)

Die eigentliche Eröffnungsfeier begann schließlich mit dem Video der Abfahrt eines Snowboarders von der Spitze eines Berges. Anschließend fuhr derselbe Sportler direkt in das *BC Place Stadium* ein und sprang durch die Olympischen Ringe und hieß das Publikum willkommen. Das Bemerkenswerte hierbei war die Ausrüstung des Snowboarders – die schwarz weiße Jacke zeigte Motive der Nordwestküstenkunst. Auch später in der Performance „Tribut to the Rockies“ gab es erneut Snowboarder mit diesen Jacken, welche dann durch die Luft einen Berg aus Tüchern hinunterglitten. (vgl. NBC, DVD I: 01:10:43-01:13:10; DVD II: 01:04:35-01:05:07) Auch hier wurde Natur mit Indigenem, das als mit dieser harmonisierend wahrgenommen wird, verbunden.

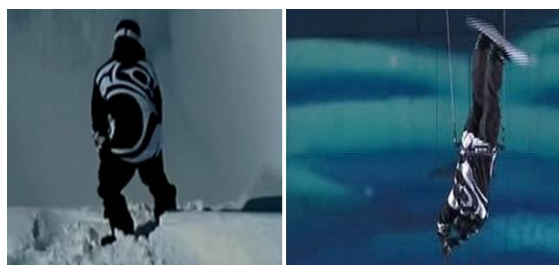


Abbildung 34

Die Darstellung des Indigenen nahm einen hohen Stellenwert und einen großen Teil der Feier ein. Zu Beginn wurde in der Mitte des Stadiums das Logo der vier *Host First Nations* – der Lil’wat, Musqueam, Squamish und Tsleil-Waututh – projiziert (vgl. NBC, DVD I: 01:22:28).



Abbildung 35

Gleichzeitig erschienen vier Welcome Figures – von den Moderatoren fälschlicherweise als Totems bezeichnet – aus dem Boden. Während die einzelnen Oberhäupter der *Host First Nations* das Publikum und die AthletInnen willkommen hießen, wurden die vier Gesichter des Logos zu Symbolen für jede einzelne der vier Nationen (vgl. NBC, DVD I: 01:22:28-01:24:12).



Abbildung 36

Die SprecherInnen verwendeten alle zuerst ihre eigene Sprache und anschließend wiederholten sie den Satz auf Englisch und endeten auf Französisch: „On behalf of the Lil’wat/Musqueam/Squamish/Tsleil-Waututh Nation we would like to welcome. Bienvenue“ (VertreterInnen der vier *Host First Nations*: NBC, DVD I: 01:22:28-01:24:12). Während gesprochen wurde, streckten die Figuren ihre Hände – als Geste des Willkommens – waagrecht aus und nahmen so die Haltung von Welcome Figures ein (vgl. NBC, DVD I: 01:22:28-01:24:12).

Die Moderatoren wiesen auf die intensive Einbeziehung von First Nations in die Eröffnungsfeier hin:

„For the first time aboriginal groups are being included in this [...] of the stage entrances. These Olympics are being held on the traditional territory of four of Canada’s many First Nation groups. There are actually something like 630 First Nation groups across this vast country. You’ll see several of these represented

tonight [...] There will be extensive recognition of indigenous Canadian people at this whole opening ceremony [...] official blessing of the four First Nation people who inhabit the area in and around Vancouver before pursuing this Olympics and as the Chiefs of these First Nations welcome the spectators here, we are seeing the totems [sic!] raising their hands as signs of welcome as well [...] You are hearing the names of these First Nations and for some geographical background the Lil'wat people live in the Southern Coast Mountains region, the Musqueam people from the city here of Vancouver, the Squamish people from north Vancouver up to Howe Sound and the Tsleil-Waututh people of the Inlet from the area surrounding the Burrard Inlet." (Moderation: NBC, DVD I: 01:13:32-01:13:54,01:22:35-01:24:30)

Die Erwähnung der vier *Host First Nations* und auch der Tatsache, dass es insgesamt über 600 indigene Nationen in Kanada gibt, zeigt, dass ein Segen der Gastgebernationen zwar ein schönes Zeichen ist, aber keine Gültigkeit haben kann. Die vier *Host First Nations* stellen nur einen minimalen Prozentsatz der indigenen Bevölkerung dar und die Austragung der Olympischen Spiele sowie der massive Gebrauch des Indigenen reicht über die Grenzen der Territorien der vier *Host First Nations* hinaus und wirkt, beeinflusst viele First Nations, welche der Austragung der Spiele in Vancouver und Whistler in keiner Weise ihren Segen erteilten, nicht in Entscheidungen einbezogen oder um Erlaubnis gebeten wurden. Auch der Teilsatz „before pursuing this Olympics“ ist rein symbolisch – auch ohne Partizipation der vier *Host First Nations* wäre die Austragung der Spiele beantragt, genehmigt und diese abgehalten worden.

Nach den Willkommensworten der vier *Host First Nations* tanzten diese zu einer großen Trommel inmitten des Stadions zwischen den vier Welcome Figures, begannen zu trommeln und begrüßten so VertreterInnen aller Indigenen Kanadas im Stadium (vgl. NBC, DVD I: 01:22:28-01:24:48). Nach kultur- und naturräumlichen Arealen geordnet zogen nun auch VertreterInnen anderer indigener Gruppen tanzend ins Stadion ein: Zuerst die First Nations der Nordwestküste, danach die Métis Nation sowie die Inuit Nation und abschließend die First Nations of the Prairies und die First Nations of the East. Die Symbole am Boden des Stadions und die Musik änderten sich entsprechend der einziehenden Gruppen. (vgl. NBC, DVD I: 01:25:00-01:29:40)

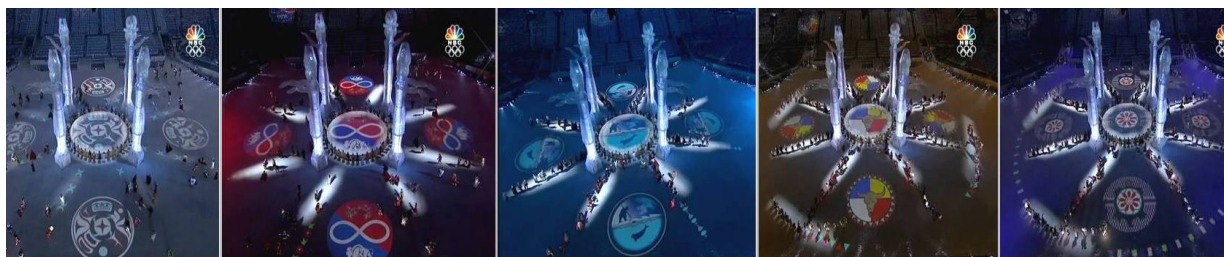


Abbildung 37

Die First Nations tanzten weiter und formten gemeinsam ein großes Rad inmitten des Stadions (vgl. NBC, DVD I: 01:25:00-01:29:40).



Abbildung 38

Die anschließende Parade der Nationen, in welcher die AthletInnen der Spiele in das Stadion einzogen, wurde von den First Nations mit den folgenden Worten eröffnet:

„Ladies and Gentlemen, on behalf of all Canadians, the aboriginal peoples of Canada welcome the athletes of the 21st Winter Games” (Stadionsprecher: NBC, I: 01:29:40-01:29:50).

Obwohl somit die First Nations die AthletInnen aus aller Welt willkommen hießen, wurde dieser Satz nicht von VertreterInnen derselben ausgesprochen. Die Indigenen dienten somit zwar als VertreterInnen Kanadas, welche die AthletInnen in einer farbenprächtigen Darbietung willkommen hießen, hatten jedoch hier keine eigene Stimme.

Während der Parade der Nationen war weiterhin leise indianische Musik zu hören und die First Nations tanzten bis zu deren Ende gut eine Stunde später (vgl. NBC, DVD I: 01:24:00-02:19:00; DVD II: 00:00:00-00:24:07). Dies wurde von den Moderatoren sogar kurz angesprochen:

„And we may notice the fact that the aboriginal people have been dancing continually, now welcoming these athletes for the better part of what 45 minutes now. They’ll be closer to an hour. I have noticed a few occasionally taking a knee [...] but only for a few seconds and then you know they got their energy back and they go back to it [...] The indigenous people of Canada [...] at the centre of the stadium continue to display athletic [...] of their own dancing on.” (Moderation: NBC, DVD II: 00:15:42-00:16:01,00:23:35-00:23:42)

Dabei und auch beim Einzug der First Nations schwenkte die Kamera zwar immer wieder zu den TänzerInnen, doch Großaufnahmen waren selten – Gesichter wurden fast nie gezeigt. Es schien einerseits als sollten die First Nations trotz ihrer unterschiedlichen Kulturen hier ein Gesamtkunstwerk darstellen, in welchem Individualität nachrangig ist. Andererseits spiegelte diese Performance den Alltag vieler First Nations wieder: Auch wenn diese oft dekorativ im

Zentrum der Öffentlichkeit stehen, wird selten ein näherer Blick auf die eigentlichen Anliegen und Probleme von First Nations geworfen.

Als traditionell am Ende der Parade die kanadischen SportlerInnen in das Stadion einzogen, wurde auf die Mütze der Flaggenträgerin hingewiesen, auf welcher das Logo der vier *Host First Nations* zu sehen war (vgl. NBC, DVD II: 00:19:45-00:19:55).

Direkt nach der Parade folgte eine Musikeinlage von den kanadischen MusikerInnen Nelly Furtado und Brian Adams. Als Bühne diente die nun umfunktionierte Trommel inmitten des Stadions. Die First Nations sammelten sich um dieselbe und agierten als ZuschauerInnen und Fans der beiden internationalen Stars. (vgl. NBC, DVD II: 00:24:07-00:28:11)



Abbildung 39

Die Erhöhung der SängerInnen auf der Bühne und das versammelte Publikum zu deren Füßen entsprachen dem Charakter von Popkonzerten. Dennoch mutete das Bild etwas seltsam an: Inmitten, aber zugleich über sie scheinbar bewundernden, zujubelnden First Nations in ihren Trachten, waren die beiden Stars zu sehen. Die Erhebung der europäischen Kultur und das Ideal des bewundernden und zu dieser aufsehenden Indigenen entsprach (und entspricht?) auch in Kanada viel zu lange der Realität.

Der erste Teil der kulturellen Eröffnungsfeier hieß „Hymn to the North“. Obwohl hier keine Indigenen gezeigt wurden, war die Aufführung sehr mystisch und exotisch gehalten. Der Hauptdarsteller war ebenfalls kein Europäer, sondern erinnerte durch sein Kostüm an einen prähistorischen indigenen Schamanen. (vgl. NBC, DVD II: 00:28:28-00:32:32)



Abbildung 40

Anschließend erschienen indianische Sternkonstellationen an der Wand und der *Große Bär* auch dreidimensional im Stadion (vgl. NBC, DVD II: 00:32:32-00:35:11).



Abbildung 41

Das vorherrschende Thema war wiederum die Natur: Schnee, Packeis, Sturm und das Meer. Als das Packeis dem offenen Meer wich, zogen projizierte Orcas über den Boden des Stadions und sprühten ihre Wasserfontänen in den Raum. Diese Orcas wichen Einzelteilen von Nordwestküstenkunst, welche sich herumwirbelnd zu stilisierten Orcas zusammenfügten, sich wieder trennten und zu Lachsen wurden. Diese Lachse wurden zu einem ganzen Schwarm, welcher schließlich an Stoffbahnen dem Wasser entstieg. Auf den Stoffbahnen wurden die Lachse zu Totempfählen, welche scheinbar in den Himmel wuchsen. Die geschnitzten Strukturen der Totempfähle verblassten und wurden zu Zedernstämmen. Die Wolken am Himmel änderten ihre Farbe und wurden so zu Baumkronen. Die Kunststile der Nordwestküste, welche Motive aus einzelnen Formen aufbauen, machten diese kunstvollen Transformationen möglich. (vgl. NBC, DVD II:00:35:18-00:38:36)

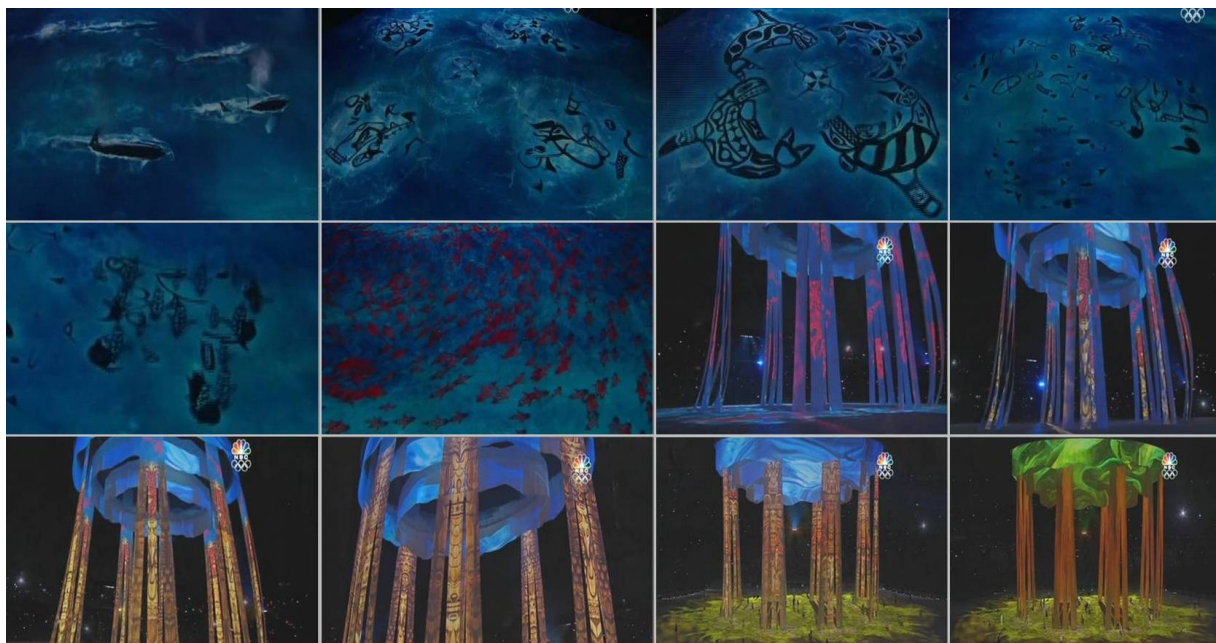


Abbildung 42

Eingeleitet wurde der anschließende Tanz unter den majestätischen Baumkronen von dem Zitat eines berühmten Mitglieds der First Nations, dem Schauspieler Chief Dan George:

“The beauty of the trees, the softness of the air, the fragrance of the grass speaks to me and my heart sores” (Erzähler Donald Sutherland: NBC, DVD II: 00:38:23-00:38:36).

Der nächste Teil der Show “Rhythms of the Fall” war ein Tribut an die frankophone Provinz Québec (vgl. NBC, DVD II: 00:43:15-00:52:41). Anfangs schwebte ein Straßenmusiker in einem Kanu herab (vgl. NBC, DVD II: 00:43:29-00:45:43). Auch wenn das Kanu bald zum Zeichen der Waldläufer und Entdecker im Osten Kanadas wurde, ist es ein indigenes Fortbewegungsmittel. Die Kunst aus Birkenrinde diese leichten Kanus herzustellen, lernten die ersten SiedlerInnen von den dort lebenden First Nations.

Der Chief Executive Officer von VANOC John Furlong (NBC, DVD II: 01:12:50-01:13:12, 01:19:11-01:19:20) erwähnte anschließend in seiner Rede unter anderem die Macht der Medien:

„Tonight through the magic of television we visit the living rooms of the world to tell our story and as we do we invite people everywhere to share and experience even if just for a few moments what it feels like to be a proud Canadian [...] and of course thanks to the thousands of media, story tellers and broadcasters who will shape and chronicle every detail of this adventure for its place in history.”

Er und alle Verantwortlichen waren sich bewusst, dass die Welt in dieser Zeit auf Kanada und Vancouver blickte und dass Rassismus und die Ignoranz indigener Rechte heute nicht mehr „salonfähig“ sind. Um das Ideal der harmonischen multikulturellen Nation Kanada, auf das viele KanadierInnen wirklich stolz sind, aufrecht zu erhalten und zu präsentieren, wurde das Indigene integriert, als zentral für die Eigenwahrnehmung des Landes in der Präsentation desselben verwendet, auch wenn der Alltag vielerorts weit weniger dekorativ aussieht.

John Furlong (NBC, DVD II: 01:15:25-01:15:49, 01:19:38-01:19:43) schloss seine Rede mit einem Hinweis auf die Integration aller KanadierInnen in diesen Olympischen Spielen:

“[...] this journey has not been about a few but rather the many – all Canadians: Aboriginal Canadians, new Canadians, English Canadians and Francophone Canadians and the myriad of cultures, microcultures, languages and peoples that make Canada Canada [...] Tonight we are as we have been one team, un equipe.”

Bei dem Ausdruck „myriad of cultures“ schwenkte die Kamera zu den Repräsentanten der vier *Host First Nations* in der VIP Loge. Diese wurden somit zum lebendigen Beweis der kulturellen Vielfalt des Landes ohne zu bedenken, dass diese nur einige wenige der tatsächlichen Vielfalt der First Nations darstellen. Immer wieder während der Feier und auch

bei der eigentlichen Eröffnung der Spiele durch die Generalgouverneurin Michaelle Jean waren diese VertreterInnen in der VIP Loge zu sehen.



Abbildung 43

Anschließend überließ John Furlong den Sprechplatz dem Präsidenten des IOK Jacques Rogge, welcher vor der Entzündung des Olympischen Feuers und dem Ende des Fackellaufs eine Rede über Toleranz und die Ablehnung von Rassismus hielt (vgl. NBC, DVD II: 01:20:50-01:25:44). In der Planung und Durchführung der Olympischen Spiele ist jedoch – entgegen der Aussagen des Präsidenten – Rassismus oft gegeben und Toleranz wäre vielerorts anzustreben gewesen.

Es gibt letztendlich zwei Möglichkeiten diese Eröffnungsfeier und die intensive Einbindung von First Nations in dieselbe und die ganze Austragung dieser 21. Olympischen Winterspiele zu sehen und zu bewerten. Einerseits ist die Präsentation des Indigenen in Anbetracht der kanadischen Kolonialgeschichte und auch der Gegenwart, in welcher weiterhin viele indigene Rechte verletzt, ignoriert oder nicht anerkannt werden, eine Farce und dient nicht den Indigenen, sondern dem guten Image Kanadas und der Olympischen Spiele. Andererseits ist es grundsätzlich positiv zu vermerken, dass erstmals in der Geschichte der Olympischen Spiele Indigene auch in die Planung einbezogen wurden. Es war die Entscheidung der vier First Nations als *Host First Nations* an diesem Megaevent mitzuwirken. Da Selbstbestimmung ein primäres Anliegen von First Nations darstellt, soll diese Entscheidung als solche aufgefasst und der Opferstatus nicht wahllos übertragen werden, auch wenn die Freiheit einer Entscheidung, in welcher viel Geld involviert ist, zu hinterfragen ist.

Die Analyse der Eröffnungsfeier und die Verfolgung der Planung und Austragung der Olympischen Spiele bringt jedoch noch eine dritte Beobachtung mit sich. Unabhängig von den Gründen der Einbeziehung von First Nations zeugt die Entscheidung für eine Partizipation von First Nations von einem politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Machtpotential derselben vor allem in British Columbia, welches die VeranstalterInnen nicht wahrhaben oder eingestehen wollen. Die Einbindung von vier First Nations nahm dem indigenen Widerstand viel von seiner Glaubwürdigkeit. Dies war sicherlich ein Grund für den

Wunsch nach indigener Partizipation und das damit verbundene finanzielle Investment. Diese Vorgehensweise zeigt die Angst und Unsicherheit des IOKs und VANOCs. Von Anfang an waren indigene Proteste, die international aufgrund ihrer Glaubwürdigkeit viele Sympathien wecken und Unterstützung finden, be- und gefürchtet. Diese Angst einer finanziell, politisch und sozial so mächtigen internationalen Vereinigung wie des IOKs und die Angst der Verantwortlichen in Kanada und Vancouver zeugt von der trotz allem großen politischen und sozialen Macht, die First Nations ausüben, obwohl sie zahlenmäßig und wirtschaftlich eine kleine Minderheit darstellen. Diese Macht ist aber nur vorhanden, weil die Proteste glaubwürdig und rechtmäßig sind, denn falsche Anschuldigungen üben selten Druck aus – vor allem nicht auf so mächtige AkteurInnen. Die Einbindung von vier *Host First Nations* als raffinierter Schachzug, der allen anderen Protesten „den Wind aus den Segeln“ nahm, offenbart diese Angst und bezeugt damit die Glaubwürdigkeit und Rechtmäßigkeit indigener Anliegen in British Columbia und Kanada.

5.4 Zusammenfassung

Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* spielt in der Motivation der befragten TouristInnen keine Rolle, gibt nicht Anstoß oder Ausschlag für die Reise nach Vancouver. Die Gründe hierfür sind Neugierde, vorgefertigte Bilder, Träume und Vorstellungen sowie die Suche nach einer anderen, intakteren und authentischen Welt unter Beibehaltung der in Europa erlebten Sicherheit, einer vertrauten Sprache und einer nicht zu fremden Kultur. Das Wissen über die Destination Vancouver ist bei vielen TouristInnen vor ihrer Abreise sehr vage und entspricht dem Bild Kanadas, welches in Europa vorhanden ist. Zu diesem Bild gehört die beeindruckende Natur der Provinz, der hohe Lebenswert der Stadt und die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* – primär in Form von Totempfählen, welche weltweit zum Symbol nordamerikanischer Indigener wurden. In tieferen Recherchen kurz vor Antritt der Reise erfahren Interessierte mehr über *Kunst* und Kulturen der First Nations, die meisten TouristInnen kommen jedoch erst vor Ort mit denselben in Kontakt. Das romantische, aber „verstaubte“ Bild von den Indigenen der Region ist der Teil des klischeehaften Kanadabildes, welches durch die Realität am meisten in Frage gestellt wird. Trotz des geringen Vorwissens empfinden TouristInnen die hohe Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* und das gleichzeitige Desinteresse der Bevölkerung sowie die schwierige Lage vieler Indigener als Paradoxon, welches auffällt. Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist ein beliebtes Souvenir, da sie als einzigartig und für die Region charakteristisch angesehen wird, auch wenn die Authentizität mancher Stücke bezweifelt wird.

Die Forschungsfrage – Ist die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* Nordamerikas durch ihre Präsenz in der Stadt und die Aufstellung an vielen öffentlichen Orten maßgeblicher Teil der Fremdwahrnehmung der Stadt Vancouver durch TouristInnen und wird diese *Kunst* in der Präsentation der Stadt verwendet? – ist somit positiv zu beantworten.

Denn obwohl die Gründe für eine Reise nach Vancouver das Erleben der Kunst und der Kulturen von First Nations der Nordwestküste ursprünglich nicht inkludieren, ist diese Kunst dennoch Teil des Bildes, welches vor der Abreise von der Destination existiert. Vor Ort wird die Präsenz der *Kunst* dann sehr stark wahrgenommen, positiv vermerkt und spielt so letztendlich doch eine große Rolle in der Fremdwahrnehmung Vancouvers.

Dieses Bild wird auch von den Verantwortlichen stark gefördert und entspricht dem von der Regierung und der Tourismusindustrie angestrebten Image. Bei der Gestaltung des Stanley Parks, des Flughafens und zur Präsentation der Stadt sowie der ganzen Provinz während der Olympischen Winterspiele 2010 wurde die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in hohem Ausmaß verwendet, um so einen einzigartigen Charakter Vancouvers schaffen zu können.

Dies bringt Vorteile für die KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste mit sich, aber vor allem für die Stadt Vancouver als touristische Destination. Denn auch wenn zum Beispiel die StudentInnen, welche ein Stipendium der *YVR Art Foundation* des Flughafen Vancouvers erhalten, davon profitieren und so gefördert werden, so spielen die finanziellen Erfolge, welcher der Flughafen durch die einzigartige Gestaltung mit dieser Kunst erwirtschaftet, sicherlich in einer ganz anderen Liga. Genauso profitierten auch die vier *Host First Nations* und viele KünstlerInnen von der Austragung der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver. Doch die Einnahmen der Stadt, des VANOC und des IOK überstiegen sicherlich die Summen, welche an die *Host First Nations* gezahlt wurden, bei weitem. Außerdem muss als Motivation für Vancouver und Kanada auch der ideelle Wert der Förderung indigener Kunst beachtet werden, welcher weltweit Sympathien und Anerkennung einbrachte und die Beziehungen von First Nations mit dem Staat in ein positives Licht rückten, welches nicht den Tatsachen entspricht.

Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* wird im Tourismus verwendet und vermarktet. Sie ist wichtig für die Fremdwahrnehmung der Stadt durch TouristInnen. Ob diese Verwendung jedoch auch positiv für First Nations an der Nordwestküste ist und wie die indigenen KünstlerInnen zur Präsenz ihrer Kunst stehen, wird im nächsten Kapitel diskutiert.

6. DIE KÜNSTLERINNEN DER FIRST NATIONS DER NORDWESTKÜSTE UND IHRE *KUNST* IN VANCOUVER

In den letzten beiden großen Abschnitten der vorliegenden Arbeit standen zum einen die EinwohnerInnen Vancouvers und zum anderen TouristInnen im Mittelpunkt. Im folgenden Kapitel liegt der Fokus nun auf den KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste und ihrer *Kunst* selbst. Diesem Kapitel liegen nicht nur die empirischen Daten der Feldforschung, sondern auch das Konzept der Kunst der „Vierten Welt“ aus Nelson Graburns Buch „Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World“ zugrunde. Nelson Graburn legte mit diesem Werk in den 1970er Jahren einen Grundstein zur anthropologischen Erforschung von indigener Kunst und deren Ge- und Missbrauch in der heutigen Welt.

Zunächst werden einige Kritikpunkte genannt, da ein Konzept aus dem Jahr 1976, wenn es für eine Arbeit im Jahr 2011 herangezogen wird, hinterfragt werden muss. Bereits der Titel von Graburns Buch beinhaltet eine Begrifflichkeit, welche heute nicht mehr anwendbar wäre: die „Vierte Welt“. Auch die Ausdrücke „Erste Welt“, „Zweite Welt“ und „Dritte Welt“ finden sich wiederholt in Graburns Ausführungen wieder. Diese Formulierung ist heute nicht mehr angebracht und überholt, da sie Evolution und dadurch eine Überlegenheit der „Ersten Welt“ gegenüber den anderen Welten impliziert. Diese „Vierte Welt“ bezeichnet die Welt der Indigenen, die oft in der paradoxen Situation sind, in Staaten der „Ersten Welt“ zu leben – aber unter Konditionen, welche jenen der „Dritten Welt“ entsprechen. Um die Situation Indigener als innerhalb von Industriestaaten lebend zu charakterisieren, dürfte diese Welt jedoch nicht „Vierte Welt“ heißen – wenn, wäre „Welt 1b“ ein passenderer Ausdruck. Denn wenn die Zählung mit der „Ersten Welt“ beginnt und mit der „Vierten Welt“ endet, so drückt dies nicht die angesprochene Situation aus, sondern lediglich, dass die „Vierte Welt“ noch unter allen anderen Welten liegt. Auch wenn solche Tatsachen und viele Situationen mit einer Reihung der Welten gut erklärbar sind, beinhaltet dieses Konzept das Ziel die Standards der „Ersten Welt“ anzustreben, eine Überlegenheit derselben sowie Unterentwicklung und Unterlegenheit der anderen Welten. Diese Begrifflichkeiten sind aus genau diesem Grund abzulehnen und werden auch in der vorliegenden Arbeit nicht verwendet. Graburn handhabt Begrifflichkeiten trotzdem kritisch: In seinem Buch „Ethnic and Tourist Arts“ werden andere Begriffe wie etwa „Primitive Kunst“ oder „Volkskunst“ abgelehnt und explizit als unangebracht und überholt kritisiert (vgl. Graburn 1976:30). Die Verwendung des Konzepts der vier Welten ist so auf das Erscheinungsjahr des Buches und den zeitlichen Kontext desselben zurückzuführen.

Es ist wichtig diese Kritik anzubringen und überholte Konzepte zu hinterfragen, wenn diese übernommen werden sollen. Die Verwendung veralteter Begrifflichkeiten und die hier stattgefundenene Kritik derselben stellt jedoch die Anwendbarkeit des Buchs von Nelson Graburn „Ethnic and Tourist Arts“ für dieses Thema grundsätzlich nicht in Frage. Das Fehlen anderer, neuerer und ebenso umfassender Überlegungen zu indigener Kunst und die weitere Richtigkeit und Gültigkeit der Annahmen Graburns rechtfertigen die Verwendung dieses Konzepts für das vorliegende Kapitel dieser Arbeit.

Nelson Graburn (vgl. 1976:4-9) unterteilt Kunstobjekte in zwei Gruppen: jene, die für die eigene soziale Gruppe hergestellt und die, welche für Außenstehende produziert werden und oft als TouristInnenkunst oder Airport Art bezeichnet werden. Die Kunst für externe Gruppen stellt oft ein Symbol für die Grenzen der eigenen Gruppe zur restlichen Gesellschaft dar. Indigene Kunst erlebte durch den Kulturkontakt im Lauf der Kolonialisierung erhebliche Veränderungen, wodurch eine neue Kunstform entstand: die Kunst der Akkulturation, welche sich in Form, Medium und Funktion signifikant von traditionellen Ausdrucksformen unterscheidet. Je nachdem, welche Richtung die Kunst aufgrund des Kulturkontaktes genommen hat, unterscheidet Graburn (vgl. 1976:4-9) sechs verschiedene Arten dieser Kunst.

Die erste Gruppe ist jene der traditionellen oder funktionalen bildenden Kunst. Hier fanden nur einige Veränderungen in der angewandten Technik und der gefertigten Form sowie die Integration einiger neuer Symbole statt, ohne dadurch die Bedeutung und Botschaft der Kunstwerke zu stören, weshalb diese Kunst als kulturell adäquat beurteilt wird. Ein Beispiel hierzu wäre die Schnitzkunst der Maori, welche weiterhin für die eigene Gruppe und mit den selben Bedeutungen, aber mit Werkzeugen aus Metall von KünstlerInnen, die mit Geldern der Regierung ihre Ausbildung in westlichen Institutionen absolvierten, hergestellt wurden. Auch Totempfähle fallen in diese Kategorie, da sie damals wie heute in nur leicht veränderter Form und Technik sowohl für die eigene Community, wie auch für Außenstehende – etwa für den Tiergarten Schönbrunn (Abbildung 44) in Wien – hergestellt werden.



Abbildung 44

Kommerzielle bildende Kunst oder auch pseudo-traditionelle Kunst ist der oben genannten Kunst sehr ähnlich und entspricht ebenfalls traditionellen Standards – die Kunstwerke werden jedoch mit dem Gedanken an einen möglichen Verkauf produziert.

Souvenirs bilden die nächste Gruppe von *Kunst*objekten. Hier steht das kommerzielle Motiv und die marktwirtschaftliche Konkurrenzfähigkeit im Vordergrund. Ästhetische Standards sind weniger wichtig, es werden primär die KonsumentInnen zufrieden gestellt und nicht die KünstlerInnen selbst. Dies ist die klassische TouristInnen- oder Flughafenkunst, welche oft wenig mit traditioneller Kunst gemein hat. Es kommt zur Standardisierung und Rationalisierung der Produktion und oft zu einer Vereinfachung der Designs, weshalb diese *Kunst* den schlechten Ruf hat, qualitativ minderwertig zu sein. Auch der symbolische Inhalt der *Kunst*werke wird reduziert und den Vorstellungen der KonsumentInnen über die produzierende Gruppe entsprochen, weshalb hier auch von „Ethno-Kitsch“ gesprochen werden kann.

Durch den Kulturkontakt kommt es jedoch durch neue Ideen, Techniken und Werkzeuge auch zu fruchtbaren neuen Kunstformen und Synthesen. Diese Kunstform wird als reintegrierte Kunst bezeichnet. Die Mola-Blusen der Kuna und der Silberschmuck der Navajo sowie die Button-Blankets – die traditionellen Umhänge mit Perlmutterknöpfen, welche heute als so charakteristisch für die Nordwestküste gelten – sind Beispiele hierzu.

Es gibt jedoch auch den Fall, dass indigene KünstlerInnen die Kunstformen der Eroberer übernehmen, den KünstlerInnen der dominanten Kultur folgen und mit diesen konkurrieren. Diese assimilierte Kunst ist Ausdruck extremer Dominanz und des Wunsches zur Assimilation.

In der populären Kunst werden ebenfalls europäische Kunstformen angewandt – der Inhalt, die Gefühle und Bedeutungen sind jedoch andere, indigene.

Meistens fällt die indigene Kunst einer Gruppe in mehrere dieser Kategorien, teilweise parallel oder aber auch zeitversetzt – dem Kontext entsprechend. Dies trifft auch auf die *Kunst* von *First Nations der Nordwestküste* zu (vgl. Graburn 1976:4-9).

6.1 „Native Pride“ – Revitalisierung und neues Selbstbewusstsein

Nelson Graburn (vgl. 1976:31) sieht für eine kolonisierte Bevölkerung zweierlei Möglichkeiten in Bezug auf den Umgang mit traditionellen Kunstformen – entweder wird die

Kunst als ethnischer Marker betont und im Falle eines „Aussterbens“ revitalisiert (traditionelle bildende und reintegrierte Kunst), oder es findet eine Anpassung an und Imitation von Kunst der kolonialisierenden Kultur statt (assimilierte und populäre Kunst). Beide Möglichkeiten schließen die Herstellung von Souvenirs und kommerzieller bildender Kunst nicht aus.

Die Geschichte der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* bestätigt einerseits Graburns Aussage, da phasenweise entweder Assimilation oder Revitalisierung vorherrschten, widerspricht ihr jedoch auch, da beide Möglichkeiten zum Teil gleichzeitig stattfanden, das „Aussterben“ von Kunst hier nicht immer mit Assimilation gleichzusetzen ist und infolgedessen auch nicht aus dieser Motivation heraus europäische Kunst imitiert wurde. Die geografische Kleinräumigkeit der Nordwestküste macht eine Vielzahl an verschiedenen Handlungsstrategien möglich, welche ein weiteres Spektrum als Revitalisierung oder Assimilation aufweisen.

Um einen guten Überblick schaffen zu können, wird hier die Geschichte der letzten in etwa 200 Jahre trotzdem in drei große Phasen unterteilt: die Phase des frühen Kontaktes von etwa 1770 bis 1850, in welcher neue Materialien und ein florierender Handel zu einem Goldenen Zeitalter der Kunst an der Nordwestküste führten; jene Zeit zwischen 1884 und 1951 (jene Zeitspanne, in welcher das sogenannte Potlatch-Verbot gültig war), in welcher die Repression zunahm und die Maßnahmen, die zur Assimilation der indigenen Bevölkerung führen sollten, so massiv waren, dass es zu einem Tief- beziehungsweise Nullpunkt in der Kunstproduktion kam und die Phase der Revitalisierung ab 1951, in welcher das Kunsthandwerk eine neue Blüte erlebte. Nur mit diesem Wissen über die Geschichte der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* mit ihren Hoch- und Tiefpunkten, kann die unglaubliche Leistung der Revitalisierung anerkannt, die Bedeutung von *Kunst* für First Nations der Nordwestküste erfasst und die von Graburn genannten Veränderungsprozesse aufgezeigt werden (vgl. Berlo & Phillips 1998:1-3,173; Dohrmann 2000:50-51).

6.1.1 Die Hochblüte und das beinahe Erlöschen der Nordwestküstenkunst

Nelson Graburn (vgl. 1976:13) nennt einige Bedingungen, welche erfüllt werden müssen, damit traditionelles Kunsthandwerk sowie die überlieferte Herstellung von Gebrauchsgegenständen fortbestehen kann. Zunächst muss eine Nachfrage bestehen und das Rohmaterial weiterhin vorhanden sein. Außerdem muss das Wissen über die Herstellung von Kunstgegenständen und die ästhetischen Werte gegeben sein. Dazu müssen KünstlerInnen

einerseits Zeit haben, sich ihrer Kunst zu widmen und andererseits dürfen ablenkende Attraktionen nur ein gewisses Ausmaß annehmen, da das Erlernen des Kunsthandwerks sonst für die nächste Generation nicht mehr erstrebenswert scheint. Zusätzlich sind die Anerkennung der sozialen Gruppe und die Einbettung ihrer Kunstproduktion in ein religiöses System sowie die Notwendigkeit der Kunstgegenstände in demselben Kontext wesentlich.

Zur Zeit des ersten Kontakts mit EuropäerInnen im 18. Jahrhundert waren diese Bedingungen in mehr als ausreichender Form gegeben – die Einführung neuer Rohstoffe und vor allem neuer Werkzeuge führte sogar zu einer Blüte der Kunst an der Nordwestküste und schien den Fortbestand lokaler Kunstproduktion nicht zu beeinträchtigen, sondern zu stimulieren. Die Nachteile dieses Kulturkontakts wirkten sich jedoch bereits einige Jahrzehnte später dramatisch aus (vgl. Feest 1980:174). Aufgrund der von SiedlerInnen verbreiteten Krankheiten nahm die indigene Bevölkerung rapide ab – als etwa eine Pockenepidemie in den 1860er Jahren die Haida erreichte, lebten nach dem Ablauf eines Jahres nur noch 1200 der ursprünglich 9000 Haida. Die Überlebenden verließen oft ihre Dörfer, schlossen sich mit jenen anderer Siedlungen zusammen und ließen sich teils in der Nähe von Missions- oder Regierungseinrichtungen nieder. Dort war das Fortbestehen der öffentlichen Zeremonien oft unmöglich, sodass diese und das damit verbundene Kunsthandwerk beinahe vollständig zum Erliegen kamen. (vgl. Berlo & Phillips 1998:203) Die indigene Bevölkerung in British Columbia nahm bis 1915, als sie ihren Tiefpunkt erreichte, weiterhin stetig ab und begann sich erst ab 1920 langsam wieder zu erholen (vgl. Kew 1990:164). Zusätzlich zu den Bevölkerungsverlusten trugen jedoch auch die zerstörten Sozialstrukturen, der Einfluss neuer Ideen und Glaubensvorstellungen, die Missionare verbreiteten und die Maßnahmen der Regierungen dazu bei, dass die Motivation, Kunst herzustellen, fast gänzlich erlosch (vgl. Graburn 1976:12; Holm 1990:605,629). Weiter beschleunigt wurde dieser Prozess durch die „Sammlertätigkeiten“ von MissionarInnen, RegierungsbeamtInnen, WissenschaftlerInnen und Museen, welche sich viele wertvolle Kunstgegenstände, die zum Teil essentiell für den Fortbestand von Zeremonien waren (wie zum Beispiel Masken), aneigneten und ihren Sammlungen hinzufügten – dies natürlich „zum Wohle ihrer Schützlinge“, damit das koloniale Projekt der Konvertierung und Assimilierung seinen Abschluss fände (vgl. Glass 2004:124). Auch wenn dadurch bis heute viele Gegenstände erhalten geblieben sind, welche ansonsten vermutlich entweder an Privatpersonen verkauft worden oder dem natürlichen Verfall anheimgefallen wären, war die Entwendung derselben für die Bevölkerung fatal, da sie angehenden KünstlerInnen die Vorbilder nahm und das spirituelle Leben der Gemeinschaft unmöglich machte (vgl. Berlo & Phillips 1998:14-15). Hier ist jedoch

wiederum die Konkurrenz neuer Ideen und der Verlust von traditionellem Wissen nicht zu unterschätzen, denn technisch gesehen, hätte nach dem Verlust eines Gegenstandes, ein neuer hergestellt werden können und so die dazugehörenden Zeremonien erhalten bleiben können (vgl. Kramer 2004:166).

Ende des 19. Jahrhunderts unterstützte auch die Gesetzgebung in Kanada die Bemühungen von MissionarInnen und BeamtenInnen – im Jahr 1884 wurde der *Federal Indian Act* verabschiedet, welcher unter anderem die Feier des Potlachs bei Strafe verbot (vgl. Berlo & Phillips 1998:182; Dohrmann 2000:49-50; Feest 1980:46; Glass 2004:124; Graburn 1976:12). Obwohl der Potlatch in entlegenen Gegenden weiterhin heimlich abgehalten wurde, bedeutete dieses Gesetz eine drastische Einschränkung der Rechte von First Nations an der Nordwestküste. Da nicht nur die Zeremonie selbst, sondern auch alle dazu gehörenden Tätigkeiten – wie etwa das Aufstellen von Totempfählen – verboten wurden, entfiel ein wesentlicher Antrieb zur Herstellung von Kunstgegenständen (vgl. Dohrmann 2000:49-50). Der bekannteste Fall diesbezüglicher Repressionen war die Verhaftung aller TeilnehmerInnen eines Potlachs der Kwakwaka'wakw und deren Freilassung unter der Bedingung der Konfiszierung sämtlicher Potlatch-Insignien im Jahr 1921. Dieses Ereignis stellte den Höhepunkt der Unterdrückung dar. Mittels der Einführung von Internatsschulen – den sogenannten Residential Schools – und der Schulpflicht für die Kinder von First Nations sollte ab den 1920er Jahren einerseits die Erziehung von indigenen Kindern zur „Zivilisation“ gewährleistet und andererseits das bloße Verlangen nach ihren religiösen Bräuchen „ausgetrieben“ werden (vgl. Glass 2004:124; Saunders 1997:101). Auch der Kunsttradition sollte so ein Ende bereitet werden. Dies erzürnte schon damals den Anthropologen Franz Boas, welcher dies in einem Brief an seinen Sohn äußerte:

“I had a council with the Indians, who are really suffering because of the stupid persecution of their customs by the government ... It goes so far that the children in school are not allowed to draw in the traditional style of their people, but according to prescribed models.” (Rohner zit. in Jonaitis 1994:241)

Die von Boas beschriebene Situation entspricht der durch Zwang herbeigeführten assimilierten Kunst, wie sie Graburn beschreibt. Diese Schulen sind nicht nur deswegen einer der Hauptgründe des fast vollständigen Verschwindens der Kunst von First Nations der Nordwestküste. Die Kinder dieser Generationen wurden nicht nur ihrer Muttersprache und ihrer Kultur beraubt, sondern auch ihre Beziehungen zu Eltern und Großeltern wurden brutal unterbrochen. Eine traditionelle Erziehung sowie die mündliche Weitergabe von Ereignissen der Vergangenheit war nicht mehr möglich (vgl. Baker, Interview 2009:30; Berlo & Phillips

1998:229; Dangeli, Interview 2009:15-16; Rammell, Interview 2009:16). Der Philosoph Anthony Appiah (2005:137) erwähnt in seinem Buch "The Ethics of Identity", dass "after all, we have it to some extent in our power to make our children into the kind of people who will want to maintain our values, beliefs, and customs". Genau diese Macht, dieses Recht wurde den First Nations genommen, indem ihre Kinder fern ab von ihrem Einfluss erzogen wurden. Dies ist der Grund, weshalb zu Beginn der Revitalisierung nicht nur die Wiederbelebung von Kunst sowie von Bräuchen und Traditionen im Vordergrund standen, sondern auch die Aufzeichnung von Wissen, welches nach einem halben Jahrhundert der Zwangserziehung nur noch von einigen wenigen Alten weitergegeben werden konnte (vgl. Berlo & Phillips 1998:229).

Die hier geschilderten Ereignisse und Prozesse hatten zur Folge, dass Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts – auch unter Mitgliedern von First Nations der Nordwestküste selbst – die Meinung vorherrschte, dass ihre Kunst bald gänzlich verschwinden würde, beziehungsweise an manchen Orten bereits ausgestorben sei (vgl. Berlo & Phillips 1998:1-3,175,202; Dohrmann 2000:50). Hier sind vor allem die Haida als Beispiel heranzuziehen, da in ihrem Fall tatsächlich von einem nahezu kompletten Verlust der Kunsttradition gesprochen werden kann (vgl. Feest 1980:174). Doch nicht nur deren großartige Tradition der Schnitzerei war betroffen – auch die traditionell hergestellten Körbe der Southern Coast Salish wurden zum Beispiel bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts kaum mehr produziert (vgl. Holm 1990:626; 629).

Und so wurden die Jahre um 1900 zum Tiefpunkt indigener Kulturen in British Columbia (vgl. Feest 1980:28; Holm 1990:629; Phillips 1995:101). Auch wenn einige wenige KünstlerInnen weiterhin Kunst produzierten, so waren jene Kunstwerke in ihrer Qualität und auch die Quantität der hergestellten Gegenstände nicht mit denen früherer Zeiten zu vergleichen (vgl. Holm 1990:vii-ix,630).

Nelson Graburns Unterscheidungen der Kunstformen folgend, kann somit zu dieser Zeit das Ende der Kunstproduktion für die eigene Community und der Tiefpunkt der traditionellen oder funktionalen Kunst beobachtet werden.

Dennoch ist die Aussage, dass die Kunst von First Nations an der Nordwestküste um 1900 vollständig zum Erliegen kam, nicht nur generalisierend, sondern teilweise inkorrekt. So wurde zum Beispiel der Potlatch trotz des offiziellen Verbots weiterhin zelebriert und somit auch diesbezügliche Kunstgegenstände hergestellt, wo immer der Indian Agent seine Autorität entweder aufgrund der Abgelegenheit, unzugänglichen Landschaft oder aber

aufgrund eines Mangels an Polizisten und Gefängnissen nicht durchsetzen konnte – in einigen Fällen es wohl auch nicht wollte (vgl. Berlo & Phillips 1998:202,204; Holm 1990:630; Saunders 1997:101; Townsend-Gault 2004:190). Ein anderes Beispiel ist die traditionelle Herstellung von Kanus – während etwa die Nuu-chah-nulth diese Tradition aufrecht erhielten und bis heute Kanus auf traditionelle Art herstellen, baute Bill Reid 1985 das erste Haida Kanu seit mehr als 50 Jahren, welches so zum Symbol der „Renaissance“ von Kunst von First Nations der Nordwestküste wurde (vgl. Townsend-Gault 2004:190).

Das Ende des Schnitzens von Totempfählen wird ebenfalls mit der Jahrhundertwende angenommen. Als jedoch 1936 ein Hochwasser in einigen Dörfern der Gitksan die alten Pfähle wegspülte, wurden diese von den BewohnerInnen gerettet und anschließend restauriert. Als die Reparaturen in der Mitte der 1940er Jahre schließlich abgeschlossen waren, wurden dort anlässlich der Neuaufstellung der Totempfähle auch Potlachs abgehalten. (vgl. Berlo & Phillips 1998:196-198)

Die Kwakwaka'wakw sind das beste Beispiel, um das „Aussterben“ indigener Kunst an der Nordwestküste zu widerlegen. Während fast überall an der Küste die alten Traditionen erloschen, blieb der Kunststil der Kwakwaka'wakw Dank einiger MeisterschnitzerInnen wie Charlie James, Mungo Martin (1879-1962), Willie Seaweed (1873-1967) und Ellen Neel über die Jahrhundertwende hinaus erhalten und wurde mittels des alten Systems von LehrmeisterInnen und Lehrlingen nahtlos von einer Generation an die nächste weiter gegeben (vgl. Duff 1967:109; Feest 1980:174; Holm 1990:629). Diese KünstlerInnen produzierten während der gesamten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter quasi illegalen Umständen weiterhin traditionelle Kunstwerke, auch wenn sie dafür außerhalb der Grenzen ihrer eigenen Heimat keine Anerkennung erfuhren und oft regulärer Lohnarbeit nachgehen mussten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen (vgl. Jonaitis 1994:242-243). Doch selbst bei den Kwakwaka'wakw gab es gewisse Einbußen. So wurde etwa zwischen den 1930er und den 1950er Jahren kein Erinnerungspfahl aufgestellt (vgl. Holm 1990:630).

Auch wenn dem traditionellen Kunsthandwerk für die eigene Gruppe in vielen Orten kaum noch nachgegangen wurde, so schränkte dies nicht die kreative Produktivität von KünstlerInnen ein – viele von ihnen betrieben ihr Handwerk im Rahmen der Herstellung von Souvenirs, kommerzieller bildender Kunst oder reintegrierter Kunst weiter. Diese Kunstformen entsprechen der klassischen indigenen Kunst (bei Graburn: Kunst der Vierten Welt) auf welcher Nelson Graburns Fokus liegt. Der ganze Kontext hatte sich zwar durch die Veränderung der RezipientInnen von Mitgliedern der eigenen Community zu

Außenstehenden gewandelt, doch gerade diese Tourismusindustrie und die große Nachfrage nach „Kuriositäten“ und „Primitiver Kunst“ Anfang des 20. Jahrhunderts war für das Fortbestehen von Kunsttraditionen an der Nordwestküste nicht unwesentlich.

Bereits um 1820 hatte die hohe Nachfrage einen eigenen Wirtschaftszweig zur Herstellung von Souvenirs hervorgerufen (vgl. Carpenter 1975:13). Um 1870 wurden Gegenstände speziell für Museen und Privatsammlungen angefertigt (vgl. Phillips 2007:438; Saunders 1997:93) und als Franz Boas in den 1880er Jahren an der Nordwestküste forschte, wurden nicht nur Masken, Zeremonial- und Alltagsgegenstände zum Verkauf angeboten, sondern auch Miniaturtotempfähle, -wappen und -langhäuser sowie Silber- und Kupferschmuck für den Verkauf in Vancouver und Victoria hergestellt (vgl. Saunders 1997:93). Die KünstlerInnen verwendeten dieselbe Metaphorik in diesen Souvenirs wie in jenen Gegenständen, die für Potlatches produziert wurden (vgl. Berlo & Phillips 1998:204). Gleichzeitig entwickelten sich jedoch auch neue, innovative Kunstformen, wie die Herstellung von Grafiken und Malereien sowie die Anfertigung von Schmucktellern, Löffeln und Pfeifenköpfen aus Argillit. Die herkömmlichen Motive wurden auf neue Weise verarbeitet und auf immer neue Medien übertragen. (vgl. Berlo & Phillips 1998:203; Feest 1980:19) Als Ende des 19. Jahrhunderts die Meinung vorherrschte, dass die Kulturen der First Nations an der Nordwestküste bald „ausgestorben“ sein würden, nahm die Nachfrage an indianischen Objekten – vor allem von Museen, EthnologInnen, MissionarInnen, LehrerInnen und SammlerInnen – weiter zu (vgl. Dohrmann 2000:50). Diese indigene Souvenirproduktion gewann dann zusätzlich an Bedeutung, da die Produktion von Kunstgegenständen für den eigenen Bedarf in Zeremonien aufgrund der Repressionen kaum mehr möglich war (vgl. Feest 1980:12,46). So konnten zum Beispiel die Geschichten, welche Zeremonialgegenstände erzählten, nicht mehr in dieser herkömmlichen Art und Weise festgehalten werden. Die Haida begannen daraufhin diese in ihre Argillit-Schnitzereien, welche auch an TouristInnen verkauft wurden, einzubauen (vgl. Berlo & Phillips 1998:203-204).

“These commoditized arts were avidly collected by the tourists who stopped at the Queen Charlottes on the newly popular Inside Passage to Alaska, but they also served important needs of the Haida themselves, keeping traditional stories and art styles alive” (Berlo & Phillips 1998:203-204).

Diese Argillit-Schnitzereien wurden bereits Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem überall bekannten ethnischen Marker der Haida (vgl. Graburn 1976:68-69). Auch Totempfähle wurden als solche ethnischen Marker hergestellt – auch wenn sie nicht als traditionell

angesehen und aus kommerziellen Gründen hergestellt wurden, waren sie ein Beweis, dass die Kulturen der First Nations der Nordwestküste fortbestanden (vgl. Graburn 1976:25).

So waren auch viele *Kunstwerke* des berühmten Haida Meisterschnitzers Charles Edenshaw (1839-1920, Abbildung 44) für den Souvenirmarkt bestimmt, was deren herausragende Qualität jedoch nicht minderte. Der Kontext jener Objekte veränderte sich jedoch erheblich.



Abbildung 45

Für seinen Urenkel Robert Davidson und seinen Großneffen Bill Reid wurden diese Werke in der Phase der Revitalisierung als Vorbilder unendlich wertvoll.

Die durch die Produktion für Außenstehende entstandene Hybridität der Medien und Stile wird oft als Qualitäts- und Authentizitätsverlust bewertet. Dies ist jedoch auch von einer anderen Sichtweise zu betrachten – diese Veränderungen können als der „Preis“, der für das Überleben der Kunstformen bezahlt werden musste, angesehen werden (vgl. Feest 1980:47). Denn Souvenirs herzustellen war zeitweise die einzige legale Möglichkeit, Kunsthandwerk zu betreiben und somit die Verbindung zur Vergangenheit aufrecht zu erhalten (vgl. Berlo & Phillips 1998:202-204).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Kunststile der First Nations an der Nordwestküste zwischen 1884 und 1951 – als das Potlatchverbot bestand – zwar einen Tiefpunkt erlebten und in manchen Gegenden keine traditionellen Kunstwerke mehr hergestellt wurden. Einzelne KünstlerInnen übten jedoch nach wie vor ihr Handwerk aus und sorgten so für eine nahtlose Weitergabe des tradierten Wissens. Die Tourismus- und Souvenirindustrie sorgte schließlich für ein zusätzliches, wichtiges und vor allem legales Betätigungsfeld (vgl. Feest 1980:46).

6.1.2 Die Revitalisierung

“If we really think about First Nations history, their pride in who they are is a very recent phenomenon [...] – maybe 35 years. [...] The people now walk around with t-shirts or caps on their head that say ‘Native Pride’. That's a relatively new phenomenon. It was not something that was, when I first came to Vancouver 33 years ago, not at all.” (Rose, Interview 2009:26)

Diese Interviewaussage macht auf den massiven und zerstörerischen Einfluss, den das Potlatchverbot und die Erziehung in den Residential Schools auf das Selbstbewusstsein von First Nations an der Nordwestküste hatten, aufmerksam. Der Stolz von First Nations der Nordwestküste, welcher heute auch und vor allem in der Kunst zum Ausdruck gebracht wird, ist ein sehr rezentes Phänomen.

Nach Nelson Graburn (vgl. 1976:24-25,30) ist die Rückbesinnung auf traditionelle Werte sowie die Wiederbelebung alter Traditionen und Bräuche eine häufige Reaktion indigener Kulturen auf die Bedrohung durch politische und wirtschaftliche Kräfte von außen und den Druck von MissionarInnen. Dies schafft eine einzigartige Identität und stellt eine Verbindung zu einer Vergangenheit her, die als besser als die Gegenwart erlebt wird. Gleichzeitig erwähnt Graburn jedoch erhöhte kulturelle Autonomie und das Nachlassen von Repression als vorteilhaft für eine Revitalisierung erloschener Kunstformen.

Der Anlass der Revitalisierungsbewegung an der Nordwestküste stellt ein Konglomerat beider Gründe dar. Einerseits war die Revitalisierung Mitte des Jahrhunderts unbedingt notwendig, da das Wissen am Aussterben war. Hätte sie dann nicht stattgefunden, wäre sie vielleicht gescheitert. Bereits eine ganze Generation stand unter dem Einfluss der Erziehung in Residential Schools und diejenigen, welche die oral tradierten Mythen und die Geschichte kannten sowie die traditionellen Kunstformen beherrschten, waren alt und wurden mit jedem Jahr weniger (vgl. Berlo & Phillips 1998:229). Insofern wurde die Revitalisierung aufgrund von und als Reaktion auf Repression ausgelöst. Gleichzeitig stieg jedoch das öffentliche Interesse an der *Kunst von First Nations der Nordwestküste*. Sie wurde sozusagen auch vom europäischen Publikum und europäischen KünstlerInnen – Surrealisten wie etwa André Breton sahen diese Kunst als Inspirationsquelle – wiederentdeckt (vgl. Jonaitis 1994:241). Zusätzlich lebte in den 1980er Jahren das romantisch verklärte Bild des „Edlen Wilden“ wieder auf und die Mehrheitsgesellschaft brachte „den IndianerInnen“ immer mehr Sympathien entgegen (vgl. Jackson 2002:10). Da der Tourismus und mit ihm die Einnahmen aus dem Souvenirmarkt stetig zunahmen, waren es auch wirtschaftliche Interessen, welche die Revitalisierung forcierten (vgl. Appiah 2005:135; Glass & Graburn 2004:112).

Ebenfalls wichtig für den durchschlagenden Erfolg der Revitalisierung und der breiten Anerkennung der Kunst der First Nations der Nordwestküste war die Etablierung individueller Künstler wie Bill Reid und die Ausstellung seiner Kunstwerke in international renommierten Galerien und Museen (vgl. McLennan, Interview 2009:12). Die weltweite Anerkennung Bill Reids erhöhte wiederum das Ansehen der First Nations der Nordwestküste insgesamt und ihrer Kunst in Kanada.

Ein weiterer wichtiger Grund war der soziale und politische Aktivismus, welcher das Klima der Jahre nach 1960 kennzeichnete. Infolge dessen kam es in einigen Fällen zur Repatriierung von Objekten, welche gesammelt oder konfisziert worden waren. Diese Rückführung von indigenem Eigentum wurde für viele First Nations zum Symbol ihres Kampfes um Autonomie und Selbstbestimmung, Landrechte, freie Religionsausübung und kulturelle Revitalisierung (vgl. Glass 2004:116,125; Napier 1997:166). Die Rückkehr wichtiger und schon verloren geglaubter Objekte brachte neue Motivation mit sich, die Traditionen zu erlernen, sich mit den alten Glaubens- und Wertvorstellungen auseinander zu setzen und führte so zu einem neuen Stolz auf das indigene Erbe sowie die Identität als First Nation (vgl. Glass 2004:126,129-131; Kramer 2004:162). Doch nicht nur die Gegenstände, welche durch Repatriierung der Community wieder zur Verfügung standen, sondern auch die nun von KünstlerInnen neu hergestellten Objekte trugen dazu bei, dass das zeremonielle Leben der First Nations wieder auflebte (vgl. Kramer 2004:178). Gleichzeitig gab es durch repatriierte Objekte nun wieder alte Vorbilder, nach denen sich junge KünstlerInnen richten konnten.

Eine wichtige Quelle des Wissens stellten auch Museumssammlungen oder die Restaurierung alter Kunstwerke wie Totempfähle dar, da es in manchen Gruppen keine Überlebenden aus der Zeit vor der Missionierung und der Zwangserziehung in den Internatsschulen gab und so „menschliche“ WissensvermittlerInnen nicht mehr vorhanden waren (vgl. Baker, Interview 2009:16; Kew 1990:166).

So zeigte sich zum Beispiel der Nisga'a Meisterschnitzer Norman Tait von dem Haida-Kanu in der Grand Gallery des American Museum of Natural History, welches 1883 ans Museum kam und wahrscheinlich von dem Heiltsuk-Künstler Captain Carpenter (1841-1931) angefertigt wurde, derart begeistert, dass er mit Erlaubnis des Museums das Kanu vermaß, die Bauart untersuchte und das Kanu daraufhin nachbaute (vgl. Jonaitis 1994:250; vgl. AMNH, Online: 2010). Objekte der materiellen Kultur in ethnografischen Sammlungen sind Primärquellen, weshalb in den Museen indigene Geschichte verwaltet wird. Die in den Museen ausgestellten Werke vergangener Zeit und verstorbener KünstlerInnen stellten somit

für diese Generation einen wahren Schatz dar (vgl. Berlo & Phillips 1998:204). Die tiefe Bedeutung derselben kann nur mit den Worten der Künstler, auf deren Schultern die Revitalisierungsbewegung ruhte, wiedergegeben werden:

“I still marvel at all the freedom and all the creativity he has; by looking at Edenshaw’s artworks I’ve learned to loosen up and be creative within the art form. I’ve learned that the only limitation I have to creativity is my own fear.” (Davidson, zit. in Jonaitis 1994:247)

“Even this remnants must be removed from us by space as well as time, so much of their dimension destroyed by glass, the contact broken by barriers. But if we can bring to these our contemporary sensibility, enriched by a knowledge of the world’s art, we may perhaps find in them a deeper meaning even than their creators intended.” (Reid 1967:45)

Diese Künstler übten selbst großen Einfluss auf eine neue Generation junger KünstlerInnen aus, welche deren Werk wiederum fortsetzten. Oft musste auch nur die Gelegenheit zur Weitergabe von Wissen gegeben und finanzielle Mittel bereitgestellt werden, damit KünstlerInnen auch ihren Lebensunterhalt verdienen konnten. Denn war dies nicht der Fall, so war auch die Motivation, Kunsthandwerk – wie etwa das Schnitzen, Weben oder die Korbflechtkunst – von den Alten zu lernen, weit geringer (vgl. McLennan, Interview 2009:13).

Bücher waren in dieser Zeit ebenfalls essentiell, um Zugang zu „altem“ Wissen zu erlangen. Immer mehr Bücher, in welchen Masken, Rasseln, Kanus, Totempfähle und Bentwood Boxes abgebildet waren, die ab den 1950er Jahren publiziert wurden, fanden ihren Weg in indianische Gemeinden und halfen, den dortigen KünstlerInnen die Prinzipien der Kunst ihrer Vorfahren zu verstehen und die Strukturen der Kunsttraditionen wieder zu beleben (vgl. Holm 1990:629-630; Jonaitis 1994:247). Das bekannteste und einflussreichste Buch „Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form“ verfasste 1965 der Künstler und Kunsthistoriker Bill Holm. Sein Buch beinhaltet den Aufbau der Kunststile der Nordwestküste, ihre grundlegenden Prinzipien und strengen Regeln. Holm bezog seine Informationen zum einen von noch lebenden, traditionell ausgebildeten KünstlerInnen, wie etwa Willie Seaweed, und zum anderen aus der Analyse tausender Objekte in ethnografischen Museen. (vgl. Berlo & Phillips 1998:183; Holm 1965:vii-ix; Jonaitis 1994:243-244) Der Einfluss, welchen dieses Buch auf die indigenen KünstlerInnen in jenen Jahren hatte, ist nicht zu unterschätzen – es trug wesentlich zur erfolgreichen Revitalisierung der Kunst der Nordwestküste bei. Für viele KünstlerInnen stellte dieses Buch eine Anleitung zum Erlernen der Traditionen ihrer Vorfahren dar (vgl. Jonaitis 1994:246; Townsend-Gault 1999:117). Da Bill Holm kein Mitglied einer First Nation ist, bleibt sein Buch umstritten. Für Robert Davidson zum Beispiel

wurde es jedoch zur „Bibel“ (vgl. Townsend-Gault 1999:116). Auch Bill Reid analysierte mit Hilfe von Objekten in Museen unabhängig von Holm den Kunststil seiner Vorfahren und teilte dieses Wissen schließlich mit seinem Lehrling Robert Davidson (vgl. Jonaitis 1994:247).

Besonders bedeutsam war auch die ab den 1970er Jahren stetig steigende Zahl von Kulturzentren und Museen, welche von First Nations geleitet wurden (vgl. Baker, Interview 2009:31; Berlo & Phillips 1998:234; Holm 1990:629-630; Glass & Graburn 2004:112; McLennan, Interview 2009:3-4). Als Beispiel ist hier die Kunstschule *K'san* in Hazelton, auf dem Territorium der Gitksan, zu nennen (vgl. Berlo & Phillips 1998:205-20; Holm 1990:630). Diese Einrichtungen haben nicht nur die Bewahrung und Revitalisierung alter Traditionen zum Ziel, sondern auch die Stärkung des indianischen Selbstbewusstseins und Stolzes sowie die Anerkennung durch die Mehrheitsgesellschaft (vgl. Kew 1990:166).

6.1.3 Die wichtigsten Ereignisse in der Phase der Revitalisierung

Bereits in den 1930er und 1940er Jahren begann die Tourismusindustrie die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* für sich zu entdecken und ließ Totempfähle von indigenen Künstlern restaurieren und sie an Orte schaffen, welche für TouristInnen leichter zugänglich waren – etwa entlang der Eisenbahnlinien oder im Stanley Park (vgl. Berlo & Phillips 1998:196-198; Kramer 2008:32).



Abbildung 46

Gleichzeitig wurden die Kunststile der First Nations der Nordwestküste auch von Museen und Galerien erstmals als Kunst und nicht als Kuriosität oder ethnografisches Material angesehen und als solche zum Beispiel 1941 im *Museum of Modern Art* in New York ausgestellt (vgl. Jonaitis 1994:237). Doch nicht nur die Museen, sondern auch die Mehrheitsgesellschaft erkannte nun den ästhetischen Wert dieser Kunst. 1947 wurde Mungo Martin, welcher in seiner eigenen Community in Fort Rupert bereits seit langem ein angesehener Künstler war,

von der *University of British Columbia* in Vancouver eingeladen, um die stark verwitterten Pfähle auf dem Universitätsgelände zu restaurieren und auch einige neue Totempfähle für den *Totem Park* der Universität zu schnitzen. 1952 führte Mungo Martin ähnliche Arbeiten für das *Royal British Columbia Museum* in Victoria durch. Dabei wurde der arbeitende Künstler gar selbst zu einer Touristenattraktion, was das stetig steigende Interesse an indigener Kunst zeigt. (vgl. Berlo & Phillips 1998:204; Jonaitis 1994:242)

1951 wurde schließlich das Verbot des Potlatchs offiziell aufgehoben. Die einst unterdrückten Zeremonien und das damit verbundene Kunsthandwerk wurden nun zum Zeichen der eigenen Identität und zum Ausdruck neuen Selbstbewusstseins (vgl. Saunders 1997:92).

“Viewed from the perspective of the history of nationality and ethnicity on the Northwest Coast, 1951 is a turning point when observances of traditional ceremonies assumed catechetic potency: new meanings imbued old practices, old meanings imbued new practices. In this situation artifacts and ceremonial regalia, quintessentially embodying the new morale, became charged with the political efficacy of an *ethnie*” (Saunders 1997:92).

1953 wurde der erste öffentliche Potlatch seit Jahrzehnten abgehalten – der Anlass war die Einweihung des Langhauses, welches Mungo Martin im *Thunderbird Park* in Victoria erbaut hatte (vgl. Jonaitis 1994:242). Obwohl die Zeremonien nun nicht mehr illegal waren, herrschte bei den älteren TeilnehmerInnen Nervosität vor. Als daraufhin jedoch keine Maßnahmen der Polizei folgten, wurde das Gesetz endgültig als Geschichte erlebt und das Jahr 1953 galt fortan als Beginn der Wiederaufnahme des Zeremonialismus an der Nordwestküste und als ein Symbol des Endes der offiziellen Unterdrückung (vgl. Berlo & Phillips 1998:205; Jonaitis 1994:242; Rammell, Interview 2009:19). Wie sehr die Faszination bezüglich der Kunst und Kulturen der First Nations der Nordwestküste in der Mehrheitsbevölkerung in diesen Jahren vorherrschte, zeigt die Beteiligung von mehr als 2000 Interessierten an der offiziellen Eröffnungsfeier des Langhauses von Mungo Martin (vgl. Jonaitis 1994:243).

In den 1960er Jahren wirkten bereits viele, vor allem junge KünstlerInnen der Haida an der Renaissance ihrer Kultur mit und setzten die Tradition des Schnitzens in Argillit fort (vgl. Graburn 1976:69). Der stetig wachsende Markt für indigene Kunstwerke führte zu weiter steigender Motivation der jungen KünstlerInnen die traditionellen Techniken, Prinzipien und Regeln der Kunst zu erlernen – und diese auch auf neue Medien wie etwa den Siebdruck anzuwenden (vgl. Holm 1990:630).

1967 wurde das hundertjährige Bestehen der kanadischen Konföderation gefeiert. Aus diesem Anlass stellte die Regierung erstmals großflächig finanzielle Mittel zur Förderung indigener KünstlerInnen zur Verfügung, um deren Beitrag zu Kanadas Kultur und Identität anzuerkennen. Die Ausstellung „Arts of the Raven“ in der *Vancouver Art Gallery* rückte zu dieser Zeit indigene KünstlerInnen und den Fortbestand alter Traditionen in modernen Kontexten in den Mittelpunkt (vgl. Saunders 1997:103). Das Ziel dieser Aktivitäten war es, indigene Kunst als Teil der kanadischen Identität zu begreifen. Renommiertere indigene KünstlerInnen wurden nunmehr als kanadische KünstlerInnen und ihre Kunst als kanadische Kunst wahrgenommen und gefeiert.

“The Haida style, kept barely alive for many decades by a handful of slate carvers, has recently been rediscovered and revived by Bill Reid, Bill Holm, and others, and finds promising future in the hands of young Robert Davidson of Masset. But now these are arts in a different sense. Though truly enough of Indian descent, they are now Canadian art, modern art, fine art.” (Duff 1967:109)

Es dauerte jedoch immerhin bis in die späten 1960er und frühen 1970er Jahre bis zum Beispiel in Masset auf den Queen Charlotte Islands der erste Totempfahl seit neunzig Jahren von Robert Davidson geschnitzt und errichtet wurde (vgl. Jonaitis 1994:248) oder die Tradition des Korbflechtens bei den Coast Salish wiederbelebt wurde (vgl. Holm 1990:626). Zur selben Zeit begannen die Kwakwaka'wakw aktiv die Anfang des Jahrhunderts konfiszierten Potlatch Insignien von der Regierung zurückzufordern, was in den 1980er Jahren zu deren Repatriierung durch das *Board of Trustees of the Canadian National Museums Corporation* führte (vgl. Berlo & Phillips 1998:11; Umista, Online 2010).

Mit dem vom Kwakwaka'wakw Meisterschnitzer Henry Hunt (*1923), dem Sohn von Mungo Martin, und seinem Sohn Tony Hunt, selbst Meisterschnitzer und Designer, in Alert Bay geschnitzten und errichteten zwölf Meter hohen Totempfahl würdigte 1970-71 bereits die neue Generation indigener KünstlerInnen Mungo Martin und dessen unschätzbaren Beitrag zum Überleben der Kunst der Kwakwaka'wakw (vgl. Jonaitis 1994:243). Robert Davidson erbaute 1977 in Old Masset ein großes Langhaus zu Ehren seines Urgroßvaters Charles Edenshaw, um so die Verbindung zu den KünstlerInnen vergangener Zeit wiederherzustellen und zu visualisieren (vgl. Townsend-Gault 1999:117-119).

Obwohl viele der Aufträge Robert Davidsons und auch die der meisten anderen indigenen KünstlerInnen der Nordwestküste nicht aus der eigenen indigenen Community kamen, so erfüllen ihre Werke dennoch wichtige Funktionen: Sie stellen Zeugnisse über das Weiterleben der indigenen Kulturen dar. Hier ist jedoch bereits die Gratwanderung vieler zeitgenössischer

indigener Künstler zu erkennen – die Balance zwischen Kulturaustausch und Wissensvermittlung und kulturellem Ausverkauf. (vgl. Kapitel 6.6; Townsend-Gault 1999:117-119)

Erst 1992 fand die erste Ausstellung indigener Kunst in der *National Gallery of Canada* in Ottawa unter dem Titel „Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada“ statt. Dies war der erste Schritt, KünstlerInnen der First Nations in eine Institution einzubeziehen, welche bis dahin die eurozentristische Natur der Nationalkultur Kanadas repräsentierte. (vgl. Townsend-Gault 1995:92)

Doch nicht nur in der Beziehung zur Mehrheitsgesellschaft veränderte sich das Verhalten der Parteien zueinander während der Phase der Revitalisierung – auch im Umgang untereinander wurden alte Regelwerke und rituelle Handlungen erneut erlernt und zum Beispiel beim Betreten des Gebietes einer anderen Gruppe genau befolgt (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:12).

Die Anthropologin Charlotte Townsend-Gault (vgl. 1995:94) bezeichnet die Kunst von First Nations der Nordwestküste nicht als Kunststil, sondern als geteilte sozio-politische Situation, welche sich aus einer zerstörerischen Vergangenheit, der Macht des Indian Act, des Reservationssystems, aus den lokalen politischen Verhältnissen, den veränderten demografischen Gegebenheiten in einer nunmehr pluralistischen Gesellschaft und der weltweiten ethnischen Revitalisierung zusammensetzt. Die Kunst von First Nations der Nordwestküste kann tatsächlich nicht getrennt von ihrer Geschichte, von der Situation und dem Leben der betroffenen Menschen betrachtet werden, da die Kunst im Lauf dieser Geschichte entstand, fast ausgelöscht und in bewundernswerter Weise wiederbelebt wurde.

Doch Revitalisierung bedeutet für die First Nations der Nordwestküste nicht nur Altes wiederzufinden und Traditionen beizubehalten – Revitalisierung beinhaltet die Vitalität ihrer Kultur und die neu geschaffene Möglichkeit diese in der heutigen Gesellschaft auszuleben. Mike Dangeli, ein Künstler mit Nisga’a, Tlingit und Tsimshian Wurzeln, drückt dies treffend aus:

„We see it as our responsibility again adding ourselves to this ongoing history and dialogue and who we are as indigenous people by composing new songs and by creating new masks and new dances and talking about our lives and how we view ourselves and the world we live in as 21st century aboriginal people“ (Dangeli, Artist Talk 2009:2).

6.2 Die Individualisierung der KünstlerInnen

Im vorigen Abschnitt dieses Kapitels wurde ein Prozess erwähnt, welcher nicht nur für die Revitalisierung von Bedeutung war, sondern die Beziehungen zwischen der Mehrheitsbevölkerung, den KünstlerInnen und den First Nations der Nordwestküste veränderte.

Heute ist die individuelle Beschriftung und der Verweis auf die KünstlerInnen, welche diese Werke schufen, selbstverständlich.

“The poles in Stanley Park, they're made by specific people. They are all named.”
(Duffek, Interview 2009:12)

Doch der sichtbare Prozess der Individualisierung, an dessen Ende sich einzelne KünstlerInnen aus der „anonymen Masse“ der First Nations der Nordwestküste etablierten, ist ein rezent Phänomen.

Die genauere Betrachtung der Geschichte der First Nations der Nordwestküste widerspricht jedoch dieser Aussage. Individualität war in keiner anderen Gegend Nordamerikas so ausgeprägt, wie in den stratifizierten Gesellschaften der Nordwestküste und schon in präkolonialer Zeit gab es hier professionelle KünstlerInnen, welche dieser Tätigkeit aufgrund des ökonomischen Überschusses der oberen Gesellschaftsschichten „hauptberuflich“ nachgehen konnten (vgl. Feest 1980:27-28). Dennoch herrschte im 19. Jahrhundert in weiten Kreisen die Meinung vor, dass individuelle Kreativität in allen „Stammesgesellschaften“ eine geringe – oder zumindest eine geringere Rolle als in der Europäischen Kunst – einnahm (vgl. Feest 1980:11). Diese sogenannte „Primitive Kunst“ wurde generell als anonym, die Identität der KünstlerInnen als „unbekannt“ angesehen. Aufgrund dessen wurde bei den umfangreichen Sammlungstätigkeiten kein Wert auf die Dokumentation der Herkunft der Objekte gelegt. Die Entkontextualisierung der Objekte in Museen und Galerien verstärkte zudem die Anonymität der Kunstwerke.

Daraus wurde geschlossen, dass die Identität derselben auch für die Mitglieder der ethnischen Gruppe der KünstlerInnen nicht relevant sei (vgl. Graburn 1976:21). Dies führte wiederum dazu, dass auch die Informationen zu Kunstgegenständen der Nordwestküste in Sammlungen und Museen lediglich Auskunft über die ethnische Gruppe der HerstellerInnen gaben (vgl. Rammell, Interview 2009:23). Hier sind jedoch Ungereimtheiten zu entdecken – denn nur weil die Museen und Galerien die ProduzentInnen ihrer Objekte nicht feststellen konnten, beziehungsweise keine ersichtliche Signatur vorhanden war, heißt dies keineswegs, dass die BewohnerInnen des Heimatdorfs der KünstlerInnen das nicht wollten oder konnten (vgl.

Graburn 1976:21; Reid 1967:45). Allein die Größe der Dörfer machte Anonymität fast unmöglich. Weltweit entstand das Signieren von Kunstwerken in Städten, wo in großen Gruppen diese Anonymität wirklich gegeben ist und so dieser Mangel an Individualität kompensiert wurde (vgl. Graburn 1976:21-23).

Da die Kunst von First Nations der Nordwestküste, aufgrund der vorhin genannten Annahmen häufig ohne ausreichende Hintergrundinformationen aufbewahrt wurde, schlugen spätere Versuche der Identifikation häufig fehl. Die Analyse von Unterschieden im Stil zu erkennen, war Erfolg versprechender, als nach Jahren die KünstlerInnen zu identifizieren (vgl. Feest 1980:174; Holm 1990:609). Und so blieben KünstlerInnen der First Nations lange Zeit anonym – zumindest in der Mehrheitsgesellschaft (vgl. Graburn 1976:22).

Selbst Bill Reid sah die KünstlerInnen, welche jene Gegenstände herstellten, die ihm ein Jahrhundert später solch unschätzbare Wissensquellen waren, als eine anonyme, verschwundene Gruppe an. Mit Hilfe ihrer Kunst, ihres Genies stachen sie aus dieser Masse hervor – jedoch nicht mit ihrem Namen, ihrer Geschichte, ihrer Person:

“Whether my impressions are true or not, these **vanished men and women** have emerged through their art out of a formless mass of ancestral and historical stereotypes – warriors, hunters, fishermen, every man his own Leonardo – to become individual in a highly individual society” (Reid 1967:45).

Doch Bill Reid zweifelte nicht daran, dass diese Anonymität eine künstliche ist, geschaffen durch die Ignoranz und das Unwissen derjenigen, die die Objekte gesammelt und über die Jahrzehnte hinweg aufbewahrt hatten, ohne auf die Identität von HerstellerInnen zu achten. Denn in der eigenen Gesellschaft herrschte meist kein Zweifel über die Herkunft der Objekte – solange sie noch nicht von Museen und Galerien gesammelt wurden und das Wissen darüber verloren ging. Denn Unterstützung und **Anerkennung** durch die eigene Gruppe sind wesentlich für den fruchtbaren Werdegang und die Entwicklung von KünstlerInnen (vgl. Reid 1967:46).

Erst als Museen, SammlerInnen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen der Mehrheitsgesellschaft die Kunst von First Nations der Nordwestküste nicht mehr als Kuriositäten oder „Primitive Kunst“, sondern als bildende Kunst ansahen, begann dieser Prozess der Re-Individualisierung. Um einen höheren Preis erzielen zu können, animierten viele KunsthändlerInnen die KünstlerInnen ihre Werke zu signieren – der Name der KünstlerInnen und nicht nur ihre ethnische Gruppe war erstmals seit der Kolonialzeit auch über den Akt des Kaufs hinaus von Bedeutung. Als Kunst gehandelt stieg der Wert der Objekte dementsprechend an. Da in der europäischen Kunstszenen die besten Werke von

namhaften KünstlerInnen stammen, muss das Beste und dadurch Teuerste einer anderen Kultur auch von **nam**haften KünstlerInnen stammen. Als die Kunst von First Nations der Nordwestküste als Kunst im westlichen Sinne anerkannt war, erhielten die indigenen KünstlerInnen der Nordwestküste immer mehr Bedeutung am Kunstmarkt. (vgl. Graburn 1976:22-23)

Gleichzeitig dauerte es jedoch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts und der Phase der Revitalisierung und des Aktivismus, bis Mitglieder von First Nations versuchten, der Anonymität alter Kunstwerke in Museen, Galerien und Sammlungen ein Ende zu bereiten. Einzelne AktivistInnen begannen zu recherchieren, welche Geschichte, welche Personen sich hinter den nichtssagenden Beschriftungen der Museen verbargen. Das Ziel war es, die Namen der KünstlerInnen aus der Anonymität zu holen und die Objekte in Museen zu rekontextualisieren. Es sollte klar werden, dass ein Individuum diese hergestellt hatte und sie nicht einer anonymen, toten, vergangenen Masse entsprungen sind (vgl. Rammell, Interview 2009:23).

Die Aktualität dieser Diskussion und dieser Bestrebungen zeigt ein Artikel in der *New York Times*, welcher im Februar 2011 erschien. In diesem wurde über die Neueröffnung des *Denver Art Museums* berichtet. Das besondere an der neuen Ausstattung des Museums waren nicht teure Exponate, sondern die Beschriftungen der Kunstwerke. Erstmals wurden einzelne Kunstwerke aus der Sammlung des Museums individuellen indigenen KünstlerInnen zugeordnet – unter anderem wurde Willie Seaweed als Schöpfer dieser Maske “Wild Man of the Woods” anerkannt.



Abbildung 47

Konnten die KünstlerInnen trotz aller Mühen nicht in Erfahrung gebracht werden, so stand auf den Plaketten „Artist not known“ anstatt die Existenz der KünstlerInnen aufgrund des eigenen Unwissens zu negieren. (vgl. New York Times, Online: 2010) Nancy Blomberg, die

Kuratorin für indigene Kunst am *Denver Art Museum* begründet ihre Initiative mit den Worten: “I want to signal that there are *artists* on this floor” (New York Times, Online: 2010).

Obwohl die Identität der einzelnen KünstlerInnen der Revitalisierung – im Gegensatz zu jenen der ersten Jahrzehnte des Kulturkontakts ab etwa 1870 – durchaus stets bekannt war, wurde die Kunst von First Nations der Nordwestküste von der Regierung und vielen anderen Institutionen dennoch weiterhin als Kollektiv gefördert und beworben. Dass sich trotzdem einzelne KünstlerInnen etablierten und Berühmtheit erlangen konnten, deren Persönlichkeiten nun im Vordergrund und deren ethnische Herkunft im Hintergrund stand, war nicht die Absicht der Regierung gewesen (vgl. Rammell, Interview 2009:23). Es war ein Prozess, welcher bereits früh und langsam begann und welcher durch die Beliebtheit und Faszination, die diese Kunst bei KunstkennerInnen und auch in der Mehrheitsbevölkerung ausgelöst hatte, beschleunigt wurde. Heute stehen einige herausragende KünstlerInnen im Rampenlicht der Öffentlichkeit und es ist zum Beispiel selbstverständlich, dass „you think of Bill Reid first, Haida second [...] and Susan Point first, Musqueam second” (Rammell, Interview 2009:23).

Wieso ist nun jedoch diese Individualität und die Etablierung einzelner KünstlerInnen in der heutigen Gesellschaft wichtig für die Überlegungen und Fragen dieser Arbeit? Zunächst kann nur wiederholt werden, was bereits im Kapitel 6.1.2 über die Revitalisierung angesprochen wurde – die Anerkennung und Bewunderung individueller KünstlerInnen, welche ihren Ursprung häufig durch Ausstellungen in renommierten Galerien und Museen hatte, trug nicht unwesentlich zum Erfolg der Wiederbelebung bei, da sie die Aufmerksamkeit auf diese Kunst im Allgemeinen richtete. Außerdem ist die Bedeutung dieses Prozesses in der Beziehung von First Nations der Nordwestküste zu der Mehrheitsgesellschaft nicht zu unterschätzen. Denn die Mehrheitsgesellschaft respektiert und bewundert individuelle, anerkannte KünstlerInnen, auch wenn sonst vielleicht Abneigung gegen Mitglieder derselben ethnischen Gruppe besteht. KünstlerInnen nehmen deshalb eine wichtige Rolle an der „Front“ zur Mehrheitsgesellschaft, an welcher Assimilation und Widerstand stetig neu verhandelt wird, ein. Denn so können diese KünstlerInnen mittels ihrer Kunst Botschaften übermitteln, welche in einer anderen Form von der Mehrheitsgesellschaft nicht angenommen werden oder sogar abgelehnt würden (vgl. Graburn 1976:23).

6.3 Traditionell oder Zeitgenössisch?

Der Alltag der KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste ist heute von einer Dichotomie geprägt: Innovation oder Tradition. Sehr oft wird den KünstlerInnen die Frage, ob hier traditionelle oder zeitgenössische Kunst geschaffen wird, gestellt. Hierbei wird die Definition, wann ein Kunstwerk traditionell und unter welchen Bedingungen es zeitgenössisch ist, oft von Außenstehenden formuliert. Auch die durch die Frage aufgestellte Unvereinbarkeit beider Kunstformen entspricht nicht den Vorstellungen vieler Künstler.

Bevor jedoch näher auf diese Debatte eingegangen wird und die verschiedenen Argumente erläutert werden, soll hier das Tätigkeitsfeld und die Vielfalt der Wirkungsfelder der Interviewpartner vorgestellt werden – vorerst ohne zu diskutieren, welcher der Künstler nun “traditionell“ und welcher „zeitgenössisch“ ist.

Der Squamish Künstler Todd Baker geht in seinem künstlerischen Schaffen vielen verschiedenen Berufen nach. Nachdem er am *Emily Carr Institute of Art and Design* und dem *Capilano College* Kunst studiert hatte, besuchte er erfolgreich die *Parsons School of Design* in New York und schloss dort ebenfalls eine Ausbildung zum Modedesigner ab (vgl. Baker, Interview 2009:8; Todd Baker Biografie, Online: 2010). Anschließend arbeitete er für mehr als ein Jahrzehnt als Art Director einer Software Firma in Vancouver (vgl. Baker, Interview 2009:32; Todd Baker Biografie, Online: 2010). Mittlerweile ist Baker jedoch hauptberuflich als Künstler tätig (vgl. Baker, Interview 2009:3). Sein künstlerisches Schaffen ist äußerst vielseitig und entspricht seinen verschiedenen Begabungen. Es umfasst Skulpturen aus Bronze, Papiermache und Holz her sowie Malereien auf Leinwänden (vgl. Baker, Interview 2009:9,10,3,13,14,18,22), Baker entwirft Möbel im „First Nations Design“, zeichnet Motive für Tattoostudios und arbeitet gerade an einem Malbuch für Kinder (vgl. Baker, Interview 2009:12,13,22,23,24,36). Außerdem entwirft er Helme für Lacrosse Spieler, gestaltet Bodenornamente für Parkanlagen und stellt seine Talente außerdem der eigenen Familie zur Verfügung – er entwarf zum Beispiel das geschnitzte Tor am Haus seines Vaters oder zeichnete die Motive, mit welchen sein Onkel die Zelte seines Zeltverleihs bedruckt (vgl. Baker, Interview 2009:9,12,13,34,36,38,41). In Vancouver werden seit einigen Jahren von verschiedenen KünstlerInnen gestaltete Skulpturen – im Jahr 2009 waren es Adler – an vielen Orten auf der Straße ausgestellt. Auch hier war Todd Baker aktiv. Er gestaltete einige dieser Adler. (vgl. Baker, Interview 2009:3,4,28)



Abbildung 48

Seine Erfahrungen in der Computerbranche sind ihm hierbei dienlich – viele seiner Motive und Designs und vor allem die Vorlagen für limitierte Editionen seiner Drucke entstehen in digitaler Form mit Hilfe des Zeichenprogrammes *Corel* (vgl. Baker, Interview 2009:1,3,23,31,32,34,43). Außerdem programmiert und betreut Todd Baker die stammeseigene Homepage und ist Eigentümer der Webseite www.nativeonline.com. Hier können sich KünstlerInnen der First Nations registrieren und erhalten dadurch eine freie Seite im Internet, um so ihre Kunst online vermarkten zu können. Baker digitalisiert auch die Skizzen anderer, vor allem älterer KünstlerInnen. (vgl. Baker, Interview 2009:24,25,35,41,42) Die Tatsache, dass er als Künstler immer auch Vermarkter seiner Kunst sein muss, um eben mit der Kunst den Lebensunterhalt verdienen zu können, sieht Todd Baker jedoch als die Schattenseite seines Berufs (vgl. Baker, Interview 2009:3).

Der Künstler Mike Dangeli, der Nisga'a, Tlingit und Tshimshian Wurzeln hat, studierte an der *University of Alaska South East-Ketchikan* Indianische Geschichte und erhielt seine künstlerische Ausbildung von seinem Onkel Randy Adams in Prince Rupert, BC und später von dem Tshimshian Schnitzer David Boxley (*1952). Zuhause beschäftigt sich Mike Dangeli intensiv mit der oralen Geschichte seiner Community und den überlieferten gesellschaftlichen Regeln. Hierbei ist seine Großmutter Louise Barton-Dangeli seine Lehrmeisterin. (vgl. Mike Dangeli Biografie, Online: 2010) Gemeinsam mit seiner Verlobten Mique'L Icesis Askren ist Mike Dangeli heute Leiter der First Nations Tanzgruppe *Git Hayetsk Dancers* in Vancouver (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:1). Sein künstlerisches Schaffen beschränkt sich somit nicht nur auf Malerei und bildende Kunst sondern inkludiert auch die darstellenden Künste. Der Künstler komponiert zu verschiedenen Anlässen neue Lieder für seine Tanzgruppe, welche regelmäßig in der Öffentlichkeit auftritt (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:12). Außerdem schnitzte Mike Dangeli bereits mehrere Totempfähle – unter

anderem auch in Japan (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:11,13). Es gibt nicht viele KünstlerInnen der First Nations an der Nordwestküste, welche vorwiegend mit Leinwand und Farbe arbeiten – Mike Dangeli ist jedoch einer von ihnen. Er liebt den Umgang mit Farben und ihre vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:3,6,8). Ein größeres Projekt des Künstlers war zum Beispiel die Wandgestaltung des Vancouver Aboriginal Friendship Centres (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:10). Darüber hinaus schnitzt Dangeli Masken sowie traditionellen Kopfschmuck und bemalt Trommeln – sowohl für den zeremoniellen Gebrauch als auch für den Verkauf (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:7,9).



Abbildung 49

Dangeli spielt außerdem gerne mit seinem Publikum, vor allem mit den Begriffen und Vorstellungen zu Tradition und Innovation. So stellte er etwa traditionelle Festschüsseln aus Bananenblättern her, welche er aus dem Urlaub mitgebracht hatte, um zu zeigen, wie weit das in Vancouver florierende Schlagwort „fusion“ gehen kann. Ein andermal veranstaltete er mit Freunden einen Potlatch auf Facebook. (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:7,9)

Der Squamish and Kwakwaka'wakw Künstler Xwalacktun (Rick Harry) graduierte, wie auch Todd Baker, am *Emily Carr Institute of Art and Design*. Als er nach langer vergeblicher Suche keine Arbeit fand, beschloss er Künstler zu werden. Viele Jahre hindurch arbeitete er an Schulen, um Kindern aller Altersstufen seine Kunst und Kultur näher zu bringen. Aufgrund dieser Tätigkeit sind Xwalacktuns Kunstwerke in vielen Schulen ausgestellt oder zieren dort die Wände. Seit einiger Zeit ist er nunmehr hauptberuflich Künstler. Er schnitzt Totempfähle – unter anderem in Schottland – schafft Kunstwerke für den öffentlichen Raum (Abbildung 50), malt und stellt – manchmal in Kooperation mit seiner Frau Jada, welche als Fotografin tätig ist – aus. Er entwarf auch Motive für die Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver. (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:2-4)



Abbildung 50

Xwalacktuns letztes Projekt war eine Willkommensfigur für das *Squamish Lil'wat Cultural Centre* in Whistler, welche im August 2010 dort aufgestellt wurde (vgl. Coastalartbeat, Online: 2010).

Auch andere KünstlerInnen sind heute in den verschiedensten Bereichen tätig. So stellt etwa der Haida Künstler Robert Davidson einerseits monumentale Bronze Skulpturen her und lässt die gleichen Motive aber auch aus Schokolade produzieren (vgl. Duffek, Interview 2009:8; Townsend-Gault 1997:135). Der Künstler Lawrence Paul Yuxweluptun (*1957) mit Cowichan Salish und Okanagan Wurzeln wiederum integriert in seinen Gemälden Hot Dogs in das Regelwerk der Kunst der First Nations der Nordwestküste – mittels der Formlinie, Ovoiden und U-Formen – den formalen Grundformen an der Nordwestküste – und zeigt seinem Publikum gleichzeitig, dass auch First Nations heute Junk Food essen (vgl. Townsend-Gault 1999:114-115).

Viele KünstlerInnen – etwa Bob Demsey oder Connie Watts – gestalten Privathäuser, entwerfen Motive für Eislaufplätze, schnitzen zeitgenössische Totempfähle oder stellen Skulpturen und Installationen für Großprojekte her (vgl. McLennan, Interview 2009:4-6,9).

Doch sind die hier genannten KünstlerInnen nun traditionelle KünstlerInnen oder schaffen sie zeitgenössische Kunst? Welche Kriterien muss traditionelle beziehungsweise zeitgenössische Kunst erfüllen? Wer entscheidet dies und ist die Dichotomie zwischen traditionell und zeitgenössisch in diesem Fall überhaupt sinnvoll?

Nelson Graburn beschreibt in seinem Buch „Ethnic and Tourist Arts“ die Veränderungsprozesse, welche indigene Kunst durch den Kulturkontakt durchlaufen, durch welche sie von „traditioneller“ zu „zeitgenössischer“ Kunst werden. Graburn unterscheidet

dazu die Kunst, welche für die eigene Community hergestellt wird von jener, welche für Außenstehende geschaffen wird.

Traditionelle Kunst erfährt durch den Zugang zu neuen Materialien und Werkzeugen kleine und größere Veränderungen, selbst wenn die Kunst weiterhin für die eigene Gruppe hergestellt wird. Diese Neuerungen, wie etwa Metallwerkzeuge oder chemische Farben, erleichterten oft die Herstellung von Kunstwerken. Außerdem werden vor allem Gegenstände, welche bereits vor der Kolonialisierung primär funktionalen Zwecken dienten und nur sekundär Kunstgegenstand waren, wie etwa Behälter oder Töpfe, rasch durch neue Objekte ersetzt, wenn diese die Funktion besser erfüllt. Zusätzlich entstand neue synkretistische Kunstformen in der so genannten reintegrierten Kunst, wie etwa die Herstellung von Silberschmuck bei den Navajo und an der Nordwestküste. Traditionelle Gegenstände enthalten ebenfalls oft importierte Waren. Ein Beispiel hierzu sind die bekannten Button-Blankets der Nordwestküste oder die Arbeit mit Glasperlen, für welche die Indigenen der Prärien und des Nordostens berühmt wurden. Das zeigt, dass der Kontakt an sich nicht negativ ist, sondern auch neue Kunstformen entstehen lassen kann. Dies wird oft als die Tradition beeinträchtigend missbilligt, doch auch das ist Tradition, denn Kulturen sind und Kunst ist nicht unveränderlich. (vgl. Graburn 1976:9-21)

Kunstgegenstände, welche bewusst für Außenstehende produziert werden, weisen oft Modifikationen auf. Meist wird streng unterschieden, ob etwas für den Verkauf oder den internen Gebrauch hergestellt wird, da sonst die Darstellung gewisser Motive einem Sakrileg gleichkäme. Die Motive werden dementsprechend entweder angepasst und Heikles weggelassen, sie werden erst nach der Verwendung verkauft und erfüllen so einen dualen Zweck oder die Gegenstände sind identisch, aber für die KünstlerInnen trotzdem auseinanderzuhalten. Der Inhalt der *Kunst* ändert sich auch dadurch, dass die KäuferInnen die Symbolik nicht verstehen, sondern die Objekte nur als interessant und authentisch wahrnehmen. Der primäre Fokus liegt oft auf der Zufriedenstellung der KundInnen – dargestellt wird dann das, was diese als traditionell empfinden. Der Markt ist so eine Quelle für Veränderung, Innovation und führt zum Beispiel zu Veränderungen in der Größe (Miniaturen und Monumentalwerke), zu Simplifizierung und Standardisierung (je weniger Arbeitsschritte notwendig sind, desto günstiger kann das einzelne Objekt produziert werden), zu Naturalismus (die Bedeutung ist so klar, wie möglich) oder zu einem Trend des Grotesken (die Erwartungen des Exotischen werden erfüllt). (vgl. Graburn 1976:9-21)

Graburn (vgl. 1976:9-21) weist so auf drei verschiedene Veränderungsprozesse hin, welche ein Grund für die Aberkennung von Traditionalität sein könnten:

- Die Produktion von Kunst für den Verkauf an Außenstehende
- Die Verwendung neuer Materialien und Techniken
- Die Veränderung der Motive, des Inhalts und der Bedeutung

6.3.1 „Traditionelle“ und „zeitgenössische“ Motivationen, Kunst zu schaffen

“Well, for Coast Salish people there wasn't a word for art. The work was done for a purpose and the purpose was for ceremony, so everything was used for a reason.” (Xwalactun, Interview 2009:13)

Kunst aus der Sicht indigener KünstlerInnen wurde somit geschaffen, um verwendet, gebraucht zu werden – primär in religiösen Kontexten. Die Tatsache, dass viele KünstlerInnen ihre Kunstobjekte für den Verkauf herstellen, rief und ruft in vielen KunstsammlerInnen und KennerInnen Ablehnung hervor. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts versuchten diese Gegenstände zu erwerben, welche keine Spuren von Kommerz aufwiesen – alt und gebraucht sollten sie im besten Falle sein. Diese Einstellung beeinflusste die Auswahl der zu erstehenden Objekte von KunstsammlerInnen weltweit. Namenloser ethnografischer Kunst wurde durch diese Spuren von „echtem“ Gebrauch Authentizität verliehen (vgl. Jonaitis 1994:73).

Die Produktion und der Verkauf von *Kunst*objekten für Außenstehende und besonders für TouristInnen wurden oft als qualitativ minderwertiger und zerstörend für die Kultur der KünstlerInnen angesehen (vgl. Burns Coleman 2005:24; Feest 1980:19; Graburn 1976:6).

Objekten, welche heute für den Verkauf hergestellt werden, die Authentizität und die Tradition abzuerkennen, lässt sich jedoch nach genauerer Betrachtung kaum argumentieren. Zum einen ist die Herstellung von Kunstgegenständen mit finanzieller Motivation mittlerweile mehr als hundert Jahre alt. Bereits um 1870 hatte sich ein kommerzieller Handel mit Souvenirobjekten etabliert – nicht nur in den Dörfern der KünstlerInnen, sondern auch in den Städten Vancouver und Victoria (vgl. Holm zit. in Holm 1990:616; Saunders 1997:93). Selbst in vorkolonialer Zeit waren einige Mechanismen, welche heute kritisiert werden, an der Nordwestküste schon entwickelt: So wurden Kunstwerke auch damals von einflussreichen Personen in Auftrag gegeben, die ihr Ansehen dadurch vermehrten, ihrem Reichtum und Status Ausdruck verliehen. Die KünstlerInnen selbst erhöhten so auch ihr eigenes Prestige,

sodass der ideelle Wert der Kunstwerke ein Vielfaches des Materialwerts des Objekts überstieg (vgl. McLennan, Interview 2009:3). Wenn ein Merkmal von Tradition die Zeitspanne ist, seit welcher diese ausgeführt wird, kann somit die finanzielle Motivation hinter der Kunstproduktion und die anschließende Vermarktung kein Grund sein, Kunstobjekten heutiger KünstlerInnen die Tradition abzusprechen. Hinzu kommt außerdem die große Bedeutung, welche kommerzielle Kunst in der Zeit der Assimilationspolitik hatte, als die Ausübung anderer Kunstformen schwer bis unmöglich gemacht wurde. Viele Kunstformen verdanken ihr Weiterbestehen bis zum heutigen Tag der kommerziellen Herstellung derselben während dieser kritischen Zeit (vgl. Berlo & Phillips 1998:16; Holm 1990:625; Phillips 1995:115-116; Townsend-Gault 2004:191).

Ein weiterer Grund KünstlerInnen und ihre Werke als zeitgenössisch und nicht traditionell einzuordnen ist oft deren Einsatz im Kampf um die Anliegen der First Nations der Nordwestküste. Wenn die KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste und mit ihnen ihre Kunst sich seit dem späten 19. Jahrhundert nicht mehr verändert hätten, wie sich dies so manche SammlerIn wohl gewünscht hätte, so hätte dies Stagnation in der Kunstproduktion der First Nations der Nordwestküste bedeutet. Die ständige Anwesenheit der Nachkommen der Eroberer in ihrem Land und der andauernde Kolonisationsprozess erforderten kreativere Strategien als schlicht und einfach Verweigerung (vgl. MacClancy 1997:6; Townsend-Gault 1997:148). Anstatt auf alten Traditionen zu beharren oder eine vollständige Assimilation anzustreben, verstanden es gerade die KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste, Neues und Altes zu verbinden, Fremdes zu ihrem Vorteil zu nutzen und ihre Kunst als Waffe im Kampf gegen die Mehrheitsgesellschaft einzusetzen. Auch heute stellt Kunst eine wichtige Verteidigungs- und auch Angriffsstrategie indigener Völker dar (vgl. MacClancy 1997:13). Kunstwerke können stille, aber deutliche Manifeste der First Nations der Nordwestküste sein. Anstatt etwa die hybride Natur der Kunstwerke auf dem Land der *University of British Columbia* als Abkehr von der Tradition und Authentizität zu sehen, können sie vielmehr als Mahnmal gegen die illegale Inbesitznahme dieses Landes durch die Universität gesehen werden (vgl. Townsend-Gault 1997:147). Heute wird Kunst vor allem im Kampf gegen das von außen konstruierte Bild der „IndianerInnen“ eingesetzt. Die KünstlerInnen verwischen bewusst die Grenzen zwischen Tradition und Innovation und versuchen so ein neues, emisches Bild zu kreieren (vgl. Kramer 2004:173; Lippard 1999:136; Townsend-Gault 1995:99).

Auch traditionell wurde die Kunst der Nordwestküste eingesetzt, um Macht zu zeigen und als Waffe gegen Rivalen verwendet (vgl. Napier 1997:170). Der Gebrauch von Kunst im heutigen Kampf gegen die Assimilation widerspricht somit nicht der traditionellen Verwendung derselben (vgl. Townsend-Gault 1999:116).

Die meisten heutigen KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste stellen Kunst sowohl für den rituellen Gebrauch, wie für den Verkauf außerhalb der Community her (vgl. Rammell, Interview 2009:9). Mike Dangeli (vgl. Artist Talk 2009:3,15) sieht darin kein Problem – er klärt die Intention des werdenden Kunstobjekts im Vorfeld. Dies hat nicht die Minderwertigkeit der verkauften Objekte zur Folge, sondern lediglich deren Andersartigkeit, welche den KäuferInnen meist kaum auffällt. So schnitzt der Künstler etwa in Masken, welche verkauft werden, keine Löcher für Augen, Mund und Nase, um der Maske keine Macht zu verleihen, da sie von vornherein nicht dazu bestimmt ist, getragen zu werden.

6.3.2 „Traditionelle“ und „zeitgenössische“ Medien, Materialien und Techniken

Die Kunststile von First Nations der Nordwestküste beruhen auf einem strengen Regelwerk. Es gibt ein Repertoire an grundlegenden Formen, welche für verschiedene Körperteile verwendet werden. Die Motive bestehen primär aus einer äußeren Formlinie, welche den Körper umschließt, der wiederum aus Ovoiden, U-Formen, S-Formen und Kreisen besteht. Körperformen sind meistens aus U-Formen, Rippen aus S-Formen und Augäpfel sind aus Kreisen aufgebaut. Außerdem gibt es gewisse Regeln der Farbgebung – die traditionell verwendeten Farben sind gelb, grün, orange, blau, schwarz und rot. Diese Farben werden abgegrenzt aufgetragen und nicht vermischt. (vgl. Baker, Interview 2009:26-28,36,42)

Eine Definition von traditioneller Kunst besteht in der Einhaltung dieser Regeln. In diesem Sinne sind alle vorgestellten Künstler traditionelle Künstler, deren Arbeiten auf Tradition aufbauen. Ihre Werke sind jedoch auch innovativ. Zum Beispiel werden nicht immer traditionelle Farben verwendet. Dies geschieht manchmal ganz bewusst, um auf die Komplexität der Debatte zwischen Tradition und Innovation aufmerksam zu machen: Denn ist eine Bentwood Box, welche nach überlieferter Technik hergestellt wurde, nicht traditionell, nur weil ihre Bemalung in grellem Orange und Türkis ausgeführt ist?

Zeitgenössische Kunst unterscheidet sich auch in den verwendeten Medien und durch das verwendete Werkzeug. In der Zeit vor dem ersten Kulturkontakt wurden Materialien wie Holz, Stein, Rinde, Kupfer und eventuell Bein und Muscheln verwendet. Farbe wurde aus

Mineralien hergestellt und die verwendeten Werkzeuge bestanden in fast allen Fällen aus Stein, Holz oder Knochen. (vgl. Dohrmann 2000:65) Die ersten weitreichenden Veränderungen fanden durch die Einführung von Metall in größeren Mengen zu Beginn des 19. Jahrhunderts statt. Bereits in vorkolonialer Zeit wurde Metall in geringen Mengen eingesetzt – Kupfer wurde von den First Nations der Nordwestküste selbst abgebaut und bearbeitet. Metallstücke, welche von russischen Schiffswracks an Land gespült wurden und auch Meteoreisen wurde in geringen Mengen gefunden und zu wertvollen Werkzeugen verarbeitet (vgl. Berlo & Phillips 1998:182; Holm 1990:608). Der unlimitierte Zugang zu eisernen Werkzeugen im Zuge des europäischen Kontakts wirkte sich jedoch nachhaltig auf die Kunstproduktion aus. Holzschnitzereien wurden häufiger, detailreicher und großformatiger; Schnitzereien in Stein erlebten durch die nun leichtere Bearbeitung ebenfalls einen Aufschwung (vgl. Feest 1980:41-42). Die neuen Materialien wurden von den First Nations der Nordwestküste begrüßt, da sie das Kunsthandwerk erheblich erleichterten und neue Möglichkeiten erschlossen. Die „Goldene Zeit“ der Schnitzkunst an der Nordwestküste fand so erst nach dem Kulturkontakt statt (vgl. Feest 1980:40,173; Graburn 1976:7; Holm 1990:615; Townsend-Gault 1999:117). Trotzdem würde niemand diese Kunstwerke nicht der traditionellen Kunst zuordnen, auch wenn die Situation damals sich nicht so sehr von heute unterschied – es waren neue Medien und Werkzeuge verfügbar und die KünstlerInnen setzten diese kreativ ein (vgl. Berlo & Phillips 1998:28). Es ist natürlich, dass Menschen stets Wege suchen, die Anstrengungen, welche mit der Ausführung ihrer Tätigkeiten verbunden sind, zu verringern und so neue Werkzeuge und Medien begrüßen. Wie fruchtbar die Inkorporation neuer Materialien und Werkzeuge war, wird in den Meisterwerken von First Nations der Nordwestküste aus dieser Periode ersichtlich. (vgl. Graburn 1976:11)

Eine Kunst, welche beinahe ebenso alt und dennoch nicht vorkolonial ist, ist die Herstellung von Silberschmuck. Die Russen waren die Ersten, welche die Tlingit bereits um 1800 in der Kunst des Silberschmiedens unterwiesen. Bald verbreitete sich dieses Kunsthandwerk durch den Kulturkontakt mit europäischen HändlerInnen und SilberschmiedInnen auch an der restlichen Nordwestküste. (vgl. Feest 1980:71; Holm 1990:609)

Die berühmten Button-Blankets entstanden ebenfalls erst nach den ersten Kontakten. Sie beweisen den kreativen Umgang mit neuen Materialien, denn Knöpfe wurden in großen Mengen recht günstig von Händlern angeboten. Sie wurden so letztendlich einer anderen, neuen Funktion zugeführt beziehungsweise vom Gebrauchsgegenstand zum Dekorgegenstand. (vgl. Feest 1980:42; Graburn 1976:12)

Die Malerei erlebte ebenfalls eine Glanzzeit als kommerzielle Farben verfügbar wurden und durch ihre Haltbarkeit und Leuchtkraft neue Effekte zuließen. Die traditionell aus Mineralien hergestellten Farben wurden rasch durch chemisch hergestellte Produkte ersetzt. (vgl. Dohrmann 2000:66-67; Feest 1980:42; Holm 1990:611)

Heute, etwa 150 Jahre nach der durch neue Materialien und Werkzeuge unterstützten Glanzzeit der Kunst der Nordwestküste, experimentieren indigene KünstlerInnen mit immer neuen Medien und Werkzeugen – wie etwa Computergrafiken. Neugierde, Experimente und neue Möglichkeiten sind heute wie in der Vergangenheit primäre Gründe für die Einführung neuer Medien und Techniken. In Grafikprogrammen lassen sich Formen speichern und wieder verwenden, was aufgrund des auf wenigen Grundformen basierenden Regelwerks gerade für KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste von großem Vorteil ist. Außerdem können so Farben ausprobiert und beliebig verändert werden. Zusätzlich kann ein Motiv als Basis für die Herstellung verschiedener Kunstwerke in verschiedenen Medien dienen. So entwarf der Künstler Todd Baker etwa das Motiv eines Frosches, welches nun seinen Wohnzimmertisch ziert, aber auch auf einem Spielplatz in Zement zu bewundern ist. Es könnten daraus nun auch T-Shirts oder Drucke und verschiedenste andere Produkte hergestellt werden (vgl. Baker, Interview 2009:31,32,34,35,37; Dohrmann 2000:51). Der Computer erleichtert die Arbeit der KünstlerInnen in ähnlichem Ausmaß, wie es Metallwerkzeuge vor 150 Jahren taten und eröffnet ebenso viele neue Möglichkeiten dieses Medium kreativ zum eigenen Nutzen einzusetzen. Das gleiche Argument kann noch für viele weitere Medien vorgebracht werden – ob KünstlerInnen heute mit Acrylfarben auf Leinwand, mit Karton oder Glas arbeiten oder ob ihre Motive in Eis und Beton entstehen (vgl. Baker, Interview 2009:9; Dangeli, Artist Talk 2009:10; McLennan, Interview 2009:4).

Wenn die bekannten monumentalen Totempfähle aus dem 19. Jahrhundert, deren Produktion erst mit der Einführung von Metallwerkzeugen möglich wurde, als traditionell gelten, so kann dies auch den heutigen Kunstwerken nicht abgesprochen werden. Denn die Motive, welche die KünstlerInnen verwenden, folgen denselben Regeln, wie es diejenigen ihrer Vorfahren taten. Das Traditionelle einer Darstellung des Meeresungeheuers Sisiutl, der Erschaffung der Delfine, des Donnervogels oder der Lightning Snakes ist nicht von dem Medium, in welchem sie umgesetzt werden, abhängig (vgl. Baker, Interview 2009:9,31-32; Graburn 1976:5). Ebenso sind Kunstwerke nicht unbedingt traditionell oder weniger innovativ, weil KünstlerInnen traditionelle Materialien verwenden (vgl. Young Man 1999:12).

6.3.3 „Traditionelle“ und „zeitgenössische“ Motive, Inhalte und Bedeutungen

Die Produktion für den Kunst- und Souvenirmarkt wird zwar oft kritisiert, eröffnete den indigenen KünstlerInnen aber auch viele Möglichkeiten. Beim Verkauf von Objekten außerhalb der Community müssen traditionelle Regeln weniger genau beachtet werden, da sie den KäuferInnen nicht bekannt sind. So können neue Stilmittel ausprobiert werden und Innovation in größerem Ausmaß stattfinden (vgl. Feest 1980:46).

Ein weiteres wichtiges Argument indigener KünstlerInnen gegenüber KritikerInnen, welche den Verlust des Traditionellen in heutigen Kunstwerken bedauern, ist der so genannte „erzwungene Primitivismus“. Auch wenn in diesem Fall die KritikerInnen keineswegs schlechte Absichten hegen oder indigene Kunst als „primitiv“ empfinden, sind die stattfindenden Mechanismen ähnlich. Während in der westlichen Kunst Innovation und Veränderung nicht nur geduldet, sondern erwünscht sind, werden diese der anonymen indigenen Kunst abgesprochen (vgl. Graburn 1976:13). Die KünstlerInnen der Indigenen Nordamerikas lehnen sich gegen die verdeckte Bevormundung dieser Kritik auf. Sie wollen selbst entscheiden, wie sie ihre Kunst sehen, wie sie diese herstellen und wie sie alte Traditionen mit neuen Medien verbinden und werden nicht mehr das tun, wovon andere glauben, es wäre das Beste für sie und ihre Kulturen (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:3,16-17; Howe zit. in Berlo & Phillips 1998:221; Jensen 1992 zit. in Townsend-Gault 1997:155-156; Kramer 2004:179). Die First Nations der Nordwestküste und auch alle anderen Indigenen sind nicht in einer ewigen Zeitschleife gefangen, in welcher Veränderung nicht stattfindet (vgl. Townsend-Gault 1999:114). Die zeitgenössischen Kunstwerke von First Nations der Nordwestküste sind nicht Relikte der Vergangenheit, sondern geben Zeugnis von Kulturen, welche sich, in Kontakt mit anderen Kulturen und durch Austausch mit einer globalen Welt, stetig verändern (vgl. MacClancy 1997:3). Wenn indigene KünstlerInnen zur absoluten Tradition verpflichtet und somit in die Vergangenheit verlagert werden, wird dadurch ihre Gegenwart ignoriert (vgl. Townsend-Gault 1999:115). Vielen heutigen indigenen KünstlerInnen geht es nicht mehr, wie oft angenommen, um ein „back to the roots“, sondern vielmehr um ein Zurechtkommen mit den „routes“, welche sie heute einschlagen (vgl. Hall 1996:4). Für Künstler wie Bill Reid war diese Suche nach den eigenen Wurzeln jedoch zentral gewesen. Der Cowichan Salish und Okanagan Künstler Lawrence Paul Yuxweluptun spricht diese Problematik ganz offen an: Wenn er als Mitglied von First Nations der Nordwestküste nicht in einer musealen „Indianischen Leichenhalle“ leben wolle, sei es für ihn unbedingt

notwendig die indigene Gegenwart, zu der etwa Hot Dogs (Abbildung 51) gehören, in seiner Kunst zu thematisieren (vgl. Townsend-Gault 1999:116).



Abbildung 51

Oft geschieht die scheinbare Abkehr von der Tradition und die Verwendung zeitgenössischer Darstellungsmethoden außerdem gerade zum Schutz von Traditionen und Geheimnissen der Herkunftskulturen der KünstlerInnen. Manche Motive werden verzerrt oder transformiert dargestellt, um ihnen so die Macht zu nehmen, so dass auch Außenstehende bewusst nicht an dieser Macht teilhaben können (vgl. Townsend-Gault 1995:98-99; 1999:113). Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* drückt das Leben der Generation der KünstlerInnen aus und spiegelt ihre Umstände wieder. Diese veränderten und verändern sich ständig, wodurch auch die KünstlerInnen und ihre Kunst nicht gleich bleiben. Genauso wie die Vorfahren in ihren Kunstwerken vor 200 Jahren auf ihre Umwelt reagierten, so reagiert auch die zeitgenössische Kunst auf die heutige Situation und ist deswegen nicht weniger repräsentativ, authentisch oder traditionell (vgl. Hill zit. in Phillips 2007:431). Die Botschaften, der Inhalt von Kunstwerken verändert sich so ständig (vgl. David zit. in Townsend-Gault 1997:155). Es stehen zum Beispiel zwar weiterhin mythologische Wesen im Mittelpunkt vieler Objekte, denn die SchöpferInnen glauben an deren Existenz – auch in der heutigen Zeit und in den Kontexten des heutigen Lebens. Einzelne Figuren werden aber ihren Eigenschaften entsprechend oft als inhaltliche TrägerInnen eingesetzt – so wird heute die Beziehung zur Mehrheitsgesellschaft gerne mit Hilfe der Gestalt des Tricksters beschrieben (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:7,15; MacClancy 1997:13).

Die besondere Beziehung der First Nations der Nordwestküste zu ihrem Land und ihre Rolle als VerwalterInnen dieses Landes findet ebenfalls häufig Eingang in Kunstwerken heutiger KünstlerInnen (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:10).

Doch auch politische Themen werden in der Kunst aufgegriffen, genauso wie auch in alten Kunstwerken Politisches, wie etwa Rechte und Privilegien, ihren Platz hatten. Der Cowichan Salish und Okanagan Künstler Lawrence Paul Yuxweluptun kritisiert in seinem Bild

„Throwing Their Culture Away“ (Abbildung 52) etwa die anhaltende Missionierung auf den Reservaten (vgl. Yuxweluptun, Online: 2010).



Abbildung 52

Ein weiteres Thema, welches in Kunstwerken der First Nations der Nordwestküste angesprochen wird, ist der Umwelt- und Artenschutz (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:6). So macht die Künstlerin Susan Point durch viele ihrer Werke auf Umweltprobleme aufmerksam. Die Druckgrafik „Broken Circle“ (Abbildung 53), welcher die Gefährdung der Lachse durch Überfischung und die globale Erwärmung zum Thema hat, soll durch die feinen Details das Publikum zum näher hinsehen bewegen – nicht nur in Bezug auf das Kunstwerk selbst (vgl. Spiritwrestler I, Online: 2010).



Abbildung 53

Die Veränderung in Bezug auf die Botschaften und Anliegen von Kunstwerken ist auch auf das veränderte Publikum, die RezipientInnen dieser Kunst, zurückzuführen. Kunstwerke auf öffentlichen Plätzen sind an ein breites, größtenteils nicht indigenes Publikum gerichtet. Dementsprechend erzählen die Totempfähle Bill Reids hinter dem *Museum of Anthropology* (Abbildung 54) nicht mehr die Geschichten einzelner Familien, sondern repräsentieren das

Neuerwachen der Kunst von First Nations der Nordwestküste, indem er mehrere Motive alter Totempfähle in neuer Weise kombinierte (vgl. Duffek, Interview 2010:14).



Abbildung 54

Der Künstler Xwalacktun versucht wie seine Vorfahren die AuftraggeberInnen in den Entstehungsprozess inhaltlich einzubeziehen (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:10). Doch auch Kunstwerke für die eigene Community vermitteln heute zum Teil andere Botschaften, denn die Lebensumstände, Probleme und Anliegen haben sich teilweise geändert (vgl. Townsend-Gault 1999:114-115).

6.3.4 About being „traditionally contemporary“

Bis hierher mag es scheinen, dass die Dichotomie zwischen traditionell und zeitgenössisch lediglich eine europäische Erfindung ist und die First Nations der Nordwestküste dazu alle eine diese Dichotomie ablehnende Haltung haben. Dem ist jedoch nicht so. Früher schien die Vereinbarkeit von Tradition und Innovation kaum möglich – so bekam etwa Todd Baker am Beginn seiner Karriere von Bill Reid den Rat entweder traditionelle Kunst **oder** zeitgenössische Kunst zu schaffen. Doch die Diskussion diesbezüglich besteht auch heute in den indigenen Communities weiter und so mancheR innovative KünstlerIn riskiert mit ihren/seinen Kunstwerken die Missgunst der eigenen Gruppe, wenn diese zu wenig traditionell scheinen (vgl. Baker, Interview 2009:17; Kramer 2004:179; Townsend-Gault 1997:148). Doch immer mehr KünstlerInnen schaffen es, sich von Schubladisierungen durch den westlichen Kunstmarkt und die eigenen Communities zu distanzieren und so eine fruchtbare Verbindung zwischen Tradition und Innovation herzustellen (vgl. MacLean 1998:119).

Bereits Bill Reid, der sich selbst als traditionellen Künstler sah, verband in seinen Kunstwerken Alt und Neu, Tradition und Innovation. Als er begann mit Bronze zu arbeiten, kombinierte er Schmelztechniken der Renaissance mit der Formsprache der Haida. Eine zusätzliche Verbindung zu alten Werten der Haida stellte das Material Bronze dar, welches unter anderem aus Kupfer besteht – ein Material, das für die Haida ein Symbol für Reichtum und Erfolg war. (vgl. Rammell, Interview 2009:10) Auch Mike Dangeli verbindet gerne alte Traditionen mit innovativen Ideen – so lobt er etwa die Fähigkeit seiner Ahnen, aus dem Gewöhnlichen mittels ihrer Kunst etwas Besonderes herzustellen, indem er eine einfache Kartonschachtel wie wertvolle Bentwood Boxes bemalte (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:9).



Abbildung 55

Der Künstler Xwalacktun mit Kwakwaka'wakw und Squamish Wurzeln wiederum verbindet den Kunststil der Squamish mit jenem der Kwakwaka'wakw und zeigt so nicht nur seinen eigenen familiären Hintergrund auf, sondern die heutige Realität vieler Mitglieder von First Nations. Er ist der Meinung, dass die Frage, ob etwas traditionell oder innovativ ist, nicht sinnvoll ist, denn alles Traditionelle war einmal innovativ und alles Zeitgenössische wird einmal Geschichte sein und damit zur Tradition gehören (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:6). Ohne die ständige Veränderung und Adaption hätten die Kunststile der Nordwestküste wahrscheinlich nicht bis heute überlebt, weshalb Innovation als Bestandteil der Tradition der Nordwestküstenkunst gesehen werden kann (vgl. Townsend-Gault 1999:117). Veränderung ist ein Merkmal menschlicher Kulturen und findet als Nebenprodukt des Kulturkontaktes statt. Der Antrieb für Innovation kommt dabei nicht nur von außen, um etwa die Anforderungen der KäuferInnen zufriedenzustellen – er entsteht genauso durch die Schaffenskraft der KünstlerInnen und den Wunsch die eigene Kunst durch neue Ideen zu revitalisieren (vgl. Graburn 1976:30-31).

Alfred Gell beschäftigt sich in seinem Buch "Art and Agency" zwar nicht mit der Diskussion über traditionelle und zeitgenössische Kunst, stößt aber auf ein ähnliches Problem. Er

betrachtet das Oeuvre von KünstlerInnen als **ein** verteiltes Objekt, da es alle fertigen Werke, welche zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten hergestellt wurden, beinhaltet. Ist das Oeuvre nach dem Tod der KünstlerInnen abgeschlossen, so kann über jedes einzelne Kunstwerk Zugang zu dem Ganzen geschaffen werden. Oft besteht das Oeuvre von KünstlerInnen nicht nur aus vollendeten Werken, sondern auch aus Skizzen und vorbereitenden Studien. Die Unterscheidung zwischen vollendet und unvollendet ist hier relativ – oft führt eine Serie fertiger Bilder zu einem Meisterwerk. (vgl. Gell 1998:233)

Hier sind zwei Richtungen zu unterscheiden: es gibt Werke, welche *Rekapitulationen* älterer Werke sind, Werke in welchen KünstlerInnen sich selbst zitieren und *Vorbereitungen*, die hingegen am Beginn der Lineage stehen – von ihnen stammen viele andere Werke ab. Hier sind wiederum zwei Arten von Beziehungen zu unterscheiden: schwache und starke. Eine Skizze, welche als Entwurf für ein späteres Werk angefertigt wurde, stellt eine starke Beziehung dar. Ein Bild, welches im Nachhinein als „Urahn“ eines späteren Gemäldes erkannt wird, weist eine schwache Beziehung auf. Bewusstes Kopieren ist eine starke, das unbewusste Übernehmen aus älteren Werken eine schwache Beziehung. Es ergeben sich somit zwei starke und zwei schwache Beziehungen. Das Oeuvre von KünstlerInnen besteht aus einzelnen Werken, welche durch diese Beziehungen verbunden sind. Richten sich diese Beziehungen in die Zukunft, wird von *protentions* gesprochen, verweisen sie auf die Vergangenheit, sind es *retentions*. (vgl. Gell 1998:233-237) Ein beliebiges Gemälde ist so stets Vorbereitung für spätere Bilder **und** im Vergleich zu späteren Werken Quelle von Zitierungen. Wie aber kann ein Bild Y zugleich *protention* und *retention* von X sein? Um dieses Dilemma zu lösen, beschreibt Gell das Konzept des Zeitbewusstseins von Edmund Husserl. (vgl. Gell: 237-238) Um dieses Konzept zu erklären, bediente sich wiederum Husserl folgenden Diagramms:

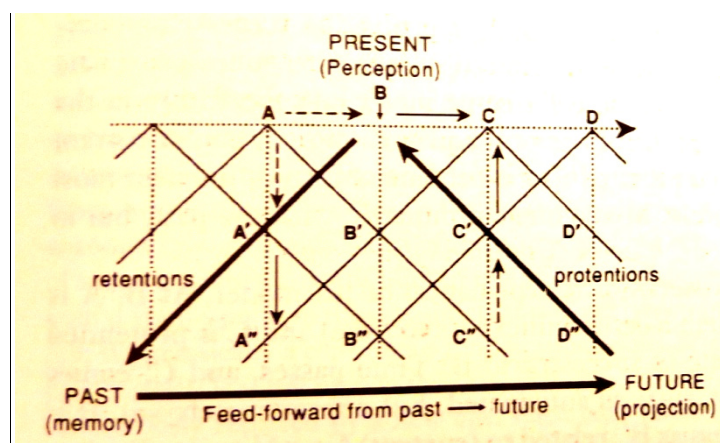


Abbildung 56

Vom gegenwärtigen Standpunkt B wird die Modifikation von A in der Vergangenheit als A' wahrgenommen. A' ist A, wie A vom Punkt B aussieht. Die Wahrnehmungen der Vergangenheit bleiben erhalten, wenn in die Zukunft gerückt wird, doch verlieren sie an Signifikanz und „sinken ab“. Vom selben Standpunkt B werden auch die Erwartungen der Zukunft B' gesehen, welche *protentions* sind und im selben Ausmaß wie die Vergangenheit entgleitet, näher kommen. Wird mit der Zeit Standpunkt C angenommen, ist A nicht mehr A' sondern A'' – die *retention* der *retention*. B ist dann B' usw. Die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind somit nicht scharf, sondern fließend, verschwimmend. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind Teile eines Ganzen, sind gleichmäßig dynamisch, da jede Modifikation auch Modifikationen andernorts im System zur Folge hat. (vgl. Gell 1998:238-242)

Die persönlichen Standpunkte A, B und C von Husserl werden bei Alfred Gell durch individuelle Kunstwerke als Teile eines Oeuvres ersetzt. Hier gilt dasselbe Gesetz der Veränderung: das „Jetzt“ ist durch den momentanen Standpunkt gegeben. Somit ist das Gemälde X nur dann ein Vorgänger von Y, wenn der Standpunkt zu einer Zeit, als es Y noch nicht gab, gewählt ist. Wird dieser in die Zukunft verschoben, in welcher bereits die beiden Bilder X und Y existieren, ist Y eine *retention* von X. Diese beiden Punkte können nicht gleichzeitig eingenommen werden. Je nach Standpunkt ergibt sich ein anderes und einzigartiges Muster retentionaler und protentionaler Beziehungen zwischen Kunstwerken und somit verschiedene Interpretationen des Oeuvres. (vgl. Gell 1998:238-242)

Die Problematik dieses Kapitels „Traditionell oder zeitgenössisch?“ kann in Bezug auf Gells beziehungsweise Husserls Erläuterungen gesehen werden. Durch die Einnahme verschiedener zeitlicher Standpunkte verändert sich die jeweilige Betrachtung und Interpretation von Kunstwerken, was zur Folge hat, dass die Methode vieler KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste gleichzeitig traditionell und zeitgenössisch zu arbeiten, nicht nur angebracht und fruchtbar ist, sondern auch theoretische Grundlagen genießt und erklärt werden kann: Ein Kunstwerk kann so gleichzeitig traditionell und zeitgenössisch sein.

Abschließend soll hier aber Mike Dangeli, welcher sich selbst intensiv mit der Diskussion über Innovation und Tradition auseinandergesetzt hat, zu Wort kommen:

„I consider myself a traditional contemporary artist. [...] I think there is an ongoing debate [but] actually I don't care much for this debate, about what is traditional and what is contemporary [...]. Here's the debate of having this frozen image of 19th century, of First Nations art as being right at contact, as being the height of tradition. [But] I always say: ‚Well if this was true, we wouldn't be

having things in gold and silver and paper products and incredible paints. But we are continuing on what our people have been doing since time immemorial which is talking about the world around us and where we fit in, continuing to add ourselves to the ongoing history of who we are as indigenous people.” (Dangeli, Artist Talk 2009:1)

“I think we have been labeled enough. It's taking back that power and my argument with this has always been: ,Well, it's all traditional, it's all contemporary, it's the same thing.’” (Dangeli, Artist Talk 2009:15)

6.4 Ein eigenes Copyright für die *Kunst von First Nations der Nordwestküste*?

Der erste Eindruck von Vancouvers Straßen und Lokalen, welcher mir nachhaltig in Erinnerung blieb, ist die Präsenz von *Kunst von First Nations der Nordwestküste*. In jedem Schaufenster, als Logos, auf Werbeplakaten, als Dekoration in Vorgärten und in tausendfacher Ausfertigung als Souvenir ist dieser Kunststil „an jeder Ecke“ zu sehen und zu erwerben – die Bandbreite des Kaufpreises dafür reicht von astronomisch bis hin zum Schnäppchen. Wenn die demografische Realität betrachtet wird, welche die First Nations als zahlenmäßig kleine Minderheit in British Columbia ausweist, so stellt sich die Frage nach der Authentizität und Rechtmäßigkeit vieler dieser Objekte. Denn die indigenen KünstlerInnen könnten der Nachfrage des Marktes vor allem für preiswerte Gegenstände nie manuell nachkommen.

Doch wer fertigt all die anderen Objekte an? Was ist echt und was nicht? Wer profitiert von ihrem Verkauf?

Um unrechtmäßige Aneignung kulturellen Eigentums handelt es sich laut der in Burns Colemans Buch (vgl. 2005:24) gegebenen Definition dann, wenn zum einen die ursprünglichen ErschafferInnen von Kunstwerken, Motiven und Geschichten von denjenigen, welche diese Objekte verwenden, nicht konsultiert werden und zum anderen die primäre Motivation finanzieller Natur ist. Weiters wird davon ausgegangen, dass die ursprünglichen Eigentümer nicht oder nicht ausreichend für ihre Leistungen entschädigt, deren Einverständnis nicht eingeholt wurde und diese als passive Quellen der Inspiration anstatt als aktive TeilnehmerInnen im Austausch von Ideen wahrgenommen werden.

6.4.1 Beispiele aus dem Alltag

Die größte Abneigung empfinden viele indigene KünstlerInnen gegenüber Nicht-Indigenen, welche „indigene“ Motive verwenden und ihre Arbeiten als authentisch vermarkten und so

meist hohe Einnahmen erwirtschaften (vgl. McLennan, Interview 2009:2-3; Rammell, Interview 2009:25, Townsend-Gault 2004:184). Dieser Unmut birgt jedoch ein noch weit größeres Problem, welches indigene Communities weltweit beschäftigt, in sich: Wer ist indigen und wer nicht? Und wer darf seine Kunst folglich als indigene Kunst verkaufen? Die diesbezüglichen Definitionen und Meinungen von First Nations sind sehr verschieden: Während manche Gruppen die Abstammung als ausschlaggebend erachten, ist für andere die Integration in der Gemeinschaft wichtiger als das Blutquantum.

In Kanada ist Angehörigkeit zu einer First Nation von der Registrierung des *Indian Status* abhängig. Eine Registrierung kann heute stattfinden, wenn bereits vor Änderung des *Indian Acts* 1985 eine Berechtigung zur Registrierung vorlag oder wenn mindestens ein Elternteil zur Registrierung berechtigt ist. Vor 1985 verlor eine indigene Frau durch die Heirat mit einem nicht indigenen Mann ihren *Indian Status*. Auch die Kinder dieses Paares galten nicht als Mitglieder einer First Nation. Außerdem musste der *Indian Status* in vielen Fällen beim Erlangen der kanadischen Staatsbürgerschaft ebenfalls aufgegeben werden. Seit 1985 können nun First Nations, welche ihren Status deshalb verloren, diesen wieder beantragen. Die diesbezügliche Diskussion ist jedoch sowohl in den USA, wie in Kanada anhaltend und weitere Ausführungen würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen. (vgl. AINC, Online 2010)

Ein weiteres Beispiel für den Missbrauch indigener Kunstgegenstände ist die weitere Vermarktung von Motiven und Designs zum Beispiel auf T-Shirts, Kaffeetassen oder Schlüsselanhängern ohne die KünstlerInnen am Gewinn zu beteiligen geschweige denn ihr Veto zu respektieren beziehungsweise ihre Erlaubnis zur Vermarktung einzuholen (vgl. Baker, Interview 2009:34; Graburn 1976:31; Xwalacktun, Interview 2009:11).

Die Frage des Copyrights ist auch bei der Vermarktung von immaterieller Kultur wie Mythen und Legenden für Logos und Werbungen ungeklärt. Oft hat hier das Einschreiten Indigener wenig Wirkung, doch in den letzten Jahren kommt es verstärkt zu Erfolgen (vgl. Townsend-Gault 1997:154; 2004:185).

Ein sehr rezentes Beispiel, wie das „Copyright“ von First Nations – selbst von offiziellen Stellen wie dem VANOC – missachtet wurde, zeigt das in Kapitel 5.3.2.3 „Die Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver“ beschriebene Beispiel der Pullover der Cowichan auf Vancouver Island und deren unrechtmäßige Nachproduktion im Ausland.

Die Produktion von billigen Souvenirs vor allem in Asien ist generell üblich – der Markt und die Nachfrage ist gegeben und so werden diese Artikel massenweise nach British Columbia

importiert. Für informierte Reisende ist hier der Unterschied zu den Originalen zum Teil erkennbar – die Frage ist hier eher, ob der Wille vorhanden ist, für höhere Qualität auch den (weit) höheren Preis zu bezahlen. Dieses Problem beschränkt sich nicht nur auf den Souvenirmarkt, sondern ist teils auch ein generelles Problem.

“There is quite a market for reproduced ... masks, and you can recognize them often because they are copying really famous masks that have been published a thousand times in all these books – so they are often working from some of the oldest [books], like from the 1950s. This one book Robert Inverarity wrote, it was one of the first books that showed lots of coloured pictures of Northwest Coast art, and you can tell that they are copying that in Bali [...] It always looks really kind of wrong, and it's the wrong wood because it's some lightweight wood, it's not cedar, and the features are hard to tell. It's a bit wonky, but for people who don't really know that: They could get some well priced authentic mask – it's how it is marketed.” (Duffek, Interview 2009:10)

Auch berühmte KünstlerInnen sind vor Verletzungen ihres Copyrights nicht gefeit und auch Indigene selbst verletzen diese. So führte etwa der Künstler George Rammell, welcher mit und für Bill Reid an vielen bekannten Skulpturen geschnitzt hat, eine öffentliche Auseinandersetzung mit der *Bill Reid Foundation* unter der Leitung des Haida Meisterschnitzers Jim Hart (*1952), welche Bill Reid's Werke nach seinem Tod weiter vermarkten wollte. Es wurden zum Beispiel weitere Skulpturen aus alten Formen gegossen und als Originale verkauft, oder diese mittels digitaler Scans kopiert, in Form, Größe und Farbe verändert und ebenfalls als Originale vermarktet. (vgl. Baker, Interview 2009:21; Rammell, Interview 2009:20-22)

Der Kampf gegen die unrechtmäßige Aneignung indigener Kunst gehört zum Alltag vieler KünstlerInnen der First Nations. Todd Baker (vgl. Interview 2009:21) erzählte zum Beispiel, dass er immer wieder zufällig auf seine Motive und Bilder, welche von Firmen verwendet werden, stoße. Seine sofortigen Beschwerden zeigten jedoch bis jetzt immer Erfolg.

Aufgrund der genannten Beispiele, welche die Dringlichkeit einer Lösung in der Diskussion um indigenes Copyright zeigen, ist es nicht verwunderlich, dass immer mehr Mitglieder von First Nations an der Nordwestküste für ihre Rechte eintreten und die Kontrolle über ihre Kultur – sei es in materieller oder immaterieller Manifestation – verlangen (vgl. Lutz 1995:144; Townsend-Gault 1997:145).

Doch inwieweit kann in der Kunstszene von einer Verletzung des Copyrights gesprochen werden? Wie kann unbewusster Einfluss von bewusster Aneignung unterschieden werden? Und inwiefern steht Copyright und künstlerische Ausdrucksfreiheit im Widerspruch? Das Schaffen einiger nicht indigener KünstlerInnen an der Nordwestküste wie etwa Gordon Smith

(*1919) oder Emily Carr (1871-1945) wurde von der Kunst von First Nations beeinflusst. Emily Carr wurde durch ihre Malereien des Alltags, der Rituale und der materiellen Kultur von First Nations der Nordwestküste sowie des Regenwalds in British Columbia weltbekannt.

Im Gegenzug beeinflussten diese KünstlerInnen auch die indigene Kunst. Auch KünstlerInnen anderer First Nations wie etwa der Danezaa Künstler Brian Jungen (*1970) aus Alberta, der in British Columbia geboren wurde und aufgewachsen ist, verwendet in seiner Kunst die Formensprache der Nordwestküste – er fertigt Masken aus Sportschuhen an. (vgl. Holm 1990:630-632; Rammell, Interview 2009:8)



Abbildung 57

6.4.2 Die Gesetzgebung in Kanada

Nach dem *Copyright Act* von 1921, welcher 1988 und 1997 erweitert wurde, bedeutet Copyright in Kanada das Recht der BesitzerInnen in Bezug auf die Verwendung und Verwertung ihres Eigentums. Objekte, welche unter das Copyright fallen, sind unter anderem Bücher, Gedichte, Filme, Lieder, Gemälde, Grafiken und Skulpturen. Weiters legt der *Copyright Act* fest, dass dieses Recht nur für die Umsetzung dieser Objekte gilt. Allein über die Idee kann kein Copyright ausgeübt werden – sehr wohl hingegen über die Materialisierung dieser Idee wie etwa ein Buch, Lied, Bild oder Gedicht. Die Idee kann, ohne das Copyright zu verletzen, reproduziert werden – nicht hingegen die exakt selbe Umsetzung dieser Idee. (vgl. Mapleleafweb, Online 2010)

Diese Formulierung stellt für den Schutz von Kunst von First Nations ein Problem dar, da vielen KünstlerInnen zusätzlich zum Schutz der Werke individueller KünstlerInnen einen

Schutz der indigenen Kunst der Nordwestküste als Kunststil anstreben. Dieser ist jedoch ein Äquivalent zur im Gesetzestext angesprochenen Idee, da er an sich nicht manifest ist. (vgl. Mapleleafweb, Online 2010)

Es werden weiters drei Faktoren für die Anerkennung von Copyright genannt: Originalität, Fixierung und Nationalität. Um den Schutz des kanadischen Copyrights beanspruchen zu können, muss ein Kunstwerk originell sein; es muss in einer materiellen Form manifest sein und über eine gewisse Dauerhaftigkeit verfügen und seinE SchöpferIn muss StaatsbürgerInnen Kanadas oder eines Landes, welches Mitglied eines internationalen Übereinkommens, das auch Kanada unterzeichnete, sein. (vgl. Mapleleafweb, Online 2010)

Copyright tritt in Kanada automatisch ohne weitere Maßnahmen in Kraft, wenn die drei genannten Kriterien zutreffen. Materielle Gegenstände unterliegen dem Copyright bis sie verschenkt, verkauft, konsumiert oder zerstört wurden. Geistiges Eigentum unterliegt bis 50 Jahre nach dem Tod der ErfinderInnen dem Copyright – in Österreich sind es 70 Jahre. Wird dieses Copyright verletzt, so folgen Sanktionen, welche vom Verbot der weiteren Nutzung über Schadensersatzzahlungen bis hin zu Gefängnisstrafen reichen. (vgl. Mapleleafweb, Online 2010)

6.4.3 Schwierigkeiten der Anwendung des Copyrights auf indigene Kunst

Vielen indigenen KünstlerInnen geht das Copyright des Staates nicht weit genug, sie sehen ihre Kunst nicht als von demselben geschützt an oder kritisieren die mangelnde Umsetzung des Gesetzes in indigenen Belangen. In vielen Fällen schützt das Copyright des Landes indigenes Eigentum nicht, weshalb das Gefühl und die Erfahrung vorherrscht, dass diesbezügliche Anliegen Indigener unter Niemandes Zuständigkeit fallen:

“Indigenous claims about cultural appropriation are believed to fall beyond our legal property frameworks. They are not covered by international cultural property law, which concerns physical rather than intellectual objects. They are not covered by domestic intellectual property laws such as copyright and patents, as they lay claim to information and collective or common knowledge.” (Burns Coleman 2005:21¹¹)

Für die First Nations geht es hierbei nicht nur um die Klärung von Eigentumsverhältnissen und Besitzansprüchen und den Wunsch nach einer klaren Gesetzgebung. Ovide Mercredi (*1946), Mitglied der Cree und Grand Chief of the Assembly of First Nations “talks about the need for First Nations to maintain and ‘take back control’ over their knowledge, languages,

¹¹ Burns Coleman arbeitet in ihrem Buch zur Kunst von australischen Aborigines, verweist jedoch selbst auf die Ähnlichkeit der Situation bei First Nations und Native Americans, weshalb ihr Buch hier herangezogen und zitiert wird.

cultures, traditions [...] to ensure the integrity of their society” (Mercredi, zit. nach Townsend-Gault 1997:146). Nicht nur finanzielle Ansprüche stehen hierbei im Mittelpunkt, sondern der Schutz der Kulturen der First Nations an sich. Die angestrebte Kontrolle über die Produktion und Zirkulation von indigener Kunst und geistigem Eigentum beinhaltet die Macht über dessen Verbreitung und die Möglichkeit, die Verwendung in anderen Kontexten zu überwachen und unangebrachten Gebrauch zu unterbinden. Eigentum ist zudem ein messbarer Index an Kontrolle in unserer Gesellschaft, weshalb diese Diskussion stets Hand in Hand mit jener der Landrechte und Repatriierungen geht (vgl. Glass 2004:128-129).

Da es sich bei der Kunst von First Nations der Nordwestküste nicht nur um die Kunst einzelner Personen, sondern um eine Kunsttradition, welche auf ein kollektives Erbe zurückgreift, handelt, erfährt die Diskussion zusätzliche Komplexität. Diese Situation betrifft somit nicht einen einzelnen, sondern viele Menschen, was zu ebenso vielen verschiedenen Meinungen und Handhabungen der Situation führt. Das vorherrschende Argument, weshalb das westliche Copyrightsystem nicht auf die Kunst der First Nations der Nordwestküste anwendbar ist, sind die unterschiedlichen Diskurse bezüglich Eigentum, welche in den indigenen Gruppen existieren und die sich in verschiedenen Ausmaßen von europäischen Definitionen und den rechtlichen Gegebenheiten unterscheiden (vgl. Kramer 2004:163).

Während westliche Konzepte Eigentum als Besitztitel definiert, so stellt Eigentum für viele indigene Gruppen eher die Kontrolle über und den Zugang zu kulturellem Wissen dar. Eigentum und Besitz wird hier nicht im Sinne eines ausschließenden Zustands gesehen, sondern als Verantwortlichkeit das Eigene selbst zu bestimmen (vgl. Doxtator 1996:56-67, zit. nach Kramer 2004:162). Die First Nations der Nordwestküste ersetzen den westlichen Begriff des Eigentums und des Besitzes heute am ehesten mit jenem des Bewahrens. Dies trifft vor allem auf den Besitz von Land zu, welchen viele indigene Gruppen als nicht möglich erachten und sich deshalb als BewahrerInnen und SchützerInnen des Landes ihrer Vorfahren verstehen (vgl. Todd zit. nach Burns Coleman 2005:23; Burns Coleman 2005:144). Besonders in Hinblick auf die Assimilationspolitik des letzten Jahrhunderts ist es für die First Nations heute wichtiger denn je die Kontrolle über sich selbst, ihre Kultur und die Repräsentation derselben wiederzuerlangen (vgl. Glass 2004:129).

Diese anderen Definitionen und Sichtweisen von Eigentum erstrecken sich auch auf die Aufbewahrung wertvoller Gegenstände, was dazu führt, dass diese Diskussion auch in den Forderungen nach Repatriierung Eingang findet. Denn während in Museen, Sammlungen und Galerien Kunst für die Öffentlichkeit zugänglich ist und deren Erhalt im Vordergrund steht,

so sind machtvollen Gegenstände nach der Überzeugung vieler First Nations oft außer Sicht am besten aufgehoben und auch deren ewige Haltbarkeit wird nicht immer angestrebt (vgl. Glass 2004:123,135; Saunders 1997:114). Dies führt häufig zu Verzögerungen in den Prozessen über Repatriierung, da öffentliche Ausstellung und Konservierung häufig als Bedingung für die Rückführung gestellt werden. Selbst wenn Gegenstände in Museen verbleiben, finden immer öfter Auseinandersetzungen über die korrekte Ausstellung der Objekte statt (vgl. Berlo & Phillips 1998:9). Heute wird hierbei jedoch immer öfter versucht, Kompromisse zwischen der westlichen und der indigenen Definition von Rechten und Besitz zu finden (vgl. Townsend-Gault 1997:150).

Doch nicht nur der Unterschied zwischen Besitzen, Bewahren und Kontrollieren spielt in der Diskussion um Eigentum eine große Rolle – mindestens ebenso wichtig ist der Diskurs zu individuellem und kollektivem Eigentum. Auch wenn der Ursprung der Diskussion im eingeschränkten Zugang zu materiellen und immateriellen Gütern liegt – Personen ohne indigene Abstammung sollen gewisse Rechte vorenthalten werden – so steht dennoch ein Kollektiv im Mittelpunkt: die jeweilige indigene Community, welche den uneingeschränkten Zugang zu und die volle Kontrolle über diese Güter genießen soll, da in ihr dieselben erst entstehen konnten (vgl. Duffek, Interview 2009:8; Saunders 1997:114). Während Kunst in westlichen Definitionen „frei“ ist und KünstlerInnen ebenso frei sind, als Inspiration alles zu nutzen, wie es ihnen beliebt, so gibt es für die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste strenge Regeln (vgl. Lutz 1995:140). Kunst ist hier nicht frei, sondern in Bezug auf ihre Verwendung an Gruppenrechte gebunden. Dadurch ist die Situation paradox: Indigene KünstlerInnen achten oft diese traditionellen Regeln, verwenden keine Motive, Wappen und Darstellungen mythologischer Wesen, über deren Rechte sie nicht verfügen, während KünstlerInnen außerhalb der indigenen Community aufgrund **ihrer** Definition von Kunst, aufgrund von Ignoranz oder oft auch Ahnungslosigkeit hier keine Rücksicht nehmen. Diese indigenen Definitionen von Kunst und damit Copyright prallen hier mit dem westlichen Konzept der künstlerischen Freiheit aufeinander.

In der Diskussion um kollektive oder individuelle Rechte wird immer wieder das Argument vorgebracht, dass es in indigenen Gruppen lediglich Definitionen von kollektivem und nicht von individuellem Eigentum gäbe – dies ist jedoch generalisierend. Die Gruppen an der Nordwestküste erkennen sehr wohl individuelles Eigentum und kollektiven Besitz an – in Bezug auf materielle Güter sowie auf kulturelle Privilegien. Dennoch werden auch dort Forderungen bezüglich der Rückerstattung von Objekten oder Land heute fast immer

kollektiv von Gruppen eingereicht und so im Falle des Erfolgs auch an ein Kollektiv zurückerstattet (vgl. Glass 2004:120-121). Dies hat zum einen den Grund, dass individuelles Eigentum nach vielen Jahrzehnten der bewegten Geschichte der First Nations der Nordwestküste nicht immer nachweisbar ist oder sich im Fall von Rechten einer Familie im Laufe der Zeit auf zu viele Personen ausdehnte und so auf die ganze Gruppe übertragen wurde und dass die Erfolgchancen bei Rückforderungen im Kollektiv höher liegen (vgl. Glass 2004:121; Townsend-Gault 1997:151).

Ein weiteres Argument, welches gegen die Anwendung von Copyright vorgebracht wird, ist, dass Copyright eine „westliche“ Erfindung sei, und die Reduktion der Anliegen Indigener auf lediglich die rechtliche Ebene sowie die simple Anwendung des Copyrights auf indigene Kunst einem weiteren Akt kolonialer Machtausübung gleichkäme. Der legale Rahmen reiche nicht aus, um indigene Kunst ausreichend zu schützen (vgl. Coombe 1993 zit. nach Burns Coleman 2005:21). Die First Nations erlernten jedoch seit dem ersten Kontakt nicht nur die tatsächlichen Sprachen der Kolonisatoren, sondern auch deren Sprache in Form von Konzepten von Copyright, kulturellem Eigentum und Marktwirtschaft (vgl. Phillips 1995:104). Sich die Fähigkeiten des Feindes anzueignen, stellte oft die wirkungsvollste Waffe im Kampf um die Rechte der First Nations dar. Heute führen Anwälte der First Nations vor Gerichten Prozesse um ihr Land und ihre Rechte – immer öfter mit Erfolg. Die westliche Gesetzgebung und das juristische Prozedere sind den emischen Konzepten von Recht genauso fremd, wie das westliche Copyright indigenen Ansichten von Eigentum und dennoch werden sie erfolgreich angewandt. Es ist nur zu beachten, dabei nicht in koloniale Handlungsmuster zu verfallen und gegen den Willen der Betroffenen zu handeln oder für sie zu entscheiden (vgl. Burns Coleman 2005:143). Viele WissenschaftlerInnen tendieren heute dazu, in indigenen Fragen alle westlichen Konzepte abzulehnen. Hier besteht jedoch die Gefahr, Indigene zur Statik zu verdammen, anstatt sie zu unterstützen. Kulturen verändern sich und so ist es bevormundend, Indigenen die Forderung nach einem rechtlichen Schutz ihrer Kunst zu verweigern, weil die angewandten legalen Konzepte nicht ihren Traditionen entsprechen. Außerdem wird häufig vergessen zu beachten, dass vor allem Gruppen wie die First Nations der Nordwestküste, welche heute als Minderheiten in einer dominanten, westlichen Gesellschaft leben, in ständiger Beziehung mit derselben stehen. Gerade das Kunstgewerbe ist in so vieler Hinsicht mit der Mehrheitsgesellschaft verwoben, dass die Anwendung rein emischer oder auch rein etischer Konzepte nicht funktionieren kann. Denn es ist mehr als nur eine Gruppe an dem Prozess beteiligt und so sind die Konzepte in jeder Richtung einer Partei fremd und schwer durchführbar.

6.4.4 Verschiedene Arten von Eigentum

Das Hauptaugenmerk der AktivistInnen, die sich für einen Schutz von indigener Kunst einsetzen, liegt auf drei Arten von Eigentum.

6.4.4.1 Kulturelles Eigentum

Die UNESCO definiert kulturelles Eigentum als grundlegendes Element der Identität eines Volkes und inkludiert in demselben Kunst, Stile, Wissen, Objekte und auch Orte (vgl. Burns Coleman 2005:15). Es handelt sich hierbei um mobiles oder immobiles Eigentum, welches von großer Bedeutung für das kulturelle Erbe nicht nur dieser Gruppe, sondern der ganzen Menschheit ist (vgl. Glass 2004:118-119). Aufgrund der großen Bedeutung von Objekten und Orten für die jeweilige Gruppe, ist es heute oft deren erste Priorität, die diesbezüglichen Eigentumsverhältnisse zu ihren Gunsten zu klären (vgl. Napier 1997:173). Das Hauptargument beruht dabei auf der Definition der UNESCO – Objekte, Orte oder auch Kunststile, wie die Kunst der First Nations der Nordwestküste, sind essentiell für die Identität der Gruppe und den Ausdruck der selben (vgl. Burns Coleman 2005:15). Obwohl kulturelles Erbe und gerade Kunst meist von einigen wenigen Individuen innerhalb der Gruppe geschaffen wird, so erhalten diese Objekte aufgrund ihrer Symbolkraft und dem emischen Wertesystem der Gesellschaft eine tiefgehende Bedeutung für die Gruppe als Kollektiv (vgl. Greenfield zit. in Glass 2004:135). Da Kunst, Identität und Kultur unmittelbar miteinander verbunden sind, stellt der fehlende gesetzliche Schutz derselben und die daraus resultierende Aneignung durch Außenstehende eine Bedrohung für die Existenz der Gruppe dar (vgl. Burns Coleman 2005:112). Die Geschichte der Kunst der First Nations der Nordwestküste bestätigt dieses Argument. Das Potlatch-Verbot, welches nicht nur den Potlatch, sondern auch viele andere Zeremonien und Bräuche – unter anderem das Aufstellen von Totempfählen – untersagte und die dadurch gerechtfertigte Konfiszierung und Aneignung vieler Kunstobjekte, löste einen destruktiven Kreislauf aus. Das Kunsthandwerk ließ nach und wichtige Gegenstände wurden verkauft oder konfisziert. Deshalb fanden weniger Zeremonien statt, weswegen wiederum weniger neue Kunstwerke produziert wurden. Die Entwendung des kulturellen Eigentums, wie etwa bei der Konfiszierung der Potlatch Regalien der Kwakwaka'wakw, führte zum Verlust eines wichtigen Teils der Identität der Gruppe, welcher erst mit der Phase der Revitalisierung und der Repatriierung der Objekte wiedergefunden werden konnte.

Doch auch aus ethischer Sicht gibt es einige Argumente, warum kulturelles Erbe schützenswert ist. Erstens existiert das Menschenrecht auf Eigentum und somit auch auf

kulturelles Eigentum. Zweitens ist das kulturelle Eigentum einer sozialen Gruppe auch für deren Herkunftsland wichtig und darf – in Kanada per Gesetz – nicht außer Landes verkauft werden. Drittens wird häufig das „Fair-play-Argument“ vorgebracht, welches verteilende Gerechtigkeit in unserer postkolonialen Welt fordert. Das vierte und letzte Argument ist auch auf Wissenschaftlichkeit und Ästhetik begründet und besagt, dass kulturelles Erbe am besten in seinem originalen Kontext erforscht und geschätzt werden kann. (vgl. Burns Coleman 2005:15-16)

Doch die Diskussion um kulturelles Eigentum ist trotz dieser schlagkräftigen Argumente nicht einfach. Da kulturelles Erbe ein Kollektiv betrifft – die Kultur, welche diese Objekte schuf, als Eigentümer – so müssen „Insider“ und „Outsider“ definiert werden. Genau dies ist jedoch aufgrund der globalen Vernetzung, der Beziehungen zwischen Kulturen, der Veränderungen innerhalb von Kulturen nicht einfach und auch nicht immer möglich (vgl. Burns Coleman 2005:37). Kulturen sind keine klar abgegrenzten Bereiche – Diaspora Gemeinschaften sind dafür das bekannteste Beispiel (vgl. Strathern 1996:7, Online: 2010).

Die Schwierigkeiten, welche die Betrachtungsweise der Kunst von First Nations der Nordwestküste als kulturelles Erbe aufwirft, ändern jedoch nichts an der Rechtmäßigkeit dieser Argumentation: Kulturelle Autonomie beinhaltet das Recht auf die eigenen Wurzeln und das eigene Erbe (vgl. Todd 1990:30, zit. nach Townsend-Gault 1997:150).

6.4.4.2 Kollektives geistiges Eigentum

Viele Indigene fordern die Inklusion kollektiven geistigen Eigentums (Intellectual Property Right) in beziehungsweise die Definition desselben als kulturelles Eigentum. Der Grund hierfür ist die vollkommene rechtliche Schutzlosigkeit desselben – kollektives geistiges Eigentum fällt weder unter die rechtlichen Bestimmungen von kulturellem Eigentum, da es sich nicht um physische Objekte handelt, noch unter intellektuelles Eigentumsrecht wie etwa Copyright oder das Patentrecht, da es sich um kollektives Wissen handelt (vgl. Burns Coleman 2005:15,21). Hierzu kommt, dass geistiges Eigentum an sich weit schutzloser ist als physische Gegenstände, da der einfache Besitz desselben nicht die Verwendung anderer unterbinden kann (vgl. Burns Coleman 2005:17). Wird um den Schutz dieses geistigen Eigentums gekämpft, so ist nicht die totale Exklusion anderer das Ziel. Kritisiert wird die fehlende Anerkennung der Rechte auf dieses Eigentum und die fehlende Kontrolle über Ausbeutung oder Verwendung der „Idee“ (vgl. Burns Coleman 2005:18).

Bereits in der Bewegung des sogenannten „Whiteshamanism“ in den 1970er Jahren stand geistiges Eigentum im Mittelpunkt der Diskussionen. Zu dieser Zeit erschienen unzählige Bücher spirituellen Inhalts von AutorInnen, welche behaupteten in der einen oder anderen Weise in indigenen Religionen initiiert worden zu sein und nun dieses Wissen mittels Büchern oder gar in Seminaren oder Kursen weitergaben. Aufgrund dieser Bewegung wurden häufig Fehlinformationen und Stereotype verbreitet, während Indigene versuchten dieser Bewegung Einhalt zu gebieten und ihr geistiges Eigentum zu schützen. (vgl. Lutz 1995:135-136)

Das rezenteste Beispiel hierzu ist jenes der Amerikanerin Marlo Morgan, deren Buch „Traumfänger“ über ihre angebliche Reise durch das australische Outback mit einer Gruppe von Aborigines und ihre spirituelle Initiation wochenlang auf Bestsellerlisten war. In Australien wurde das Buch nach einer Beschwerde der Aborigines vom Markt genommen und eine Delegation der Betroffenen in den USA konnte der Autorin ein offizielles Statement, in welcher sie den fiktionalen Charakter des Romans zugab, abringen. (vgl. GfbV 2010:Kalenderblatt Januar)

Das bekannteste Beispiel des Kampfes um geistiges Eigentum der First Nations ist jener gegen „weiße“ AutorInnen, welche indigene Mythen, Geschichten und Legenden ohne das Einverständnis der Betroffenen publizieren. Viele Mitglieder von First Nations sehen dadurch die Authentizität ihrer Traditionen in Gefahr (vgl. Burns Coleman 2005:26). Hierzu kommt natürlich auch der Umsatz und Erfolg der AutorInnen, welche aufgrund der Verbreitung dieser Geschichten, als wären es ihre eigenen, finanziell profitieren. An diesen Einnahmen haben die ErschafferInnen und rechtmäßigen BesitzerInnen der Geschichten jedoch keinerlei Anteil. Die diesbezügliche Debatte und die Streitigkeiten zwischen einzelnen AutorInnen und den jeweiligen Gruppen der First Nations sind andauernd und eine Einigung nicht in Sicht (vgl. Lutz 1995:142; Townsend-Gault 2004:198). Hier prallen wiederum zweierlei Ansichten aufeinander – die Sicht der „weißen“ AutorInnen, welche sich auf künstlerische Freiheit berufen und jene der First Nations, welche um die Kontrolle über ihr intellektuelles Eigentum kämpfen (vgl. Lutz 1995:135-136).

“They [the First Nations authors] state strongly that Native stories are not public property, and that nobody should speak on their behalf without authorization, or use their stories without permission” (Lutz 1995:142).

Die First Nations fordern jedoch nicht nur Kontrolle und Anteil an ihren eigenen Geschichten, sondern auch an jenen, deren Gegenstand und Inhalt sie darstellen – besonders in Bezug auf

Fakten über die Gruppe selbst, deren Geschichte, Bräuche und Religion (vgl. Burns Coleman 2005:19).

Ein weiterer Streitpunkt ist die Rolle, welche Indigene in der Wissenschaft spielten. Sogenannte InformantInnen lieferten in den letzten Jahrhunderten Material für unzählige wissenschaftliche Arbeiten, Publikationen und Theorien, haben aber selten in irgendeiner Weise davon profitiert. Sie wurden stets lediglich als passive InformantInnen gesehen und nicht als Co-AutorInnen oder gar InhaberInnen des Copyrights (vgl. Mamajun Torres, zit. nach Burns Coleman 2005:16).

6.4.4.3 Das Recht über die Repräsentation

Nelson Graburn (vgl. 1976:29) beschreibt in seinem Werk „Ethnic and Tourist Arts“ auch den Versuch außenstehender Gruppen, Indigene zu porträtieren. Oft geschieht dies sogar in den symbolischen und künstlerischen Mitteln der porträtierten Gruppe. Auch wenn das Ergebnis meist sehr zufriedenstellend für die Schaffenden ist, empfinden dies die Porträtierten oft als stereotypisch, lächerlich oder gar beleidigend.

Auch die Kunst und Kulturen der First Nations, ihre Identität als soziale Gruppe, wird oft in den verschiedensten Medien von Außenstehenden präsentiert: Fachbücher werden verfasst, Werbungen mit indigenen Sprüchen als Slogans versehen, Dokumentarfilme aus der Sicht von First Nations gedreht und Hilfsorganisationen gegründet. Die First Nations haben hierbei keinerlei Kontrolle über die Informationen und „Fakten“ – die sich oft als Stereotype herausstellen – welche hierbei über sie in Umlauf geraten. Dieser Machtlosigkeit soll ein Ende bereitet werden und mehr Kontrolle über die Repräsentation wird gefordert.

“Representations of Aboriginal people by non-Aboriginal people, on this view, should accord with how Aboriginal people view themselves, or would like to be portrayed. One danger of not representing Aboriginal people this way is that it perpetuates harmful racial stereotypes.” (Burns Coleman 2005:27)

Dem fruchtbaren Ausgang dieser Diskussion stellt sich jedoch ein ähnliches Problem in den Weg, wie schon in den letzten Abschnitten: Westliche AutorInnen, AktivistInnen und FilmemacherInnen sehen dies nicht als unrechtmäßige Aneignung an, sondern als künstlerische Freiheit. Doch das tiefer liegende Problem ist hier die Veränderung, welche durch die Repräsentation durch andere mit der Kunst vor sich geht. Im indigenen Kontext hat die Gruppe die Macht und Kontrolle über Kunst und ihre Symbolik. Sobald diese sich jedoch außerhalb dieses Kontexts befindet, verändert sich die Bedeutung dieser Kunst, ohne dass die First Nations dies beeinflussen können (vgl. Berndt zit. in Burns Coleman 2005:109).

Hierzu kommt außerdem, dass heute in Repräsentationen häufig die Sichtweise von Indigenen eingenommen wird. Dies berührt einen wunden Punkt mancher First Nations, doch auch nicht indigene AutorInnen sprechen sich gegen eine Aneignung nicht nur indigener Geschichten sondern auch indigener Sichtweisen aus. Zum Beispiel drückte die bekannte Euro-Kanadische Autorin Heather Spears auf der Konferenz der *Nordic Association for Canadian Studies* in Oslo, welche das Thema der Aneignung in den Mittelpunkt stellte, ihre Ansicht des Problems harsch, aber deutlich aus:

“Would it be alright for a German writer today to write about the holocaust in the voice of a Jewish victim?” (Spears zit. in Lutz 1995:144).

6.4.5 Lösungsansätze

Die Idee, Kunst vor Missbrauch durch andere zu schützen, ist keineswegs eine europäische Erfindung. Gerade bei den Kulturen der Nordwestküste herrschten diesbezüglich strenge und klare Regeln. So dürfen etwa nur gewisse Mitglieder der Gruppe ein gewisses Design in ihrer Kunst verwenden – und das manchmal auch nur zu bestimmten Zeiten. Die Verwendung von Designs sowie das Tragen und Besitzen gewisser Regalien beinhaltete spezielle soziale Informationen für die anderen Mitglieder der Community (vgl. Burns Coleman 2005:170; Rammell, Interview 2009:27; Root 1996:72, zit. nach Burns Coleman 2005:23). Die soziale Position in der Gemeinschaft beinhaltete gewisse Rechte – unter anderem bestimmte Geschichten erzählen und Motive verwenden zu dürfen. Dies führte zu einer engen Verbindung zwischen Rang, Status und Kunstgewerbe (vgl. Boas 1955:280). Wurden Motive illegitim verwendet oder Rituale ausgeführt, ohne die Rechte dafür zu besitzen, so wurde dies als Diebstahl angesehen. Privilegien und Rechte konnten jedoch nicht nur vererbt, sondern auch durch Kauf erworben werden. Diese Regeln erstreckten sich auch auf geistiges Eigentum (vgl. Napier 1997:176). Die Rechte waren jedoch nicht nur kollektive Rechte von Familien oder Clans – es gab, im Gegensatz zu vielen anderen First Nations – auch individuelles Eigentum (vgl. Kramer 2004:166). Außerdem hatten nicht immer dieselben Personen alle Rechte zum Beispiel zu einem Kunstgegenstand inne (vgl. Burns Coleman 2005:57). Eine Person gab etwa das Werk in Auftrag, die KünstlerInnen schufen dies, eine Familie bewahrte das Objekt auf und wieder eine andere war berechtigt, den dazugehörenden Tanz auszuführen. Häufig hatte natürlich eine Person oder eine Familie alle Rechte inne – trotzdem ist die Möglichkeit dieser Aufspaltung in Hinblick auf Lösungsansätze für die heutige Situation wichtig.

Selbst KünstlerInnen, welche in den großen Städten fernab ihrer Communities leben, versuchen bis heute sich weitgehend an diese Regeln zu halten (vgl. Townsend-Gault 2004:184). Dies ist jedoch nicht immer einfach und so gehen vor allem innovative, zeitgenössische KünstlerInnen, welche zum Teil bereits in Städten aufwuchsen, mit ihren Werken das Risiko ein, dass ihre Community diese missbilligt, da doch unwissentlich Regeln verletzt und Verhaltenskodizes nicht eingehalten wurden (vgl. Kramer 2004:179).

Aufgrund der andauernden Diskussionen, der zunehmenden Öffentlichkeit von Kunst von First Nations der Nordwestküste und dem steigenden wissenschaftlichen Interesse, nimmt das Wissen um indigene Systeme des Copyrights stetig zu und wird in größerem Ausmaß beachtet (vgl. Townsend-Gault 2004:192). Dieses Wissen ist für eine erfolgreiche Lösung, welche alle Seiten zufrieden stellen soll, unabdingbar.

6.4.5.1 Indigene Kunst als Insignien?

Elizabeth Burns Coleman entwickelt in ihrem Buch „Aboriginal Art, Identity and Appropriation“ eine interessante Theorie über die Kunst der Aborigines Australiens und den Entwurf eines legalen Schutzes für dieselbe. Obwohl das empirische Beispiel ein indigenes Volk am anderen Ende der Erde ist, trifft die Sachlage auch auf die Kunst von First Nations der Nordwestküste zu und da es ein interessanter Zugang zu diesem Thema ist, wird dieser Argumentation hier ein eigener Abschnitt gewidmet.

Das Dilemma zwischen künstlerischer Freiheit und dem Schutz indigener Kunst, welches im Mittelpunkt der Debatte um das Copyright steht, kann mittels der Ansichten Burns Colemans überwunden werden (vgl. Burns Coleman 2005:172). Die Kunst der Aborigines und hier die Kunst von First Nations der Nordwestküste soll aufgrund zweier Punkte geschützt werden: um erstens die für die eigene Identität wichtigen Symbole zu schützen und zweitens um die Community selbst zu schützen. Diese Ziele stimmen nicht mit jenen überein, welche mittels Copyright zu erreichen wären – sie stimmen jedoch sehr wohl mit den Anforderungen zum Schutz von Insignien überein (vgl. Burns Coleman 2005:150).

Die Kunst von First Nations der Nordwestküste kann nicht mit Insignien gleichgesetzt werden – es gibt jedoch große Ähnlichkeiten (vgl. Burns Coleman 2005:53). Insignien oder auch Wappen sind Motive und Designs, welche in einer bestimmten Art und Weise verwendet werden. Schon Durkheim erkannte die Ähnlichkeiten vor allem der Totempfähle von der Nordwestküste mit heraldischen Wappen und Insignien der Feudalepoche Europas (vgl. Durkheim 1981:158-159). Denn genauso wie Insignien werden auch die Motive in der Kunst

von First Nations der Nordwestküste mit Familien identifiziert, sind mit Landrechten verbunden und weisen eine Assoziation mit Mustern von Autorität auf. Außerdem haben Insignien und die Kunst von First Nations der Nordwestküste ähnliche ontologische Strukturen und Funktionen – sie sind in gleichem Grade symbolisch wie piktografisch in ihrer Ausführung. Bestimmte Motive werden an der Nordwestküste ebenso von Generation zu Generation weitervererbt, wie Wappen und Insignien in Europa und bestimmte KünstlerInnen konnten in beiden Fällen anhand der Art und Weise, wie sie diese Motive ausführten, erkannt werden. Insignien und Wappen sind wie Wörter und verkünden, egal in welches Medium sie übertragen wurden, dieselbe Botschaft. Genauso haben die Motive in der Kunst der Nordwestküste und vor allem die Schnitzereien der Totempfähle symbolische Bedeutungen, welche sie auch an verschiedenen Orten beibehalten (vgl. Burns Coleman 2005:54,56). Wie Insignien teilt auch die Kunst von First Nations der Nordwestküste mit, wann welche Handlungen angebracht sind und erlauben so einer Gruppe als solche in ihrer Interaktion mit der Umwelt zu handeln (vgl. Burns Coleman 2005:171). So wies etwa ein Totempfahl auf den Beginn des Gebietes einer anderen Gruppe hin, was dazu führte, dass Reisende wussten, wessen Territorium sie betraten und sich entsprechend verhalten konnten. Auch Eigentumsverhältnisse konnten so leicht geklärt werden: Ein Gegenstand mit einem bestimmten Motiv oder Design war damit Eigentum einer gewissen Person oder Gruppe, so wie auch Wappen Besitzansprüche signalisieren (vgl. Burns Coleman 2005:57).

Ob es sich nun bei der Kunst von First Nations abgesehen von diesen Ähnlichkeiten tatsächlich um Insignien handelt, lässt sich herausfinden, indem folgende Fragen gestellt und beantwortet werden: Hat diese Kunst eine indikative Bedeutung? Verfügt sie über soziale Signifikanz? Und hat sie außerdem eine tiefe religiöse Bedeutung? (vgl. Burns Coleman 2005:170). Diese Fragen sind im Fall der Kunst von First Nations der Nordwestküste positiv zu beantworten.

Vor allem aber die Art und Weise der Forderung nach dem Schutz der Kunst von First Nations der Nordwestküste und die hierbei angeführten Argumente ähneln jenen, die in Europa zum Schutz von Insignien vorgebracht werden. Der Verlust derselben wird in beiden Fällen einem Verlust der Identität gleichgesetzt (vgl. Burns Coleman 2005:59,169). Wenn es sich bei der Kunst von First Nations der Nordwestküste um Insignien handelt, gäbe es bessere und passendere Lösungen, als das herkömmliche Copyright auf den Schutz von Identitäten auszuweiten. Außerdem wäre der Konflikt zwischen Ausdrucksfreiheit und Schutz nicht gegeben. (vgl. Burns Coleman 2005:154)

“If Aboriginal art is insignia, then we could find a legal solution to the issue that did not conflict with Western artistic practices or the purposes for copyright protection” (Burns Coleman 2005:169).

Der legale Schutz von Insignien zielt auf die Instandhaltung und Protektion der Beziehung zwischen dem Gegenstand und der Identität der Menschen ab. Dies deckt sich mit den Bestrebungen der Indigenen, welche die unrechtmäßige und unangebrachte Nutzung ihrer Kunst zu verhindern suchen, um ihre Identität zu schützen (vgl. Burns Coleman 2005:150). Diese Aneignung von Insignien würde somit kulturellem Vandalismus gleichkommen (vgl. Burns Coleman 2005:171). Da die Zerstörung von indigenen Insignien – die Zerstörung der Kunst von First Nations der Nordwestküste – diesen als Volk schaden würde, kann sie nicht moralisch neutral sein. Wenn die Annahme also bestätigt ist, dass es sich bei der Kunst von First Nations der Nordwestküste um Insignien handelt, so können deren Aussagen über die Beziehung zwischen der Kunst und ihrer Identität nachvollzogen werden (vgl. Burns Coleman 2005:59).

Burns Coleman schrieb ihr Buch als Antwort auf die Forderungen von Indigenen nach legalem Schutz für ihre Kunst und war vorerst von der Unrechtmäßigkeit dieser Forderungen überzeugt. Erst ihre Überlegungen zu Kunst als Insignien ließ sie ihre Meinung ändern, denn

“if this is what Aboriginal people mean when they say art is identity, and that its appropriation will destroy their communities, that is, if ceremonial Aboriginal art *is* insignia, then we should agree that their art should be protected in the way they have said it should” (Burns Coleman 2005:172).

Wie dieser Schutz aussehen soll, wird in Burns Colemans Werk nur ansatzweise besprochen. Eine Lösungsmöglichkeit sieht die Autorin darin, dass KünstlerInnen „performer’s rights“ beanspruchen sollten. Anstatt die Kunst in die Definitionen des Copyrights zu zwingen, müsste so das Konzept und die Legislatur des Copyrights neu durchdacht werden. Die Interpretationen eines Kunstwerks würden somit als verschiedene „Inszenierungen“ gesehen werden anstatt als eigenständige Werke unter westlichem Copyright. (vgl. Burns Coleman 2005:151,154)

6.4.5.2 Andere Lösungsansätze

Doch nicht nur Burns Coleman suchte und fand neue Möglichkeiten indigene Kunst zu schützen. Vor allem die Betroffenen selbst – die First Nations der Nordwestküste aber auch Museen, Galerien und Sammlungen – fanden zum Teil kreative Wege, um die unrechtmäßige Nutzung und Weiterverbreitung zu unterbinden.

Ein Weg ist etwa die Aufteilung des Bündels an Rechten, welches jeder Gegenstand enthält. So bewahrt etwa ein Museum den Kunstgegenstand auf und die Familie, welche diesen rechtmäßig besitzt, bestimmt die Bedingungen und Umstände der Nutzung und Ausstellung desselben. Oft befinden sich die tatsächlichen Objekte in Museen, die damit verbundenen traditionellen Rechte und Privilegien werden dadurch jedoch nicht beeinträchtigt (vgl. Kramer 2004:176; Townsend-Gault 1997:150).

Eine andere Möglichkeit ist die der staatlichen Gesetzgebung. So bestimmt der 1990 in den Vereinigten Staaten in Kraft getretene *Indian Arts and Crafts Act* zum Beispiel, dass KünstlerInnen, welche ihre Kunst als indigene Kunst ausstellen, einen Beweis ihrer indigenen Identität erbringen müssen (vgl. Townsend-Gault 1999:127). Auch in Kanada gibt es verschiedene Zertifikate, die ausweisen, unter welchen Bedingungen der Kunstgegenstand hergestellt wurde. Die First Nations in Alert Bay hatten eine ähnliche Idee: Sie erstellten eine Liste mit allen ihnen bekannten KünstlerInnen und definierten deren Kunst als „echte“ Kwakwaka'wakw Kunst. Hierbei gingen sie jedoch nicht wie auf der staatlichen Ebene von genetischer Abstammung aus, sondern von der Verbundenheit der KünstlerInnen mit der Kwakwaka'wakw Community. (vgl. Duffek, Interview 2009:8-9) Diese Möglichkeiten beinhalten lediglich ein großes Problem – die von Menschen getroffene Entscheidung, wer First Nation „genug“ ist und wer nicht.

Die Haida Künstler Robert Davidson und Jim Hart gehen wiederum einen eigenen Weg. Sie stellen auch billige Souvenirs her, um so illegalen Reproduktionen ihrer Kunstwerke entgegenzuwirken und der Nachfrage des Marktes selbst nachzukommen. TouristInnen können schon um 4\$ Schokoladen mit Motiven von Robert Davidson oder Jim Hart erstehen und erhalten somit ein authentisches *Kunstwerk* – bloß in einem etwas anderen Medium. (vgl. Duffek, Interview 2009:8)

Doch im Endeffekt entscheiden vor allem die KonsumentInnen, ob sie Verletzungen des Copyrights unterstützen, indem sie Gegenstände kaufen, ohne sich genauer zu informieren. Ein besonders wichtiger Weg um die Kunst zu schützen ist es somit, die KäuferInnen zu bilden und diesbezüglich aufzuklären. (vgl. Duffek 2009:9-10)

Die hier vorgestellte, sehr aktuelle Diskussion zeigt deutlich die Notwendigkeit des Schutzes der Kunst und die Berechtigung der Forderungen von First Nations der Nordwestküste – auch wenn sie nicht unbedingt im legalen Rahmen des herkömmlichen Copyrights liegen. Die Gleichsetzung der Kunst mit Insignien im Sinn Burns Colemans stellen die Gründe und Ziele

von First Nations der Nordwestküste in ein wiederum anderes Licht, erklären die Verbindung zwischen Kunst und Identität und untermauern die Legitimation der Forderungen von First Nations der Nordwestküste. Dennoch wird die Diskussion um einen rechtlichen Schutz weiterhin andauern, da jede Lösungsmöglichkeit natürlich auch Nachteile und somit GegnerInnen hat. Die dargestellten Wege und Lösungsansätze zeigen jedoch die Aktivität und Kreativität der indigenen Communities in ihrem Kampf gegen die Aneignung, illegale Nutzung und Verbreitung ihrer Kunst. Die gute Quellenlage zu diesem Thema weist außerdem auf eine Bearbeitung der Diskussion in wissenschaftlichen Kreisen hin, was auf eine bessere Informationslage der Mehrheitsgesellschaft hoffen lässt. Denn, wie bereits erwähnt, richtet sich der Markt nach den KonsumentInnen und so können diese maßgeblich an einer Verbesserung der Lage für die Communities wie für die einzelnen KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste beitragen.

6.5 Die Rezeption von First Nations der Nordwestküste

“[...] the judge in the 1991 Gitksan Wet’suwet’en case was still describing natives as ‘primitive’ and lacking any concept of native land ownership. Such cases have helped to bring First Nations issues to the fore in British Columbia over the same period in which public opinion in much of the country has shifted in favour of native peoples and their issues as Canada comes to understand itself as a colonizing as well as a colonized entity.” (Townsend-Gault 1997:133)

Die Rezeption der First Nations der Nordwestküste sowie ihrer Kunst und Kultur durch die Mehrheitsgesellschaft ist von zwiespältigen Strömungen geprägt. Einerseits halten sich Vorurteile und alte Abneigungen hartnäckig, während gleichzeitig die Sympathien für die First Nations steigen und deren traditionelle Lebensweise im Zeitalter starker Umwelt-, Bio- und Ökobewegungen idealisiert wird.

6.5.1 Was weiß wer? – vorhandenes Wissen über First Nations

In der Schulausbildung wird häufig der Grundstein für Interessen und die Basis für Allgemeinwissen gelegt. Deshalb ist es wichtig zu erfahren, welche Priorität die Geschichte und Kultur von First Nations im Lehrplan der Schulen in Vancouver einnimmt.

Die Kuratorin Karen Duffek (vgl. Interview 2009:4) erinnert sich an die Schulzeit ihrer Kinder und beschreibt den Schulunterricht bezüglich der Geschichte der Region als sehr unzureichend. Obwohl die Schulbücher in den letzten Jahren erheblich verbessert wurden und die Ereignisse aus der Perspektive von First Nations erzählen, so ist die Ausbildung des Lehrpersonals in diesem Punkt mangelhaft. Dies führt trotz der guten Unterlagen zu einem

oberflächlichen Unterricht über die First Nations. Der Schwerpunkt des Geschichtsunterrichtes liegt weiterhin auf der kanadischen Geschichte aus der Sicht der Eroberer. Besonderes Augenmerk wird auf den Pelzhandel gelegt – hier wird die Interaktion zwischen Pelzhändlern und indigenen Gruppen zwar thematisiert, aber die First Nations eher als „Nebenrollen“ betrachtet. Auch in den kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen England und Frankreich ist die im Unterricht dargestellte Rolle der First Nations (diesmal handelt es sich um die First Nations im Osten Kanadas) als UnterstützerInnen dieser oder jener Partei eine passive. Einige andere Themen, wie etwa die Métis, die First Nations in den Prärien Zentralkanadas und auch die Haida, werden lediglich kurz angeschnitten (vgl. Julian, Interview 2009:14). Von der Geschichte der First Nations werden nur jene Ereignisse behandelt, in welchen die Rolle derselben aufgrund ihrer Interaktion mit den Eroberern für das Verständnis der Ereignisse der kanadischen Geschichte notwendig erscheint (vgl. Isalde, Interview 2009:13). Da sich die kanadische Gesellschaft als von EuropäerInnen aufgebaut versteht, entspricht der Schwerpunkt auf der europäischen Geschichte des Landes durchaus dem Interesse der EinwohnerInnen (vgl. Julian, Interview 2009:14). Während in Europa das Interesse an den Kulturen der Indigenen Nordamerikas gerade im Kindheits- und Jugendalter meist sehr groß ist, widmen sich viele Kinder und Jugendliche in Vancouver lieber Themen wie den beiden Weltkriegen.

“My impressions was that most people don't wanna learn it because if you think about it: If you are a student and you are like 12, 13, 14, 15 and you could either learn about First Nations with bow and arrows or like Hitler with panzers and stuff – that seems way cooler right? [...] I think, you'd have to be quite mature if you wanted to learn about First Nations at that age.” (Julian, Interview 2009:14)

Denn oft beflügelt das Exotische – die Geschichte anderer Länder und nicht die eigene – die Fantasie der Menschen.

Trotz allem gibt es seit einigen Jahren Bestrebungen, diese Situation zu verändern und der Geschichte der First Nations im Lehrplan mehr Gewicht zu verleihen. An vielen Schulen gibt es derartige Bemühungen und die Aufmerksamkeit, welcher dieser Thematik gewidmet wird, steigt (vgl. Julian, Interview 2009:14). In Schulen, in welchen der Anteil an First Nations hoch ist, wird bereits das Fach *First Nations Studies* angeboten. So können die SchülerInnen dort etwa zwischen *Canadian History* und *First Nations History* wählen (vgl. Rose, Interview 2009:28). Ebenso werden immer häufiger Mitglieder von First Nations selbst in Schulen eingeladen, um die Geschichte aus ihrer Sichtweise zu erzählen und den SchülerInnen Aspekte ihrer Kultur näher zu bringen. So besuchte Xwalacktun 25 Jahre hindurch hauptberuflich die Schulen in seiner Umgebung. Dabei arbeitete er mit bis zu 1200 Kindern

pro Woche. Hier stand jedoch nicht die Geschichte im Mittelpunkt: Der Künstler zeichnete mit den Kindern im Stil der Kwakwaka'wakw. Am Ende dieser „Zeichenstunde“ trommelte und sang Xwalacktun den Kindern traditionelle Lieder vor und erzählte Geschichten. Sein Programm war mit der Zeit derart erfolgreich, dass Schulen ihn bereits ein Jahr im Voraus „buchten“. (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:2-3) Mit solchen Stunden kann spielerisch die Neugier der Kinder geweckt werden und sich daraus später ein tiefergehendes Interesse und Verständnis der Kulturen der First Nations entwickeln.

Das Interesse an der Thematik und die Beschäftigung mit derselben sind auch für das Wissen über die First Nations in der Mehrheitsgesellschaft außerhalb der Schulen ausschlaggebend. Die „DurchschnittskanadierInnen“, welche keinerlei Beziehungen oder Berührungspunkte zu First Nations haben, wissen fast nichts über die Kulturen und Geschichte derselben (vgl. Isolde, Interview 2009:13). Viele sind sich kaum bewusst, dass sie mit Indigenen zusammenleben (vgl. Duffek, Interview 2009:4). Gerade die urbanen „IndianerInnen“, welche ein Leben führen, das sich in vielerlei Hinsicht nicht von dem der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet, werden von dieser häufig nicht wahrgenommen. Viel präsenter sind den EinwohnerInnen Vancouvers jene Mitglieder von First Nations der Nordwestküste, welche aufgrund von Obdachlosigkeit, Alkoholismus, Verwahrlosung oder Drogenabhängigkeit negativ auffallen und so bestehende Vorurteile festigen.

“But when you see the native people on the street who are homeless or whatever, and you think that that's all they are, you don't realize that you may work with someone who is a native person. There is a kind of not necessarily an awareness of the normal everyday existence of native people.” (Duffek, Interview 2009:5)

Das mangelnde Wissen über First Nations führt außerdem häufig zur Generalisierung. Die starke Vermarktung der Kunst gewisser Gruppen bestärkt zusätzlich diese Tendenz. Aufgrund der enormen Präsenz von Kunstwerken vor allem der Haida, Tlingit, Tshimshiam und Kwakwaka'wakw wurden in der Vergangenheit nicht nur andere Gruppen noch weiter in den Hintergrund gedrängt, sondern Meinungen und Vorstellungen gebildet, verfestigt und schließlich wahllos auf alle Gruppen der First Nations der Nordwestküste übertragen (vgl. Duffek, Interview 2009:7; Rammell, Interview 2009:17; Xwalacktun, Interview 2009:11).

„People don't know that – they think it's all Haida, everything is Haida, and they don't know that there is such a thing as Coast Salish – and you know, that's right where we live” (Duffek, Interview 2009:7).

Selbst KünstlerInnen der First Nations selbst wurden von der großen Präsenz der nördlichen Kunststile in Vancouver beeinflusst. So erzählt Xwalacktun, dass er aufgrund der Publikationen von Bill Holm und Bill Reid davon ausging, dass der Stil der First Nations

jener der Haida und Kwakwaka'wakw sei. Erst später entdeckte er den Stil der Squamish und die Unterschiede zu den bekannten nördlichen Stilen. Seitdem versucht er eine Präsenz der Kunst der Squamish zu schaffen und gleichzeitig nicht sein mütterliches Erbe der Kwakwaka'wakw zu vernachlässigen, indem er die Stile kombiniert und so Neues schafft. (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:6)

Erst in den letzten Jahren wurde in Vancouver vermehrt die Aufmerksamkeit auf die dort ansässigen Coast Salish (Musqueam und Squamish) gelenkt. Besonders die mittlerweile sehr bekannte Künstlerin Susan Point „is waving a flag for the Musqueam“ (Rammell, Interview 2009:17). Aufgrund ihrer Kunstwerke an vielen öffentlichen Plätzen wurde eine Präsenz der Kunst und Kultur der Coast Salish in Vancouver geschaffen, an einem Ort, an welchem diese seit Jahrhunderten leben (vgl. Duffek, Interview 2009:7). Die First Nations der Nordwestküste selbst wissen über die Generalisierung ihrer Kulturen Bescheid und versuchen immer wieder von Neuem auf die Vielfalt derselben aufmerksam zu machen und so das Wissen der nicht indigenen Bevölkerung zu vermehren (vgl. Lippard 1999:141).

6.5.2 Vorurteile

„In vielen Definitionen wird ein Vorurteil [...] als ein vorschnelles Urteil auf Grundlage unzureichender Informationen gekennzeichnet, das zudem übergeneralisiert ist [...]. Es wird zudem als starres Urteil gekennzeichnet, dass auch bei widersprüchlichen Informationen nicht geändert wird, also weitgehend veränderungsresistent ist.“ (IDA-NRW, Online: 2010)

Vorurteile haben die Interaktion der dominanten Gesellschaft mit den First Nations seit dem ersten Kontakt geprägt. „IndianerInnen“ wurden von Beginn an als schmutzig, primitiv, träge, verräterisch, faul, wollüstig und unehrlich bezeichnet – um nur einige der damals gängigen Zuschreibungen zu nennen (vgl. Saunders 1997:94).

Auch wenn solche rassistischen Vorurteile heute nicht mehr in derselben Schärfe und Selbstverständlichkeit vorgebracht werden, da sie nicht mehr „salonfähig“ sind, existieren viele dieser Annahmen und generalisierenden Zuschreibungen weiterhin. Um dies näher zu erforschen, wurden im quantitativen Fragebogen EinwohnerInnen Vancouvers sowie TouristInnen gebeten, über das Zutreffen von Adjektiven in Bezug auf „First Nations“ zu entscheiden. Die vorgegebenen Adjektive waren „polite“, „open minded“, „neat“, „old fashioned“, „diligent“, „educated“, „friendly“, „loyal“, „committed“, „reliable“, „punctual“ und „creative“. Die TouristInnen beurteilten die Adjektive „freundlich“, „höflich“ und „kreativ“ als am passendsten. Eher zutreffend waren ihrer Meinung nach „altmodisch“,

„engagiert“, „loyal“ und „aufgeschlossen“. Als weniger passend eingestuft wurden „ordentlich“, „gebildet“, „verlässlich“ und „fleißig“. Jene Eigenschaft, über welche die First Nations angeblich gar nicht verfügen, sei schließlich die Pünktlichkeit. Die EinwohnerInnen Vancouvers, welche vor dieselbe Frage gestellt wurden, sahen dies ein wenig anders. Ihrer Ansicht nach sind First Nations „freundlich“, „kreativ“, „engagiert“ und „loyal“. Als eher zutreffend wurden „höflich“, „pünktlich“, „altmodisch“, „fleißig“, „gebildet“ und „verlässlich“ genannt. In den Augen der EinwohnerInnen sind die First Nations eher nicht „aufgeschlossen“ und „ordentlich“. Keines der Adjektive wurde hier als gar nicht zutreffend bewertet. Leider gaben lediglich zwei TouristInnen und zwei EinwohnerInnen der insgesamt 92 Befragten an, keine generalisierenden Aussagen machen zu wollen oder die Antworten nicht zu wissen, da sie keine Mitglieder von First Nations persönlich kennen. (vgl. Befragung 2009:Frage 21)

Weiter auffallend war, dass mit Abstand die meisten der Befragten ihre Antwort eher in der Mitte des möglichen Spektrums (auf einer Linie von „Ja“ – sehr zutreffend – bis „Nein“ – nicht zutreffend – sollte eine Markierung gesetzt werden) setzten. Markierungen ganz am Ende der Linien kamen selten vor. Bei den Antworten der EinwohnerInnen war dieser Trend noch stärker bemerkbar als bei jenen der TouristInnen. Auch ist auffällig, dass hier kein Adjektiv als nicht zutreffend gewertet wurde. Interessant ist auch, dass die EinwohnerInnen allgemein ein positiveres Bild von First Nations zeichneten, als dies TouristInnen taten. Dieses Ergebnis bestärkt in der Ansicht, dass Vorurteile zwar in der Gesellschaft vorhanden sind, aber vor allem in der Interaktion mit Fremden – selbst wenn diese anonym und schriftlich verläuft – eine Distanzierung und Relativierung derselben stattfindet. Rassismus wird in allen Gesellschaftsschichten abgelehnt und schadet der sozialen Reputation. Diesbezügliche Äußerungen werden somit vermieden, wenn die Ansichten der Gesprächspartner nicht bekannt sind. Im Freundeskreis wird der Unmut über gewisse negative Eigenschaften der First Nations der Nordwestküste – wie etwa deren angebliche Faulheit – jedoch sehr wohl vehement geäußert (vgl. informelle Gespräche, 2009).

Die Existenz von Vorurteilen lässt sich auch durch Erzählungen verschiedener Mitglieder von First Nations der Nordwestküste beweisen, welche in ihrem Alltag häufig mit denselben konfrontiert werden. Dies beginnt zum Teil bereits bei der persönlichen Vorstellung zu Beginn eines Gesprächs. Verwendet der Künstler Xwalacktun, welcher laut seinen Papieren eigentlich Ernest Richard Harry heißt, diesen Namen, welchen er als seinen echten Namen sieht, so folgt unweigerlich – die Autorin ist hier keine Ausnahme – die Frage nach der

Bedeutung desselben. Oft wird hier etwas Spektakuläres, Tiefsinniges, Filmreifes erwartet und so erlaubt sich der Künstler häufig einen Scherz und übersetzt den Namen mit „Good Looking“ oder „Arm-Breaker“. Die Realität ist jedoch weniger unterhaltsam. Aufgrund der Assimilationspolitik und der Residential Schools gingen große Teile der indigenen Sprachen verloren – so auch die Bedeutung des Namens Xwalacktun. Der Künstler weiß lediglich, dass es sich um einen sehr alten Namen handelt, welcher in seiner Familie weitergegeben wurde und dass die Silbe „tun“ jemanden bezeichnet, der sehr offen ist, sich gerne um andere kümmert und gerne hilft. (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:1) Auch sonst geht der Künstler sehr humorvoll mit Stereotypen um. So erzählt er etwa folgende Begebenheit:

“Sometimes we get a little bit of stereotyped. That still comes true, but that's ok cause I just give it back [...] in a humourous way, so we both end up laughing. [...] One guy came up and he put his hand up and he went ‘Howgh!’ and my friend – we were carving the pole and I was wondering how he is gonna react to this. So I put my knife down and [...] looked up and looked at my friend and I started making all these hand-signs like Hollywood, you know, making all these just [...] talk like Mh Amshea Ma, you know, Ah Ma Ju Ki Me It Se Sa. [...] and he puts his knife down and starts making all these hand signs and talking back to me too. And this guy is a little shocked and we were laughing and ‘Don't worry about it, buddy! We're just having fun with you.’ He gave me what I might call Hollywood and I gave it back to him.” (Xwalacktun, Interview 2009:9)

Nicht immer verlaufen derartige Konfrontationen in solch harmloser, humorvoller Weise. Der Tänzer, Sänger und Künstler Mike Dangeli und seine Verlobte Mique'l haben im Alltag häufig mit Vorurteilen zu kämpfen und auch wenn einzelne Ereignisse nicht überbewertet werden, so ist es die Summe derselben, welche zermürend wirkt. Oft handelt es sich hierbei um Situationen, in welchem dem Gegenüber meist nicht bewusst ist, dass hier Rassismus stattfindet. Ein Beispiel ist etwa das Äußere des Paares: Zu oft müssen die beiden, wenn sie in ihrer traditionellen Tracht auftreten, verwunderte Fragen über sich ergehen lassen, welche ihnen mexikanische, asiatische oder gar italienische Wurzeln zuordnen. Solche Kleinigkeiten verletzen auf eine subtile Art und Weise – denn EuropäerInnen müssen ihr Aussehen nicht tagtäglich rechtfertigen. (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:2,3,16) Die Indigenen Nordamerikas – nicht nur in Vancouver – sind es leid, dass Traditionalismus in der Vorstellung der Mehrheitsgesellschaft untrennbar mit klischeehaften Vorurteilen verbunden ist. Ein Mitglied des Hopi Tribal Council wird in einem Artikel des Anthropologen David Napier (1997:167) treffend zitiert:

“I don't have to dress dirty and live in a hovel to prove that I'm traditional to white people.”

Es gibt jedoch nicht nur negative Vorurteile – auch positive, idealisierende Vorstellungen sind problematisch, da sie ein Desinteresse der Realität und häufig der Gegenwart widerspiegeln. Das Interesse an den „IndianerInnen“ und das daraus resultierende konstruierte romantisierte Bild desselben sind keineswegs neu. Seit hunderten Jahren sammeln EuropäerInnen „indianische“ Gegenstände und stellen ihre Sicht der „IndianerInnen“ dar (vgl. Townsend-Gault 1999:123). Auch wenn hierbei das Bild des Prärieindianers mit der Federhaube hoch zu Ross weiterhin vorherrschend ist, so stellten Bilder der Dörfer an der Nordwestküste mit den Reihen von Totempfählen Mitte des 19. Jahrhunderts eine starke Konkurrenz für das vorherrschende Bild von „IndianerInnen“ dar (vgl. Berlo & Phillips 1998:195). In den 1980er Jahren kam es schließlich zu einem Wiederaufleben dieser romantischen Vorstellungen und der alten Begeisterung für das „Indianische“. Dies führte dazu, dass immer mehr Menschen ihre indianische Herkunft nicht mehr, wie noch einige Jahre zuvor, leugnen, sondern stolz zu dieser stehen (vgl. Jackson 2002:10). Das Kuriose ist hier, dass diejenigen, welche dem Bild des Indianers in ihrem Auftreten und ihrer Kleidung am ehesten entsprechen, oft erst kürzlich ihr indianisches Erbe entdeckten oder anerkannten, während Mitglieder von First Nations oder Native Americans, welche auf Reservaten, Reservationen oder in ruralen Communities aufwuchsen, solche mehr oder weniger authentischen „marker of identity“ kaum anlegen (vgl. Jackson 2002:13).

Die einzigartige Faszination, welche die Menschen im deutschsprachigen Raum für „IndianerInnen“ empfinden, basiert meist auf vielen Vorurteilen und romantisierten Bildern. Die First Nations nehmen dies oft mit Humor und zeigen die Absurdität dieser Vorstellungen gnadenlos auf:

“Novelist and short story writer Thomas King promised me a short story for publication in *OBEMA*, which is about a small Blackfeet boy who is so fascinated with German culture that he sets up a German Club on the reserve, collecting brass music, beer mugs, lederhosen, and all the stereotypically German artifacts” (Lutz 1995:145).

Viele First Nations widmen sich intensiv dem Kampf gegen all diese beschriebenen Vorurteile und setzen sich für die Wiedererlangung der Kontrolle über die Darstellung ihrer Kulturen ein. Vor allem die Kunst ist hier eine wirksame Waffe, da so vorhandene Vorstellungen voller Vorurteile dekonstruiert und ein neues Bild, welches von First Nations selbst entworfen wurde, gezeigt werden kann (vgl. Lippard 1999:135,136,145).

6.5.3 Die Wahrnehmung von First Nations, ihrer Anliegen und *Kunst* im Alltag

Das Interesse für First Nations an der Nordwestküste und die Beschäftigung mit deren Kulturen und ihrer Geschichte variiert unter den EinwohnerInnen Vancouvers und ist im Durchschnitt eher gering. Dennoch können die BürgerInnen Vancouvers nicht umhin, sich über gewisse Themen eine Meinung zu bilden. Vertragsverhandlungen über Landrechte, Rückerstattungen von Kunstgegenständen, Rechte der Ressourcennutzung sowie Wiedergutmachungsbestrebungen für die Verbrechen der Residential Schools sind tagespolitische Themen. Die Ansichten der EinwohnerInnen sind hier keineswegs einheitlich, aber es herrscht ein gewisser Trend vor, die Dinge zu klären, zu regeln, abzuschließen. Die Sympathie liegt mittlerweile oft auf Seiten der First Nations – sobald jedoch das eigene Leben betroffen ist, kann diese sehr schnell schwinden. So gibt es zum Beispiel jedes Jahr erneut Probleme zwischen indigenen und nicht indigenen FischerInnen, welche die Rechte von First Nations der Nordwestküste, nicht akzeptieren wollen, da sie diesen gewisse Vorteile einräumen. Dies ist das große kanadische Dilemma – eine demokratische, egalitäre Gesellschaft sein zu wollen, in der alle die gleichen Rechte genießen und zugleich spezielle Rechte für einzelne Gruppen zu schaffen, um die Verbrechen der Vergangenheit auszugleichen und so Gerechtigkeit herzustellen (vgl. Duffek, Interview 2009:5-6).

Der erwähnte Sympathieanstieg für First Nations an der Nordwestküste kann mit der großen Präsenz ihrer *Kunst* und dem Einsatz derselben in der Tourismusindustrie in Verbindung gebracht werden. Denn wenn ein Kunstwerk bewundert wird, ist Respekt vor der Kultur der SchöpferInnen in der Regel die Folge. Dem ist jedoch laut verschiedenen ExpertInnen nicht so. So sind sich etwa die Kuratoren Bill McLennan und Karen Duffek darin einig, dass „there is a big disconnect between the art and the people“ (Duffek, Interview 2009:4).

Schon zur Zeit der ersten Kontakte, stellte es für die Entdecker keinen Widerspruch dar, die Kunst der Indigenen an der Nordwestküste in höchsten Tönen zu loben, diese selbst jedoch als primitiv und degradiert zu bezeichnen. Es wurden sogar Theorien aufgestellt, dass schon früher EuropäerInnen in dieser Gegend gewesen sein mussten, die den First Nations der Nordwestküste diese Kunstfertigkeiten beigebracht haben müssten (vgl. McLennan, Interview 2009:12,15). Es wurde somit lieber die eigene Entdeckung der Gegend infrage gestellt, als den ursprünglichen EinwohnerInnen die Fähigkeit zur Herstellung von Kunstwerken zuzugestehen. Dies zeigt, wie erschreckend abwegig es den KolonisatorInnen vorkommen musste, dass Indigene etwas so Beeindruckendes schaffen konnten.

Im heutigen Vancouver ist die Situation ähnlich. Zwar streitet heute niemand mehr ab, dass es die First Nations der Nordwestküste selbst waren, welche diese großartigen Kunsttraditionen entwickelten, doch der Rückschluss von den KünstlerInnen auf die ganze Gruppe findet bis heute kaum statt. Einzelne KünstlerInnen werden hoch gelobt, ihre Kunstwerke an prestigeträchtigen Orten ausgestellt, zu hohen Preisen verkauft und als „marker of identity“ nicht nur der Stadt, sondern auch der Provinz und des Bundesstaates verwendet, während die anderen Mitglieder der First Nations der Nordwestküste weiterhin als „IndianerInnen“ betrachtet werden, welche mit denselben Vorurteilen konfrontiert werden, wie vor hundert Jahren.

Dennoch hat die Präsenz der *Kunst* und das Auftreten individueller KünstlerInnen eine wichtige Auswirkung auf deren ganze Gruppe. So kann etwa öffentliche Kunst sowie Kunst, welche an Außenstehende verkauft wird, in einem gewissen Ausmaß zu mehr Respekt und Bewunderung und auch zu einem erhöhten Verständnis der Kultur der KünstlerInnen gegenüber führen (vgl. Graburn 1976:32). Denn der Respekt, den die Mehrheitsgesellschaft diesen einigen wenigen zollt, ist hilfreich im Kampf um die Rechte von First Nations der Nordwestküste. Deshalb haben KünstlerInnen häufig neben ihrem Beruf auch verantwortungsvolle Rollen in ihrer Herkunftscommunity inne und bilden die Speerspitze im Kampf gegen Assimilation und für die Anliegen der Gruppe. Durch ihre Kunst können sie Botschaften und Zustimmung für dieselben vermitteln, welche in jeglicher anderer Form von der Mehrheitsgesellschaft abgelehnt würden (vgl. Graburn 1976:23). Auch für die ganze Gesellschaft relevante Themen werden heute oft von KünstlerInnen auf diese Weise angesprochen – vor allem der Umweltschutz und die Bedrohung beziehungsweise das Verschwinden vieler Arten steht oft vor allem im Mittelpunkt öffentlicher Kunstwerke (vgl. Duffek, Interview 2009:14).

KünstlerInnen stellen oft selbst fest, dass sich der Umgangston in der Interaktion von Seiten der nicht indigenen Bevölkerung in positiver Weise verändert hat. Sie sehen jedoch auch, dass diese Errungenschaft nicht allen Mitgliedern der First Nations in gleichem Ausmaß zuteil wird. So wird diese Freundlichkeit und der Respekt zwar an und für sich positiv bewertet, die Intentionen und die Ehrlichkeit derselben jedoch in Frage gestellt. (vgl. Baker, Interview 2009:33)

„But then again you know, they are nicer because they want stuff. [...] Some guys [...] are nice because they want to make money from you.” (Baker, Interview 2009:34)

Ein Bereich, in welchem sich die Interaktion zwischen den First Nations der Nordwestküste und der Mehrheitsgesellschaft erheblich verbesserte, sind Auftragskunstwerke, vor allem im Rahmen von Großprojekten. So werden in vielen Fällen, so etwa auch bei Projekten im Rahmen der Gestaltung des neuen Flughafens in Vancouver oder der Olympischen Winterspiele 2010, Kunstprojekte für KünstlerInnen der First Nations ausgeschrieben, dieselben bewerben sich daraufhin und liefern Vorschläge. Diese Vorschläge werden anschließend von einem Komitee, welches zum Teil – manchmal sogar mehrheitlich – von Mitgliedern von First Nations der Nordwestküste gebildet wird, bewertet und so eine Entscheidung getroffen. Die KünstlerInnen und auch andere Mitglieder der Community werden immer öfter aktiv im Entscheidungsprozess mit einbezogen und erhalten so eine Stimme und mehr Kontrolle über die Repräsentation ihrer Kulturen. So können auch soziale Aspekte, wie etwa eine halbwegs gerechte Aufteilung der Aufträge auf KünstlerInnen verschiedener Communities – die meisten KünstlerInnen senden erhebliche Anteile ihrer Gagen zurück in ihre Herkunftsdörfer – gewährleistet werden. (vgl. McLennan, Interview 2009:16-17)

Auch wenn die Verteilung der Rollen dadurch nicht verändert wird – es gibt weiterhin die AuftraggeberInnen, welche über das nötige Geld verfügen und die KünstlerInnen, welche in gewisser Weise auf diese Aufträge angewiesen sind – findet heute immer öfter ein gemeinsamer Entscheidungsprozess statt, in welchem die KünstlerInnen erhebliches Mitspracherecht genießen (vgl. Duffek, Interview 2009:13).

Die Rezeption von First Nations der Nordwestküste durch die Mehrheitsgesellschaft kann somit, wie schon im ersten Zitat, als zwiespältig beschrieben werden. Die Gefühle, welche hier eine Rolle spielen sind in gleichem Ausmaß Faszination, Neugier, Verlangen, Angst, Ignoranz, Unverständnis und Ablehnung. Doch innerhalb dieser Wahrnehmung nehmen die Mitglieder der First Nations der Nordwestküste keineswegs eine passive Rolle ein. Sie kämpfen gegen Vorurteile, dekonstruieren festgefahrene Bilder und arbeiten an einer neuen Präsentation ihrer selbst in der Öffentlichkeit und an einer realistischeren, faireren Wahrnehmung ihrer Kultur, Geschichte und Kunst (vgl. Townsend-Gault 2004:188).

6.6 „Selling Out“ oder „Sharing Culture“

Nelson Graburn (vgl. 1976:23-30) behandelt in seinem Buch „Ethnic and Tourist Arts“ in einem eigenen Abschnitt den Zusammenhang zwischen der Kommunikationsfähigkeit von Kunst und Ethnizität. Er sieht es als universell menschliches Merkmal an, dass wir uns mit

Objekten umgeben, welche unsere individuelle Identität sowie die unserer sozialen Gruppe belegen. Eine soziale Identität, wie sie Ethnizität darstellt, wird in zweierlei Weise mit verschiedenen Absichten ausgedrückt: zum einen für die Mitglieder der sozialen Gruppe, welche darüber ihre Gemeinsamkeit definieren und zum anderen für die Menschen außerhalb, deren Beziehung zu dieser Gruppe auf der Tatsache der Andersartigkeit beruht. Für die interne Identität ist die Verwendung solcher kulturellen Marker besonders dann von Bedeutung, wenn die Gruppe und deren Identität bedroht sind. Kunsthandwerk und Traditionen werden angesichts dieser Gefahr intensiviert oder wiederbelebt, um die Einzigartigkeit der Identität darzustellen, eine Verbindung zu einer (meist glorreicheren) Vergangenheit herzustellen und auf die eigenständige Existenz der Gruppe hinzuweisen. Die externe Identität wird durch den Anstieg im Tourismus und die ständige Weiterentwicklung der Kommunikationsindustrie gefördert: Menschen haben auf Reisen direkten Kontakt zu Mitgliedern anderer Gruppen und die Artefakte jeglicher sozialen Gruppe reisen auch ohne tatsächlichen Kontakt um die Welt. *Kunstgegenstände* sind beliebte Souvenirs, da die Merkmale vereinfacht sind und so die Realität der Reise begriffen werden kann. KünstlerInnen drücken in diesen Werken für sie Wichtiges aus, weshalb das Bild, welches die Menschen von gewissen Gruppen haben, nicht unwesentlich von den im Umlauf befindlichen Kunstwerken geprägt und beeinflusst wird. Diese Werke tragen die deutliche Botschaft: „We exist; we are different; we can do something we are proud of; we have something that is uniquely ours“ (Graburn 1976:26). Traditionelle Merkmale werden jedoch durch die Nachfrage von außen oft verändert und angepasst, was zu stereotypisierten Vorstellungen führt. Ist die Nachfrage des Marktes und die Armut der sozialen Gruppe zu groß, ändert sich die stolze Botschaft und wird eine des Zwangs und der Unterdrückung. Es kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass Indigene die Situation stets ähnlich sehen wie Außenstehende – oft werden neue eigene, an neue Genres angepasste Standards entwickelt und Innovation, Konkurrenzfähigkeit und Ideenreichtum positiv bewertet.

Nelson Graburn (vgl. 1976:31-32) erwähnt ebenfalls den Fall, dass Länder mit einer kolonialen Vergangenheit auf der Basis der gefälligsten und sehr romantiserten Merkmale der (indigenen) Bevölkerung versuchen, ein wiedererkennbares Bild des Landes zu produzieren. Da Kunst ein beweglicher Teil dieses Bildes ist, ist sie besonders wichtig in diesem Kampf um das Vorweisen eines unzweifelhaften Kennzeichens der Identität des jeweiligen Landes. Vancouver und Kanada sind klassische Beispiele für ein derartiges Vorgehen. Es sind hier paradoxe Wege, auf welchen die First Nations der Nordwestküste selbst mittels ihrer Kunst einerseits bewusst ihre Andersartigkeit zur Mehrheitsgesellschaft

und die Differenzierung zum Nationalstaat proklamieren, dieselbe Kunst jedoch gleichzeitig von Außenstehenden dazu verwendet wird, den Nationalstaat gegenüber anderen Staaten als einzigartig zu kennzeichnen (vgl. Myers 2004:205).

Die bereits des Öfteren beschriebene Omnipräsenz von Motiven der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Materialien jeglicher Art wird von manchen als Degradierung heiliger und wertvoller Gegenstände und Inhalte gesehen – als kultureller Ausverkauf mit dem Hintergrund finanzieller Motivation (vgl. Townsend-Gault 2004:187). Doch kann all dies als so trivial gesehen werden? Gibt es andere Absichten, Ziele und Mechanismen, die hinter dieser starken Präsenz stehen? Aber wenn ja, welcher Preis muss von Seiten der First Nations der Nordwestküste für dieses Interesse und diese Nachfrage an ihren Kunststilen gezahlt werden beziehungsweise wie viel sind die AkteurInnen bereit aufs Spiel zu setzen (vgl. Townsend-Gault 1999:119)? Oder ist dies weder totale Kommerzialisierung von Seiten von First Nations der Nordwestküste noch schiere Ausbeutung der Mehrheitsgesellschaft?

6.6.1 Doppelstandards

Es ist eine Tatsache, dass die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* eine enorme Präsenz in der Stadt Vancouver besitzt – in gleichem Maße bedingt durch große beeindruckende öffentliche Kunstwerke und durch die Verwendung auf unzähligen Alltagsgegenständen. Gleichzeitig zeigt die genauere Beschäftigung mit der Thematik, oder auch lediglich ein aufmerksamer Blick in der Stadt, dass andere Probleme oder auch Anliegen der First Nations der Nordwestküste nicht an die Öffentlichkeit gelassen werden.

“Spectacle deflects attention from, or masks, the conflicts of the present. For, simultaneously with the spectacle, for most of the 20th century, matters concerning the native peoples of Canada were kept out of public view. What were kept *in* the public view were the totem poles in public places – poles remain the accent of many a museum’s collection, in many an accommodating stairwell or city park, where they can be colourfully and comfortingly embedded in begonias.”
(Townsend-Gault 2004:189)

Hier wird ein Zwiespalt im Verhalten der Menschen und auch der politisch Verantwortlichen sichtbar. Ein Beispiel soll dies bildhaft verdeutlichen: Als die Kwakwaka’wakw Künstlerin Ellen Neel ihre Produkte im Stanley Park für TouristInnen vermarktete und British Columbia als „Totem Land“ beworben wurde, fand zeitgleich die Vertreibung der letzten ursprünglichen und rechtmäßigen EinwohnerInnen des Stanley Parks statt (vgl. Kapitel 5.3.2.2.1; Townsend-Gault 2004:194). Dieses Paradoxon wiederholte und wiederholt sich in den unterschiedlichsten Ausformungen und prägt die Geschichte dieser Region: Es fand eine harte

Assimilationspolitik statt, während gleichzeitig das traditionelle Handwerk zum Spektakel gemacht, als Anziehung für TouristInnen verwendet und schließlich zur Schaffung einer eigenen „kanadischen“ Geschichte und Identität herangezogen wurde (vgl. Townsend-Gault 1997:117-119,149,156).

Die Doppelstandards werden jedoch nicht nur von Seiten des Staates betrieben. Privaten Unternehmen dient die Förderung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* oft als Deckmantel und sichert ihnen das Wohlwollen der Mehrheitsgesellschaft, indem ein humanes Bild des Handelns der Firma gezeichnet wird und dadurch die übrige Firmenpolitik von der Allgemeinheit nicht weiter hinterfragt wird (vgl. Napier 1997:178).

Der ausschlaggebende Punkt ist jedoch jener, dass durch all das heute „Aboriginality“ in größeren Mengen denn je in Umlauf und so leicht zugänglich wie nie zuvor ist. Dies kann einerseits als erhöhte Verwundbarkeit für weitere Assimilation oder als Degradierung betrachtet werden. Dies würde jedoch bedeuten, den KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste lediglich eine passive Rolle als Ausgebeutete und Opfer der Marktwirtschaft und Politik zuzuweisen (vgl. Townsend-Gault 2004:185). Gegen diese Zuschreibung versuchen viele First Nations anzukämpfen, weshalb hier nicht deren Passivität, sondern deren Aktivität, die Handlungsstrategien und Umgangsweisen mit der heutigen Situation der KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste betrachtet werden sollen.

6.6.2 Die Diskussion in den Communities der First Nations der Nordwestküste

In den indigenen Communities wird die Debatte, ob die weite Verbreitung der Kunst nun zu fördern oder zu bekämpfen sei, genauso angeregt geführt wie in Kreisen von WissenschaftlerInnen und KunstkennerInnen. So muss sich etwa ein Haida Künstler, welcher seine Totempfähle auch nach Thailand und Indonesien verkauft, in der eigenen Community Vorwürfen des kulturellen Ausverkaufs stellen (vgl. Duffek, Interview 2009:15). Auch die Förderung durch den Staat und verschiedene kulturelle Institutionen wird nicht von allen positiv aufgenommen (vgl. Baker, Interview 2009:28). So empfindet es etwa der aus Saskatchewan stammende Métis-Künstler Edward Poitras (*1953) als Ehre, wenn seine Kunst in renommierten Museen ausgestellt wird, in welchen auch die Kunstwerke seiner Vorfahren gezeigt wurden, während der Cowichan Salish und Okanagan Künstler Lawrence Paul Yuxweluptun solche Museen ablehnt (vgl. Townsend-Gault 1997:155).

In der Verwahrung und Ausstellung von Kunstgegenständen gehen die Meinungen der Mitglieder von First Nations der Nordwestküste ebenfalls auseinander. Auch wenn diese Diskussion einen anderen Ursprung als jene über Ausverkauf und Kulturvermittlung hat, so sind einige Argumente sehr ähnlich und die Streitpunkte oft dieselben. Die Fragen, welche Objekte für eine öffentliche Präsentation zu heilig sind und welche nicht, welche für die Augen aller bestimmt und welche zu mächtig sind, um sie dem Blick Uneingeweihter auszusetzen, sind für die First Nations grundlegend. Gegenstände, welche früher nur zu gewissen Zeitpunkten und nur für gewisse Personen sichtbar gemacht wurden, sind nun in Museen zu bewundern – ganzjährig und ohne Einschränkungen. Die Ansichten zur richtigen Verwahrung heiliger Gegenstände entsprechen oft nicht denjenigen der westlich ausgebildeten KuratorInnen – nicht nur die Sichtbarkeit ist ein Problem, sondern auch die Tatsache, dass zur richtigen Bewahrung oft mehr gehört als die richtige Luftfeuchtigkeit und Temperatur (vgl. Lutz 1995:137). Das Interessante hierbei ist, dass es oft die älteren Mitglieder der First Nations sind, welche die Ausstellung der Stücke befürworten, da sie der Meinung sind, dass die Welt und vor allem die jüngere Generation und jene Mitglieder von First Nations, welche in urbanen Räumen leben, von diesen Gegenständen lernen sollten. Junge Mitglieder von First Nations sind in diesen Punkten oft konservativer als ihre Großeltern und sprechen sich gegen die Öffentlichkeit dieser Objekte aus – für sie wäre die ursprüngliche Form der Aufbewahrung und Enthüllung bei Zeremonien innerhalb der Community angebrachter. (vgl. Duffek, Interview 2009:16,17) Diese zunächst grotesk erscheinende Tatsache kann recht einfach begründet werden. Die ältere Generation hat die Zeiten, in welchen die Kunst der Nordwestküste fast gänzlich erloschen war, den Kampf um das Überleben derselben und die Anstrengungen der Revitalisierung miterlebt und so ist deren Wille zur Weitergabe des Wissens verständlich. Die jüngere Generation lebt heute in einer Zeit, da das Aussterben der Kunst keine unmittelbare Gefahr darstellt und drängt so eher zu einer Restriktion der Öffentlichkeit.

Forderungen zur Repatriierung und Rückführungen der Objekte an ihre Ursprungsgesellschaft bringen diese Streitpunkte immer wieder auf die Tagesordnung indigener Institutionen, da die Rückgabe häufig an die Bedingung der öffentlichen Ausstellung gebunden ist (vgl. Kramer 2004:168-170). Den Kompromiss stellt oft die Übergabe der Objekte an von First Nations der Nordwestküste betriebene Museen dar, welche den westlichen Standards der Konservierung entsprechen, in welchen jedoch die Art und Weise der Ausstellung von Mitgliedern der First Nations selbst bestimmt werden kann (vgl. Lutz 1995:138; Saunders 1997:115). Oft kommt es jedoch auch hier zu Streitigkeiten, da die Ansichten der Angestellten im Museum und jene

von traditioneller eingestellten EinwohnerInnen oft trotz allem divergieren (vgl. Glass 2004:135; Lutz 1995:137).

Wie kompliziert diese Diskussion ist und in wie vielen Lebensbereichen der First Nations der Nordwestküste sie sich auswirkt, zeigt, dass sich auch Tanzgruppen der First Nations, welche in der Öffentlichkeit auftreten, Vorwürfen des Ausverkaufs – des „Dancing for the White Men“ – ausgesetzt sehen (vgl. Duffek, Interview 2009:15).

6.6.3 Negative Konsequenzen der hohen Präsenz von indigener Kunst

Diese Diskussion findet jedoch nicht nur innerhalb der indigenen Community, sondern vor allem in der Interaktion mit der Mehrheitsgesellschaft statt. So sehen die Mitglieder der First Nations der Nordwestküste ihre Kunst oft in Zusammenhängen, welche für sie nicht mehr tragbar sind und kämpfen gegen diese Art von Ausverkauf an.

Zum Beispiel zierten an der *University of British Columbia* Totempfähle Einweggeschirr und Servietten, um ein „Northwest Coast feel“ auszudrücken. Hier wurde ein Limit überschritten und nach Protesten wurden die Servietten und das Einweggeschirr mit indigenen Motiven wieder eingezogen (vgl. Townsend-Gault 2004:195). Doch auch im Alltag der KünstlerInnen wird diese Grenze von AuftraggeberInnen überschritten. So erzählt etwa der Kwakwaka'wakw Künstler Tony Hunt, dass er einmal aufgefordert wurde, den Kopf eines Schauspielers in seinen Totempfahl zu integrieren, was er ablehnte (vgl. Jonaitis 1994:249).

Einige indigene KünstlerInnen und auch KunstkennerInnen der Kunst der Nordwestküste befürchten durch die Kommerzialisierung negative Einflüsse auf diese besondere Kunst. Viele vor allem junge KünstlerInnen stellen immer öfter „Weekend Art“ her – ein Begriff, welchen Bill Reid für jene *Kunst*objekte verwendete, welche von KünstlerInnen unter der Woche eilig hergestellt und freitags verkauft wurden, um Geld für das Wochenende zu verdienen (vgl. Rammell, Interview 2009:9). Die Produktion von *Kunst*gegenständen, wie etwa kleinen Schnitzereien, ist hier nur Mittel zum Zweck, eine gute und leichte Einkommensquelle und wird meist ohne bestimmte Intentionen, ohne Botschaft hergestellt (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:10). Aufgrund des Unwissens der KäuferInnen und der riesigen Nachfrage nach billigen Souvenirs verkauft sich so gut wie alles, das den ästhetischen Ansprüchen und den Vorstellungen von Authentizität der TouristInnen und der Mehrheitsgesellschaft entspricht (vgl. Graburn 1976:32,2007:421; Rammell, Interview 2009:9). Die Qualität der *Kunst*werke vermindert sich manchmal wesentlich, wenn “the people realize they don't have to do a really good job“ (Rammell, Interview 2009:9). Auch wenn der Künstler und Kenner

von Kunst der First Nations George Rammell die Bedeutung und den Wert dieser Industrie für die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste kennt, bedauert er diese Tendenzen und wünscht sich eine Trennung zwischen dieser Kommerzialisierung und dem echten Wert von Kunst. Sein und auch Bill Reids oft verwendetes Argument diesbezüglich ist, dass die KünstlerInnen im Endeffekt weit mehr verdienen würden, wenn sie mehr Zeit in die einzelnen Werke investieren und diese dann zu höheren Preisen verkaufen würden (vgl. Rammell, Interview 2009:9). Auf das Entgegnen vieler KünstlerInnen, dass sie so die Mehrheitsgesellschaft dadurch an ihrer Kultur teilhaben ließen, antwortet George Rammell (Interview 2009:10) trocken:

“Well, you are not sharing very much by making more of the same old stuff. I mean they're sharing much more when the youth is truly investigative.”

6.6.4 Positive Konsequenzen der hohen Präsenz von indigener Kunst

Trotz der existierenden Kritik sollte die Verdammung der Kommerzialisierung des Kunsthandwerks auch hinterfragt werden. So ist es zum Beispiel auch der hohen Nachfrage an *Kunst*gegenständen von First Nations durch die Mehrheitsgesellschaft zu verdanken, dass Kunsthandwerk über den Zweig der kommerzialisierten *Kunst* erhalten blieb und durch die Aufmerksamkeit viel Geld verdient wurde und wird, mit welchem andere wichtige Aspekte der Revitalisierung verwirklicht werden konnten (vgl. Jonaitis 1994:249). Außerdem ist das Kunstgewerbe eine gute Einkommensquelle für viele First Nations und eine Möglichkeit, der Arbeitslosigkeit zu entfliehen. Nicht nur „Weekend Art“ sondern auch „High Art“ wird heute und wurde in vorkolonialer Zeit auch aus ökonomischer Motivation hergestellt (vgl. Baker, Interview 2009:18,25,26).

Ein wesentliches Argument, welches gleichzeitig den Gegenpol zum kulturellen Ausverkauf darstellt, ist jenes, dass die KünstlerInnen der First Nations sich als KulturvermittlerInnen sehen und ihre indigene Kultur mit der Mehrheitsgesellschaft teilen möchten, um so mehr Verständnis zu schaffen. Dieses „Teil haben lassen“ an den Kulturen von First Nations der Nordwestküste hat jedoch nicht nur soziale Aspekte, sondern durchaus politische Relevanz. Durch die Verbreitung der *Kunst* und den daraus resultierenden weltweiten Bekanntheitsgrad derselben, proklamieren die First Nations der Nordwestküste ihre Existenz und ihren Erfolg im Kampf gegen die Assimilation und gewinnen so Sympathien auf dem ganzen Erdball. Außerdem tauchen sie so aus der unbekannten Masse indigener Völker auf und geben ihren Kulturen ein unverwechselbares Gesicht (vgl. Duffek, Interview 2009:14-16; Graburn 1976:26; Rammell, Interview 2009:17,20; Townsend-Gault 2004:197). Der Nisga’a Künstler

Norman Tait (1993:9) drückt diese Chance, welche sich den First Nations der Nordwestküste dadurch bietet, treffend aus:

“Totem poles are all about cultural identity. They are a way of native people saying, ‘We’re here. We’re still here and our culture is still here’. I am glad when I carve a pole because I want people to know that we still carve totem poles and that stories go with the poles.”

Aufgrund der Globalisierung und des stetig ansteigenden Tourismus müssen gar nicht die KünstlerInnen selbst in andere Länder reisen – ihre Objekte erreichen auch so die hintersten Winkel der Welt und verbreiten das Wissen über die Existenz ihrer SchöpferInnen (vgl. Graburn 1976:26). Doch nicht nur in der Ferne bieten die Verbreitung und das Teilen der *Kunst* Möglichkeiten und Chancen für die KünstlerInnen. Auch in Vancouver oder anderen Städten British Columbias kann dadurch Raum für die First Nations geschaffen werden. Tanzvorführungen passieren nun nicht mehr als Performance für ein Publikum, sondern werden als Raum für aktives Ausleben indigener Kulturen und Traditionen im urbanen Kontext gesehen. Auch wenn die Veranstaltungen, wie etwa Eröffnungen neuer Ausstellungen im *Museum of Anthropology* in Vancouver, bei welchen die Musqueam als ursprüngliche BesitzerInnen des Grundes häufig eingeladen werden, für alle zugänglich sind, wird der sich so bietende Raum genutzt, um Babys nach altem Brauch Namen zu geben, jemanden zu ehren oder Geschenke zu verteilen (vgl. Duffek, Interview 2009:16). Gleichzeitig besteht so die Möglichkeit etwas von der eigenen Kultur weiterzugeben, andere teilnehmen zu lassen, sie zu bilden.

Das ist ein Grund, warum der Kwakwaka‘wakw und Squamish Künstler Xwalacktun seine Kunstwerke gerne in der Öffentlichkeit schnitzt, oder zumindest seine AuftraggeberInnen in Entwurf und Fertigstellung des Kunstwerks einbezieht. Denn so kann Wissen geteilt und damit mehr Verständnis hervorgerufen werden. (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:9) Xwalacktun sieht in der Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* etwas sehr Positives – für ihn ist das Beweis für das Überleben, die Vitalität und das Wachstum seiner Kultur und auch für den, seiner Meinung nach, vermehrten Respekt, den die Mehrheitsbevölkerung den First Nations der Nordwestküste entgegenbringt. Kunst bringt Menschen zusammen und gibt die Möglichkeit etwas mitzuteilen und ist für ihn die Fortsetzung der oralen Tradition der Squamish. Mit seiner Kunst kann er die Botschaften und jene Aspekte seiner Kultur, welche er als zentral empfindet, der ganzen Welt mitteilen. (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:5,7-8)

Auch der Squamish Künstler Todd Baker empfindet die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als positiv, als ein Mitteilen der ursprünglichen Kulturen dieser Region und nicht als kulturellen Ausverkauf. Er ist von der Harmonie und der positiven Grundstimmung der Mythen und Legenden der Squamish und davon, dass diese Botschaften ein Gewinn für die Menschheit sind, überzeugt. Auch wenn er weiß, dass viele EinwohnerInnen Vancouvers die *Kunst*, gerade aufgrund ihrer hohen Präsenz, im Alltag kaum wahrnehmen, glaubt er daran, dass die Anwesenheit der *Kunstwerke* und die Macht der Geschichten, die diese erzählen, im Unterbewusstsein weiter wirken. (vgl. Baker, Interview 2009:20,33)

Dieser Bildungsauftrag steht auch für den Nisga'a Künstler Norman Tait im Mittelpunkt seines Schaffens. Er empfindet es als äußerst störend, dass viele Kunstwerke im öffentlichen Raum über keine ausreichende Beschriftung und keinerlei Zusatzinformationen verfügen (vgl. Tait 1993:10). Diese Situation beginnt sich gerade erst aufgrund des Drucks der indigenen KünstlerInnen zu bessern.

So wurden erst 2001 Information über die KünstlerInnen und die Herkunft der Totempfähle und die dargestellten Tiere oder mythischen Gestalten bei den Totempfählen im Stanley Park angebracht (vgl. Duffek, Interview 2009:2; See Stanley Park, Online: 2010).

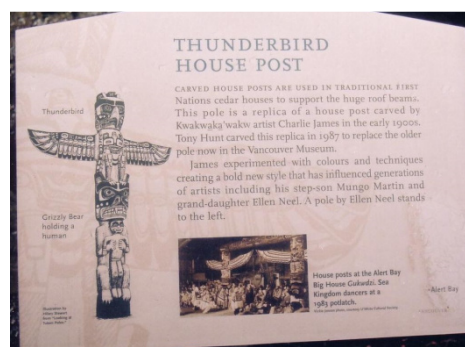


Abbildung 58

Während früher viele Fehlinformationen über indigene Kunstwerke in Vancouver und Umgebung auch durch Bücher in Umlauf gelangten, verbessert sich auch hier die Lage zusehends. Es werden immer mehr qualitativ hochwertige Sachbücher zu diesem Thema veröffentlicht und die AutorInnen sind in vielen Fällen selbst indianscher Herkunft. Norman Tait begrüßt diese Entwicklung, gibt auch selbst sein Wissen gerne weiter und freut sich über die Fragen Interessierter (vgl. Tait 1993:11). Für Norman Tait (1993:9) ist die Öffentlichkeit von Kunst kein Ausverkauf, sondern Wissensvermittlung:

“Just one person coming up and asking is an education to the public regarding totem poles.”

Und selbst der Künstler George Rammell welcher, wie erwähnt, der Kommerzialisierung von Kunst sehr kritisch gegenüber steht, empfindet die Präsenz der Nordwestküstenkunst als wichtig, da einige Werke sehr zum Verständnis der Mehrheitskultur für die First Nations der Nordwestküste beitragen (vgl. Rammell, Interview 2009:9).

Doch nicht nur außerhalb der Community erfüllt die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ihren Bildungsauftrag – die KünstlerInnen sind auch Vorbilder in ihrer eigenen Gesellschaft. Auch wenn die meisten erfolgreichen KünstlerInnen ihre Heimatdörfer verlassen und in urbanen Zentren leben, übernehmen sie oft verantwortungsvolle Rollen in der eigenen Community und verbringen dort so viel Zeit wie möglich (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:17; Rammell, Interview 2009:18; Townsend-Gault 1999:117-119).

Die weite Verbreitung und große Resonanz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* birgt auch weitere Möglichkeiten. So kommt es zum Beispiel zu einem immer größer werdenden Austausch zwischen KünstlerInnen verschiedener Kulturen der First Nations. So arbeitet der Künstler Mike Dangeli oft und gerne mit dem Anishinabe Künstler Don McIntyre zusammen (Abbildung 59) und nahm diesen kürzlich in einem Potlatch offiziell als seinen Adoptivbruder an (vgl. Bruce Byfield, Online: 2010; Dangeli, Artist Talk 2009:11-12).



Abbildung 59

Die Verbindung der Kunststile beider Gruppen ist in jeder Hinsicht als innovativ und fruchtbar zu bezeichnen. In dem hier abgebildeten Kunstwerk „Ben Couver: Olympic Gluttony“ sind die destruktiven Wesen beider Mythologien – der Menschen fressende Wendigo der östlichen Waldlandkulturen und die zweiköpfige Seeschlange Sisiutl der Nordwestküste – abgebildet. (vgl. Bruce Byfield, Online: 2010; Dangeli, Artist Talk 2009:11-12)

Auch Xwalacktun und Todd Baker tauschen sich gerne und regelmäßig mit KünstlerInnen verschiedener indigener Gruppen aus (vgl. Baker, Interview 2009:37; Xwalacktun, Interview 2009:12).

Ein weiterer, in diesem Kapitel schon angesprochener Vorteil der Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist der Einsatz derselben im Kampf gegen Assimilation und Vorurteile sowie um ihre Rechte (vgl. MacClancy 1997:13; Townsend-Gault 1999:116,130). Kunst wird als Widerstand, als anti-hegemoniale Strategie und als Kulturkritik eingesetzt und dient so der Schaffung einer neuen selbstbestimmten sozialen Welt von First Nations der Nordwestküste (vgl. Berlo & Phillips 1998:1-3; Townsend-Gault 1997:151). Die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste fordern mit ihren Werken die legitimierende Macht von Institutionen und Medien heraus – zum Teil einfach dadurch, dass sie diese und deren Meinung und Erwartungen über die Eigenschaften von *Kunst* schlicht ignorieren (vgl. Townsend-Gault 1999:129). Aufgrund dessen entsteht durch die Ausstellung dieser *Kunst* ein Raum, in welchem nicht nur künstlerische, sondern auch finanzielle, politische und soziale Werte angefochten und verhandelt werden (vgl. Glass & Graburn 2004:109-110). Die *Kunstwerke* von First Nations der Nordwestküste werden so zu sozialen Akteuren, welche zeitgenössische Identitäten der First Nations konstruieren, indem sie alte, von außen geschaffene, Bilder dekonstruieren (vgl. Glass 2004:116; Kramer 2004:174). Mittels *Kunst* werden Beziehungen zwischen Menschen ausgehandelt, wodurch ihr eine gewisse Macht, welche an die Objekte gebunden ist und so auch nach einer Entkontextualisierung – etwa durch den Verkauf des Gegenstandes – weiter besteht, verliehen wird (vgl. Glass & Graburn 2004:112).

Die Bedeutung indigener *Kunst* liegt in ihrer Fähigkeit, die koloniale Autorität herauszufordern, ein Beweis des Überlebens einer Kultur trotz aller Bemühungen der Assimilationspolitik zu sein; in ihrer Forderung nach Antwort auf offene Fragen und ihrer Provokation zum Handeln (vgl. Townsend-Gault 1997:132).

6.6.5 Machtvolles Triviales

Die starke Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* hat jedoch einen weit weniger offensichtlichen Vorteil, welcher die Abwertung derselben als kulturellen Ausverkauf verneint. Gerade die massenweise produzierten Kunst- und Alltagsgegenstände haben eine zentrale Funktion inne: Sie kreieren eine konstante Präsenz des Indigenen (vgl. Duffek, Interview 2009:7-8). Es sind nicht die großen, die bekannten und öffentlichen

Kunstwerke, welche das Indigene in tausendfacher Art und Weise in den Umlauf bringen (vgl. Townsend-Gault 2004:192). In Form unzähliger Alltagsgegenstände ist die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* überall in Vancouver anzutreffen und zugänglich für alle – von japanischen TouristInnen, die eine Totempfahl-Miniatur als Souvenir aus Kanada kaufen, über Paare aus Vancouver, welche ihre Verlobungsringe von KünstlerInnen der First Nations mit Tieren oder mythischen Figuren gravieren lassen, die sie als für sich passend empfinden bis hin zu StudentInnen, welche sich mit dem Kauf eines Totempfahl-Bieröffners einen politisch unkorrekten Scherz erlauben möchten (vgl. Townsend-Gault 2004:186). In Anbetracht dieser Omnipräsenz und Zugänglichkeit, stellt die Anthropologin Charlotte Townsend-Gault (2004:186) die grundlegende Frage:

“How can it be trivial when thousands of quotidian micro-performances cycle such imagery between public and private realms?”

Die ständige Präsenz und die Übertragung dieser *Kunst* in alle Medien – ob passend oder unpassend – widerstrebt vielen Kultur- und KunstkennerInnen und wirkt selbst für Uninteressierte manchmal grotesk und pervers. Trotzdem üben die First Nations der Nordwestküste damit eine gewisse Macht aus. Denn obwohl die EinwohnerInnen Vancouvers oft angeben, die *Kunst* nicht richtig wahrzunehmen, sind sie doch die regelmäßigsten KundInnen und inkorporieren durch ihre Einkäufe das Indigene unbewusst in alle Bereiche ihres Alltags; sind in ständigem Kontakt, in andauernder Beziehung mit der *Kunst* und Kultur von First Nations der Nordwestküste (vgl. Townsend-Gault 2004:187). Auch die Geschichte derselben und die Beziehungen von First Nations mit der Mehrheitsgesellschaft werden so sichtbar gemacht und von KäuferInnen unbewusst erlebt; die strenge Trennung zwischen Indigenem und nicht Indigenem wird aufgebrochen (vgl. Townsend-Gault 2004:194). Die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist eine Form der „agency“, dringt durch den Kauf von T-shirts, Tassen und Visitenkarten in alle öffentlichen und privaten Bereiche ein und verneint durch die Alltäglichkeit der Gegenstände Außergewöhnlichkeit und „rassische“ Unterschiede zwischen den First Nations der Nordwestküste und der Mehrheitsbevölkerung (vgl. Myers 2004:206). Gerade dadurch, dass diese Alltagsgegenstände mit tausenden anderen Produkten ohne Motive der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* konkurrieren, lässt deren Wahl, deren Bevorzugung sie zu Handlungsträgern bei der Verbreitung von „Aboriginality“ werden (vgl. Townsend-Gault 2004:192).

Alfred Gell beschäftigt sich in seinem Buch „Art and Agency“ intensiv mit Decorative Art und sieht die „agency“ solcher Kunstwerke in deren Fähigkeit ihre BesitzerInnen an sich zu binden, zu bewirken, dass sich BetrachterInnen in den Objekten verlieren (vgl. Gell 1998:74-

95). Die hier beschriebene Macht durch die Zirkulation von *Kunst*objekten und indigenen Motiven sowie die dadurch stattfindende Integration von „Aboriginality“ in den Alltag der Mehrheitsgesellschaft kann auch mit Alfred Gells Argumenten erklärt werden. Genauso wie Decorative Art bei Gell die BesitzerInnen an sich bindet, lässt die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* vor allem auf Gebrauchsgegenständen eine intime Beziehung zwischen diesen Objekten und damit den First Nations der Nordwestküste und den KäuferInnen, den zukünftigen BesitzerInnen und damit der Mehrheitsgesellschaft entstehen. Wie auch das Eintauchen in Decorative Art ohne Zwang geschieht, inkorporieren die EinwohnerInnen Vancouvers und auch die TouristInnen „Aboriginality“ aufgrund der Wahl dieser Produkte freiwillig in ihren Alltag und tun dies gerne, empfinden es als Bereicherung.

Die Zirkulation dieser Objekte über kulturelle und soziale Grenzen hinweg wird zum Index sozialer „agency“. Sie bedingt Machtbeziehungen und die Kontrolle derselben und ist so auch für die Forderung nach Selbstbestimmung der First Nations der Nordwestküste wichtig (vgl. Glass 2004:128-129; Myers 2004:210).

KritikerInnen werden genau hier den Schwachpunkt dieser Argumentation sehen, denn haben die First Nations der Nordwestküste tatsächlich die Kontrolle über diese Zirkulation inne? Beziehungsweise kann hier überhaupt Kontrolle ausgeübt werden? Diese Frage leitet zu einer weiteren Sichtweise der hier erläuterten Debatte über, welche vor allem auf den Argumenten der kanadischen Anthropologin Charlotte Townsend-Gault beruht. Denn sie sieht nicht nur die Dichotomie zwischen kulturellem Ausverkauf und dem Teilen der Kultur mit der Mehrheitsgesellschaft, zwischen Kommerzialisierung und Bewahrung, sondern erschließt eine dritte Dimension. Denn Kontrolle über die Zirkulation des Indigenen ist in vielen Fällen möglich und oft gegeben – durch etwas, das Townsend-Gault als „Sharing but withholding bezeichnet“ (vgl. Townsend-Gault 2004:183-202).

6.6.6 „Sharing but Withholding“

Bereits die ersten EuropäerInnen, welche auf ihren Entdeckungsreisen in das Gebiet der Nordwestküste vorstießen, berichteten von Wandgemälden und Skulpturen, und dass deren Bedeutung jenseits ihres Verfassungsvermögens, ihres Wissens läge (vgl. Holm 1990:610). Auch heute ist den meisten KäuferInnen der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* die Bedeutung derselben nicht bewusst. Oft ist dieselbe durch die Entkontextualisierung und die Übertragung der Motive auf Alltagsgegenstände nur schwer herauszulesen. So ist den KäuferInnen, die die erstandenen Artikel etwa in kupferfarbenes Papier gewickelt erhalten,

die Bedeutung des Kupfers für die First Nations der Nordwestküste als Symbol von Status und Reichtum, aber auch von legalen Transaktionen, nicht bewusst (vgl. Townsend-Gault 2004:184).

Obwohl die KäuferInnen eine Handlung durchführen, die sie als ihr Recht auf Freiheit des Zugangs betrachten, werden sie an weit weniger zugängliche, heiklere Formen von „Aboriginality“ herangeführt. Dieser Prozess wird von den First Nations der Nordwestküste genau beobachtet und überwacht. Durch das Zurückhalten von Bedeutungen wird so aus jenen „trivialen“ Artikeln, deren Herstellung und Vermarktung als kultureller Ausverkauf, als Unterwerfung unter die Prinzipien des Marktes und damit als endgültige Assimilation gesehen werden kann, kulturelle Produktion, Mittel zur Verhandlung mit der Mehrheitsgesellschaft und vor allem eine unüberwindbare Verteidigungslinie – eine allgegenwärtige Stoptafel (vgl. Glass & Graburn 2004:111; Townsend-Gault 2004:197).

Alfred Gell (vgl. 1998:83-90) widmet ein Kapitel seines Buchs „Art and Agency“ komplexen Mustern, welche durch die Unfähigkeit des Nachvollziehens ihrer Entstehung und ihres Inhalts über die Macht verfügen, Dämonen zu vertreiben. Dies findet an der Nordwestküste heute zwar nicht in dieser Form statt, doch durch die bewusste Entscheidung, wie weit Übersetzung und das Teilen der eigenen Kulturen stattfindet, nehmen die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste eine Machtposition ein. Die Objekte sind aufgrund ihrer Komplexität und der Verweigerung eines Einblicks in die inneren Prinzipien der Kunst und Kulturen von First Nations der Nordwestküste machtvoll.

In der heutigen Zeit nimmt symbolisches Kapital stetig an Wichtigkeit zu und so auch dessen Übersetzbarkeit. Da es sich bei den Bedeutungen der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* um spezifisches Wissen, über welches lediglich diese ethnischen Gruppen verfügen, handelt, so ist für ein außenstehendes Publikum eine Art der Übersetzung unabdingbar (vgl. Townsend-Gault 1995:97). In dieser Übersetzung liegt die Macht der KünstlerInnen und sie sind sich dieser Rolle bewusst – bereits seit den 1980er Jahren waren es ihre Kunstwerke, die einerseits Übersetzung über kulturelle Grenzen hinaus anboten und diese gleichzeitig zurückhielten (vgl. Townsend-Gault 1999:113).

Doch auch hier gibt es keine einheitliche Strategie der KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste. Einerseits impliziert das Angebot zur Übersetzung Grenzen, welche kulturelle Unterschiede markieren, aber gleichzeitig entsteht so die Idee, dass diese Grenzen überwunden werden können. Übersetzung kann aber auch als Verfälschung, Verdrehung,

Perversion gesehen werden und so die Aufrechterhaltung dieser Grenzen und das Verweigern der Übersetzung als vordergründig erachtet werden. Beide Positionen werden von verschiedenen KünstlerInnen ausgedrückt. (vgl. Townsend-Gault 1995:91) Die Herausforderung der KünstlerInnen besteht heute darin, Wege zu finden um zu übersetzen, zu transformieren, zu schützen und gelegentlich für die eigene Kultur integrales Wissen zu verdecken (vgl. Townsend-Gault 1995:99).

Die Limitation des Zugangs, die Zurückhaltung der Übersetzung und die Kontrolle der Zirkulation der *Kunst* und der materiellen Kultur von First Nations der Nordwestküste führt zu einer Veränderung in den Beziehungen zwischen den indigenen und nicht indigenen Bevölkerungsgruppen. Dies ist einer der Wege, welchen viele First Nations der Nordwestküste nutzen, um die Repräsentationen ihrer Kulturen wieder selbst zu definieren und zu limitieren. (vgl. Townsend-Gault 2004:186,188) Denn auch die Maskierung kann eine Form der Präsentation, des Sichtbar- und dadurch Anwesend Seins, darstellen (vgl. Myers 2004:205-206).

Diese Beschränkung des Zugangs wird nicht aufrecht erhalten, um die Kulturen der First Nations der Nordwestküste mystischer erscheinen zu lassen, sondern um kulturelle Macht und kulturelles Wissen zu beschützen und nicht leichtfertig aufs Spiel zu setzen (vgl. Townsend-Gault 1995:100). Früher hatten vor allem sakrale Objekte die Funktion des Verdeckens tieferer Bedeutungen inne, doch heute gilt dies für die meisten Gegenstände mit Motiven der *Kunst von First Nations der Nordwestküste*, auch wenn sie noch so alltäglich sind. KäuferInnen erwerben Fragmente eines Bildes, einer Vorstellung; etwas, das sie nicht verstehen, etwas Indigenes. Dieses fragmentierte Bild definiert im heutigen British Columbia der Mehrheitsgesellschaft das Indigene (vgl. Townsend-Gault 2004:197).

Auch viele der großen und berühmten Kunstwerke der KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste, welche aufgrund politischer Motivationen geschaffen wurden, sind eben deshalb wirksam, weil ihre Bedeutung nicht definiert werden kann (vgl. MacClancy 1997:13). So ist etwa die Tatsache offensichtlich, dass Totempfähle neben ihrem öffentlichen Statement auch über die Fähigkeit verfügen, von Dingen zu sprechen, die die Öffentlichkeit nicht wissen kann und soll (vgl. Townsend-Gault 1997:145).

Um diese Strategie, welche gleichzeitig eine Herausforderung für die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste darstellt, anschaulicher zu erklären, werden nun einige Beispiele genannt. So fertigte etwa der Kwakwaka'wakw Künstler und Kostümdesigner John Powell

einen Vorhang (Abbildung 60) an, welcher während einer Ausstellung der Hamsamlth Masken aus der „open storage collection“ des Museums of Anthropology in Vancouver am Eingang der Ausstellungsräume hing. Hamsamlth Masken sind Masken mythischer Vögel, welche während der Initiationszeremonie der geheimen Hamat'sa Gesellschaft der Kwakwaka'wakw verwendet wurden. Powells Vorhang zeigte in den Ecken Darstellungen von Kupferplatten, alte Fotografien und verschiedene Texte. Einerseits kann dieses Kunstwerk als Angebot das Wissen der Kwakwaka'wakw mit Außenstehenden zu teilen gesehen werden. Andererseits kreiert der Vorhang eine „No-Go-Zone“, in welcher Limits erreicht und weitere Übersetzung sowie Auseinandersetzung verweigert werden. Durch dieses Kunstwerk stellt John Powell seine Definitionen von Angebrachtem und Unangebrachtem bezüglich der Interpretation und Ausstellung dieser Masken dar. (vgl. Kramer 2004:175)

„Powell tells us in block letter text that Kwakwaka'wakw mythical bird masks and coppers are not meant to be so accessible to outside eyes“ (First Nations, Online: 2010).



Abbildung 60

Auch der Tlingit Künstler Bob Dempsey arbeitet mit dem Bereitstellen und Zurückhalten von Übersetzungen. Seine Schnitzereien stellen mythische Wesen und Geister dar und erzählen so von der Kultur ihres Schöpfers. Die Narrationen über die Offenbarung dieser Wesen vor dem jeweiligen Klan sind essentiell für die Macht desselben, können aber nicht in das Wohnzimmer der SammlerInnen, welche die Kunstwerke erwarben, reisen, wodurch sie für jene lediglich Schnitzereien bleiben (vgl. Townsend-Gault 1995:99-100).

Der Balanceakt zwischen Mitteilen und Zurückhalten wird auch am Beispiel zweier von First Nations der Nordwestküste geführten Museen gut sichtbar. Die 1922 konfiszierten Potlatch

Regalien der Kwakwaka'wakw wurden nach der Repatriierung in zwei verschiedenen Museen untergebracht – im *U'mista Cultural Centre* in Alert Bay und im *Kwagiulth Museum* in Cape Mudge. Während die Ausstellung der Objekte im *U'mista Cultural Centre* zwar nach den Vorstellungen der verantwortlichen First Nations erfolgte – so sind die Gegenstände zum Beispiel nicht nach Art oder Entstehungsdatum geordnet, sondern nach dem Auftreten derselben im Verlauf eines Potlachs – so entspricht die Präsentation dennoch den Erwartungen und Vorstellungen der BesucherInnen vom Indigenen und der Wunsch des Teilens der Bedeutungen ist offensichtlich. Das *Kwagiulth Museum* hingegen werden Besucher mit “a sense of confusion rather than with the gratification of their edifying ambitions” (Saunders 1997:114) verlassen, da das Zurückhalten von Übersetzungen hier weit früher eintritt als im *U'mista Cultural Centre*. Die Bedeutung der Objekte, welche den Eingeweihten auch ohne mystische Dunkelheit und erklärende Tafeln bewusst ist, erschließt sich so nicht den anderen BesucherInnen. Denn dieses Wissen gehört allein der First Nation der Lewiltok von Cape Mudge. (vgl. Saunders 1997:114)

Viele KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste und auch viele Verantwortliche in anderen Bereichen sind ebenfalls der Ansicht, dass es zwar gut und wichtig sei, andere an der eigenen Kultur teilhaben zu lassen und so eine Präsenz zu schaffen – dass es aber absolut nicht notwendig sei, BesucherInnen alles Wissen zu kommunizieren und Erklärungen für alles zu bieten (vgl. Nicolson 1998:101, zit. nach Kramer 2004:178; Townsend-Gault 2004:186). Mike Dangeli drückte diese Meinung in seinem *Artist Talk* (2009:15) treffend aus:

“[...] the pieces that are for sale in galleries [...] are giving you as an outsider an understanding of our world and giving you [...] as a viewer an opportunity to look in at the window and see that snatch-shot of where I am at my creation of that piece and the answers of who we are.”

Die KünstlerInnen der First Nations müssen somit vieles immer neu verhandeln: die Ausdrucksweise ihrer *Kunstwerke* und die Angebrachtheit derselben in verschiedenen Kontexten; die Bedingungen unter denen ihre *Kunst* von der Mehrheitsgesellschaft wahr- und angenommen, verstanden und verwendet wird; was zugelassen, was kritisiert oder bekämpft wird; was veräußerbar und was unverkäuflich ist; was geteilt und was zurückgehalten wird; wo Übersetzung und wo Schweigen stattfindet; was für die Öffentlichkeit bestimmt ist und was privates, spezifisches Wissen der eigenen Community ist (vgl. Townsend-Gault 1995:95,151). Doch innerhalb all dieser verhandelbaren Positionen haben die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste eine Machtposition inne, die ihnen nichts und niemand

nehmen kann – die Macht derjenigen, die die Sprache sprechen, die das Geheimnis kennen (vgl. Townsend-Gault 1999:127).

Einige Beispiele aus dem Schaffen jener drei für diese Arbeit persönlich kontaktierten Künstler und ihre Ansichten zur diskutierten Problematik sollen nun dieses Kapitel beschließen.

Für den Künstler Xwalacktun mit Squamish und Kwakwaka'wakw Wurzeln steht oft die Botschaft an die Mehrheitsgesellschaft, an alle Personen, welche sein Kunstwerk ansehen, im Mittelpunkt. Seine Kunstwerke vermitteln Botschaften, die heute alle Menschen betreffen, wie etwa der Umweltschutz (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:4). Außerdem ist ihm besonders die Bildung der jüngeren Generation ein Anliegen, weshalb er jahrzehntelang in verschiedenen Schulen Unterrichtsstunden gab, um SchülerInnen seine Kunst und Kultur näherzubringen (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:2-3). Doch nicht nur das Teilen und Vermitteln seiner Kultur an sich ist ihm ein Anliegen – durch Totempfahlprojekte in Schottland setzt er sich auch für die Schaffung einer Präsenz von First Nations der Nordwestküste außerhalb Kanadas ein (vgl. Xwalacktun, Interview 2009:8,10).

Der Squamish Künstler Todd Baker hingegen verwendet andere Medien und Wege, um sein Wissen weiterzugeben, um Einblicke in seine Kunst und Kultur zu gewähren. So arbeitet er zum Beispiel gerade an einem Malbuch für Kinder, um so auch den Jüngsten einen Zugang zu ermöglichen. Außerdem setzt er auf die Macht des Internets und ist Inhaber einer Webseite, auf welcher unter anderem Anleitungen zur Anfertigung von Motiven der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* zu finden sind. Dank diesem, für alle zugänglichen Medium kann Todd Baker allen Interessierten etwas über seine Kunst und Kultur mitteilen. Er sieht somit in der Nachahmung seiner Kunsttradition primär nichts Negatives – solange sich dadurch für die KünstlerInnen der Originale keine finanziellen Nachteile ergeben. (vgl. Baker, Interview 2009:42-43) Doch um nicht ganz auf die persönliche Präsenz zu verzichten, verkaufte Todd Baker unter anderem während der Olympischen Spiele selbst in Whistler seine *Kunstwerke* - unterstützt wurde er dabei von dem großen kanadischen Bierproduzenten Moosehead (vgl. Baker, Interview 2009:26). Für Todd Baker handelt es sich dabei jedoch nicht um Ausverkauf oder Abhängigkeit von nicht indigenen GeldgeberInnen, sondern um eine Gelegenheit, seine *Kunst* zu verkaufen und dabei vielen Menschen aus verschiedensten Ländern seine *Kunst* nahe zu bringen.

Der Nisga'a, Tlingit und Tsimshian Künstler Mike Dangeli wendet wiederum andere Methoden und Strategien an, um sich im genannten Spannungsfeld zu bewegen. So hält er etwa Vorträge zu aktuellen Themen – zum Beispiel über die Diskussion zu traditioneller (und) zeitgenössischer Kunst von First Nations der Nordwestküste (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:1). Ein Kunstwerk von Mike Dangeli (Abbildung 61) setzt sich beispielsweise in besonders treffender Art mit dem Teilen von Kulturen auseinander – es besteht aus neun einzelnen Teilen, welche nach der Ausstellung nur einzeln gekauft werden konnten (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:7).



Abbildung 61

Für Mike Dangeli ist dies eine Analogie zu den Potlatch Festen – den Geschenkverteilungsfesten, bei welchen Reichtum geteilt wird und unter anderem Kupferplatten (eine solche Kupferplatte ist in dem Kunstwerk dargestellt) zerbrochen wurden. Die KäuferInnen der neun Teile konnten so auch einen Teil dieses Reichtums mit nachhause nehmen – eine Erinnerung an ein geteiltes, gemeinsames Erlebnis: die erste Solo-Ausstellung des Künstlers (vgl. Dangeli, Artist Talk 2009:7).

Diese Art der Darstellung zeigt jedoch auch die genannte Strategie des Teilens und Zurückhaltens, denn einerseits erklärt das Kunstwerk in sehr einfacher Weise den Sinn und Ablauf eines Potlatches und lässt die KäuferInnen diese Erfahrung des Teilens sogar selbst erleben. Andererseits werden weder wichtige rituelle Handlungen, noch Geschichten und Legenden, Tänze oder Gesänge preisgegeben und auch keiner der Kunstgegenstände, welche integrale Bestandteile eines Potlatches sind, wird gezeigt oder gar hergegeben. Das geteilte Bild dient somit als Modell, um die Wirkungsweise eines Potlatches zu erläutern und die Erfahrung weiterzugeben – das richtige Ereignis und dessen Geheimnisse werden jedoch nicht geteilt, in dieser Hinsicht wird die Übersetzung verwehrt. Die einzelnen KäuferInnen können nie das gesamte Bild erfassen.

6.7 Zusammenfassung

Die erste große Forschungsfrage, welche in diesem Kapitel beantwortet werden sollte, lautet:

- Wie stehen die First Nations zu dieser Öffentlichkeit ihrer *Kunst* und Kultur?

Es gibt zwei Arten von Ergebnissen. Wird von den Informationen, welche mit Hilfe der drei befragten Künstler anhand ihrer Interviews gewonnen werden konnten, ausgegangen, so ist die Einstellung der Künstler der First Nations der Nordwestküste gegenüber der Öffentlichkeit ihrer Kunst eine sehr positive. Der Wunsch, die eigene Kultur der Mehrheitsgesellschaft zu vermitteln und Zentrales zu teilen, ist gegeben und für alle drei Künstler wichtig und in ihrem Schaffen präsent. Die starke Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* erfüllt die Künstler mit Stolz, sie sehen in dem großen Interesse viele Chancen für sich selbst und auch für ihre ganze Community. Diese Wahrnehmung liegt unter anderem sicher auch an ihrem eigenen persönlichen Erfolg als Künstler. Trotz ihrer positiven Einstellung sehen die Künstler die Nachteile und Gefahren dieser Öffentlichkeit und sprechen diese in den Interviews auch an. Dennoch überwiegt ihre positive Grundhaltung. Auch wenn es sich bei den Interviews beziehungsweise dem transkribierten Vortrag von Mike Dangeli um intensive Stunden und ertragreiche Gespräche handelte, wäre es jedoch generalisierend und vermessen, von den Aussagen lediglich dreier Künstler auf eine allgemeine Haltung aller KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste zu schließen. Deshalb wurden für diesen Abschnitt der Arbeit zusätzlich vermehrt schriftliche Quellen herangezogen, sodass ein vielfältigeres Bild entstehen konnte.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass die öffentliche Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Vancouver auch unter den First Nations selbst ein umstrittenes Thema ist. Es gibt KünstlerInnen, welche, wie die oben erwähnten, dieser Präsenz sehr positiv gegenüber stehen, doch gibt es ebenso Mitglieder der First Nations der Nordwestküste, welche für mehr Restriktionen eintreten und die starke Kommerzialisierung als Ausverkauf ihrer Kulturen empfinden. Diese vielen Meinungen und Ansichten entsprechen der Vielfalt der indigenen Kulturen der Nordwestküste und widersprechen dem generalisierenden Bild der europäischen Betrachtungsweise.

Auch Nelson Graburn zieht nach seinen Erläuterungen zu indigener Kunst im Jahr 1976 ähnliche Schlüsse: Die Kunstproduktion für Außenstehende und im Fall Vancouvers, die hohe Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* als klassisches Merkmal heutiger indigener Kunst, ist positiv und negativ zu sehen. Einerseits führt die Anerkennung der Kunst zu vermehrtem Respekt gegenüber der indigenen Bevölkerung, aber andererseits kann sich

der Verkauf auch destruktiv auf die indigene Kunst auswirken, wenn eine vollständige Orientierung an den KäuferInnen stattfindet und störende Elemente vorsorglich entfernt werden. In diesem Fall geht die Kontrolle über die *Kunst* verloren – sie ist nicht dann mehr die *Kunst* der Indigenen selbst, sondern die der (nicht indigenen) RezipientInnen (vgl. Graburn 1976:30-32).

In einer Hinsicht sind sich die Mitglieder der First Nations der Nordwestküste jedoch in allen herangezogenen Quellen einig: Die First Nations der Nordwestküste möchten selbst über sich, ihre Kulturen, ihre *Kunst*, deren Verwendung und Präsentation bestimmen. Die Autonomie und Selbstbestimmung, für die sie kämpfen, inkludiert nicht nur die Rückerstattung von Land und Ressourcen oder das Recht auf eigene Institutionen, sondern auch und vor allem die Wiedererlangung der Kontrolle über ihre Kulturen und deren Ausdrucksformen und das Beenden von Fremdzuschreibungen und Schubladisierungen durch Außenstehende.

Die zweite Forschungsfrage, die im Mittelpunkt der Ausführungen stand, lautet:

- Hat die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* Auswirkungen auf die Einstellungen der BewohnerInnen Vancouvers den First Nations gegenüber?

Hier muss in Bezug auf das Fallbeispiel Vancouver Nelson Graburns Aussagen in seinem Buch „Ethnic and Tourist Arts“ widersprochen und die Forschungsfrage anhand des gesammelten Datenmaterials verneinend beantwortet werden: Die Präsenz und Qualität der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Vancouver wirkt sich in vielen Fällen nicht positiv auf das Verhalten der Mehrheitsgesellschaft gegenüber beziehungsweise der Rezeption der First Nations der Nordwestküste aus. Es wird keine ausreichend starke Verbindung zwischen den einzelnen KünstlerInnen und den großartigen Werken und der Herkunftskultur derselben hergestellt. So wird die Kunst gelobt, während alte, negative Vorurteile erhalten bleiben und sich so das Verhalten gegenüber dem unbekannten Mitglied einer First Nation nicht ändert. Lediglich etablierte KünstlerInnen bemerken den – auch von Graburn angesprochenen – Respekt, der ihnen entgegengebracht wird und die positive Veränderung des Verhaltens ihnen gegenüber. Doch auch sie wissen, dass sich dies nicht auf ihre weniger bekannten KollegInnen und Verwandten überträgt und fühlen, dass hinter mancher Freundlichkeit auch finanzielle Motivationen stehen. Es gibt jedoch trotzdem positive Entwicklungen, denn aufgrund des Respektes und der Achtung, welche berühmten KünstlerInnen entgegengebracht wird, können diese der Mehrheitsgesellschaft von Ereignissen erzählen und Botschaften mitteilen, welche in anderen Formen vermutlich nicht gehört werden würden.

7. CONCLUSIO

Meine Forschung hatte zum Ziel zu beleuchten, wie die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* wahrgenommen wird und inwieweit sie eine Wirkung auf ihr Umfeld ausübt. Fokussiert wurde hierbei auch die Frage, welche Wirkung die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* auf die Identitäten jener Menschen, in deren Umfeld diese Kunst in großem Ausmaß präsent ist, hat und wie dies wiederum die Interaktionen und Beziehungen zwischen den AkteurInnen beeinflusst. Die Ergebnisse dieser Arbeit bestätigen die Annahme, dass die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* und ihre Präsenz in der Stadt auf die betroffenen Personengruppen auf verschiedene Weise wirkt.

Für die EinwohnerInnen Vancouvers, für welche diese *Kunst* ein vertrauter Anblick ist, spielt die Kunst im Alltag und für die Konstruktion ihrer eigenen individuellen Identitäten offensichtlich eine vergleichsweise geringe Rolle. Wenn die *Kunst* und Kulturen der First Nations der Nordwestküste einen größeren Anteil an den Identitäten mancher Menschen hat, ist dies durch verschiedene Faktoren, wie etwa persönlicher Kontakt zu oder Erfahrungen mit Mitgliedern von First Nations der Nordwestküste, begründet. Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* ist jedoch für alle Vancouverites als „marker of difference“ wichtig, um das Selbst im Gegensatz zum Anderen definieren zu können. Wenn so auch die Konstruktion der internen Identitäten wenig von der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* beeinflusst wird, so wirkt diese *Kunst* und ihre Präsenz in der Stadt doch stark auf die externen Identitäten der Vancouverites und zusätzlich auf ihre kollektive Identität als EinwohnerInnen Vancouvers und als KanadierInnen.

Das Wissen von TouristInnen über die Stadt Vancouver und ihre (indigene) Bevölkerung ist oft gering und auch die Motivationen, eine Reise nach Vancouver zu unternehmen, sind meist nicht in der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* begründet. Dennoch wirkt diese *Kunst* durch das Bild der Destination Vancouver, welches in den Vorstellungen der TouristInnen vorhanden ist und in dem die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* – vor allem der Totempfahl als Symbol des Indigenen – eine wichtige Rolle spielt, bereits vor Antritt der Reise auf TouristInnen. Vor Ort fällt die unglaubliche Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* weiter auf und verstärkt das vorhandene Bild zusätzlich. Somit beeinflusst die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* nachhaltig die Fremdwahrnehmung Vancouvers. Dies wird von den Verantwortlichen der Tourismusindustrie stark gefördert, da so ein einzigartiger Charakter Vancouvers, welcher unbedingt nötig ist, um auf dem globalen Markt als Destination konkurrenzfähig zu sein, geschaffen werden kann. Als Beispiele

wurden die Gestaltung des Stanley Parks, des Internationalen Flughafens Vancouvers und aktuell natürlich die intensive Einbeziehung der *Kunst* und Kulturen von First Nations der Nordwestküste in die Inszenierung der Olympischen Winterspiele 2010 eingehender besprochen.

Die *Kunst von First Nations der Nordwestküste* wirkt durch ihre enorme Präsenz somit auf die Konstruktion von Identitäten der EinwohnerInnen, beeinflusst die Fremdwahrnehmung der Stadt durch TouristInnen, wird intensiv in der Präsentation Vancouvers eingesetzt und von Regierung und Tourismusindustrie gefördert. Doch viel wichtiger war es zu erfahren, wie diese Präsenz nun von den KünstlerInnen und ihren ethnischen Gruppen bewertet wird: als „Selling Out oder Sharing Culture“?

Die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Vancouver wird von vielen der indigenen KünstlerInnen positiv bewertet. Nach Repression und Unterdrückung in der Kolonialzeit und bis in die Gegenwart ist die Präsenz der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* für viele ein stolzes Zeichen der Vitalität ihrer Kulturen. Dieser Stolz auf die eigene Identität als First Nation der Nordwestküste führt zu dem Wunsch des Teilens mit der Mehrheitsbevölkerung, des Teilhabenlassens an der Kunst und den Kulturen der Nordwestküste. Dieser Wunsch bringt die Förderung und positive Bewertung öffentlicher *Kunst von First Nations der Nordwestküste* auch von Seiten der KünstlerInnen selbst mit sich.

Die Produktion unzähliger Produkte mit Motiven der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* und die Allgegenwärtigkeit einer Kunst, welche früher in vielen Fällen nicht für die Öffentlichkeit produziert wurde, erweckt in wieder anderen indigenen KünstlerInnen und AktivistInnen an der Nordwestküste das Gefühl, dass hier kultureller Ausverkauf stattfindet. Die Einschränkung des Blicks und der Verfügbarkeit dieser besonderen Kunst wird gefordert.

Die Diskussion in den indigenen Communities der Nordwestküste diesbezüglich ist anhaltend. Es kann kein einheitliches Bild präsentiert werden, da dies in der Realität der indigenen KünstlerInnen in Vancouver und an der ganzen Nordwestküste nicht existiert. Auch diese Arbeit kann dieser Auseinandersetzung kein Ende bereiten. Es konnten lediglich Sichtweisen, Meinungen, Argumente und Handlungsstrategien der AkteurInnen vorgestellt werden und die Gratwanderung zwischen dem Teilen der eigenen Kulturen und dem Ausverkauf derselben, die viele KünstlerInnen von First Nations der Nordwestküste tagtäglich in ihrer *Kunst* wagen, beschrieben werden.

Die Wirkung der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* auf die Beziehungen und Interaktionen zwischen den AkteurInnen ist leider unzureichend. Die Präsenz und Qualität der *Kunst von First Nations der Nordwestküste* in Vancouver wirkt sich in vielen Fällen nicht positiv auf das Verhalten der Mehrheitsgesellschaft den First Nations der Nordwestküste gegenüber aus. Es wird keine ausreichend starke Verbindung zwischen den *Kunstwerken* sowie gefeierten KünstlerInnen und deren ethnischer Herkunftsgruppe hergestellt. Hier wirkt diese *Kunst* nur indirekt – durch positive Veränderungen, welche KünstlerInnen durch ihr persönliches Engagement aber auch aufgrund des Respekts und der Achtung, welche ihnen von der Mehrheitsgesellschaft als Einzelpersonen entgegengebracht wird, bewirken können.

Das Fazit meiner Diplomarbeit ist jedoch nun nicht nur das Erfassen des Wirkens dieser Kunst an sich. Als Sozialanthropologin stehen für mich, trotz eines Fokus auf der sozialen „agency“ von **Kunstwerken**, dennoch **Menschen** im Mittelpunkt meiner Forschung und Arbeit. Die First Nations der Nordwestküste sind heute in Vancouver und ganz British Columbia mit ihrer Kunst aktiv. Auch wenn ihre Lebenssituationen vielerorts weiter schwierig sind, die traumatischen Erlebnisse vergangener Generationen bis heute wirken, die rechtliche und tatsächliche Lage häufig für sie ungünstig ist und selbst die Kontrolle über die eigene Kunst und Kulturen oft nicht in ausreichender Form gegeben ist, sind die First Nations der Nordwestküste **selbstbewusste AkteurInnen**. Trotz der erwähnten Meinungs=verschiedenheiten innerhalb der First Nations der Nordwestküste wird einheitlich vor allem eines gefordert: Selbstbestimmung. Die First Nations der Nordwestküste möchten selbst über sich, ihre Kulturen, ihre *Kunst*, deren Verwendung, Vermarktung und Präsentation entscheiden. Bis dieses Ziel jedoch erreicht ist, wenden die KünstlerInnen der First Nations der Nordwestküste, wie in meiner Diplomarbeit beschrieben, unzählige Strategien und Handlungsweisen an, nutzen Marktnischen und neue Medien, um sich ihren Raum zu schaffen, indem allein sie entscheiden, ob und was sie teilen.

8. QUELLENVERZEICHNIS

8.1 Literatur

Aitchison, Cara & Nicole E. MacLeod & Stephen J. Shaw

2000 Leisure and Tourism Landscapes: Social and Cultural Geographies, London & New York: Routledge

AlSayyad, Nezar

2001 Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism: Manufacturing Heritage, Consuming Tradition, in: AlSayyad (Hg.):1-33

AlSayyad, Nezar (Hg.)

2001 Consuming Tradition, Manufacturing Heritage: Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism, London & New York: Routledge

Angus, Ian H.

1997 A Border Within: National Identity, Cultural Plurality, and Wilderness, Montréal u.a.: McGill-Queen's University Press

Appadurai, Arjun

2003 Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography, in: Low & Lawrence-Zuniga (Hg.):337-351

Appiah, Kwame Anthony

2005 The Ethics of Identity, Princeton, Oxfordshire: Princeton University Press

Back, Les

1996 New Ethnicities and Urban Culture: Racism and multiculturalism in young lives, London: UCL Press

Barman, Jean

2005 Stanley Park's Secret: The Forgotten Families of Whoi Whoi, Kanaka Ranch and Brockton Point, Harbour Publishing: Madeira Park, BC

Bennett, Tony & Blundell, Valda (Hg.)

1995 Cultural Studies: First Peoples: Cultures, Policies, Politics, Band 9, Nr. 1, London: Routledge

Berlo, Janet Catherine & Ruth. B. Phillips

1998 Native North American Art, Oxford u.a.: Oxford University Press

Bernard, H. Russell

1995 Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches, 2. Auflage, Walnut Creek: Altamira Press

Boas, Franz

1955 Primitive Art, New York: Dover Publications, Inc.

Braun, Hans & Wolfgang Klooss (Hg.)

1995 Multiculturalism in North America and Europe, Trier: WVT

Brown, David

1996 Genuine Fakes, in: Selwyn (Hg.):33-48

Buenker, John D. & Lorman A. Ratner

2005 Introduction, in: Buenker & Ratner (Hg.):xi-xxii

Buenker, John D. & Lorman A. Ratner (Hg.)

2005 Multiculturalism in the United States: A Comparative Guide to Acculturation and Ethnicity, überarbeitete und erweiterte Auflage, Westport: Greenwood Press

Burns Coleman, Elizabeth

2005 Aboriginal Art, Identity and Appropriation, Aldershot: Ashgate

Carpenter, Edmund

1975 Introduction, in: Holm & Reid:9-27

Craik, Jennifer

1997 The Culture of Tourism, in: Rojek & Urry (Hg.):113-137

Crang, Philip

1997 Performing the Tourist Product, in: Rojek & Urry (Hg.):137-155

Dann, Graham

1996 The People of Tourist Brochures, in: Selwyn (Hg.):61-82

Davey, Frank

1995 The Literary Politics of Canadian Multiculturalism, in: Braun & Klooss (Hg.):103-114

Deitch, Lewis I.

1989 The Impact of Tourism on the Arts and Crafts of the Indians of the Southwestern United States, in: Smith (Hg.):223-236

Deloria, Vine Jr.

2005 American Indians, in: Buenker & Ratner (Hg.):23-47

Denzin, Norman K.

2007 Reading Films: Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial, in: Flick & Von Kardorff & Steinke (Hg.):416-429

Dohrmann, Alke

2000 Die Nordwestküste, in: Michel (Hg.):46-68

Duff, Wilson

1967 Catalogue Text, in: Duff (Hg.):1-86

Duff, Wilson (Hg.)

1967 Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian, Ausstellungskatalog, Vancouver: The Vancouver Art Gallery

Durkheim, Emile

1981 Die elementaren Formen des religiösen Lebens, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Ettawageshik, Frank

1997 My father's business, in: Phillips & Steiner (Hg.):20-32

Feest, Christian F.

1980 Native Arts of North America, London: Thames and Hudson Ltd.

Flick, Uwe & Ernst von Kardorff & Ines Steinke (Hg.)

2007 Qualitative Forschung: Ein Handbuch, 5. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Francis, R. Douglas & Richard Jones & Donald B. Smith

2000 Origins: Canadian History to Confederation, 4. Ausgabe, Toronto u.a.: Harcourt Canada

Frank, Theresa

2005 Die Reise: Kulturanthropologische Annäherung an die Fremderfahrung, unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien

Friesen, John W.

1997 Rediscovering the First Nations of Canada, Calgary: Detselig Enterprises Ltd.

Gable, Eric & Richard Handler

2003 After Authenticity at an American Heritage Site, in: Low & Lawrence-Zuniga (Hg.):247-264

Garmers, Kirsten

2008 Vancouver 2010: Olympic Games and Arts in the City: The Potential Impacts of the Olympic Games 2010 and their Cultural Component on the Arts Community of Vancouver, Canada, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG

Gell, Alfred

1998 Art and Agency: An Anthropological Theory, Oxford u.a.: Oxford University Press

GfbV – Gesellschaft für bedrohte Völker Österreich

2010 Lebenszeichen, Kalenderblatt Januar, Wien

Glass, Aaron

2004 Return to Sender: On the Politics of Cultural Property and the Proper Address of Art, in: Miller & Tilley (Hg.):115-139

Glass, Aaron & Nelson Graburn

2004 Introduction, in: Miller & Tilley (Hg.):107-115

Goudie, Andrew

2002 Physische Geographie: Eine Einführung, 4. Auflage, Heidelberg, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag

Graburn, Nelson

1976 Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World, Berkeley: University of California Press

1989 Tourism: The Sacred Journey, in: Smith (Hg.):21-36

1999 Ethnic and Tourist Arts Revisited, in: Phillips & Steiner (Hg.):335-354

2001 Learning to Consume: What is Heritage and When is it Traditional?, in: AlSayyad (Hg.):68-89

2007 Arts of the Fourth World, in: Morphy & Perkins (Hg.):412-430

Hall, Stuart

1996 Introduction: Who Needs 'Identity'?, in: Hall & Du Gay (Hg.):1-18

Hall, Stuart & Paul du Gay (Hg.)

1996 Questions of Cultural Identity, London u.a.: Sage Publications

Hendricks, Alfred (Hg.)

1999 Begegnungen: Indianische Künstler aus Nordamerika: Visionen - Positionen - Traditionen, Ausstellungskatalog, Münster: Westfälisches Museum für Naturkunde

Holm, Bill

1965 Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form, Seattle & London: University of Washington Press

1990 Art, in: Suttles (Hg.):602-632

Jackson, Deborah Davis

2002 Our Elders Lived It: American Indian Identity in the City, DeKalb: Northern Illinois University Press

Jayne, Mark

2006 Cities and Consumption, Abingdon & New York: Routledge

Jonaitis, Aldona

1994 From the Land of the Totem Poles: the Northwest Coast Indian Art Collection at the American Museum of Natural History, Seattle: University of Washington Press u.a.

1997 Northwest Coast Totem Poles, in: Phillips & Steiner (Hg.):104-121

Kew, J.E. Michael

1990 History of Coastal British Columbia Since 1846, in: Suttles (Hg.):159-168

Kramer, Jennifer

2004 Figurative repatriation: First Nations 'Artist-Warriors' Recover, Reclaim, and Return Cultural Property through Self-Definition, in: Miller & Tilley (Hg.):161-182

Kramer, Pat

2008 Totem Poles, Custer, Washington & Surrey, BC: Heritage House Publishing Company Ltd.

Kromrey, Helmut

2002 Empirische Sozialforschung: Modelle und Methoden der standardisierten Datenerhebung und Datenauswertung, 10. vollständig überarbeitete Auflage, Opladen: Leske + Budrich

Kuper, Hilde

2003 The Language of Sites in the Politics of Space, in: Low & Lawrence-Zuniga (Hg.):247-264

Lamnek, Siegfried

1995 Qualitative Sozialforschung: Methoden und Techniken. 2. Band, 3. korrigierte Auflage, Weinheim: Beltz

Lanfant, Marie-Francoise

1995a Introduction, in: Lanfant & Allcock & Bruner (Hg.):1-23

1995b International Tourism, Internationalization and the Challenge to Identity, in: Lanfant & Allcock & Bruner (Hg.):24-41

Lanfant, Marie-Francoise & John B. Allcock & Edward M. Bruner (Hg.)

1995 International Tourism: Identity and Change, London u.a., Sage Publications

Lindig, Wolfgang & Mark Münzel

1985 Die Indianer Band 1: Nordamerika, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG

Lippard, R. Lucy

1999 Independent Identities, in: Rushing III (Hg.):134-149

Low, Setha M. & Denise Lawrence-Zuniga (Hg.)

2003 The Anthropology of Space and Place: Locating Culture, Oxford u.a.: Blackwell Publishing

Lutz, Hartmut

1995 Confronting Cultural Imperialism: First Nations People are Combating Continued Cultural Theft, in: Braun & Klooss (Hg.):132-151

MacClancy, Jeremy (Hg.)

1997 Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World, Oxford & New York: Berg

MacLean, Ian W.

1998 *White Aborigines: Identity Politics in Australian Art*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press

Mann, Chris & Fiona Stewart

2000 *Internet Communication and Qualitative Research: A Handbook for Researching Online*, London u.a.: Sage Publications

Mayring, Philipp

1991 *Qualitative Inhaltsanalyse*, in: Flick & Von Kardorff & Steinke (Hg.):209-213

2002 *Einführung in die qualitative Sozialforschung: Eine Anleitung zu qualitativem Denken*, 5. Auflage, Weinheim: Beltz

Michel, Thomas (Hg.)

2000 *Kunstwerke der Indianer Nordamerikas: Arktische Region und Nordwestküste*, Begleitheft zur Schausammlung *Völkerkunde 2* im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Hannover: Schlütersche GmbH und Co. KG

Miller, Daniel & Christopher Tilley (Hg.)

2004 *Journal of Material Culture*, Volume 9, London u.a.: Sage Publications

Morphy, Howard & Morgan Perkins (Hg.)

2007 *The Anthropology of Art: A Reader*, Malden: Blackwell Publishing

Morrison, R. Bruce & C. Roderick Wilson (Hg.)

1989 *Native Peoples: The Canadian Experience*, Toronto: McClelland & Stewart Inc.

Mugerauer, Robert

2001 *Openings To Each Other in the Technological Age*, in: AlSayyad (Hg.):90-110

Myers, Fred

2004 *Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Object*, in: Miller & Tilley (Hg.):203-211

Napier, A. David

1997 *Losing One's Marbles: Cultural Property and Indigenous Thought*, in: MacClancy (Hg.):165-183

Nash, Dennison

1989 *Tourism as a Form of Imperialism*, in: Smith (Hg.):37-54

Nicks, Trudy

1999 Indian Villages and Entertainments: Setting the Stage for Tourist Souvenir Sales, in: Phillips & Steiner (Hg.):301-315

Núñez, Theron

1989 Touristic Studies in Anthropological Perspective, in: Smith (Hg.):265-274

Phillips, Ruth

1995 Why Not Tourist Art? Significant Silences in Native American Museum Representations, in: Prakash (Hg.):98-125

2007 The Collecting and Display of Souvenir Arts: Authenticity and the 'Strictly Commercial', in: Morphy & Perkins (Hg.):431-453

Phillips, Ruth B. & Christopher B. Steiner

1999 Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter, in: Phillips & Steiner (Hg.):3-19

Phillips, Ruth B. & Christopher B. Steiner (Hg.)

1999 Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds, Berkeley u.a.: University of California Press

Prakash, Gyan (Hg.)

1995 After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements, Princeton & Oichester: Princeton University Press

Reid, William

1967 The Art – an Appreciation, in: Duff (Hg.):45-46

Robinson, Mike

2001 Tourism Encounters: Inter- and Intra-Cultural Conflicts and the World's Largest Industry, in: AlSayyad (Hg.):34-67

Rojek, Chris

1997 Indexing, Dragging and the Social Construction of Tourist Sights, in: Rojek & Urry (Hg.):52-75

Rojek, Chris & John Urry

1997 Transformations of Travel and Theory, in: Rojek & Urry (Hg.):1-19

Rojek, Chris & John Urry (Hg.)

1997 *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, London & New York: Routledge

Rushing III, W. Jackson (Hg.)

1999 *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories*, London: Routledge

Saunders, Barbara

1997 *Contested Ethnie in Two Kwakwaka'wakw Museums*, in: MacClancy (Hg.):85-131

Schmidt, Christiane

2007 *Analyse von Leitfadeninterviews*, in: Flick & Von Kardorff & Steinke (Hg.):447-456

Seguin, Margaret

1989 *The Northwest Coast – A Regional Overview*, in: Morrison & Wilson (Hg.):467-472

Selwyn, Tom

1996 *Introduction*, in: Selwyn (Hg.):1-32

Selwyn, Tom (Hg.)

1996 *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism*, New York u.a.: John Wiley & Sons Ltd.

Silverman, David

2005 *Qualitative Research: A Practical Handbook*, 2. Auflage, London u.a.: Sage Publications

Silverman, Eric Kline

1999 *Tourist Art as the Crafting of Identity in the Sepik River (Papua New Guinea)*, in: Phillips & Steiner (Hg.):51-66

Smith, Valene L.

1989 *Introduction*, in: Smith (Hg.):1-17

Smith, Valene L. (Hg.)

1989 *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, 2. Auflage, Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Steiner, Christopher B.

1999 Authenticity, Repetition, and the Aesthetics of Seriality: The Work of Tourist Art in the Age of Mechanical Reproduction, in: Phillips & Steiner (Hg.):87-103

Stewart, Hilary

1993 Looking at Totem Poles, Vancouver: Douglas & McIntyre Ltd.

Suttles, Wayne (Hg.)

1990 Handbook of North American Indians: Northwest Coast, 7. Band, Washington, DC: Smithsonian Inst.

Tait, Norman

1993 Foreword, in: Stewart:9-11

Thomas, Nicholas

1999 Possessions: Indigenous Art/Colonial Culture, London: Thames and Hudson Ltd

Titscher, Stefan u.a.

1998 Methoden der Textanalyse: Leitfaden und Überblick, Opladen: Westdeutscher Verlag

Townsend-Gault, Charlotte

1995 Translation or Perversion? Showing First Nations Art in Canada, in: Bennett & Blundell (Hg.):91-105

1997 Art, Argument and Anger on the Northwest Coast, in: MacClancy (Hg.):131-165

1999 Hot Dogs, a Ball Gown, Adobe, and Words: The Modes and Materials of Identity, in: Rushing III (Hg.):113-134

2004 Circulating Aboriginality, in: Miller & Tilley (Hg.):183-202

Urry, John

2008 The Tourist Gaze, Second Edition, London u.a., Sage Publications

Wukovits, Juliana

1998 Strategien der Bewältigung kultureller Konfrontation im internationalen Tourismus: die Erforschung der einheimischen Sichtweise und Reaktion in der interdisziplinären Tourismusforschung, unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien

Young Man, Alfred

1999 Indianische Realität heute: Zeitgenössische Kunst aus Nordamerika, in: Hendricks (Hg.):10-20

8.2 Webseiten

ABC Bookworlds

http://www.abcbookworld.com/view_author.php?id=2536

Zugriff:01.12.2010

AINC – Indian and Northern Affairs Canada

<http://www.ainc-inac.gc.ca/br/is/elig-eng.asp>

Zugriff:24.11.2010

AKIN – Arbeitskreis Indianer Nordamerikas

<http://www.arbeitskreis-indianer.at/>

Zugriff:10.11.2010

AMNH – American Museum of Natural History

http://www.amnh.org/exhibitions/permanent/grandgallery/?src=e_h

Zugriff:23.11.2010

Blacktusk

<http://www.blacktusk.ca/itoolkit.asp?pg=products&manuf=142>

Zugriff:01.12.2010

Bruce Byfield

<http://brucebyfield.wordpress.com/2010/02/20/review-east-meets-west-throwing-power/>

Zugriff:23.08.2010

Canada International

<http://www.canadainternational.gc.ca/washington/offices-bureaux/haida.aspx?lang=eng>

Zugriff:08.11.2010

CIC – Citizenship and Immigration Canada

<http://www.cic.gc.ca/english/pdf/research-stats/facts2008.pdf>

Zugriff:08.05.2010

Coastalartbeat

http://www.coastalartbeat.ca/newsletters/The_Beat_Summer_2010.html

Zugriff:18.08.2010

Coyote Special

<http://www.arbeitskreis-indianer.at/Deutsch/coyotespecial%20olympics2010.pdf>

Zugriff:10.11.2010

Die Presse

<http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/341416/index.do?parentid=108977>

Zugriff:23.03.2010

DMPI Books I – D & M Publishers Inc Books I

<http://www.dmpibooks.com/author/karen-duffek>

Zugriff:01.12.2010

DMPI Books II – D & M Publishers Inc Books II
<http://www.dmpibooks.com/author/bill-mclennan>
Zugriff:01.12.2010

First Nations
<http://www.firstnations.eu/media/01-3-kramer.pdf>
Zugriff:25.08.2010

IDA-NRW – Informations- & Dokumentationszentrum für Antirassismusarbeit in NRW
<http://www.ida-nrw.de/Diskriminierung/html/fvorurteil.htm>
Zugriff:16.08.2010

IPTC – International Press Telecommunications Council
<http://www.iptc.org>
Zugriff:01.12.2010
JSTOR I
<http://www.jstor.org/stable/540164>
Zugriff:06.05.2010

JSTOR II
<http://www.jstor.org/pss/2776259>
Zugriff:21.02.2011

Mapleleafweb
<http://www.mapleleafweb.com/user/jay-makarenko>
Zugriff:24.11.2010

MERCER
<http://www.mercer.com/qualityofliving#top5>
Zugriff:07.10.2010

Mike Dangeli Biografie
<http://www.sfu.ca/archaeology/museum/poles/Mdangeli.htm>
Zugriff:18.08.2010

Navajo Nation
<http://www.navajo.org>
Zugriff:16.04.2010

New York Times
http://www.nytimes.com/2011/02/06/arts/design/06names.html?_r=1&scp=1&sq=willie%20seaweed&st=cse
Zugriff:17.02.2011

See Stanley Park
<http://www.seestanleypark.com/totems/4076-05.jpg>
Zugriff:23.08.2010

Spiritwrestler I

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=2_8_42&products_id=2758

Zugriff:19.08.2010

Spiritwrestler II

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=533

Zugriff:01.12.2010

Statistics Canada Aboriginal People

<http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/hlt/97-558/pages/page.cfm?Lang=E&Geo=PR&Code=01&Table=1&Data=Count&Sex=1&Age=1&StartRec=1&Sort=2&Display=Page>

<http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/hlt/97-558/pages/page.cfm?Lang=E&Geo=PR&Code=01&Table=1&Data=Count&Sex=1&Age=1&StartRec=1&Sort=2&Display=Page>

Zugriff:08.10.2010

Statistics Canada Ethnocultural Portrait

<http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/hlt/97-562/pages/page.cfm?Lang=E&Geo=PR&Code=59&Data=Count&Table=2&StartRec=1&Sort=3&Display=All&CSDFilter=5000>

<http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/hlt/97-562/pages/page.cfm?Lang=E&Geo=PR&Code=59&Data=Count&Table=2&StartRec=1&Sort=3&Display=All&CSDFilter=5000>

Zugriff:08.10.2010

Statistics Canada 2006 Aboriginal Population Profile for Montréal

<http://www.statcan.gc.ca/pub/89-638-x/2009002/article/11059-eng.pdf>

Zugriff:03.11.2010

Statistics Canada 2006 Aboriginal Population Profile for Vancouver

<http://www.statcan.gc.ca/pub/89-638-x/2010004/article/11085-eng.pdf>

Zugriff:03.11.2010

Statistics Canada 2006 Population of Census Metropolitan Areas

<http://www40.statcan.gc.ca/101/cst01/demo05a-eng.htm>

Zugriff:03.11.2010

Strathern, Marilyn

1996 Potential property: Intellectual rights and property in persons

<http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/119222328/PDFSTART>

Zugriff:30.06.2010

Todd Baker Biografie

<http://www.stitchingstudio.com/toddbaker/index.htm>

Zugriff:18.08.2010

Umista

http://www.umista.org/masks_story/en/ht/potlatch02.html

Zugriff:23.11.2010

Vancouver Board of Parks and Recreation

<http://vancouver.ca/Parks/parks/Stanley/landmarks.htm>

Zugriff:12.05.2010

Welcome BC

http://www.welcomebc.ca/shared/docs/communities/visible_minorities_ethnic_origins.pdf

Zugriff:11.04.2010

Yuxweluptun

http://www.lawrencepaulyuxweluptun.com/assets/Salvation_Art_Townsend_Gault.pdf

Zugriff:24.11.2010

YVR

<http://www.yvr.ca/en/about/history.aspx>

Zugriff:08.11.2010

YVRAF About

<http://www.yvraf.com/about.html>

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Criteria

<http://www.yvraf.com/criteria.html>

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Donor

<http://www.yvraf.com/donor.html>

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Donorinfo

<http://www.yvraf.com/donorinfo.html>

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Flight Spindle Whorl

http://www.yvraf.com/highlights_PageName_flightSpindleWhorl.html:

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Index

<http://www.yvraf.com/index.html>

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Mentors

<http://www.yvraf.com/mentors.html>

Zugriff:09.11.2010

YVRAF Mission

<http://www.yvraf.com/mission.html>

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Out of the Silence

http://www.yvraf.com/highlights_PageName_outOfTheSilence.html

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Pacific Passage

http://www.yvraf.com/highlights_PageName_pacificPassage.html:

Zugriff:08.11.2010

YVRAF Scholarship
<http://www.yvraf.com/scholarship.html>
Zugriff:08.11.2010

YVRAF Spirit of Haida Gwaii
http://www.yvraf.com/highlights_PageName_theSpiritofHaidaGwaii.html
Zugriff:08.11.2010

YVRAF Sponsors
<http://www.yvraf.com/sponsors.html>
Zugriff:08.11.2010

YVRAF Supernatural World
http://www.yvraf.com/highlights_PageName_supernatural.html
Zugriff:09.11.2010

YVRAF Totem Poles
http://www.yvraf.com/highlights_PageName_totemPoles.html
Zugriff:08.11.2010

YVRAF Visionary Award
<http://www.yvraf.com/visionaryAward.html>
Zugriff:08.11.2010

YVRAF Welcome Figures I
http://www.yvraf.com/highlights_PageName_welcomeFigures.html
Zugriff:08.11.2010

YVRAF Welcome Figures II
http://www.yvraf.com/highlights_PageName_WelcomeFigures2.html
Zugriff:08.11.2010

YVRAF Winners
<http://www.yvraf.com/winners.html>
Zugriff:08.11.2010

8.3 Abbildungen

Frontcover

Druckgrafik „Raven“ von Todd Baker

Digitales Bild: zur Verfügung gestellt von Todd Baker 2010

Titelseite

Logo der Universität Wien

Online: <http://public.univie.ac.at/index.php?id=6084> (Zugriff: 15.02.2011)

Abbildung 1

Gemeinsamkeiten und Unterschiede meiner Arbeit zu Alfred Gells Werk „Art and Agency“

Grafik: Monika Gamillscheg 2011

Abbildung 2

Tabelle, Kreissektoren- und Balkendiagramm

Auswertungen: Monika Gamillscheg 2010

Abbildung 3

Landkarte: Kanada, Provinzen, Großstädte

Online: <http://d-maps.com> mit Ergänzungen (Zugriff: 16.01.2011)

Abbildung 4

Landkarte: im Text erwähnte Orte in British Columbia

Online: <http://maps.google.at/> mit Ergänzungen (Zugriff: 16.01.2011)

Abbildung 5

Landkarte: im Text erwähnte Orte und Sehenswürdigkeiten in Vancouver

Online: <http://maps.google.at/> mit Ergänzungen (Zugriff: 16.01.2011)

Abbildung 6

First Nations und ihre Sprachen in British Columbia

Foto: Monika Gamillscheg 2009, nachbearbeitet 2011

Abbildung 7

Kunst in vielerlei Form – selbst gesammelte Objekte aus Vancouver

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 8

Geschäftsportal am Internationalen Flughafen Vancouver

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 9

Die Monumentalskulpturen „Chief of the Undersea World“ vor dem Vancouver Aquarium und „The Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe“ im Flughafengebäude des internationalen Flughafens von Vancouver von Bill Reid

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 10

Die Maskottchen der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver

Online: <http://www.vancouver2010.com/mascot/en/meet.html> (Zugriff: 05.08.2010)

Abbildung 11

Das Logo der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver auf meinem Pullover
Foto: Monika Gamillscheg 2010

Abbildung 12

Eine kanadische 20\$ Note
Foto: Monika Gamillscheg 2010

Abbildung 13

Kunstwerke am Internationalen Flughafen Vancouver
Fotos: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 14

Totempfähle im Stanley Park
Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 15

Der Inukshuk in English Bay in Downtown Vancouver
Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 16

Drei Screenshots von Werbespots von Moosehead Canadian auf [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=PQuleLyHaSw&feature=related):
Online: <http://www.youtube.com/watch?v=PQuleLyHaSw&feature=related> (links)
Online: <http://www.youtube.com/watch?v=9yqXhrXoNY0&feature=related> (Mitte)
Online: <http://www.youtube.com/watch?v=F0bMyTLfJIE&feature=related> (rechts)
(Zugriff:03.11.2010)

Abbildung 17

Ein Totempfahl-Magnet
Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 18

Indianerdorf von Playmobil
Foto: Monika Gamillscheg 2010

Abbildung 19

Landkarte des Stanley Parks
in: Barman 2005:8

Abbildung 20

Zwei Kwakwaka'wakw Hauspfähle von Charlie James; Replikat von Tony Hunt
in: Stewart 1993:82-83

Abbildung 21

Der originale Wa'kas Erinnerungspfahl in Alert Bay in den 1920er Jahren
in: Stewart 1993:89

Abbildung 22

Haida Totempfahl; Replikat von Bill Reid
Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 23

Kwakwaka'wakw Totempfahl von Ellen Neel

in: Stewart 1993:86

Abbildung 24

Nisga'a Totempfahl von Norman, Robert und Isaac Tait

in: Stewart 1993:85

Abbildung 25

Nuu-chah-nulth Totempfahl von Art Thompson und Tim Paul

in: Stewart 1993:87

Abbildung 26

Der Internationale Flughafen Vancouver YVR als Ziel von Familienausflügen

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 27

Skizzen von Rudy Kovach für verschiedene Areale des YVR

Scans: zur Verfügung gestellt von Bill McLennan 2009

Abbildung 28

„The Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe“ von Bill Reid am YVR

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 29

Details der Skulptur „The Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe“

Fotos: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 30

Die „Musqueam Welcome Area“ des YVR

Foto: Monika Gamillscheg 2009 (links) und

Online: http://www.yvraf.com/highlights_PageName_flightSpindleWhorl.html (Mitte)

Online: http://www.yvraf.com/highlights_PageName_WelcomeFigures2.html (rechts)

(Zugriff:28.11.2010)

Abbildung 31

Welcome Figures von Joe David am YVR

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 32

„Thunderbird and Killer Whale“ Skulpturen von Richard Hunt am YVR

Online: http://www.yvraf.com/highlights_PageName_supernatural.html (Zugriff:28.11.2010)

Abbildung 33

Proteste gegen die Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver

Online: <http://www.arbeitskreis-indianer.at> (Zugriff:28.11.2010)

Abbildung 34

Snowboarder mit Jacken mit Motiven aus der Nordwestküstenkunst

Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD I: 01:10:54; DVD II: 01:04:42

Abbildung 35

Das Logo der vier Host First Nations am Boden des BC Place Stadiums und Welcome Figures
Standbild aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD I: 01:22:28

Abbildung 36

Symbole für jede der vier Host First Nations am Boden des Stadions und Welcome Figures
Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD I: 01:22:28-01:24:12

Abbildung 37

Symbole für jede nach Natur- und Kulturräumen einziehende Gruppe von First Nations am
Boden des Stadions und Welcome Figures
Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD I: 01:25:00-01:29:40

Abbildung 38

Alle in der Mitte des Stadions anwesenden First Nations
Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD I: 01:28:56 und 01:29:41

Abbildung 39

Der Auftritt Nelly Furtados und Brian Adams bei der Eröffnungsfeier
Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD II: 00:24:19-00:28:16

Abbildung 40

Der Hauptdarsteller der Performance „Hymn to the North“
Standbild aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD II: 00:29:39

Abbildung 41

Darstellung indigener Sternenkongstellationen
Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD II: 00:34:31,00:32:42

Abbildung 42

Projizierte Transformation von Orcas zu Lachsen, zu Totempfählen, zu Zedernbäumen
Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD II: 00:36:05-00:38:28

Abbildung 43

First Nations in der VIP Loge
Standbilder aus der Aufzeichnung der Eröffnungsfeier: NBC, DVD II: 01:15:42,01:21:30,
01:25:51

Abbildung 44

Totempfahl vom Nisga'a Künstler Alver Tait (*1943), aufgestellt zur 250 Jahr Feier des
Tiergartens Schönbrunn in Wien
Foto: Monika Gamillscheg 2010

Abbildung 45

Charles Edenshaw
Online: <http://nativeamericanencyclopedia.com/charles-edenshaw/> (Zugriff:05.02.2011)

Abbildung 46

Totempfähle entlang der Bahnlinien
in: Kramer 2008:32

Abbildung 47

Maske „Wild Man of the Woods“ von Willie Seaweed im Denver Art Museum

Online: <http://blogs.westword.com/showandtell/DAM.jpg> (Zugriff:21.02.2011)

Abbildung 48

Todd Baker und sein „Eagle in the City“

Online: <http://www.eaglesinthecity.com/default.aspx?PageID=1032> (Zugriff:18.08.2010) und

Foto: Monika Gamillscheg 2009 (rechts)

Abbildung 49

Mike Dangeli und eine seiner Masken

Foto: Monika Gamillscheg 2009 (links) und

Online: <http://www.sfu.ca/archaeology/museum/poles/Mdangeli.htm> (Zugriff:18.08.2010)

Abbildung 50

Xwalacktun und eines seiner öffentlich aufgestellten Kunstwerke

Online: <http://www.xwalacktun.ca/> (Zugriff:18.08.2010) und

Foto: Monika Gamillscheg 2009 (rechts)

Abbildung 51

Gemälde „Haida Hotdog“ von Lawrence Paul Yuxweluptun

Online: <http://www.lawrencepaulyuxweluptun.com> (Zugriff:19.08.2010)

Abbildung 52

Gemälde „Throwing their Culture Away“ von Lawrence Paul Yuxweluptun

Online: <http://www.lawrencepaulyuxweluptun.com> (Zugriff:28.11.2010)

Abbildung 53

Druckgrafik „Broken Circle“ von Susan Point

Online: http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?cPath=2_8_42 (Zugriff:19.08.2010)

Abbildung 54

Totempfahl von Bill Reid hinter dem Museum of Anthropology in Vancouver

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Abbildung 55

„Making the Ordinary Extraordinary“ Kartonbox von Mike Dangeli

Online: <http://www.bebo.com/c/photos/view?MemberId=583897&PhotoAlbumId=7775679699&PhotoId=7881100078> (Zugriff:28.11.2010)

Abbildung 56

Edmund Husserls Diagramm des Zeitbewusstseins

in: Gell 1998:239

Abbildung 57

„Prototypes for New Understanding“ von Brian Jungen

Online: <http://www.cbc.ca/arts/images/pics/Jungen1.jpg> (Zugriff:05.08.2010)

Abbildung 58

Informationstafel zu einem Totempfahls im Stanley Park

Online: <http://www.seestanleypark.com/totems/4076-05.jpg> (Zugriff:23.08.2010)

Abbildung 59

Mike Dangeli, Don McIntyre und ihr Gemälde „Ben Couver: Olympic Gluttony“

Online: <http://brucebyfield.wordpress.com/2010/02/20/review-east-meets-west-throwing-power/> (Zugriff:23.08.2010)

Abbildung 60

„Sanctuary“ von John Powell

Online: <http://www.firstnations.eu/media/01-3-kramer.pdf> (Zugriff:25.08.2010)

Abbildung 61

Neunteiliges Gemälde „Division of Wealth“ von Mike Dangeli

Online: <http://www.bebo.com/c/photos/view?MemberId=583897&PhotoAlbumId=7775679699&PhotoId=7881099759> (Zugriff:25.08.2010)

Curriculum Vitae

Monika Gamillscheg vor der Skulptur „Raven and The First Men“ im Museum of Anthropology in Vancouver

Foto: Monika Gamillscheg 2009

Die Quellenangaben zu den Abbildungen wurden gewissenhaft zitiert. Im Rahmen dieser Diplomarbeit war es mir jedoch nicht möglich alle InhaberInnen der Bilderrechte ausfindig zu machen, um ihre Zustimmung zur Verwendung dieser Bilder einzuholen.

8.4 Filmquellen

NBC, DVD I (02:00:19)

Die Eröffnungsfeier der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver

Aufzeichnung der Übertragung auf NBC, 12.02.2010

NBC, DVD II (02:00:22)

Die Eröffnungsfeier der Olympischen Winterspiele 2010 in Vancouver

Aufzeichnung der Übertragung auf NBC, 12.02.2010

9. ANHANG

9.1 Die InterviewpartnerInnen

9.1.1 Vancouverites – EinwohnerInnen Vancouvers

Isolde ist gebürtige Österreicherin und zog nach ihrer Heirat mit ihrem Mann nach Québec. Im Jahr 1969 zog sie nach British Columbia und wohnt seitdem in Vancouver.

Julian wurde 1985 in Vancouver geboren und lebt seit dem – abgesehen von einem Auslandsjahr in Freiburg in Deutschland – in Vancouver. Er studiert Politikwissenschaften und Internationales Recht.

Margarete wurde in Saskatchewan geboren und wuchs in Calgary, Alberta auf. Nach dem Schulabschluss zog sie 1962 nach Vancouver, um an der *University of British Columbia* Psychologie zu studieren. Seit dem lebt Margarete in Vancouver, wo sie auch nach ihrer Pensionierung weiterhin als Psychologin tätig ist.

Rhonda verbrachte ihre Kindheit und Jugend in verschiedenen Orten British Columbias – so ging sie etwa in Campbell River zur Highschool und lebte eine Zeitlang im Fraser Valley. Im Jahr 1954 zog Rhonda schließlich nach Vancouver, 1969 übersiedelte sie nach Victoria und kam 1980 wieder nach Vancouver zurück, wo sie heute auf Granville Island wohnt.

Rose wuchs in Toronto auf, bereiste als junge Erwachsene fast zehn Jahre lang die ganze Welt und zog nach ihrer Rückkehr nach Vancouver. Dort lebt sie nun seit etwas über 30 Jahren und arbeitet heute als Sozialarbeiterin für die *Vancouver Native Health Society*.

9.1.2 TouristInnen

Judith kommt aus dem Waldviertel und studiert in Wien im vierten Semester Geografie. Zum Zeitpunkt des Interviews im Februar plante sie gerade ihre zwei oder dreiwöchige Reise nach Vancouver, welche schließlich im September desselben Jahres stattfand.

Manuela ist in der Tourismusbranche tätig und lebt zur Zeit in München. Sie verbrachte zunächst sechs Monate und einige Zeit später noch einmal ein ganzes Jahr in Vancouver, wo sie für einen Backpackers Tour Operator arbeitete.

Michael ist in der Medienbranche tätig und seit 2003 Managing Director des *International Press Telecommunications Council* IPTC (vgl. IPTC, Online 2010). Aufgrund eines Meetings verbrachte er im März 2006 eine Woche in Vancouver.

Sophie ist 19 Jahre alt, wohnt und studiert in Wien. Nach der Matura verbrachte Sophie ein halbes Jahr in British Columbia, wo sie in Whistler in einem Hotel arbeitete. Im Zuge dieses Aufenthalts verbrachte Sophie auch mehrere Tage in Vancouver.

Wanda ist Theater-, Film- und Medienwissenschaftlerin und lebte nach dem Abschluss ihres Studiums ein Jahr in Montréal. Von dort aus reiste sie an die Westküste und verbrachte eine Woche in Vancouver.

9.1.3 Indigene Künstler der Nordwestküste

Mike Dangeli: siehe Kapitel 6.3 „Traditionell oder Zeitgenössisch?“

Todd Baker: siehe Kapitel 6.3 „Traditionell oder Zeitgenössisch?“

Xwalacktun: siehe Kapitel 6.3 „Traditionell oder Zeitgenössisch?“

9.1.4 ExpertInnen zum Thema

Karen Duffek wurde 1956 in Vancouver geboren und ist heute Kuratorin zeitgenössischer visueller Kunst sowie Nordwestküstenkunst am *Museum of Anthropology*. Sie ist außerdem erfolgreiche Autorin – unter anderem von: „Bill Reid: Beyond the Essential Form“. Mit Bill McLennan schrieb sie das Buch „The Transforming Image: Painted Arts of Northwest Coast First Nations“ (vgl. ABC Bookworld, Online 2010; DMPI Books I, Online 2010).

Bill McLennan ist Projektmanager und Kurator am *Museum of Anthropology* mit dem Spezialgebiet des Pazifischen Nordwestens. Er ist Co-Autor des Buches „The Transforming Image: Painted Arts of Northwest Coast First Nations“. Bill McLennan war außerdem in beratender Funktion für das *Museum of Civilization* in Ottawa, das *Vancouver Museum* und das *U'mista Cultural Society Museum* in Alert Bay, British Columbia tätig und wurde auch für die Gestaltung von Vancouvers internationalem Flughafen konsultiert (vgl. DMPI Books II, Online 2010; Spiritwrestler II, Online 2010).

George Rammell wurde 1952 in Cranbrook, British Columbia geboren. Er studierte am *Emily Carr Institute of Art and Design*, wo er später (zwischen 1979 und 1990) auch lehrte. Er arbeitete als Studio Schnitzer jahrelang für Bill Reid. Insgesamt arbeitete George Rammell mit Bill Reid an 14 Projekten – unter anderem wirkte er am „Raven and The First Men“ und „The Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe“ mit. George Rammells erste Soloausstellung wurde 1976 in der Burnaby Art Gallery eröffnet und seitdem stellt er regelmäßig in ganz Nordamerika aus (vgl. Blacktusk, Online 2010).

9.2 Der Fragebogen

DEPARTMENT OF CULTURAL AND SOCIAL ANTHROPOLOGY

UNIVERSITY OF VIENNA

I am a student of the University of Vienna and I am here in Vancouver doing research work for my diploma thesis in Social and Cultural Anthropology. I would be grateful if you complete this questionnaire conscientiously and truthfully – otherwise the outcomes will be inaccurate. I thank you for your time and your valuable assistance!

1. Sex:

- ☐ Male
- ☐ Female

2. Age: _____

3. Nationality: _____

4. Do you live in Vancouver?

- ☐ Yes, since ! (please go to question 9)
- ☐ No, I live in _____ .

5. If you don't live in Vancouver, why did you come here?

- ☐ Business reasons
- ☐ Education
- ☐ Visiting relatives or friends
- ☐ Vacation – What is your reason for choosing Vancouver as THE place to visit?

6. How long will you stay?

7. Are you staying in Vancouver only?

- ☐ Yes
- ☐ No, I will also go to _____ and I had been to _____ before I came here.

8. Please write down what you knew about Vancouver before you came here?
9. What, do you think, is a “must see” visiting Vancouver?
10. What do you like most about or in “your” city? Optionally you can give some reasons why you like the things you mentioned. (If you don’t live in Vancouver, please skip this question.)
11. What are the first five words that come into your mind, when you think of Vancouver?
12. Which of the following places you are going to visit in Vancouver? You can choose more than one answer. (If you live in Vancouver please go to question 14.)
- ☐ Canada Place
 - ☐ English Bay
 - ☐ Vancouver Aquarium
 - ☐ Granville Island Public Market
 - ☐ Kitsilano Beach
 - ☐ Gastown
 - ☐ I will also go to: _____
 - ☐ Stanley Park
 - ☐ Museum of Anthropology
 - ☐ Vancouver Art Gallery
 - ☐ VanDusen Botanical Garden
 - ☐ Planetarium
 - ☐ Science World
13. Which of the following places are you also going to visit? You can choose more than one answer.
- ☐ Region of Whistler
 - ☐ Squamish Lilwat Cultural Centre in Whistler
 - ☐ Victoria
 - ☐ Whitecliff Park
 - ☐ Capilano Suspension Bridge
 - ☐ Squamish
 - ☐ Galiano Island
 - ☐ Long Beach
 - ☐ I will also go to: _____
 - ☐ Grouse Mountain
 - ☐ Bowen Island
 - ☐ Gulf Islands
 - ☐ Salt Spring Island
 - ☐ Alert Bay
 - ☐ Buntzen Lake
 - ☐ Charlotte Island
 - ☐ Tofino

14. Why did you choose these places? You can choose more than one answer.

- ☐ I got recommendations from friends, relatives,... who visited Vancouver.
- ☐ It was written in my tourist guide.
- ☐ It was in my tour program.
- ☐ People living in Vancouver told me to go there.
- ☐ Other reasons: _____

15. Which of the following places do you like and go to/have been to? You can choose more than one answer. (If you don't live in Vancouver please go to question 18.)

- | | |
|--|---|
| <input type="radio"/> Canada Place | <input type="radio"/> Stanley Park |
| <input type="radio"/> English Bay | <input type="radio"/> Museum of Anthropology |
| <input type="radio"/> Vancouver Aquarium | <input type="radio"/> Vancouver Art Gallery |
| <input type="radio"/> Granville Island Public Market | <input type="radio"/> VanDusen Botanical Garden |
| <input type="radio"/> Kitsilano Beach | <input type="radio"/> Planetarium |
| <input type="radio"/> Gastown | <input type="radio"/> Science World |
| <input type="radio"/> I will also go to: _____ | |

16. Which of the following places have you been to? You can choose more than one answer.

- | | |
|---|--|
| <input type="radio"/> Region of Whistler | <input type="radio"/> Grouse Mountain |
| <input type="radio"/> Squamish Lilwat Cultural Centre in Whistler | <input type="radio"/> Bowen Island |
| <input type="radio"/> Victoria | <input type="radio"/> Gulf Islands |
| <input type="radio"/> Whitecliff Park | <input type="radio"/> Salt Spring Island |
| <input type="radio"/> Capilano Suspension Bridge | <input type="radio"/> Alert Bay |
| <input type="radio"/> Squamish | <input type="radio"/> Buntzen Lake |
| <input type="radio"/> Galiano Island | <input type="radio"/> Charlotte Island |
| <input type="radio"/> Long Beach | <input type="radio"/> Tofino |
| <input type="radio"/> I also often go to: | |

17. Why do you go there? You can choose more than one answer.

- | | |
|---|--|
| <input type="radio"/> I show these places to people visiting me. | <input type="radio"/> I can see something special. |
| <input type="radio"/> Because I live/work/go to school/... nearby. | <input type="radio"/> It is beautiful there. |
| <input type="radio"/> It is a historically important site of this city. | <input type="radio"/> I like the people there. |
| <input type="radio"/> I can do activities there, which I like to do. | <input type="radio"/> Other reasons: |

18. Which of the following words would you consider characteristically for Vancouver?

(5 = I think this is really typical - 1 = I don't think this is typical at all)

	1 2 3 4 5			1 2 3 4 5
Film	○ ○ ○ ○ ○		Sports	○ ○ ○ ○ ○
Diversity	○ ○ ○ ○ ○		Architecture	○ ○ ○ ○ ○
First Nations Art	○ ○ ○ ○ ○		Harmony	○ ○ ○ ○ ○
Music	○ ○ ○ ○ ○		Modern Art	○ ○ ○ ○ ○
Multiculturalism	○ ○ ○ ○ ○		First Nations	○ ○ ○ ○ ○
Totem poles	○ ○ ○ ○ ○		Shopping	○ ○ ○ ○ ○
Nature	○ ○ ○ ○ ○		Nightlife	○ ○ ○ ○ ○
Science	○ ○ ○ ○ ○		Recreation	○ ○ ○ ○ ○

19. Do you like the art of the First Nations?

- ☐ I absolutely love it!
- ☐ I like it.
- ☐ I think it is OK.
- ☐ I don't think it is that good.
- ☐ I don't like it at all.
- ☐ I don't care.

20. Will you buy or do you already own crafts, art, art objects of the First Nations or items showing First Nations designs?

- ☐ No
- ☐ Yes, I will buy or I have: _____

21. How much do the following adjectives apply to the First Nations people in your opinion? (If you mark the line close to the "yes", it means that you think this adjective applies very much.)

Polite	yes _____ no		friendly	yes _____ no
open minded	yes _____ no		loyal	yes _____ no
Neat	yes _____ no		committed	yes _____ no
old fashioned	yes _____ no		reliable	yes _____ no
diligent	yes _____ no		punctual	yes _____ no
educated	yes _____ no		creative	yes _____ no

22. When did you notice for the first time that First Nations art was shown in many places? (If you don't live in Vancouver, you have finished the questionnaire!☺)

23. Do you think the publicity of First Nations art and its importance for the tourism industry has changed the attitude towards the First Nations people? In how far?

Thanks a lot and have a good day! ☺

If you wish to get the conclusions of this research, please note your
e-mail address here: _____!

9.3 Informationen zu erwähnten indigenen KünstlerInnen

Baker, Todd:

<http://www.stitchingstudio.com/toddbaker/index.htm> und www.nativeonline.com

Zugriff:11.02.2011

Boxley, David:

http://www.davidboxley.com/about_david.shtml

Zugriff:28.11.2010

Bruce, Stephen:

<http://www.coastalpeoples.com/index.php?mpage=artist&aid=8>

Zugriff:28.11.2010

Capilano, Mathias Joe:

http://www.vancouverhistory.ca/whoswho_C.htm

Zugriff:20.02.2011

Cranmer, Doug:

<http://www.alcheringa-gallery.com/artists.html/v1/view/v3/105/>

Zugriff:11.02.2011

Dangeli, Mike:

<http://www.lattimergallery.com/artistbio.php?a=67>

Zugriff:11.02.2011

David, Joe:

<http://nativeamericanencyclopedia.com/joe-david/>

Zugriff:11.02.2011

Davidson, Robert:

<http://www.robertdavidson.ca/biography.html>

Zugriff:28.11.2010

Dempsey, Bob:

<http://www.spiritbeargallery.com/abdbob.html>

Zugriff:28.11.2010

Edenshaw, Charles:

http://www.biographi.ca/009004-119.01-e.php?&id_nbr=7354

Zugriff:28.11.2010

Harris, Lawren:

<http://www.mcmichael.com/collection/seven/harris.cfm>

Zugriff:28.11.2010

Harris, Walter:

<http://nativeamericanencyclopedia.com/walter-harris/>

Zugriff:11.02.2011

Hart, Jim:

<http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Billreidpole/english/background/jimhart.html>

Zugriff:28.11.2010

Hunt, Corinne:

<http://www.corrinehunt.ca/pda.html>

Zugriff:11.02.2011

Hunt, Henry :

<http://nativeamericanencyclopedia.com/henry-hunt/>

Zugriff:28.11.2010

Hunt, Richard:

<http://www.galleriasilecchia.com/Hunt/biography.html>

Zugriff:28.11.2010

Hunt, Tony:

<http://www.northwesttribalart.com/artists.html#33>

Zugriff:28.11.2010

James, Charlie:

<http://www.answers.com/topic/charlie-james-1>

Zugriff:19.01.2011

John, Jimmy:

http://articles.orlandosentinel.com/1988-04-16/news/0030260077_1_nootka-island-friendly-cove-vancouver-island

Zugriff: 20.02.2011

Jungen, Brian:

<http://www.villastuck.de/07/jungen/index.htm>

Zugriff:11.02.2011

Khahtsahlano, August Jack:

http://www.abcbookworld.com/view_author.php?id=6177

Zugriff:20.02.2011

Muldoe, Earl:

http://vancouver.ca/PublicArt_Net/ArtistDetails.aspx?ArtistID=83&ArtworkType=ALL&Neighbourhood=ALL&Ownership=ALL&Program=ALL

Zugriff:28.11.2010

Mungo, Martin:

http://www.mnsu.edu/emuseum/information/biography/klmno/martin_mungo.html

Zugriff:28.11.2010

Neel, Ellen:

<http://www.lattimergallery.com/artistbio.php?a=244>

Zugriff:19.01.2011

Paul, Tim:

<http://www.lattimergallery.com/artistbio.php?a=119>

Zugriff:28.11.2010

Point, Susan:

<http://www.susanpoint.com/index.php?mpage=susan>

Zugriff:28.11.2010

Powell, John:

<http://www.canada.com/vancouver/news/westcoastlife/story.html?id=89fae017-3179-4a86-a4fc-6541f8684210>

Zugriff:28.11.2010

Reid, Bill:

http://www.arthistoryguide.com/Bill_Reid.aspx

Zugriff:28.11.2010

Seaweed, Willie:

http://www.abcbookworld.com/view_author.php?id=7012

Zugriff:19.01.2011

Sparrow, Debra:

<http://debrasparrow.ca/>

Zugriff:11.02.2011

Sparrow, Robyn:

<http://www.billreidgallery.ca/Programs/PublicPrograms.php>

Zugriff:11.02.2011

Tait, Alver:

<http://www.lattimergallery.com/artistbio.php?a=172>

Zugriff:21.02.2010

Tait, Isaac:

<http://www.coastalpeoples.com/index.php?mpage=artist&aid=182>

Zugriff:11.02.2011

Tait, Norman:

<http://www.coastalpeoples.com/index.php?mpage=artist&aid=68>

Zugriff:28.11.2010

Tait, Robert:

<http://www.blacktusk.ca/itoolkit.asp?pg=products&manuf=170>

Zugriff:11.02.2011

Thompson, Art:

http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=211

Zugriff:11.02.2011

Watts, Connie:
<http://www.conniewatts.com/>
Zugriff:28.11.2010

Wilson, Lyle:
http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?artists_id=223
Zugriff:28.11.2010

Xwalacktun:
www.xwalacktun.ca
Zugriff:11.02.2011

Yuxweluptun, Lawrence Paul:
http://projects.vanartgallery.bc.ca/publications/75years/pdf/Yuxweluptun_Lawrence_43.pdf
Zugriff:28.11.2010

CURRICULUM VITAE

Monika Gamillscheg

Geboren 19. Mai 1988 in Wien

Staatsbürgerschaft Österreich

Wohnadresse Gersthoferstraße 118/3/3
1180 Wien
Telefon: +43 650 3005444
E-Mail: MoniGamillscheg@gmx.net



Ausbildung

1994-1998 Volksschule Bischof Faber Platz 1, 1180 Wien

1998-2006 GWIKU Haizingergasse 37, 1180 Wien

2006 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

WS 2006/2007 Studium der Agrarwissenschaften an der Universität für Bodenkultur

WS 2006/2007- Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien

Sprachkenntnisse

Deutsch Muttersprache

Englisch fließend in Wort und Schrift

Französisch vier Lernjahre

Thai Grundkenntnisse

Fachspezifische Auslandsaufenthalte

2007 Ostküste Kanadas (Ontario und Québec)

2009 Vancouver; Tätigkeit im Museum of Anthropology der University of British Columbia