



astrid weiler
faraway bay

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
„Astrid Weiler - Faraway Bay“
im Palais Rastede vom 7. März bis 2. Mai 2010

Herausgeber:
Kunst- und Kulturkreis Rastede e.V.
Palais Rastede, Feldbreite 23, 26180 Rastede
2010

Texte:
Claudia Thoben, Onur Güntürkün, Astrid Weiler,
Insa Rullkötter, Jack Pettigrew, Monica Meyer-Bohlen

Fotografie und Gestaltung:
Mathias und Reto Weiler

Druck:
Medienhaus Rösemeier, Bad Zwischenahn - Ofen

Ausstellung und Katalog wurden gefördert durch die Volksbanken und Raiffei-
senbanken in Weser-Ems, die EWE Stiftung, die Vierol AG, die Oldenburgische
Landesbank, die Gemeinde Rastede und den Landkreis Ammerland

©2010, Astrid Weiler, Oldenburg

INHALTSVERZEICHNIS

8	CLAUDIA THOBEN Vorwort
11	ONUR GÜNTÜRKÜN Erinnerungen an das Vergessen
19	ASTRID WEILER Faraway bay
36	INSA RULLKÖTTER Die Kunst der ersten Australier
55	JACK PETTIGREW Biologische Datierung der Bradshaw Figuren
75	MONICA MEYER-BOHLEN, ASTRID WEILER Dialog
84	VIOLETA DINESCU Komposition „Corona“
87	ASTRID WEILER Biografie
88	AUTOREN Biografien
91	DANK

CONTENTS

8	CLAUDIA THOBEN Foreword
11	ONUR GÜNTÜRKÜN Mementoes of the Lost
19	ASTRID WEILER Faraway Bay
36	INSA RULLKÖTTER The Art of the First Australians
55	JACK PETTIGREW Dating Bradshaw Art Using Biology
75	MONICA MEYER-BOHLEN, ASTRID WEILER Dialogue
84	VIOLETA DINESCU Composition "Corona"
87	ASTRID WEILER Biography
88	AUTHORS Biographies
91	ACKNOWLEDGEMENTS

CLAUDIA THOBEN

VORWORT

„Faraway Bay“ – unter dem Titel des vorliegenden Katalogs und der Ausstellung im Palais Rastede vom 7. März bis 2. Mai 2010 entführt uns Astrid Weiler gedanklich auf die andere Seite der Erdkugel, nämlich in die Kimberley Region im Nordwesten Australiens. In dieser schwer zugänglichen Region sind prähistorische Felsmalereien erhalten, die der Forschung bis heute Rätsel aufgeben.

Seit ihrer ersten Begegnung ist die Künstlerin und Ethnologin Astrid Weiler von diesen Malereien, die „weit entfernt“ von unserer europäischen Kultur und unserer Zeit entstanden sind, ungebrochen fasziniert. Während ihrer mehrfachen Expeditionen wurde Astrid Weiler auch von der Landschaft Australiens überwältigt. Die Weite, die Hitze, die Naturformationen, das Farbenspiel und die Materialien hat sie mit allen Sinnen aufgenommen und diese Eindrücke in malerischen Arbeiten und Objekten umgesetzt.

Das sinnliche Erfahren und körperliche Erspüren bezeichnen auch den Entstehungsprozess ihrer reliefartigen Arbeiten, die sie aus Sand, Erde, Ocker und Fundstücken teils mit den Händen formt und mittels Einsatz ihrer ganzen körperlichen Energie schafft. Ihre Arbeiten besitzen eine faszinierende Sanftheit und immense Ausdruckskraft. In einer ihr eigenen Bildsprache vermittelt uns die Künstlerin ihre Sensibilität sowohl für die Einzigartigkeit der Felsmalereien als auch für die spirituelle Verbundenheit der Ureinwohner mit ihrem Land, in dem Malereien neben Geschichten, Liedern und Tänzen das Wissen über die Traumzeit überliefern und die Natur beschreiben.

Allen, die am Zustandekommen des Katalogs und der Ausstellung mitgewirkt haben, möchte ich für ihr Engagement und ihre Beiträge Dank aussprechen. Ohne die großzügige Unterstützung der Volksbanken und Raiffeisenbanken Weser-Ems, der EWE Stiftung, der Vierol AG, der Oldenburgischen Landesbank, der Gemeinde Rastede und des Landkreises Ammerland hätten Ausstellung und Katalog nicht verwirklicht werden können. Dafür bedanke ich mich im Namen des Kunst- und Kulturkreises Rastede recht herzlich.

FOREWORD

“Faraway Bay” – under the title of this catalog and the exhibition at the Palais Rastede from March 7 through May 2, 2010, Astrid Weiler carries us mentally to the other side of the planet, to the Kimberley Region in northwestern Australia. This remote region preserves prehistoric rock paintings that still pose a riddle to researchers today.

Since her first encounter, the artist and ethnologist Astrid Weiler has been ceaselessly fascinated by these paintings, which emerged “faraway” from our European culture and our time. During her multiple expeditions, Astrid Weiler was also stunned by the Australian landscape. She absorbed the vastness, the heat, the natural formations, the play of color and the materials using all of her senses and transformed these impressions into vivid works and objects.

The sensuous experience and physical perception also describe the formation process of her relief-like works, which she forms partly by hand from sand, earth, ochre and found pieces, and which she creates using her entire bodily energy. Her works possess a fascinating placidness and immense expressive power. Using her own pictorial language, the artist conveys to us her sensibility not only for the uniqueness of the rock paintings but also for the spiritual bond of the natives with their land, in which paintings, alongside stories, songs and dances, pass on knowledge of the dreamtime and describe nature.

I would like to thank everyone involved in the realization of this catalog and the exhibition for their commitment and their contributions. Without the support of the Volksbanken and Raiffeisenbanken Weser-Ems, the EWE foundation, the Vierol AG, the Oldenburgische Landesbank, the town of Rastede and the county of Ammerland, this exhibition and catalog could not have been accomplished. I would like to thank you all on behalf of the Rastede Art and Cultural Center.



PFEILSPITZENFIGUR
Sand/Pigmente/Asche/Acrylat auf Holz, 2009
110 x 80 cm

ARROW HEAD FIGURE
sand/pigments/ashes/acrylate on wood, 2009
110 x 80 cm

ONUR GÜNTÜRKÜN

ERINNERUNGEN AN DAS VERGESSEN

Manchmal verschwindet ein ganzes Volk.

Und dieses Verschwinden reißt Mythen und Dramen, Epen von Heldentum und Wagemut, aber auch den Alltag aus Arbeit, Konventionen, Tänzen, Musik, Liebesgeschichten und Hochzeitsbruchen in den gährenden Abgrund des Vergessens. Es ist dann so, als hätte es diese Menschen, ihr Leben, ihre Sprache, ihre Taten und ihre Erinnerungen nie gegeben. Keiner kann dann noch erzählen, woher sie kamen, wie sie das Land urbar machten und wie sie wähnten, dass es so weitergehen würde, immer weiter.

Von manchen dieser verschwundenen Völker finden Archäologen Jahrtausende später ein paar Knochen, eine Mllgrube oder steinerne Werkzeuge und versuchen aus diesen kargen Funden, eine ganze Kultur zu rekonstruieren. Die Bradshaws dagegen haben uns ihre Bilder hinterlassen. Diese erzählen nun von diesen längst vergangenen Menschen, ihren Zeremonien und ihren Tänzen. Solche Zeugnisse der Vergangenheit zu finden ist extrem selten. Sie aber nach Jahrzehnttausenden in so großer Zahl und auf einem solch atemberaubend hohen künstlerischen Niveau zu entdecken, ist eine Sensation. Die Felsmalereien der Bradshaws in den australischen Kimberley sind ohne jeden Zweifel eine historische, ethnologische und künstlerische Sensation. Bei der Rekonstruktion der Geistesgeschichte unserer Gattung nehmen die Bradshaws am Morgengrauen unserer Kulturevolution zweifellos einen Ehrenplatz ein.

Die Bradshaws sprechen nur durch ihre Bilder zu uns. Nichts anderes ist von ihnen geblieben. Diese Bilder belegen, dass sie ihre Kunstwerke sorgfältig geplant haben. Viele wurden durch künstlerisch und technisch hochgradig versierte Individuen angefertigt. Die Bilder zeigen Menschen, die eine komplexe Kleidung besaßen und die Technologie beherrschten, große Boote herzustellen und zu nutzen. Sie scheinen eine andere Herkunft zu haben als die heutigen Aborigines. Einiges spricht dafür, dass sie aus Afrika stammen oder Nachkommen eines afrikanischen Volkes waren, das sich zwischenzeitlich in Südasien niedergelassen hatte. Ob die Bradshaws Opfer von Naturkatastrophen wurden, ob

MEMENTOES OF THE LOST

Sometimes an entire people disappears.

And this disappearance tears myths and dramas, epics of heroism and bravery, but also the daily grind of work, conventions, dances, music, love stories and wedding traditions into the yawning chasm of oblivion. It is then as if these people, their lives, their language, their deeds and their memories had never existed. Nobody is left to tell about where they came from, how they cultivated the land and how they imagined that it would always go on this way, on and on.

Thousands of years later, archeologists find a few bones, a garbage pit or stone tools from one of these lost peoples and try to reconstruct an entire culture from these meager finds. The Bradshaws, on the other hand, left us their paintings. They tell of these long forgotten people, their ceremonies and their dances. To find such testimonial of the past is extremely rare. To discover them after tens of thousands of years in such large numbers and at such a staggering level of artistry is a sensation. The rock paintings of the Bradshaws in the Australian Kimberley are without a doubt a historical, ethnological and artistic sensation. On reconstructing the intellectual history of our species, the Bradshaws certainly hold a place of honor at the dawn of our cultural evolution.

The Bradshaws speak to us only through their paintings. Nothing else of them remains. These paintings attest that they planned their works of art carefully. Many of them were produced by artistically and technically highly accomplished individuals. The paintings show people that possessed a complex attire and the technology to fabricate and use large boats. The Bradshaws appear to have a different ancestry than today's Aboriginal people. There is some evidence that they descend from Africa or from an African people that temporarily settled in South Asia. Whether the Bradshaws were the victims of a natural disaster, whether they were exterminated by the later-arriving Aboriginal people or whether the Bradshaws peacefully merged with the Aboriginal people, we may never find out. To bring us closer to the nature of the Bradshaws, we need the language of their paintings, as the only testimony of their existence, and the scientific voice of

die später eingewanderten Aborigines sie vernichteten oder ob die Bradshaws friedlich in den Aborigines aufgingen, werden wir vielleicht nie erfahren. Um uns dem Wesen der Bradshaws zu nähern, brauchen wir die Sprache ihrer Bilder als einziges Zeugnis ihrer Existenz und die wissenschaftliche Stimme der Ethnologie, um sie adäquat in den Kontext der menschlichen Kulturgeschichte einzubetten. Die Künstlerin und die Ethnologin Astrid Weiler beherrscht beides.

Astrid Weiler ist Ethnologin und hat über die Tuareg und die Felsmalereien im afrikanischen Tassili-Gebirge geforscht. Später entdeckte sie ihre Begeisterung für Australien und die Kunst der Aborigines. Aus diesen Quellen entwickelte Astrid eine hochgradig eigenständige Kunstform von betörender und gleichzeitig herber Schönheit. Ihre Kunst entsteht durch die Synthese aus den Jahrtausende alten Malereien Australiens sowie ihrer persönlichen Interpretation der Landschaften, in denen diese Gemälde gefunden wurden. Astrid Weiler nimmt nicht einfach eine Vorlage und variiert sie; sie stellt sich stattdessen in die Tradition der Ureinwohner Nordaustraliens – und bleibt dabei doch eine eigenständige Künstlerin des 21. Jahrhunderts.

Die Ausstellung „Faraway Bay“ verknüpft auf grandiose Weise Astrid Weilers afrikanische Erfahrungen mit den Felsgalerien der Bradshaws. Wer sich die Ausstellung anschaut, sieht die verschwundenen Bradshaws wieder vor sich. Astrid hat sie zusammen mit ihren verlorenen Traditionen, Tänzen und Alltagshandlungen in ihre eigenen Werke eingewoben. Sie hat sich von den Kunstwerken der Bradshaws inspirieren lassen und blieb trotzdem sie selbst. Sie hat die Bradshaws mit dem sachlichen Blick der Wissenschaftlerin recherchiert und blieb dennoch aufgeschlossen für die in den alten Felsgalerien seit Jahrzehntausenden eingeschlossenen Emotionen.

Beim Betrachten der Bilder von Astrid Weiler wird deutlich, dass nicht nur die Bradshaws sie inspirierten, sondern auch die Landschaften Australiens: die flirrende Hitze, die Einsamkeit, die Stille, die unglaubliche Schönheit und die unendliche Weite, die uns zeigt, wie klein wir in Wirklichkeit sind. Diese Landschaft ist eine eigenständige, eine mächtige Künstlerin. Astrid erzählte mir einmal, wie nach einem Buschbrand die Holzkohle und die Asche der Eukalyptusbäume sich zu wunderschönen Bildern

ethnology, in order to embed them properly into the context of human cultural history. The artist and ethnologist Astrid Weiler commands both.

Astrid Weiler is an ethnologist, and studied the Tuareg and the rock paintings in the African Tassili Mountains. She later discovered her enthusiasm for Australia and the art of the Aboriginal people. From these wellsprings, Astrid developed a profoundly distinct art form of tantalizing yet harsh beauty. Her art emerges through the synthesis of thousand-year-old Australian paintings and her own personal interpretation of the landscapes in which these paintings were found. Astrid Weiler does not simply take a template and vary it; she surrenders herself to the traditions of the natives of northern Australia yet remains an autonomous artist of the 21st century.

The “Faraway Bay” exhibition sublimely unites Astrid Weiler’s African experiences with the rock galleries of the Bradshaws. When you view the exhibition, you see the lost Bradshaws standing before you. Astrid has woven them, along with their lost traditions, dances and routine activities, into her own works. She allowed herself to be inspired by the Bradshaws but did not lose herself. She studied the Bradshaws with the sober view of a scientist yet remained alive to the emotions that have been immured within the old rock galleries for tens of thousands of years.

Looking at Astrid Weiler’s paintings, it becomes clear that she was inspired not only by the Bradshaws, but also by Australia’s landscapes: the shimmering heat, the loneliness, the tranquility, the staggering beauty and endless vastness that show us how small we really are. This landscape is itself a powerful artist. Astrid once told me how the char and ashes of the eucalyptus trees, after a bush fire, had formed beautiful figures on the red and ochre-colored floor of the Kimberley. Such works emerge after natural blazes as well as controlled fires, which both the Aboriginal people and the Bradshaws set regularly. And they probably regarded the resulting patterns with the same rapture that Astrid Weiler did.

“Faraway Bay” is a magnificent collection of works. It is a picture-woven bond between people who are separated by thousands of years and yet are united by the same awareness of life and the same fascination.

auf dem roten und ockerfarbenen Boden der Kimberley formten. Solche Werke entstehen sowohl nach natürlichen Feuersbrünsten als auch nach kontrollierten Bränden, wie sie die Aborigines und wohl auch die Bradshaws regelmäßig legten. Und wahrscheinlich betrachteten auch sie danach die so entstandenen Bilder mit der gleichen Begeisterung wie Astrid Weiler es tat.

„Faraway Bay“ ist ein großartiges Gesamtwerk. Es ist ein durch Bilder geknüpftes Band zwischen Menschen, die durch Jahrzehntausende getrennt leben und dennoch durch das gleiche Lebensgefühl und die gleiche Faszination vereint werden.





BOOT BRADSHAWS
Sand/Erde/Pigmente/Ocker/Asche/Acrylat auf Holz, 2009
120 x 156 cm

BOAT BRADSHAWS
sand/soil/pigments/ocher/ashes/acrylate on wood, 2009
120 x 156 cm



SCHWEBENDE BRADSHAWS I
Sand/Pigmente/Asche/Acrylat auf Holz, 2009
120 x 145 cm

FLOATING BRADSHAWS I
sand/pigments/ashes/acrylate on wood, 2009
120 x 145 cm



SCHWEBENDE BRADSHAWS II
Sand/Pigmente/Asche/Acrylat auf Holz, 2009
120 × 145 cm

FLOATING BRADSHAWS II
sand/pigments/ashes/acrylate on wood, 2009
120 × 145 cm



TRAUMPFAD
Australische Erde/Sand/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2007
130 x 80 cm

SONGLINES
Australian soil/sand/pigments/acrylate on wood, 2007
130 x 80 cm

Kununurra – mit seinem urtümlichen Klang weckt bereits der Name des kleinen Ortes im nordwestlichen Outback von Australien in mir Assoziationen zu einer anderen, unverstandenen Welt. Der Ort ist nicht groß, vielleicht 5.000 Einwohner, ein paar Tankstellen und Motels, ein Supermarkt und fast nur vierradgetriebene Fahrzeuge und 50m lange Roadtrains auf den Parkplätzen, also ein fast gewöhnlicher Outback Ort. Der Ort aber liegt am Rande der Kimberley und ist Ausgangspunkt und letzte Versorgungsstation für Reisen in diese geologisch und ethnologisch faszinierende und weitgehend unverstandene Welt.

Das geologische Alter der Kimberley wird auf zwei Milliarden Jahre geschätzt und in dieser Zeit haben die Monsunregen, die sommerliche Gluthitze, steigende und sinkende Meeresspiegel und Vulkanausbrüche den Sandstein und Basalt bearbeitet und dabei gewaltige Erdsulpturen geschaffen. Die Unwirtlichkeit und Rauheit der Region haben auch in der jüngsten Zeit eine menschliche Besiedlung verhindert und diesem Raum seine Ursprünglichkeit garantiert. So leben in der Kimberley-Region, auf einer Fläche so groß wie Spanien, gerade einmal 30.000 Einwohner, die Mehrheit davon Aborigines.

Bereits zum vierten Mal ist Kununurra für uns das Tor zu den Ursprüngen menschlichen Kunstschaffens. Während wir die letzten Male mit der Cessna, dem Landrover und zu Fuß die Weite der Kimberley exploriert haben, fliegen wir diesmal mit einer Cessna direkt zu einer kleinen Station in einer einsamen Bucht der Timor Sea, die zu Recht den Namen Faraway Bay trägt. Es ist ein exklusiver, nur mit dem Privatflugzeug erreichbarer Ort, der wenigen Personen in einfachen Zelthütten Unterkunft bietet. Traumhaft in den Felsen über einem Sandstrand gelegen, in vollkommener Abgeschlossenheit, wird die Station von Personen aufgesucht, die eine ursprüngliche Landschaft erkunden wollen. Wir haben sie ausgewählt, weil ein Mitarbeiter der Station, Steve, über herausragende und einmalige Kenntnisse von Felsmalereien in der Nähe der Station verfügt. In einer langwierigen und schwierigen Kommunikation über

Kununurra—with its ethnic sound, even the name of this small town in the north-western Australian outback arouses in me associations with another, misunderstood world. The town is not large—perhaps 5000 residents, a few gas stations and motels, one supermarket, and almost exclusively four-wheel drive vehicles and 50-meter-long road trains in the parking lots. A fairly typical outback town. But the town lies on the edge of the Kimberley and is the entry point and last supply post for trips into this geologically and ethnologically fascinating and widely misunderstood world.

The geological age of the Kimberley is estimated at 2 billion years, and at that time, monsoon rains, the scorching summer heat, rising and sinking sea levels and volcanic eruptions shaped the sandstone and basalt, creating vast landscape sculptures. The inhospitality and coarseness of the region prevented human settlement, even in recent years, guaranteeing this space its nativeness. Barely 30,000 inhabitants, the majority of them Aboriginal people, live in the Kimberley, in an area as large as Spain.

This is the fourth time that Kununurra serves as our gate to the beginnings of human artistic work. Previously, we explored the expanse of the Kimberley with a Cessna, a Land Rover and by foot, but this time we are flying with a Cessna straight to a small station in a lonely cove in the Timor Sea, aptly named Faraway Bay. It is an exclusive place, reachable only by private plane, that offers lodging for a small number of people in simple cabins. Situated paradisiacally in the rocks over a sandy beach, in complete seclusion, the station is visited by people who want to explore a pristine landscape. We chose this location because one of the station's employees, Steve, commands an outstanding and unparalleled knowledge of the rock paintings near the station. After a lengthy and tedious conversation via radio communication, he agreed to show us some of his major finds, which few others have seen. We are duly excited as we board our little plane in Kununurra. The small rivers beneath us seem almost unreal, with their bizarre branches that stand out like a drawing on the light background. I commit these structures

Funkverbindung haben wir mit ihm ausgemacht, dass er uns einige seiner bedeutenden Fundstellen zeigt, die noch kaum jemand gesehen hat. Entsprechend sind wir aufgeregt, als wir in Kununurra das kleine Flugzeug besteigen. Fast unwirklich nehmen sich auf dem Flug die unter uns liegenden, kleinen Flussläufe aus, mit ihren bizarren Verästelungen, die sich auf dem hellen Untergrund wie eine Graphik abheben. Ich präge mir die Strukturen ein, sie werden sich später in meinen Bildern wiederfinden. Bald taucht die Küste auf und kontrastiert zu dem tiefblauen Meer. Sandstrand reiht sich an Sandstrand – menschenleer, der perfekte Ort, wenn da nicht immer wieder die großen Salzwasserkrokodile, die wir gut aus dem Flugzeug erkennen können, im Sand liegen würden und die schwarzen Dreiecke draußen im Wasser die Haie verraten würden!

Bald erkennen wir in einer tief eingeschnittenen Bucht Faraway Bay und landen auf einer kurzen Erdpiste, wo uns ein Landrover abholt und in die Station bringt. Hier wartet Steve auf uns und nach einem kurzen Welcomedrink steigen wir in ein Motorboot und fahren in eine nahegelegene Bucht um endlich loszumarschieren, um endlich einzutreten in die zerklüftete Felsgalerie, die für uns die weltweit schönsten Zeugnisse frühester bildender Kunst bereithält.

Diese Zeugnisse sind Felsmalereien, fast ausschließlich Menschendarstellungen, wodurch sie sich stark von anderen prähistorischen Felsmalereien etwa in Europa unterscheiden. Ihr Alter wird aufgrund von Datierungen auf 20.000 - 50.000 Jahre geschätzt. 1891 wurden die Figuren erstmals von J. Bradshaw beschrieben, der sich in den Kimberley auf der Suche nach neuem Farmland verirrt hatte. Seither werden sie als Bradshaw Figuren bezeichnet. Man findet sie nur in den nördlichen Kimberley, entlang eines Küstenstreifens von ca. 100 km Breite. Es sind für mich die kunstvollsten Menschendarstellungen aus dieser Epoche und von solch

to memory and they appear later in my pictures. Soon the coast appears and contrasts starkly with the deep blue ocean. Sandy beaches stretch as far as we can see—completely deserted. The perfect place, if it weren't for the giant salt water crocodiles, which we can see clearly from the plane, and the black triangles out in the water, betraying the sharks!

Soon we recognize Faraway Bay in a deeply carved-out inlet and land on a short dirt runway, where a Land Rover picks us up and brings us to the station. Steve is waiting for us there and after a quick welcoming drink, we get in a motor boat and ride out to a nearby bay to finally get going, to finally enter the jagged rock gallery that holds the world's loveliest testimonials to the earliest visual arts.

These testimonials are rock paintings of almost exclusively human images, distinguishing them starkly from other prehistoric rock paintings, such as those in Europe. Their age has been estimated at 20,000-50,000 years. In 1891, the figures were described for the first time by J. Bradshaw, who got lost in the Kimberley while searching for new farmland, and they have since been called Bradshaw figures. They are only found in the northern Kimberley along a strip of coast approximately 100 km wide. To me, they are the most ornate portrayals of men from this era, and their grandiose abstraction and delicacy leave the viewer awestruck. Even the techniques that were used are beyond us. How was it possible to draw lines more than a meter long and only a few millimeters wide on rough sandstone, with pigments whose composition is still uncertain, that last centuries in one of the harshest climates of the world? The questions are endless. In the entire region, there are no clues as to the development and disappearance of these figures, a highly unusual fact that exasperates art historians and ethnologists. The Bradshaw figures are found only in the Kimberley and are mostly regionally concentrated, whereby find spots are



einer grandiosen Abstraktion und Grazilität, dass man einfach nur ehrfürchtig erstaunen kann. Allein schon die verwendete Technik ist für uns nicht nachvollziehbar. Wie war es möglich, auf rauem Sandstein Linien von über einem Meter Länge mit nur einer Breite von wenigen Millimetern zu zeichnen, mit einer immer noch unbekanntem Zusammensetzung von Pigmenten, die Jahrtausende in einem der härtesten Klimata der Welt überdauerten? Fragen über Fragen. Es gibt in der ganzen Region keinerlei Hinweise auf die Entwicklung und das Verschwinden dieser Figuren, eine Tatsache, die jeden Kunsthistoriker und Ethnologen verzweifeln lässt und ausgesprochen ungewöhnlich ist. Die Bradshaw Figuren finden sich nur in den Kimberley und sind meist regional konzentriert, wobei die Fundstätten häufig Distanzen von Tagesmärschen aufweisen. Die Figuren tauchen zeithistorisch gesehen plötzlich auf, genauso wie sie wieder verschwinden und abgelöst werden durch die Kunstwerke der Aborigines, den anerkannten Ureinwohnern von Australien. Diese selbst haben die Bradshaw Figuren außerhalb und vor ihrer eigenen Kultur gesehen und für die Erklärung ihrer Existenz zu einer mythologischen Deutung gegriffen. Danach sind diese wunderbar feinen Zeichnungen von Vögeln mit ihrem Blut und unter Verwendung der Schwanzfedern entstanden. So bleibt die spannendste Frage – und auch sie völlig unbeantwortet – nach der Herkunft der Menschen, die diese Kunstwerke vollbracht haben. Bis jetzt sind keinerlei Artefakte oder Skelette dieser Menschen gefunden worden. Es ist schon fast unheimlich, dass man von den Menschen, die uns ein so reiches künstlerisches Erbe hinterlassen haben, nichts weiß. Oder ist es geradezu Teil dieser begnadeten Künstler, dass es ihnen erspart bleibt, dass wir ihre Geschichte auf der Basis ihrer Schädelknochen oder Alltagsgegenstände zu erklären versuchen? Das Kommen und Verschwinden dieser Kunstwerke ist ein Wunder. Sie besitzen damit einen

often located a day's march apart. From a historical perspective, the figures appear abruptly and disappear again just as quickly to be replaced by art works of the Aboriginal people, the recognized natives of Australia. The Aboriginal people saw the Bradshaw figures as external and previous to their own culture and they grasped at mythological interpretations to explain their existence. Accordingly, these marvelously fine drawings were created by birds with their blood and with the use of their tail feathers. This leaves the most fascinating question—and this, too, completely unanswered—of the ancestry of the people that achieved these works of art. To date, no artifacts or skeletons of these people have been found. It is almost eerie that we don't know anything about the people that left behind such a rich artistic legacy. Or is it perhaps part of these highly gifted artists that saves them from having us be able to explain their history based on their skulls and everyday utensils? The arrival and disappearance of these works of art is a miracle. This gives them a mystical brilliance and a glorification that nobody who sees them for the first time can escape.

My first encounter with a Bradshaw figure was in 1996. At the time we were visiting a cattle station in the Kimberley interior and studying the rock drawings of the Aboriginal people from the Wandjina period. We were delighted by the many large-format and color-rich depictions of Wandjina figures, but what impressed me the most was a relatively small and delicate figure with a rather unusual arm position above its head. It was painted with fine strokes and was quite certainly not a Wandjina figure. Our Aboriginal escort confirmed our assessment and explained to us what made the figure so unique and—since he realized how captivated I was by the figure—mentioned the name of Grahame Walsh, who would be able to tell us everything about Bradshaw figures.



mystischen Glanz und eine Verklärung, der sich niemand entziehen kann, der sie zum ersten Mal sieht.

Meine erste Begegnung mit einer Bradshaw Figur war 1996. Wir besuchten damals eine Cattle-Station im Inneren der Kimberley und studierten Felsmalereien der Aborigines aus der sogenannten Wandjina Periode. Wir waren begeistert von den vielen großformatigen und sehr farbstarke Darstellungen von Wandjina Figuren. Am meisten beeindruckte mich aber eine relativ kleine und zierliche Figur mit einer ganz ungewöhnlichen Armhaltung über dem eigenen Kopf. Sie war mit feinen Strichen gezeichnet und ganz eindeutig keine Wandjina Figur. Unser Aborigines-Begleiter bestätigte unsere Einschätzung und klärte uns über die Andersartigkeit der Figur auf und – da er realisierte, wie sehr ich von der Figur gefangen genommen war – verwies auf Grahame Walsh, der uns alles über die Bradshaw Figuren erklären könnte.

Zurück in Brisbane konnte ich die Figur nicht mehr vergessen, und sie war es letztendlich, die mich dazu brachte, mit meinen ersten Bildern zu beginnen und den damaligen, tief eingebrannten Eindruck auf Leinwand zu bannen, weil ich spürte, dass es für mich keine andere Möglichkeit gab, diese Begegnung aufzuarbeiten. Dieses erste Bild einer Bradshaw findet sich auch in diesem Katalog wieder (Bradshaw-Wandjina) und war Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von Bildern mit einem direkten Bezug zu den Bradshaw Figuren.

Je stärker ich mich mit diesen Figuren und den dahinter stehenden Künstlern beschäftigte, umso stärker wurde der Wunsch, mit Grahame Walsh in Kontakt zu treten. Dazu sollte unser zweiter Aufenthalt in den Kimberley 2002 Gelegenheit bieten. Wir waren wieder mit dem Landrover im östlichen Teil der Kimberley unterwegs und suchten auf der Grundlage von vagen Wegbeschreibungen tagelang in mörderischer Hitze und auf langen Fußmärschen durch unwegsames Gelände nach bestimmten Stellen, an denen Bradshaw Figuren gesichtet worden waren. Zweimal wurden wir dabei fündig und waren wieder tief ergriffen von der absoluten Schönheit der menschlichen Darstellungen, die uns zugleich Einblick in das Alltagsleben dieser für uns ungreifbaren Menschen gaben. Diese Augenblicke der Begegnung ließen alle Mühsal vergessen und brannten sich wieder tief in mir ein. Und dann half uns erneut der Zufall. In einer Station trafen wir auf

Back in Brisbane, I could not get the figure out of my head, and it was that figure that ultimately brought me to start on my first paintings and to capture on canvas the impression that was so deeply engrained in my mind, because I sensed that there was no other way for me to process this encounter. This first painting of a Bradshaw can also be found in this catalog (Bradshaw-Wandjina) and was the starting point for a whole series of paintings with a direct reference to the Bradshaw figures.

The more I devoted myself to these figures and the artists behind them, the more I wanted to contact Grahame Walsh. Our second stay in the Kimberley in 2002 presented this opportunity. We were once again under way with a Land Rover in the eastern Kimberley, following vague directions for days in murderous heat in long marches to search for certain sites in the rough terrain at which Bradshaw paintings had been sighted. We made two finds and were once again deeply struck by the absolute beauty of the human images, which at the same time gave us insight into the lives of these unreachable people. These moments of encounter wiped away our travails and became etched deep in my mind. And then fate came to our rescue again. At one of the stations we met Meg, who, it turned out, periodically helped Grahame Walsh to organize and label his slides, and she gave us his current contact information. We were amazed to learn that he was living in Brisbane at the time, not too far from our house. Grahame Walsh was the undisputed authority when it came to Bradshaw paintings. But he was also known for his eccentricity, which was pretty much required for his passion. Nobody but him would have subjected themselves to such exertions and roamed over months through the scorching hot Kimberley, nourishing themselves solely on canned tuna and whatever the Aboriginal people taught them and generally passing as a bush tucker. He understood several aboriginal languages, survived multiple falls in the rocky massifs and several snake bites, and he slept a maximum of four hours per night. His collection of slides of Bradshaw paintings comprised over a million pictures. He generally traveled alone, which earned him the nickname "lone wolf", and even back in civilization, he avoided publicity for the most part. Before he lost himself in the Bradshaw paintings, he had published the Australian standard reference on aboriginal

Meg, die, wie sich herausstellte, von Zeit zu Zeit Grahame Walsh half, seine Dias zu ordnen und zu beschriften. Sie gab uns seine aktuellen Kontaktdaten. Mit Erstaunen stellten wir fest, dass er zu dieser Zeit in Brisbane lebte, gar nicht so weit von unserem Haus entfernt. Grahame Walsh war die unbestrittene Autorität, wenn es um Bradshaw Figuren ging. Er war aber auch berüchtigt für seine Exzentrizität, eine Voraussetzung vielleicht für seine Passion. Keiner außer ihm hätte wohl die Strapazen auf sich genommen und wäre monatelang durch die glutheißen Kimberley gestreift, sich ernährend nur von *Bush Tucker*, also dem, das die Natur umsonst bereit hält und die Aborigines ihn zu nutzen gelehrt hatten, ergänzt um Thunfisch aus Büchsen. Er verstand mehrere der Sprachen der Aborigines, überlebte mehrere Abstürze in den Felsmassiven sowie einige Schlangenbisse und schlief höchstens jeweils vier Stunden pro Nacht. Seine Sammlung von Dias über Bradshaw Figuren umfasste über eine Million Bilder. Im Allgemeinen war er alleine unterwegs, was ihm den Spitznamen „Lone Wolf“ einbrachte und vermied auch zurück in der Zivilisation weitgehend die Öffentlichkeit. Bevor er den Bradshaw Figuren verfiel, hatte er das australische Standardwerk über die Felsmalereien der Aborigines veröffentlicht. Dieses bereits monumentale Werk übertraf er in 2000 mit der Veröffentlichung eines exklusiven Bandes über die *Bradshaw Art of the Kimberley*. Exklusiv war nicht nur der Inhalt des dicken Buches, exklusiv war auch dessen Einband aus Krokodilleleder. Kurz nach unserer Rückkehr aus den Kimberley kauften wir eines der wenigen erhältlichen Exemplare und trauten uns schließlich, die von Meg uns überlassene Telefonnummer zu wählen. Am anderen Ende war eine Mitarbeiterin von Grahame, die wohl auch bei der Diasortierung eingespannt war. Wir erfuhren, dass Grahame gerade unterwegs war, sowieso niemanden empfangen würde, wir aber gerne vorbeikommen könnten, um mit ihr eine Tasse Tee zu trinken. Hier schien sich eine Tür zu öffnen und so standen wir ein paar Tage später vor Grahame Walshs Haus. Seine Mitarbeiterin war höflich, etwas reserviert, taute aber zunehmend auf, als ich von meiner Kunst und meiner Begeisterung für die Bradshaw Figuren berichtete und Reto von seinen Arbeiten an der Queensland University. Die Gespräche wurden intensiver und lauter. Plötzlich ging die Tür zu einem Nebenraum auf und da stand er: *Lone Wolf*.

rock paintings. He outdid this monumental work in 2000 with the publication of an exclusive work on the *Bradshaw Art of the Kimberley*. The contents of this thick book were not the only thing exclusive about it: exclusive, too, was its hand-bound cover of crocodile leather. Shortly after our return from the Kimberley, we bought one of the only obtainable copies and finally worked up the nerve to dial the number Meg had given us. We got an assistant of Grahame's on the line, who was also occupied with sorting slides. We learned that Grahame was on the road and generally never received anyone anyway, but we were welcome to come by for a cup of tea. A door seemed to be opening to us, so a few days later we found ourselves standing in front of Grahame Walsh's house. His assistant was polite but somewhat reserved, but warmed to us as I started telling her about my art and my enthusiasm for the Bradshaw paintings, and Reto told of his work at the University of Queensland. The conversation became louder and more intense and suddenly the door to the adjoining room opened, and there he stood: *lone wolf*.

He had quite obviously listened in on part of our conversation, since his questions referred to what we had just said. I was of course thunderstruck at first, but Reto was quick to regain his poise, and the two of them were already talking about the pros and cons of electronic image archiving, when I finally also returned to Earth and found myself in an animated discussion of my art. Grahame was delighted with the catalog of my last exhibition and deeply impressed that I had used ochre from Australia to paint many of my pictures. He promised to give me a sample of a magnetic ochre from a special aboriginal place the next time we visit him—a promise that he in fact held, providing me with a unique medium for several of my paintings. We delved still deeper into the world of the Bradshaws and Grahame showed us a series of rock paintings that he had only recently discovered, some of which included fantastic depictions of people in boats. The boats were similar in appearance with the reed boats from Egypt and were the first important piece of evidence that the Bradshaws may have arrived in Australia over the Timor Sea. We all sensed the fascination of the inexplicable, the simultaneousness of the desire to understand and the wish to leave it understood. This feeling bonded us and we became friends within the short period of our encounter.

Er hatte ganz offensichtlich einen Teil unserer Unterhaltung mitgehört, denn seine Fragen bezogen sich auf unmittelbar vorher Gesagtes. Ich war natürlich zuerst wie vom Donner gerührt, Reto fand schneller seine Fassung und die beiden unterhielten sich intensiv über die Vor- und Nachteile der elektronischen Bildarchivierung. Dann war auch ich wieder in dieser Welt und in einem anregenden Gespräch über meine Kunst. Grahame war begeistert von meinem Katalog der letzten Ausstellung und tief beeindruckt, dass ich viele der Bilder mit Ocker aus Australien gemalt hatte. Er versprach mir, bei unserem nächsten Besuch einen magnetischen Ocker von einem speziellen Platz der Aborigines mitzugeben, ein Versprechen, das er in der Tat auch einlöste und mir so zu einem einmaligen Medium für einige meiner Bilder verhalf. Wir vertieften uns immer mehr in die Welt der Bradshaws, und Grahame zeigte uns eine ganze Reihe von Felsmalereien, die er erst kürzlich entdeckt hatte und teilweise fantastische Darstellungen von Menschen in Booten enthielten. Die Boote zeigten Ähnlichkeit mit den Schilfbooten aus Ägypten und waren ein erster wichtiger Hinweis auf die mögliche Ankunft der Bradshaws in Australien über die Timor See. Wir alle spürten die Faszination des Unerklärlichen, die Gleichzeitigkeit von Verstehen wollen und dem Wunsch, es unverstanden zu lassen. Dieses Gefühl verband uns und ließ uns in der kurzen Zeit unserer Begegnung zu Freunden werden.

Grahame zeigte uns noch die Räume, in denen er all seine Dias aufbewahrte und klärte uns über die schwierige politische Gemengelage auf, die die Entdeckung der Bradshaw Figures in Australien generiert hatte. Australien befand sich seit einiger Zeit in einem Prozess des Ausgleiches mit den Aborigines, wozu auch die Rückgabe von großen Gebieten des Kontinentes an die Ureinwohner gehörte, insbesondere der Gebiete, die sich aufgrund von Felsmalereien und

Grahame showed us the rooms in which he kept all of his slides and told us about the difficult political melange that the discovery of the Bradshaw figures in Australia had produced. Australia had for some time been in the process of compensation to the Aboriginal people, which included the return of large regions of the continent to the natives, in particular the regions that were declared tribal territories because of rock paintings and ritual sites. But what if the Aboriginal people were not the first settlers in some regions, what if there was a people there before them? Are all aboriginal land claims then invalid? In order to not damage the harmonization process, the Australian government kept down the research efforts towards uncovering the origin of the Bradshaw figures. Thus a difficult political situation keeps the curtain from being lifted on the origin of the people that created these unbelievable works of art.

It was late in the evening when we finally parted, only to see each other again a few days later before our return to Germany, to chat about the possible methods of precisely dating the rock paintings, in particular, and to make plans for a future collaboration. I was happy, not just about the mystical ochre that Grahame had given me, but because I sensed that his accounts had brought me so much closer to my inner motive.

And now we were on our way back to the Bradshaw figures. Steve proved to be a brilliant expert, not just on the locations of the figures, but also on the history of the discoveries and the relevance of the paintings. He had also devoured Grahame's book, and the enthusiasm for the artists that created these figures had rubbed off on him. As a result of our mutual enthusiasm, our daily marches grew longer and harder and it was often the failing daylight or the tides that kept us from getting completely lost in the rocky plateaus. The locations that Steve showed us were of extraordinary



ritueller Orte als Stammgebiete der Urbevölkerung deklarieren ließen. Was aber nun, wenn die Aborigines in einigen Regionen möglicherweise gar nicht die Erstbesiedler waren – wenn es ein Volk vor ihnen dort gab? Sind dann alle Landforderungen der Aborigines gegenstandslos? Um den politischen Annäherungsprozess nicht zu torpedieren, wurden die Forschungsanstrengungen zur Aufklärung der Herkunft der Bradshaw Figuren durch die australische Regierung niedrig gehalten. So trägt eine schwierige politische Situation noch zusätzlich dazu bei, den Schleier über die Herkunft der Menschen, die diese unglaublichen Kunstwerke schufen, auch weiter ungelüftet zu lassen. Es war spät am Abend, als wir uns trennten, nur um uns ein paar Tage später vor unserer Rückreise nach Deutschland wiederzusehen. Wir unterhielten uns insbesondere über die Möglichkeiten einer genauen Datierung der Felsmalereien und schmiedeten Pläne für eine zukünftige Kooperation. Ich war glücklich, nicht nur über den mystischen Ocker, welchen mir Grahame mitgegeben hatte, sondern auch deshalb, weil ich spürte, durch seine Berichte meinem inneren Motiv so viel näher gekommen zu sein.

Und jetzt sind wir wieder, zum vierten Mal, zu den Bradshaw Figuren unterwegs. Steve erweist sich dabei als ein exzellenter Kenner, nicht nur der Plätze mit entsprechenden Figuren, sondern auch der bisherigen Entdeckungsgeschichte und der Bedeutung der Figuren. Auch er hat das Buch von Grahame verschlungen und sich von der Begeisterung für die Künstler, die diese Figuren geschaffen hatten, anstecken lassen. Als Resultat unserer wechselseitigen Begeisterung werden unsere täglichen Fußmärsche immer länger und härter, und oft sind es nur das fallende Tageslicht oder die Gezeiten, welche uns davon abhalten, uns endgültig in den Felsplateaus zu versteigen. Die Plätze, die uns Steve zeigt, sind von außergewöhnlicher Schönheit. Fast erscheint es

beauty. It seemed to us as if the past inhabitants this close to the ocean must have lived happier lives than those that had lived further inland. Depictions of ritual dances and festivities prevailed over depictions of everyday activities. The few images of animals, predominantly kangaroos, were all well nourished, the special women's headdress was more decoratively arranged and the images were often collected in actual galleries that would have required planning. Was Faraway Bay, even at that time, a place of happiness, contentment and scenic magic? We will never really know; for me, anyway, it is such a place, and much more: a place of inspiration.

We had planned to meet Grahame Walsh again when we returned to Brisbane. But in Kununurra we received the message that Grahame was dying in the hospital. An aggressive brain tumor wrecked within weeks the man that had experienced and survived so much. He died while our plane took off and we watched the expanse of the Kimberley, his home, pass below us.



uns, als ob die Menschen so nahe am Meer ein noch glücklicheres Leben gelebt haben müssten als die, die damals weiter im Inland lebten. Es überwiegen Darstellungen von rituellen Tänzen, von Festivitäten gegenüber Darstellungen von Alltagshandlungen. Die wenigen dargestellten Tiere, vor allem Kängurus, scheinen alle gut genährt; der besondere Haarschmuck der Frauen ist üppiger ausgestaltet und oftmals sind die Darstellungen zu wirklichen Galerien zusammengefasst, die eine Planung der Gestaltung voraussetzen. Faraway Bay - schon damals ein Ort des Glücks, der Zufriedenheit und der landschaftlichen Magie? Wir werden es nie genau wissen, für mich jedenfalls ist es ein solcher Ort, und noch viel mehr: ein Ort der Inspiration.

Es war geplant, dass wir Grahame Walsh auf unserer Rückreise in Brisbane wieder treffen. Schon in Kununurra erreicht uns die Botschaft, dass Grahame in der Klinik im Sterben liegt. Ein aggressiver Hirntumor hat ihn, der so viel erlebt und überlebt hatte, in wenigen Wochen zerstört. Er stirbt, während unser Flugzeug abhebt und wir unter uns die Weite der Kimberley aufnehmen, die seine Heimat gewesen sind.





VERSANDETER FLUSS
Sand/Pigmente/Acrylat/Leinwand auf Holz, 2008
96 x 126 cm

SANDY CREEK
sand/pigments/acrylate/canvas on wood, 2008
96 x 126 cm



BLAUES WASSER
Sand/Pigmente/Asche/Acrylat/Leinwand auf Holz, 2008
76 × 101 cm

BLUE POOL
sand/pigments/ashes/acrylate/canvas on wood, 2008
76 × 101 cm



KIMBERLEY IMPRESSIONEN
 Australische Erde/Ocker auf Leinwand, 1999
 110 × 62 cm, 110 × 52 cm, 110 × 42 cm



KIMBERLEY IMPRESSIONS
 Australian soil/ocher on canvas, 1999
 110 × 62 cm, 110 × 52 cm, 110 × 42 cm



WEGMARKEN, STERNENGLIMMER, FRÜHLING IN DER WÜSTE
Erde/Sand/Ocker/Pigmente/Rinde/Glimmer/Acrylat auf Holz
2003, 2007, 2001 - 160 × 46 cm, 160 × 46 cm, 145 × 45 cm

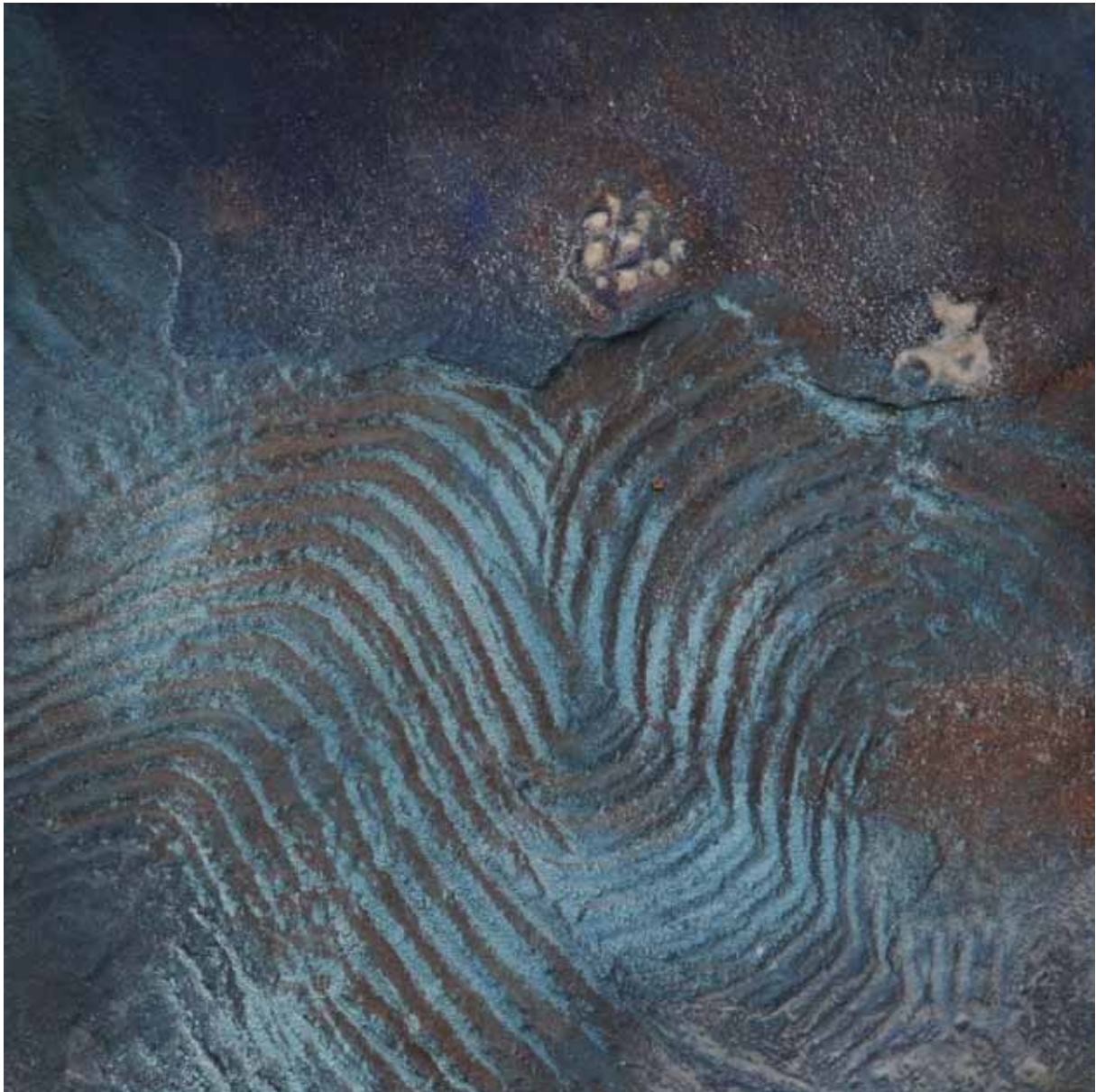
TRACKSIGNS, STARGLIMMER, DESERT SPRINGTIME
soil/sand/ocher/pigments/bark/mica/acrylate on wood
2003, 2007, 2001 - 160 × 46 cm, 160 × 46 cm, 145 × 45 cm





WELLEN ÜBER DEM RIFF
Sand/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2006
77 × 113 cm

WAVES ABOVE THE REEF
sand/pigments/acrylate on wood, 2006
77 × 113 cm



FREIGEWEHTE ZEICHEN I
Sand/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2008
67 × 67 cm

UNCOVERED SYMBOLS I
sand/pigments/acrylate on wood, 2008
67 × 67 cm



FREIGEWEHTE ZEICHEN II
Sand/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2008
67 × 67 cm

UNCOVERED SYMBOLS II
sand/pigments/acrylate on wood, 2008
67 × 67 cm

INSA RULLKÖTTER

DIE KUNST DER ERSTEN AUSTRALIER

THE ART OF THE FIRST AUSTRALIANS

Aboriginal Art

Ein Kunstwerk hat für jede Zeitepoche, in der man es beurteilt, eine andere Bedeutung. Sollen wir in unserer eigenen Epoche bleiben und das Kunstwerk mit der nigelnagelneuen Sensibilität von heute betrachten, oder sollen wir die Epoche studieren, in der es entstanden ist, (...) um zu verstehen, was es bei seiner Geburt bedeutete und was es für seine Zeitgenossen mit sich brachte? (Henri Matisse, 1951)

Lange bevor sich die antiken Kulturen im Nahen Osten, in Europa und Amerika entfalteten, erlebte der australische Kontinent die Blüte einer komplexen Kultur mit ausgeprägten Lebensformen und einer tief spirituellen Verbundenheit zur Natur. Archäologische Funde belegen, dass die ersten Australier, die indigenen Volksgruppen der Aborigines und Torres-Strait-Insulaner, das Land vor mehr als 50.000 Jahren besiedelten. Dabei ließen sie sich in unterschiedlichen Klimazonen nieder, von den tropischen Regenwäldern im Norden über die harschen Wüsten im Landesinneren bis zu den gemäßigten Flusslandschaften im Südosten des Kontinents. Geographisch weitgehend isoliert vom Rest der Welt entwickelten sie eigenständige kulturelle Praktiken, unterschiedliche Sprachen (jedoch ohne schriftliche Ausprägung), Glaubensvorstellungen, soziale Strukturen und vor allem eine Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen.

Die Kunst der australischen Ureinwohner präsentiert sich in den verschiedensten Gattungen und Medien. Zu den traditionellen Formen gehören Höhlen- und Rindenmalerei, Felsgravuren, Körperbemalung und Bodenzeichnungen sowie zeremonielle Gegenstände und Holzskulpturen. Die Farbpalette bestand ursprünglich aus natürlichen Pigmenten in warmen Erdtönen, Holzkohle und Pfeifenton. Dies änderte sich mit Beginn der 1970er Jahre, als mit dem auf künstlerischer Ebene maßgeblichen Kontakt zwischen der indigenen und der europäischen Bevölkerung erstmals westliche Materialien wie Acrylfarbe und Leinwand Verwendung fanden. Bereits vor der Kolonialisierung kam es zur

Aboriginal Art

The significance of a work of art varies according to the period in which it is examined. Should we confine ourselves to our own time and consider the work with today's fresh new sensibility, or should we study the period during which it was created, (...) so as to understand what the work signified when it was conceived and what it meant to its contemporaries? (Henri Matisse, 1951)

Long before the ancient cultures unfolded in the Middle East, Europe and America, the Australian continent experienced the blossoming of a complex culture with distinct ways of life and a deep spiritual bond with nature. Archeological finds document that the first Australians, the Indigenous ethnic groups of Aboriginal and Torres Strait Islander people, populated the land over 50,000 years ago. They settled in varying climatic zones, from the tropical rain forests in the north to the harsh deserts in the interior and the temperate river terrain of the continent's southeast. Geographically isolated from the rest of the world, they developed distinct cultural practices, diverse languages (albeit with no written form), beliefs, social structures and, most notably, a range of artistic forms of expression.

The art of the Australian Indigenous people appears in the most diverse genres and media. The traditional forms include cave and bark painting, rock engraving, body painting and ground drawing as well as ceremonial objects and wooden sculptures. The colour palette consisted originally of natural ochres in warm earth tones, charcoal and pipe clay. This changed at the beginning of the 1970s, when the defining artistic interaction between Indigenous and European populations brought about the use of Western materials such as acrylic paints and canvas. Even before colonisation, diverse regional art movements took shape. The three best known styles include dot paintings, a precise form of dot art from Central Australia, as well as cross-hatching and x-ray paintings, which are found in the northern Australian region of



EINSAME BRADSHAW
Sand/Pigmente/Rinde/Acrylat/Leinwand auf Holz, 2008
81 x 96 cm

LONELY BRADSHAW
sand/pigments/bark/acrylate/canvas on wood, 2008
81 x 96 cm

Ausprägung unterschiedlicher regionaler Kunstrichtungen. Zu den drei bekanntesten Stilen zählen die *Dot Paintings*, präzise Punktgemälde aus Zentralaustralien, sowie *Cross-Hatchings* und *X-Ray Paintings*, Kreuzschraffuren und Röntgenbild-Darstellungen, wie sie im nordaustralischen Arnhem Land zu finden sind.

Die Kunst nimmt im gesellschaftlichen Leben der ersten Australier eine zentrale Stellung ein. Traditionell dient sie vornehmlich zeremoniellen Zwecken und ist dabei untrennbar mit der spirituellen Glaubensebene *Tjukurrpa* (westliche Übersetzung: Traumzeit) verbunden, die den Beginn der Zeit markiert. Den Ureinwohnern zufolge wanderten mythische Vorfahren durch das Land, formten die Landschaft und schufen die Lebewesen und ihre Gesetze, bevor sie selbst Teil des Landes wurden. Der Glaube an diesen Schaffensprozess ist allgegenwärtig. Geographische Landschaftsmerkmale deuten auf die Wanderungen der Ahnen hin und werden noch heute entsprechend verehrt. Jedes Kunstwerk greift eine spezifische Episode dieser Schöpfungsgeschichte auf, die von Generation zu Generation weitergegeben wird und so zum Erhalt des kulturellen Erbes beiträgt. Die Kunst erfüllt dabei keinerlei ästhetischen Nutzen, sie dient vielmehr der eigenen Geschichtsschreibung und der Vermittlung ewigen Wissens.

Obwohl die Kunst der Aborigines und Torres-Strait-Insulaner zu einer der ältesten kontinuierlich fortgeführten Kunsttraditionen der Welt zählt, fand sie bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nur wenig Beachtung. Das eurozentrische Weltbild der kolonialen Gesellschaft und eine aggressive Assimilationspolitik verhinderten knapp zwei Jahrhunderte lang die Wertschätzung dieser Kultur. Erst sozialpolitische Veränderungen wie das Referendum im Jahr 1967, das der gesetzlichen Diskriminierung der indigenen Bevölkerung ein Ende setzte, führten dazu, dass sich auch der Blick auf die Kunst veränderte.

Heute genießen die Werke der ersten Australier große Anerkennung und haben längst Einzug gehalten in internationale Kunstmuseen, angesehene Sammlungen und zeitgenössische Galerien. Immer mehr Bedeutung gewinnt die Kunst auch auf dem Kunstmarkt, wo auf Auktionen bereits Rekordpreise in Millionenhöhe erzielt wurden. Am wenigsten profitieren jedoch die Künstler selbst von der zunehmenden

Arnhem Land.

Art is central to Aboriginal life. Traditionally, it serves ceremonial purposes and is thus inseparably bound to the spiritual belief in *Tjukurrpa* (Western translation: Dreamtime/Dreamings), which marks the beginning of time. According to Australia's Indigenous people, mythical ancestors wandered across the country, formed the landscape and created life forms and laws before they themselves became part of the land. The belief in this creation process is omnipresent. Geographical landscape features are suggestive of the ancestral wanderings and are still revered today. Every work of art captures a specific episode in this creation story, which is passed on from generation to generation, thus preserving the cultural heritage. In this sense, art does not fulfill any aesthetic value, but rather serves the historical narrative and the imparting of eternal knowledge.

Although the art of Aboriginal and Torres Strait Islander people is one of the world's oldest continuously practiced artistic traditions, it remained relatively unknown until the second half of the 20th century. Colonial society's Eurocentric worldview and an aggressive assimilation policy prevented appreciation of this culture for nearly two centuries. Only after sociopolitical changes, such as the 1967 Referendum putting an end to the legal discrimination against Indigenous people, did the view of art change.

Today, the works of Indigenous Australians enjoy widespread appreciation and have long since found their way into international art museums, prestigious collections and contemporary art galleries. Australian Aboriginal art is also gaining greater recognition in the art market, with record prices in the millions obtained at auctions. The artists themselves, however, profit the least from the increasing commercialisation of their culture. So far they have not received any financial stake in the reselling of their works, which have, over the years, become sought-after investment items. The tourism industry, with its imitations and cheap souvenirs sporting an Aboriginal look, also makes it difficult to impart cultural values. That is why in many ways, it is still difficult to deal with this form of art. How should the art be interpreted? How should it be dealt with in order to prevent the loss of an important cultural heritage despite progressive economisation? Is there a simple answer to Henri Matisse's

Kommerzialisierung ihrer Kultur. So erhalten sie bislang keine finanzielle Beteiligung an Wiederverkäufen ihrer Werke, die über die Jahre zu begehrten Investitionsobjekten geworden sind. Auch erschwert die Tourismusbranche mit ihren Imitaten und qualitativ minderwertigen Souvenirs in „Aboriginal-Optik“ die Vermittlung kultureller Werte. Und deswegen bleibt der Umgang mit dieser Kunstform in vielerlei Hinsicht problematisch. Wie soll die Kunst interpretiert, wie mit ihr umgegangen werden, um trotz fortschreitender Ökonomisierung den Verlust eines wichtigen kulturellen Erbes zu verhindern? Gibt es mit Blick auf die Kunst der australischen Ureinwohner eine einfache Antwort auf die Frage von Henri Matisse?

Felsmalerei in Australien

Wenngleich die Kunst der ersten Australier seit den 1970er Jahren zunehmend in den Blick der Öffentlichkeit geraten ist, so hat die Kunstgeschichtsschreibung ihr noch längst keinen festen Platz auf der Zeitachse des weltweiten künstlerischen Schaffens zugewiesen. So kommt es, dass die Höhlenmalereien von Lascaux und Chauvet in Frankreich (15.500-17.000 v. Chr. bzw. 31.000 v. Chr.) und Altamira in Spanien (11.000-16.000 v. Chr.) gemeinhin als die ältesten Kunstwerke der Menschheit gelten. Weniger bekannt ist, dass der australische Kontinent viele eindrucksvolle Stätten prähistorischer Felsmalerei birgt, die über 25.000 Jahre vor den Zeichnungen in Europa entstanden. Bemalte Felsklippen und Steilwände finden sich vor allem in den Gebieten der Cape York Peninsula, in Arnhem Land, in den Kimberley sowie in Teilen Zentral- und Südaustraliens. Mehr als 125.000 Funde wurden bereits registriert, so viele wie in keinem anderen Land, und noch immer werden jedes Jahr Dutzende zuvor unbekannte Felsmalereien entdeckt.

Wie bei allen Kunstformen kam es auch innerhalb der Felsmalerei zu regionalen Ausprägungen, die sich nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch differenzieren lassen. Zu den frühesten Formen gehören schablonenartige Abbildungen menschlicher Hände. Eine beeindruckende Sammlung dieser ältesten Darstellungen findet sich am Ubirr Rock im Kakadu-Nationalpark. Vor rund 10.000 Jahren entwickelte sich dann die Malerei des so genannten dynamischen Stils.

question, taking Australian Aboriginal art into consideration?

Rock Art in Australia

Although the art of Australia's Indigenous people has landed increasingly in the public eye since the 1970s, art history has not yet assigned it a permanent place on the timeline of worldwide artistic works. That is why the cave paintings of Lascaux and Chauvet in France (15,000-17,000 B.C. and 31,000 B.C., respectively) and Altamira in Spain (11,000-16,000 B.C.) are still commonly considered to be humankind's oldest works of art. That the Australian continent holds many impressive prehistoric rock painting sites, which originated over 25,000 years before the drawings in Europe, is less well known. Painted cliffs and steep rock faces are found primarily in the regions of Cape York Peninsula, in Arnhem Land, in the Kimberley and in parts of Central and South Australia. More than 125,000 sites have been registered, more than in any other country, and every year dozens of previously unknown rock paintings are discovered.

As with all forms of art, distinct regional forms developed within rock painting, which can be distinguished both chronologically and stylistically. The earliest forms include stencil-like images of human hands. An impressive collection of these oldest figures is found at Ubirr Rock in Kakadu National Park. Around 10,000 years ago, the dynamic style of rock painting emerged. This style deals with naturalistic and monochromatic images of humans and animals in moving form which, according to Aboriginal belief, were painted on the rock walls for didactic purposes by the *Mimi* spirits. Portraits of the *Wandjinas*, originating approximately 3,000 years ago in the Kimberley region in Western Australia, were also left behind by mythical ancestors. These works, which reach up to six meters in height, show the *Wandjina* spirits in human form, with white bodies, mouthless faces and their characteristic halo. The youngest rock art style comprises x-ray paintings in Arnhem Land, of polychromatic figures with their inner organs displayed.

The delicate portrayals of *Gwion Gwion* in Western Australia, which were first described by the British scientist Joseph Bradshaw in 1891, are still historically controversial today. They are located in the difficult-to-reach gorges of the

Hierbei handelt es sich um naturalistische, monochrome Abbildungen von Menschen und Tieren in bewegter Form, die – dem Glauben der Ureinwohner zufolge – von den spirituellen Wesen der Mimi zu didaktischen Zwecken auf die Felswände gemalt wurden. Auch die Portraits der Wandjina, die vor ca. 3.000 Jahren in den Kimberley im Nordwesten Australiens entstanden, wurden von mythischen Vorfahren zurückgelassen. Die bis zu sechs Meter großen Werke zeigen die Ahnenwesen in menschlicher Gestalt mit weißen Körpern, mundlosen Gesichtern und einem charakteristischen Lichtschleier. Die jüngste Stilrichtung umfasst die *X-Ray Paintings* in Arnhem Land, polychrome Figuren mit abgebildeten inneren Organen.

Zeitgeschichtlich umstritten sind nach wie vor die filigranen Darstellungen der Gwion Gwion in Westaustralien, die von dem britischen Forscher Joseph Bradshaw im Jahr 1891 zum ersten Mal beschrieben wurden. Sie finden sich in den schwer zugänglichen Schluchten des Kimberley-Gebirges, wo bislang rund 100.000 grazile Figuren mit Lendenschurz, langem Kopfschmuck und traditionellen Jagdwaffen wie Bumerang und Speer entdeckt wurden. Trotz Ähnlichkeiten mit dem dynamischen Stil weisen diese Bilder besondere Merkmale auf, die die Wissenschaft vor ein Rätsel stellen. Hierzu gehört z.B. die Darstellung schmückender Kleidung wie sie sich in keiner anderen Form der australischen Felsmalerei wiederfindet. Noch besteht Uneinigkeit darüber, welches Alter den Gwion Gwion zugeordnet werden muss.

Die heutige Wissenschaft gewinnt aus der Felsmalerei der ersten Australier einzigartige Informationen über die Urgeschichte Australiens. Die Tatsache, dass die Malereien zumeist in mehreren übereinander liegenden Schichten angebracht wurden, bietet den Forschern die Möglichkeit der zeitlichen Einordnung, um z.B. Ereignisse während der Eiszeit, die Entstehung von Ritualen oder den Kontakt mit anderen Kulturen nachzuvollziehen. So lässt sich mit Hilfe der Radiokohlenstoff-Altersdatierung unter anderem nachweisen, dass mit dem Ansteigen des Meeresspiegels nach der letzten Eiszeit vor ca. 10.000 Jahren erstmals Meereslebewesen in den Felszeichnungen abgebildet wurden oder dass mit dem Beginn der Kolonisation des australischen Kontinents durch die Europäer weiße Menschen auf Pferden in den Darstellungen auftauchen.

Kimberley Mountains, where so far approximately 100,000 delicate figures depicted with loincloth, long headdress and traditional hunting weapons such as boomerangs and spears, have been discovered. Despite similarities with the dynamic style, these images have particular features that are puzzling to scientists. These include, for example, the illustration of decorative clothing not seen in any other form of Australian rock painting. To which age the *Gwion Gwion* should be assigned is still a matter of debate.

For science today, Indigenous rock art is a main source of information on the prehistory of Australia. The fact that most of the images were painted in multiple layers applied on top of one another assists researchers with chronological placement, allowing them to reconstruct, for example, events during the ice age, the emergence of rituals, or contact with other cultures. For example, radiocarbon dating has proven that sea life appeared for the first time in rock drawings at the time when sea level rose after the last ice age, approximately 10,000 years ago, or that white people on horses appeared in illustrations at the start of European colonisation of the Australian continent.

Although Australian rock art is considered one of the most significant witnesses to early cultural creation, as a form of artistic expression it is in no way outdated or obsolete. On the contrary, recent finds in South Australia indicate continuous practice of this ancient art form. Even the pictorial imagery that was applied to the rock faces thousands of years ago is still used in a variety of media today.

Many Aboriginal and Torres Strait Islander people were driven from their land in the course of colonisation, leading to an interruption of the honoring of culturally important sites. Bark painting served as a substitute for artistic depiction on rock walls during these times. Not until the *Land Rights Act* of 1976 were Indigenous Australians given back entitlements to their land. It was the return of their ancestral territory, giving them once again access to their own "prehistoric history book", that facilitated the revival of their traditional artistic honoring of their creation ancestors.

Obwohl die Felsmalerei in Australien zu den bedeutendsten Zeugnissen frühen kulturellen Schaffens zählt, handelt es sich keineswegs um eine überholte, ausgestorbene Form der künstlerischen Betätigung. Neuste Funde in Südaustralien zeugen ganz im Gegenteil von einer kontinuierlichen Fortführung dieser prähistorischen Kunstform. Auch die malerische Symbolik, die vor mehreren tausend Jahren auf die Felsklippen aufgetragen wurde, findet heute noch in unterschiedlichen Medien Verwendung.

Im Zuge der Kolonisation wurden viele Aborigines und Torres-Strait-Insulaner von ihrem Land vertrieben, wodurch es zu einer Unterbrechung der Verehrung kulturell bedeutender Orte kam. Die Rindenmalerei diente in dieser Situation als Ersatz für die künstlerische Darstellung auf Felswänden. Erst mit dem *Land Rights Act* im Jahr 1976 erhielten die Ureinwohner wieder Anspruch auf ihr Land. Die Rückkehr in ihr angestammtes Territorium, die ihnen wieder Zugang zu ihrem eigenen „prähistorischen Geschichtsbuch“ ermöglichte, ging einher mit der Wiederbelebung des traditionellen kulturellen Schaffens und der Verehrung der Vorfahren.



SCHWEBENDE BRADSHAW
Australische Erde/Ocker/Pigmente/Rinde auf Leinwand, 2003
137 × 100 cm

LEVITATING BRADSHAW
Australian soil/ocher/pigments/bark on canvas, 2003
137 × 100 cm



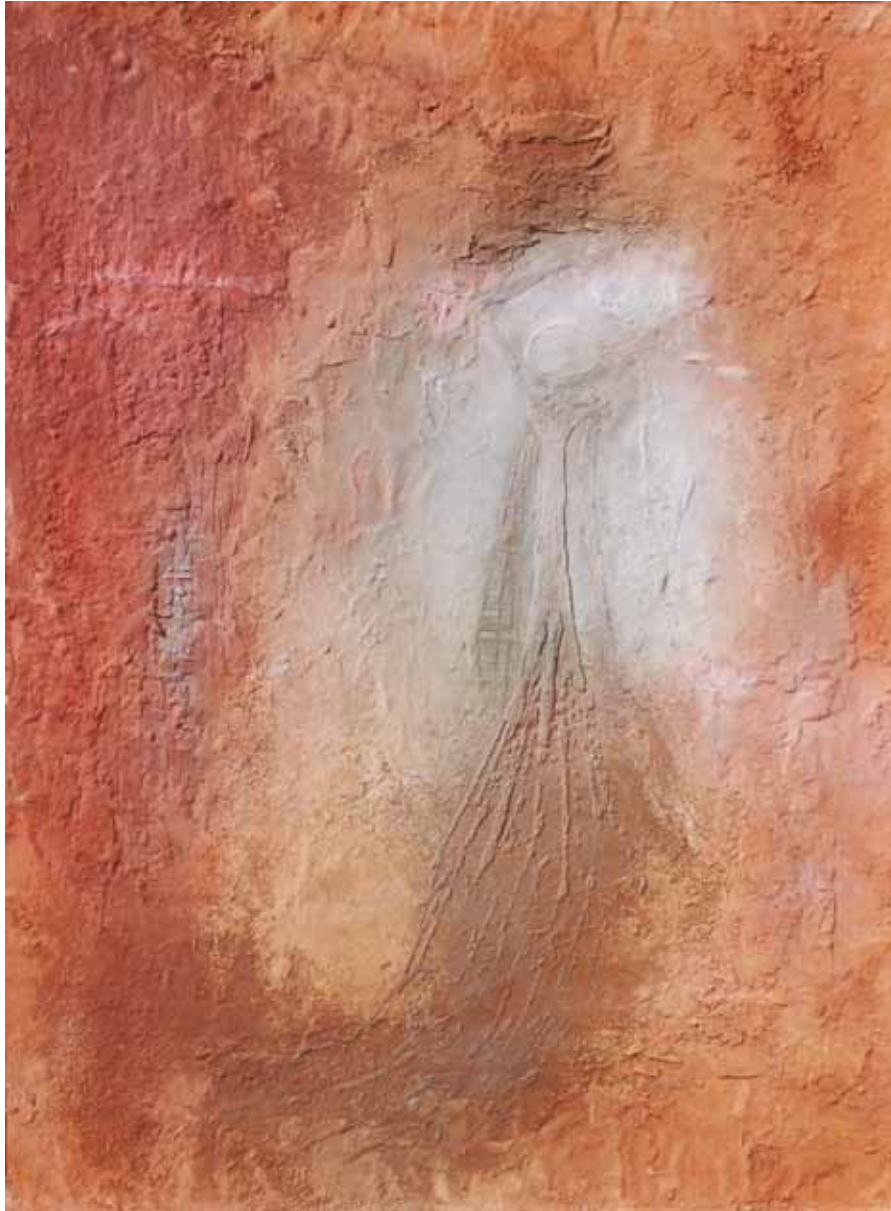
WILGIE MIA II
Australische Erde/Ocker/Rinde auf Leinwand, 2003
137 × 100 cm

WILGIE MIA II
Australian soil/ocher/bark on canvas, 2003
137 × 100 cm



DAS FLÜSTERN DER FELSEN
Australische Erde/Ocker/Rinde auf Leinwand, 2003
137 × 100 cm

WHISPERING ROCKS
Australian soil/ocher/bark on canvas, 2003
137 × 100 cm



MAHNENDE BRADSHAW
Australische Erde/Ocker/Pigmente/Rinde auf Leinwand, 2003
137 × 100 cm

REMINDING BRADSHAW
Australian soil/ocher/pigments/bark on canvas, 2003
137 × 100 cm



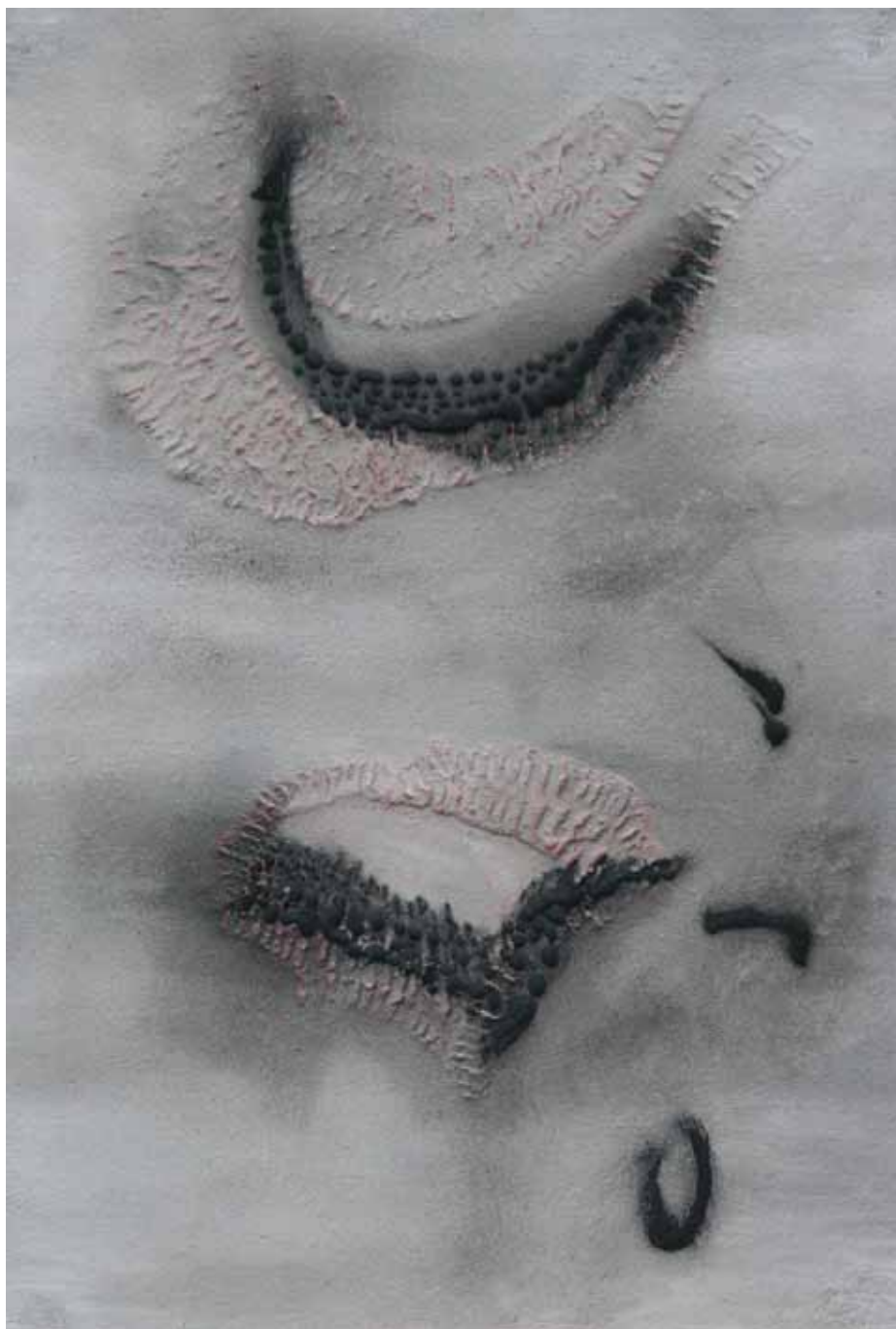
FELSMALEREIEN
Sand/Pigmente/Ocker/Acrylat auf Holz, 2007
82 x 58 cm

ROCK PAINTING
sand/pigments/ocher/acrylate on wood, 2007
82 x 58 cm



OCKER-MAHLSTEIN
Sand/Pigmente/Ocker/Asche/Acrylat auf Holz, 2009
63 × 74 cm

OCHER GRINDING STONE
sand/pigments/ocher/ashes/acrylate on wood, 2009
63 × 74 cm



GLUTHEISSE ZEICHEN
Sand/Pigmente/Eisenglimmer/Asche/
Acrylat/Leinwand auf Holz, 2008
116 x 81 cm

BURNING SIGNS
sand/pigments/iron mica/ashes/acryla-
te/canvas on wood, 2008
116 x 81 cm

ERKALTETE ZEICHEN
Sand/Pigmente/Eisenglimmer/Asche/
Acrylat/Leinwand auf Holz, 2008
116 x 81 cm



COLD SIGNS
sand/pigments/iron mica/ashes/acrylate/canvas on wood, 2008
116 x 81 cm



FRUCHTBARE ZEICHEN
Sand/Pigmente/Eisenglimmer/Asche/
Acrylat/Leinwand auf Holz, 2008
116 x 81 cm



FERTILE SIGNS
sand/pigments/iron mica/ashes/acrylate/canvas on wood, 2008
116 x 81 cm



KIMBERLEY REGION
Sand/Pigmente/Kalk/Ocker/Acrylat auf Holz, 2009
100 × 130 cm

KIMBERLEY REGION
sand/pigments/chalk/ocher/acrylate on wood, 2009
100 × 130 cm



WASSERDÜNEN
Sand/Kreide/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2008
75 × 110 cm

WATER DUNES
sand/chalk/pigments/acrylate on wood, 2008
75 × 110 cm



DAVID MOWALJARLAIS LETZTER TANZ
Australische Erde/Ocker/Rinde auf Leinwand, 1998
115 × 125 cm

DAVID MOWALJARLAI'S LAST DANCE
Australian soil/ocher/bark on canvas, 1998
115 × 125 cm

JACK PETTIGREW

BIOLOGISCHE DATIERUNG DER BRADSHAW FIGUREN

Physikalische Methoden wie die C_{14} -Datierung setzen die Existenz kohlenstoffhaltiger Artefakte voraus. Solche wurden bis anhin nicht an den Fundstellen von Bradshaw Figuren ausgegraben und erschweren so die Datierung dieser Kunstwerke. Anders stellt sich die Situation bei ähnlichen Felsmalereien in Tansania dar, wo die Stratigraphie eine Korrelation von Steinmaterial mit Farbresten mit den sich darüber befindlichen Felsmalereien und ausgegrabene menschliche Skelettreste eine genaue Datierung der Gemälde auf 40.000 Jahre ermöglichten. Für die Bradshaw Figuren kommt erschwerend dazu, dass die Zusammensetzung der verwendeten Farben nicht bekannt ist und ihre Eindringung in die Tiefe des Sandsteins eine direkte Datierung behindert. Aus diesem Grund werden auch in Zukunft indirekte Methoden der Datierung eine wichtige Rolle spielen. Solche Methoden beruhen teilweise auf biologischen Interferenzen. Zwei dieser Methoden werde ich im Folgenden kurz zusammenfassen und auf eine dritte etwas ausführlicher eingehen. Die erste Methode nimmt Bezug auf die Darstellung von Tieren in den Gemälden, deren Aussterben genau datiert ist. Die zweite Methode nutzt die Thermolumineszenzmessung (eine zwar physikalische Methode, die aber auf biologischen Ursachen fußt) zur Datierung von Wespennestern, welche über den Gemälden gefunden wurden. Die dritte Methode basiert auf molekulargenetischen Analysen von Pflanzen und verlangt eine Reihe von Rückschlüssen, um sie für die Datierung von Bradshaw Figuren einzusetzen.

Ausgestorbene Megafauna in Bradshaw Gemälden

Die außerordentliche Fähigkeit der Bradshaw Kultur, ihre Umwelt genau zu beobachten und darzustellen, wurde kürzlich beschrieben und ermöglichte eine Identifizierung von ausgestorbenen Tierarten in den Gemälden (Pettigrew et al. 2008). Bei den Darstellungen handelte es sich zweifelsfrei um damals lebende und nicht fossile Tiere. Mindestens drei Arten, die mittlerweile ausgestorben sind, lassen sich gut erkennen: *Thylacoleo*, ein marsupialer Löwe; *Sthenurines*,

DATING BRADSHAW ART USING BIOLOGY

Despite the power of physical dating methods, they cannot always be used. In the case of C_{14} , a carbon artefact is not always available for analysis, a big problem with Bradshaw art because there have been virtually no excavations under galleries. This contrasts with equivalent paintings in Tanzania where careful stratigraphy and correlation of paint on stone fragments with the painting above have enabled the accurate dating of 40 KYr old human skeletons found in the excavations under the paintings. Moreover, the technology of Bradshaw inks is not understood and their penetration below the surface of the sandstone makes difficult any direct attempt at dating. For this reason, indirect methods of dating of the Bradshaw art will continue to make their contribution. These methods rely on biologically-based inference. They include two methods that I will summarise, and a third that I will describe in more detail which is strongly biologically based in molecular genetics, but which requires a number of inferences to make it relevant to dating Bradshaw art. The first two methods are the depiction in the art of extinct megafauna whose date of extinction is known, and the use of thermoluminescence (a physical method but relying on biology for interpretation) to date wasp nests overlying the art.

Extinct Megafauna in Bradshaw Painting

The extraordinary ability of the Bradshaw culture to observe their natural world accurately, and then to depict it, has been pointed out and has enabled extinct species to be readily recognised in their art (e.g. Pettigrew et 2008). It is obvious from the nature of these depictions that the animal subjects were alive and not fossils. In the case of the megafauna, at least three extinct mammals can be recognised in Bradshaw art:- *Thylacoleo*, the marsupial leopard or lion; *Sthenurines*, a kind of giant browsing kangaroo; *Zygamaturus*, a giant herbivore. Extensive data are available of these megafauna from collections of bones that have collected because of water action in caves at higher latitudes

ein Riesenkänguru; Zygamaturus, ein großer Pflanzenfresser. Von dieser Megafauna gibt es umfassende Daten über den Zeitpunkt ihrer Auslöschung aufgrund von Knochenfunden in den nördlichen Breiten von Australien. Der Zeitpunkt wird dabei übereinstimmend auf vor 30.000 - 40.000 Jahren festgelegt. Das ergibt zwingend ein Alter der entsprechenden Gemälde, welches vor dieser Zeit liegen muss.

Wespennester über den Gemälden

Grahame Walsh war der erste, der sorgfältig Wespennester aussuchte, die über den Gemälden gebaut worden waren und bei entsprechender Datierung die Abschätzung eines minimalen Alters der Gemälde erlauben sollten. Die Datierung der Nester erfolgte über die Thermolumineszenz von in den Nestern eingebauten Sandkörnern. Die unterschiedlichen Proben ergaben unterschiedliche, teils jüngere Datierungen. Eine ergab aber ein Alter von 17.000 Jahren. Wenn man davon ausgeht (und ich unterstütze diese Annahme), dass die damaligen Bradshaw-Künstler und Bewohner der Felsformationen stolz auf ihre Werke waren und sie entsprechend pflegten und von Wespennestern befreiten, dann stellen diese 17.000 Jahre ein minimales Alter dar und es ist durchaus wahrscheinlich, dass die Gemälde älter sind. Die Wespennest-Datierungen sind von anderen Wissenschaftlern kritisiert worden, die mit der C14-Methode allgemein jüngere Daten erhielten (der älteste Zeitpunkt war 3.000 Jahre) und deren Datierungsmesswerte Häufungen zu bestimmten Zeitpunkten zeigten und dabei weniger Streuung aufwiesen als die mit den Wespennestern erhaltenen Daten. Sie schlossen daraus auf eine höhere Zuverlässigkeit ihrer Daten. Es ist jedoch nicht schwierig, ihre Argumentation umzudrehen: Es gibt keinen Grund, eine Häufung der Wespennest-Daten über Tausende von Jahren anzunehmen, wohl aber Gründe, die die Häufung der C14-Daten erklären könnten. Die C14-Datierung stützte sich auf die Datierung von Holzkohle und setzte damit voraus, dass diese für das Zeichnen von Bradshaw Figuren verwendet wurde. Dafür gibt es keinen Beweis – im Gegenteil weisen die bisherigen Untersuchungen darauf hin, dass dafür das mangan- und eisenhaltige Pigment von Cyanobakterien verwendet wurde, welche typischerweise

in Australien. Dating the extinction of the megafauna is reliably placed at 30 Kyr before present, with some authors citing an even earlier date at 40 KYr. It is difficult to escape the conclusion from these observations that Bradshaw art is at least 30 Kyr old.

Mud Wasp Nests Built Over Bradshaw Paintings

Grahame Walsh and colleagues carefully chose mud nests of wasps that had been built over Bradshaw art and that would therefore give a minimum estimate of the age of the underlying art. Thermoluminescence was used to date sand grains within the nest that were taken in the dark to avoid disturbing the thermoluminescence trace that was present in the grain. Different nests gave different dates, but many were Pleistocene, with one nest as old as 17 KYr. There is an element of justifiable pride in Bradshaw paintings that I am comfortable to speculate about. If this guess about pride is true, it is easy to imagine that the galleries would have been cleaned of wasp nests by the artists while they were still extant. In other words, the 17 KYr is very much a minimal estimate and the paintings are likely to be much older.

The mud nest dates have been criticised by other workers who used C14 to study the Bradshaw paintings and who obtained much younger, Holocene, dates (their oldest was 3 KYr) as well as dates that were much more tightly clustered in time, in contrast to the wide variation in the mud nest dates throughout the Pleistocene. It is not difficult to turn their criticism around, viz:- There is no strong reason to expect any synchrony of the behaviour of wasps over millennia, but there is an explanation for the synchrony of the radiocarbon dates. No thorough work has established that charcoal was used to darken Bradshaw paint, for which there were other available sources of the "mulberry" ink, such as the intense manganese/iron pigment from the cyanobacteria that mark the position of waterfalls present in the Kimberley "Wet". But fine particles of charcoal are ever-present in the Kimberley rock art galleries, swept in from the notorious and ubiquitous fires of the Kimberley. Some degree of synchrony of fire events is to be expected and could explain the C14 clustering in time, while the recency of the dates might correspond to the higher incidence of lightning strikes and

die Positionen der während der *Wet-Season* in den Kimberley entstehenden Wasserfälle markieren. Zudem sind Reste von Holzkohle überall in den Kimberley zu finden und stammen von den häufigen und überall auftretenden Buschfeuern. Da diese Feuer im Allgemeinen das Resultat von Gewittern und Blitzschlag sind, ist eine Synchronisation mit diesen zu erwarten und damit auch eine entsprechende Häufung in den Jahren mit starker Gewittertätigkeit. Ein weiteres Argument, welches Zweifel an den C14-Daten aufkommen lässt, ist die Tatsache, dass die gleiche Methode für die Datierung von Wandjina Figuren der Aborigines angewendet wurde und ein ähnliches Ergebnis ergeben hat. Diese Figuren sind aber ganz offensichtlich jünger als die Bradshaw Figuren, da sie häufig über Bradshaw Figuren gemalt wurden.

Baobabs und Bradshaw Figuren

Alle heutigen Bezüge zu einer ausgelöschten Kultur sind grundsätzlich heikel und erst eine Vielzahl von unabhängigen Bezugssystemen kann hier letztendlich Abhilfe schaffen. Ein bisher nicht beachtetes Netzwerk von Bezügen mit Blick auf die Bradshaw Kultur ist deren Verbindung mit dem Baobab Baum (Flaschenbaum), dessen strikt regionale Verteilung in den Kimberley genau mit dem Vorkommen von Bradshaw Felsmalereien korreliert! Eine genaue Analyse der biologischen Merkmale und des Alters dieser Bäume sollte deshalb einen Hinweis darauf geben, ob es sich bei dieser Korrelation um eine zufällige Koinzidenz handelt oder aber, ob es tatsächlich Hinweise auf ein gemeinsames zeitliches Auftreten gibt, das heißt ein Zusammentreffen der Ankunft der Flaschenbäume aus Afrika mit dem Auftreten der Bradshaw Kultur. Im Folgenden sollen einige Argumente vorgestellt werden, die einen solchen direkten Zusammenhang nahelegen.

Flaschenbäume als Supermarkt

Der Gebrauch als Nahrungsquelle ist ein gewichtiges Argument für die Bedeutung einer Pflanze in einer Kultur und gilt auch für den Flaschenbaum. In Tansania bilden die Früchte des Flaschenbaums bis heute einen essentiellen Nahrungsbestandteil für das Volk der Hadza, eines Stammes in Tansania, welcher eine Klick-Sprache spricht und aufgrund

fire in the hotter Holocene, compared to the cooler glacial period that preceded it during the Pleistocene. Another point on this particular controversy is that some attempts have been made to date the Wandjina paintings that are always found to overly Bradshaw paintings and therefore have been presumed to be later. The Wandjina ages estimated by direct dating methods such as C14 are comparable to the Bradshaw ages obtained by the same methods, not younger as expected, so one can raise a question about whether this approach is adequate to reveal older dates.

Baobabs and Bradshaws

Any present-day links to an extinct culture like that responsible for Bradshaw art are bound to be tenuous. One way to strengthen those links would be to establish multiple interlocking lines of evidence. Such an interlocking network can be set up that links the Bradshaw culture to the baobab tree, whose puzzling, highly-restricted distribution in the Kimberley is virtually identical to the distribution of Bradshaw art. By studying the biology of the baobab, it should be possible to determine whether this obvious baobab-Bradshaw link is just a coincidence or whether its timing is compatible with the date when baobabs arrived in the Kimberley from Africa. Such an investigation could reveal more details about any possible relationship between the origin of the baobabs in Australia and the origin of the Bradshaw culture itself.

Baobabs as Supermarket

The utility of baobabs is an important issue if one is to propose a role for these trees in a culture. Right down to the present day, baobabs are an essential, large, part of the diet of the Tanzanian Hadza tribe, who speak a click language and who have been shown by molecular genetics to be distantly linked to the other click-language group, the Koi-san Bushmen. The Koi-San who now live in the Kalahari Desert but were formerly widespread in Africa and were expert rock artists whose Tanzanian art at Kolo has affinities with Bradshaw art as well as with baobabs, a connection severed when they moved south of the baobab distribution. More than 30 uses have been made of baobabs, many of which are

molekulargenetischer Daten entfernt verwandt ist mit den Koi-San Buschmenschen, die ebenfalls eine Klick-Sprache sprechen. Die Koi-San, die heutzutage vornehmlich in der Kalahari-Wüste leben, aber vormals in weiten Teilen Afrikas verbreitet waren, sind bekannt für ihre Felsmalereien. Dabei fällt eine Ähnlichkeit der Felsmalereien derjenigen Koi-San mit der Bradshaw Kultur auf, die im nördlichen Tansania in der Gegend von Kolo lebten, eine Ähnlichkeit, die verschwindet als die Koi-San südlich zogen, jenseits des Vorkommens von Flaschenbäumen. Man kennt über 30 Verwendungen des Flaschenbaums, viele davon auch heute noch von Wichtigkeit für die Hadza als Nahrungs- und Wasserquelle, Schattenspender, Lieferant von Medikamenten, Faserquelle für Leinen, Farbstoff, Beizmittel, Klebstoff etc. Da die Früchte des Baumes über ein Jahr an den Ästen hängen können und auch noch nach dem Herabfallen über eine lange Zeit genießbar bleiben, stellen sie eine hervorragende Nahrungsquelle für schwierige Zeiten dar, so zum Beispiel für das Überleben der Toba-Katastrophe vor ca. 70.000 Jahren.

Herkunft des Flaschenbaums in den Kimberley

Die Herkunft der Flaschenbäume (*Adansonia gregorii*) in den Kimberley ist ein Puzzle. Eine frühe Erklärung ging davon aus, dass das Auftreten Resultat des Auseinanderdriftens von Gondwana ist. Diese Erklärung ist mittlerweile allerdings durch molekulargenetische Daten widerlegt, die zeigen, dass sich die afrikanischen und australischen Populationen erst in jüngerer Zeit aufgespaltet haben, lange nach dem Aufbrechen von Gondwana. Eine andere Erklärung nahm deshalb einen Transport der Samen in den Fruchthülsen der Flaschenbäume über den Ozean von Afrika nach Australien an. Dagegen spricht jedoch, dass aufgrund der Strömungen eher ein Transport von Australien nach Afrika wahrscheinlich wäre, dass die Samenhülse dünner ist als die von anderen Arten und deshalb wahrscheinlich vom Wasser durchdrungen worden wäre, und dass man in einem solchen Fall eine andere Verbreitung der Flaschenbäume in Australien erwarten würde als die enge Verteilung im Norden der Kimberley. So bleibt eine mögliche Verbreitung über den Transport durch Menschen von Afrika nach Australien, eine attraktive Hypothese, der im Folgenden nachgegangen werden soll.

still important for the Hadza, such as four different sources of food (leaves, pulp, seeds and tap-root), water, shelter, pharmaceuticals, leavening, antidote for poison arrows, woven fibre, serviceable rope, dye and mordants, glue, beehives etc. Since the nutritious fruit can hang on the tree for up to a year and keeps well long after falling, baobabs have a potential to save a community befallen by a prolonged disaster where other sources of food fail, as in the Toba event.

Origin of Kimberley baobabs

Kimberley baobabs, *Adansonia gregorii*, called boabs by Australians who are fond of contracting words, are a puzzle concerning their origin. Early suggestions were that they were a case of Gonwanan vicariance and had rafted on Australia by continental drift after break-up of the ancient supercontinent, separately from similar trees on the African fragment. This idea can be compellingly ruled out by molecular genetics showing that African and Australian baobabs are very much closer than the 100 MYr predicted from the vicariance hypothesis. The next popular hypothesis was trans-oceanic transport, proposing that seeds had rafted from Africa to Australia inside floating pods, a suggestion that has numerous problems such as direction of currents that would preferentially take pods from Australia to Africa rather than the reverse direction, the fact that this species has the thinnest pods of all and would be waterlogged more readily than other baobab species, and finally the very narrow distribution in the Kimberley that would not be expected given the baobab's ability to have established itself at a much great variety of different locations in NW Australia if seeds had floated in. Human transport is raised by elimination as a possible means for baobabs to have become established in Australia from Africa, a possibility that stimulates research onto its details, particularly its timing. Recent molecular genetics of mitochondrial DNA (females) and Y-chromosome sequences (males) has provided remarkably consistent dates for the emigration out of Africa of Asian, New Guinea and Australian aboriginal populations. The dates obtained from the different sequence data used in males and females is the same, around 60 Kyr.

The same technique can be used theoretically to time the "emigration" of baobabs to Africa, although in practice

Jüngste molekulargenetische Studien der mitochondrialen DNA und von Sequenzen des Y-Chromosoms beim Menschen haben zuverlässige Daten zur Klärung der Frage geliefert, zu welchem Zeitpunkt menschliche Populationen aus Afrika auswanderten und Asien, Neu Guinea und Australien besiedelten. Danach hat eine solche Besiedlung ungefähr vor 60.000 Jahren stattgefunden. Eine entsprechende Studie, basierend auf ähnlichen Techniken, kann grundsätzlich auch dazu verwendet werden, die zeitliche Besiedlung durch den Flaschenbaum zu rekonstruieren. Allerdings treten dabei zusätzliche Schwierigkeiten auf, da die Extraktion von DNA aus Zellen des Flaschenbaums sehr kompliziert ist, weil daran gebundene Proteine und Kohlenwasserstoffe deren Extraktion und Identifikation erschweren. Noch gravierender ist die Tatsache, dass es in Pflanzen aufgrund der langsameren Divergenz weniger Gene gibt, die für eine Analyse von kurzen Zeiträumen (unter 100.000 Jahre) geeignet sind.

Trotz dieser Schwierigkeiten gibt es erste vorläufige Daten aus der Untersuchung der ITS Sequenz der DNA von 220 Flaschenbäumen aus den Kimberley. Diese machen deutlich, dass die analysierten Bäume zu einer Population gehören, deren Ursprung jünger als 100.000 Jahre ist. Ein solches Alter wäre mit der Annahme einer Verbreitung durch zu dieser Zeit einwandernde Menschen kompatibel. Eine genauere Analyse, wie wir sie gegenwärtig begonnen haben, muss jedoch auf einem „schnelleren Gen“ aufbauen, mit welchem jüngere Zeitspannen erfasst werden können.

Bradshaw Kultur als Flaschenbaum-Kultur

Nachdem die molekularbiologischen Daten die Herkunft und Ausbreitung des Flaschenbaums in den Kimberley durch Menschen nicht ausschließen, und damit ein kultureller Zusammenhang möglich wäre, stellt sich die Frage, ob sich dieser auch in der Kunst selbst findet und im Folgenden sind einige Hinweise darauf aufgeführt.

Darstellung des Flaschenbaums

Es gibt eine Darstellung in der Drysdale Region mit einem flaschenähnlichen Stamm und wenigen großen Blättern, die an einen Flaschenbaum erinnert. Die Darstellung zeigt eine

it is much more difficult to work with DNA from these trees than with human DNA. DNA extraction from baobabs is not as simple as with animals because of the presence of protein and carbohydrate compounds that bind to the DNA on extraction and interfere with genetic analysis. More seriously, there are fewer genes in plants that are suitable for measuring such short times (100 KYr range) in the very slowly diverging nuclear and plastid genomes of plants.

Preliminary analysis using the ITS sequence on 220 baobabs whose DNA was collected in the Kimberley shows that they belong to a network whose origin was less than 100 KYr, clearly compatible with the human transport hypothesis, but requiring a “faster” gene to be precise about the exact date. Current work is using a fast-moving spacer sequence called “spin”

Bradshaw Culture as a Baobab Culture

It is not possible to rule out human transport of baobabs from Africa to the Kimberley from 172 Kb of ITS sequence data which shows that Australian baobabs had an origin less than 100 KYr. So the conjunct distribution of Bradshaw art and baobabs and the preliminary molecular genetics are both compatible with the hypothesis. What about the art itself?

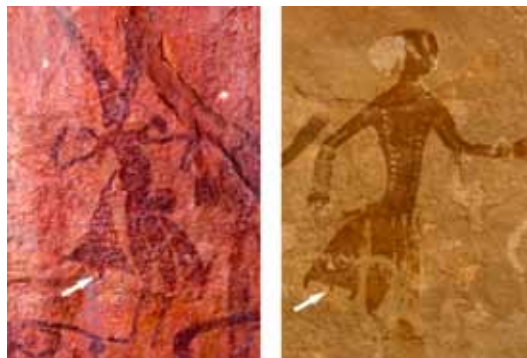
Baobab Tree

There is one figurative depiction of a tree from the Drysdale region of the Kimberley that has a bottle trunk and relatively few, large leaves, that might be a baobab depiction. This a beautiful, striking, symmetrical depiction that is reminiscent of religious icons such as a crucifix or a curved candelabrum and may not be easy to relate to the baobab because it is so figurative. Not all observers are in agreement that it is indubitably a baobab. This contrasts with art at Kolo in Tanzania where there are unquestionable baobabs in the art, based on their enormously thick trunks.

Parts of the Baobab Tree

In contrast to the absence of depictions of the tree itself, there are numerous possible references to different aspects of the baobab in Bradshaw art. Perhaps the most convincing is what Walsh has called “an oval ceremonial object”. The

Identische Tanzschürzen finden sich auf Darstellungen in den Kimberley (Bradshaw; links) und im Tassili-n-Aijer Gebirge in Algerien (rechts). Beide Darstellungen haben ein Alter von über 10.000 Jahren und zeigen dreifache Gewichtsanhänge (Pfeile). Dieses Kleidungsstück wird in der Literatur über die Bradshaw Kultur als ein „Sash“ bezeichnet und einer frühen Periode, der „Tassel“-Periode, zugerechnet.



Identical dance aprons from rock art of the Australian Kimberley (Bradshaw) (Left) and Algeria (Tassili-n-Aijer) (Right) (arrowed). Each has great antiquity (>10 Kyr) and a 3-point attachment of weights at the base of the triangular apron. This accoutrement is called a “sash” in literature about the Bradshaw art and defines an early period in the evolution of this rock art, near the “tassel” period.

Haarfrisur mit parallel angeordneten Haarsträngen in der Bradshaw Kultur (rechts) und aus der Kolo-Region in Tansania (links), offensichtlich inspiriert durch den Flaschenbaum, welcher figurativ aber unverkennbar neben der Figur dargestellt wurde. Die Kolo Darstellung wurde indirekt auf 40.000 Jahre datiert.



Parallel-strand headdress in Bradshaw art (right) and Tanzanian rock art (Kolo, left) apparently inspired by the baobab tree which is depicted figuratively, but unmistakably, (huge trunk) nearby. The Kolo art has been dated indirectly at 40 Kyr.

Konische Haarfrisuren mit Pflanze an der Spitze (rechts) und einem kleinen Marsupialer (Mitte). Auf der Basis der molekularen Genetik der Flaschenbäume sowie einer weiteren Reihe von Evidenzen für eine Verehrung dieses Baumes erscheint es als wahrscheinlich, dass die konische Haarfrisur die flaschenförmige Form des Stammes des Flaschenbaumes darstellt.



Conical headdresses, with apical plant (Right) and small marsupial (middle) decoration in Bradshaw depictions of human figures. Taken together with the molecular genetics of Australian baobabs and their ~70 Kyr origin in the Kimberley, as well as other examples of reverent depiction of baobab fruit in this art, the conical headdresses are probably representations of the bottle-shaped trunks of baobabs.

hohe Symmetrie und erinnert in ihrer Klarheit an ein religiöses Symbol (wie das Kreuz oder einen Kerzenleuchter). Die Zeichnung ist sehr figurativ, und nicht alle Beobachter sehen in ihr einen Flaschenbaum. Das unterscheidet die Zeichnung von Darstellungen in der Kolo-Region von Tansania, die eindeutig als Flaschenbäume identifizierbar sind.

Teile des Flaschenbaums

Obwohl bislang keine Darstellung eines vollständigen Flaschenbaums gefunden wurde, finden sich häufig Darstellungen von charakteristischen Teilen des Baumes. Am überzeugendsten ist dabei die Darstellung eines Objektes, welches von Walsh als „ovales Zeremonienobjekt“ bezeichnet wurde. Die ovale Form dieses Objektes reflektiert exakt die ovale Form der Frucht des Flaschenbaums und hat nach meinem Wissen keine Ähnlichkeit mit irgendeinem anderen natürlichen Objekt. Eier haben zwar auch eine annähernd ovale Form, zeigen aber nicht die Parallelität der beiden Seiten im mittleren Abschnitt. Die ovale Form ist manchmal mit federähnlichen Strukturen an ihren Polen verziert, immer aber gibt es eine zentrale ovale Form. Vor dem Hintergrund, dass die Bradshaw Kultur möglicherweise den Flaschenbaum transportiert hat, kann man sich bei der Ähnlichkeit schwer dem Eindruck entziehen, dass es sich bei diesen Objekten um die Früchte des Flaschenbaums handelt. Der von Walsh aufgebrachte zeremonielle Aspekt des Objektes wird unterstützt durch dessen häufig schwebende Darstellung neben dem Kopf der Figuren. Kleine Tiere (Marsupialier) werden ähnlich dargestellt und mögen eine ähnliche Rolle gespielt haben. Die Ehrerbietung gegenüber der Frucht des Flaschenbaums ist nachvollziehbar, da diese Früchte möglicherweise eine wichtige Rolle im Überlebenskampf der Population gespielt haben, ein Argument, welches weiter unten aufgenommen wird.

Weitere Bezüge zum Flaschenbaum

Es gibt eine Reihe von weiteren Bezügen der Bradshaw Kultur zum Flaschenbaum, die jeweils unterschiedlich akzeptiert werden. Eine ikonographische Interpretation ist naturgemäß schwierig und Grahame Walsh wurde teilweise stark wegen seines Festhaltens an dieser Methode kritisiert. Mich selbst hat ein solcher Ansatz überzeugt, nachdem ich

oval is a specific shape that exactly mimicks the oval shape of a baobab fruit pod and does not mimick any other natural object with which I am aware. Although eggs can approach the oval form, none has this particular shape, where the sides of the mid-section approach parallel. The oval form is sometimes decorated with what appear to be feathers, at one or both poles, but it is obvious from inspection of these different examples that there is a core basic oval form that may or may not be decorated in various ways. Given the other evidence that this culture may have transported baobabs, it is hard to escape the conclusion that this depiction is a baobab seed pod, given its corresponding size and shape. The ceremonial aspect mentioned by Walsh is very interesting, as the oval is usually suspended in midair next to the head of a human figure, rather than being held. Small marsupials are often seen in midair next to a human figure and may play a similar ceremonial role. The reverence directed at the pod, in the form of an oval ceremonial object, is to be expected if baobabs had played an important role in the survival of the culture, an argument taken up below.

Other Baobab References

There may be many other references to baobabs in Bradshaw art, but acceptance of the interpretation varies with individuals. Iconographic interpretation is always difficult and Walsh was criticised for his insistence on this approach. I became personally convinced of the use of icons when I visited the rock art of Kolo in Tanzania, where there are numerous strong similarities to Bradshaw art and where there are a number of interpretive panels that “explain” the icons. For example there is a headdress with parallel strands of hair that is depicted at both Kolo and Kimberley. The isolated example of the few found in the Kimberley is completely mysterious, but when seen at Kolo alongside a figurative baobab, it is quite obvious that this form of headdress is a deference to and mimick of the baobab, a conclusion that is difficult to draw from the Bradshaw examples alone. By analogy, I think that the widespread bottle-shaped headdress is a reference to the baobab, as is the large, baobab-flower-shaped tassel.

These references will seem weak to many, especially if they are not yet conversant with the contextual cues linking Bradshaw culture to baobabs. Iconographic interpretation

die Felsmalereien in Kolo in Tansania besichtigt hatte, die eine große Ähnlichkeit mit den Bradshaw Figuren zeigen, und die dort angebotenen Erklärungen der verschiedenen Zeichen gelesen hatte. So findet sich zum Beispiel die Darstellung von Haarfrisuren mit hoch aufgesteckten, parallel verlaufenden Haarsträngen in Kolo wie in den Kimberley. Während einem diese Haarfrisur isoliert betrachtet in den Kimberley mysteriös vorkommen musste, eröffnet sich eine Erklärung, wenn man gleichzeitig die gleichen Frisuren in Kolo betrachtet und daneben auch die Darstellung des Flaschenbaums sieht. Plötzlich wird einem die Ähnlichkeit zwischen den Frisuren und dem Flaschenbaum bewusst, eine Ähnlichkeit, die sich bei der isolierten Betrachtung der Figuren in den Kimberley nicht aufgetan hätte. So drängt sich der Schluss auf, dass die Frisuren der Kimberley Darstellungen eine Referenz an den Flaschenbaum waren. Diese Bezüge mögen als schwierig erscheinen, insbesondere wenn man nicht mit den damals möglicherweise herrschenden Verbindungen der Bradshaw Kultur mit den Flaschenbäumen vertraut ist. Ikonographische Interpretation setzt eben immer auch ein Kennen des Kontextes voraus (man stelle sich nur vor, ein gerade eingetroffener Jäger aus der Steinzeit müsste die Bedeutung eines Toilettensymbols auf einem Flughafen erraten). So bleibt die Hoffnung, dass in der Zukunft ein weiter fortschreitendes Verständnis der Bradshaw Kultur heute noch sehr schwierig interpretierbare Zeichen und Objekte einer Erklärung zuführt.

Die Toba-Katastrophe

Die Toba-Katastrophe hat nicht nur allgemein eine enorme Einwirkung auf die Entwicklung der Menschheit genommen, sie hat möglicherweise die Bradshaw Kultur besonders beeinflusst. Diese größte Katastrophe der vergangenen zwei Millionen Jahre hat vor ca. 74.000 Jahren große Teile der Menschheit vernichtet. Der Toba See in Sumatra ist Zeugnis dieser Superexplosion eines Vulkans, die mehr als 20.000 Kubikkilometer Asche in die obere Atmosphäre schleuderte und Indien, den Mittleren Osten und Nordafrika unter einer meterdicken Ascheschicht begrub. Zusätzlich kam es für fünf bis sechs Jahre zu einer fast völligen Verdunkelung. Genetische Analysen machen

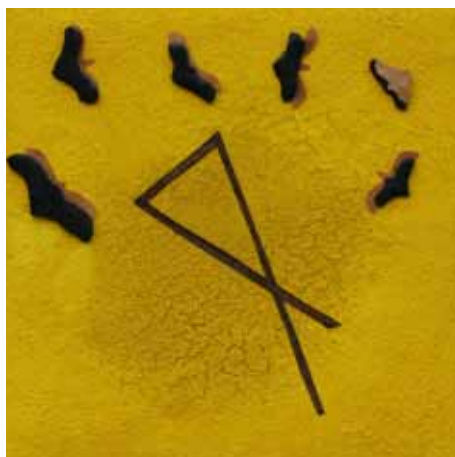
is very dependent on context (just imagine trying to interpret toilet icons at an airport for someone who came into modern society for the first time from a hunter-gatherer society). In future, as we build up a more detailed picture of the Bradshaw culture, presently ambiguous icons may attain an inescapable interpretation.

The Toba Event

The biggest catastrophe to befall the planet in the last 2 million years wiped out a large fraction of humankind 74Kyr ago. Toba Lake in Sumatra survives as a reminder of a explosive super-volcano that lofted 20K cubic kilometres of ejecta into the upper atmosphere, burying India, Middle East and North Africa in metres of ash, but then causing something far worse, a more than trillion-fold darkening that lasted 5-6 years. There is evidence from genetics that most humans died, leaving a bottleneck that is visible in the genetics today. Despite the 6 billion people on the planet, these descendants of migrants out of Africa all show very low genetic variability compared with those who stayed behind in Africa. Years of total darkness would be very hard on hunter gatherers, but tribes living in the baobab forests would have been able to survive because baobab fruits hang on the trees for a year and stay fresh for long after that. Intelligence and sensitivity, as exhibited by Bushmen and Hadzabe, would no doubt realise the fundamental contribution of baobabs to their survival. It is not difficult to imagine that this might lead to special reverence and religiosity when it came to the baobab. This could explain the ceremonial aspects of Bradshaw references to baobabs if the date of Bradshaw and baobab arrival each proves to be linked to the Toba event, from which this culture may have fled in the large ocean-going boats illustrated in their art.

deutlich, dass große Teile der menschlichen Bevölkerung ausstarben. Dies führte zu einer Verengung der genetischen Basis der menschlichen Population, die bis heute sichtbar ist. Trotz einer Erdbevölkerung von sechs Milliarden zeigen die aus Afrika in andere Bereiche eingewanderten Hominiden eine sehr viel geringere genetische Varianz als die in Afrika verbliebenen Populationen. Die Jahre völliger Dunkelheit haben möglicherweise Jäger und Sammler härter getroffen als Menschengruppen, die in Wäldern von Flaschenbäumen gelebt haben. Deren Früchte hängen über ein Jahr in den Bäumen, verrotten sehr langsam und liefern so auch eine Nahrungsquelle in schwierigen Zeiten. Man kann sich gut vorstellen, dass die Abhängigkeit vom Flaschenbaum damals zu einer Verehrung dieses Baumes geführt hat, so wie man sie bei den Hadzabe und den Buschmännern heute noch findet. Das wiederum könnte die Verehrung dieses Baumes in der Bradshaw Kultur erklären, vor dem Hintergrund, dass möglicherweise beide gleichzeitig in den Kimberley ankamen, und diese Migration ein Resultat der Toba-Katastrophe war. Die Darstellung von großen, ozeangängigen Booten in den Bradshaw Gemälden könnte auf eine solche Flucht hinweisen und damit auch einen wichtigen Hinweis auf die Schöpfer der Bradshaw Figuren geben, ein Aspekt, der sicherlich der weiteren Untersuchung bedarf.

FLUGHUNDE
Sand/Ocker/Pigmente/Blätter/
Rinde auf Holz, 2004
45 × 45 cm



FLYING FOXES
sand/ocher/pigments/leaves/
bark on wood, 2004
45 × 45 cm

KURRAJONG I
Samenstände/Federn/Ocker/
Sand/Acrylat auf Holz, 1998
45 × 45 cm



KURRAJONG I
seeds/feathers/ocher/sand/
acrylate on wood, 1998
45 × 45 cm

KURRAJONG II
Samenstände/Federn/Ocker/
Sand/Acrylat auf Holz, 1998
45 × 45 cm



KURRAJONG II
seeds/feathers/ocher/sand/
acrylate on wood, 1998
45 × 45 cm

TURM VON AGADEZ
Pappmaché/Sand/Pigmente, 1994
40 × 40 cm



TOWER OF AGADEZ
paper-maché/sand/pigments, 1994
40 × 40 cm

SALZPIROGE VON GAO
Pappmaché/Sand/Pigmente, 1995
40 × 40 cm



SALT PIROGUE OF GAO
paper-maché/sand/pigments, 1995
40 × 40 cm

BOAB-GESICHTER
Boabnüsse/Pigmente, 1998
40 × 40 cm



BOAB-FACES
Boabnuts/pigments, 1998
40 × 40 cm





MYSTISCHER FELSEN
Korallensand/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2006
85 × 105 cm

MYSTICAL ROCK
coral sand/pigments/acrylate on wood, 2006
85 × 105 cm



FLÜSTERNDER SAND
Sand/Pigmente/Muscheln/Acrylat auf Holz, 2003
74 × 124 cm

WHISPERING SAND
sand/pigments/shells/acrylate on wood, 2003
74 × 124 cm



ANKUNFT DER BRADSHAW II
Sand/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2006
77 × 113 cm

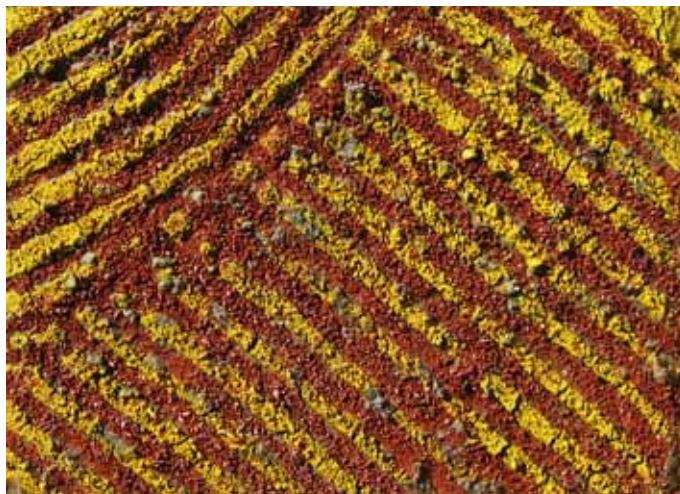
ARRIVAL OF THE BRADSHAW II
sand/pigments/acrylate on wood, 2006
77 × 113 cm



VERSANDETER TORBOGEN
Sand/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2006
130 x 80 cm

SHOALED ARCHWAY
sand/pigments/acrylate on wood, 2006
130 x 80 cm

AUSTRALISCHE ERDFURCHEN I
Erde/Ocker/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2001
32 × 40 cm



AUSTRALIAN FURROWS I
soil/ocher/pigments/acrylate on wood, 2001
32 × 40 cm

AUSTRALISCHE ERDFURCHEN II
Erde/Ocker/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2001
32 × 40 cm



AUSTRALIAN FURROWS II
soil/ocher/pigments/acrylate on wood, 2001
32 × 40 cm

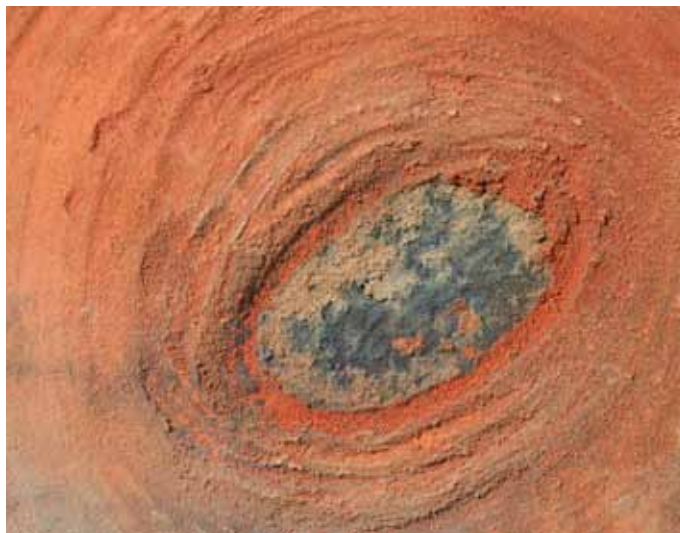


BRADSHAW-WANDJINA (Ausschnitt)
Erde/Ocker/Rinde/Eukalyptusasche auf Leinwand, 1998
150 × 60 cm

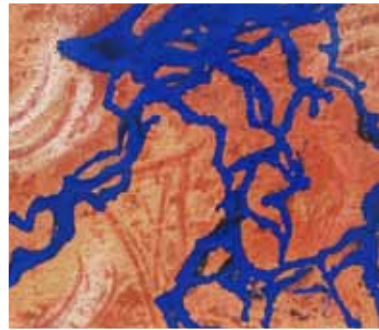
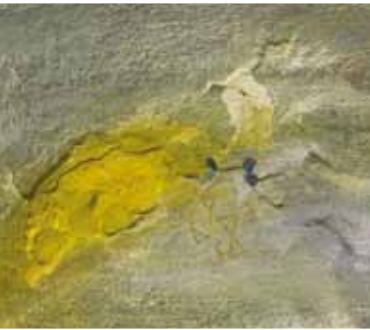
BRADSHAW-WANDJINA (detail)
soil/ocher/bark/eucalyptus ashes on canvas, 1998
150 × 60 cm



VERBORGENE ENERGIE
Sand/Kreide/Ocker/Pigmente/Acrylat auf Holz, 2005
123 × 44 cm



HIDDEN ENERGY
sand/chalk/ocher/pigments/acrylate on wood, 2005
123 × 44 cm



MONICA MEYER-BOHLEN, ASTRID WEILER

DIALOG

DIALOGUE

MMB: Der Titel Deiner Ausstellung FARAWAY BAY gibt den klaren Hinweis auf den Bezugspunkt Deiner ausgestellten Arbeiten, der in weiter raum-zeitlicher Distanz liegt. Dabei ist mir ganz gegenwärtig, dass Dein Ausbildungsweg mit dem Studium der Ethnologie, der Anthropologie und Humangenetik begann. Auf vielen der folgenden ausgiebigen Reisen durch die Sahara und die Sahel-Zone, durch die USA, Südamerika und Südostasien hast Du Dich eingehend mit prähistorischen Felsmalereien befasst. Doch von besonderer Bedeutung waren die wiederholten Expeditionen in das nördliche Outback von Australien, die Kimberley, die Du plastisch in diesem Katalog beschreibst. Sie sind mit der für Dich einschneidenden Entdeckung der frühzeitlichen Felsmalereien dieser Landschaft, den Bradshaws, verbunden. Du sprichst von den Bradshaws als den „Ursprüngen menschlichen Kunstschaffens“, deren „mystischem Glanz sich niemand entziehen kann, der sie zum ersten Mal sieht“. Das zeigt den betont künstlerischen Ansatz der Ethnologin! Welche Folgen hatte dieses Erlebnis für Dich?

AW: *Der Anblick der Felsgalerien in der vollkommenen Abgeschlossenheit der Kimberley Region, insbesondere in der Faraway Bay, hatte für mich etwas Berührendes und Mystisches zugleich. Die Vorstellung, dass Künstler vor ca. 40.000 Jahren auf diesen Felswänden menschliche Darstellungen vollbringen konnten, die abstrakt und äußerst filigran waren, obwohl der Untergrund teilweise sehr uneben und von Rissen durchzogen war, löste in mir eine tiefe Bewunderung aus. Ich spürte, dass sich in mir eine große Energie anzusammeln begann und ein fast unbändiger Wunsch, möglichst bald, hier in Australien, mit meinen Werken über die Bradshaws und ihrer Umgebung zu beginnen. In unser Haus in Brisbane zurückgekehrt, begann ich sofort auf Leinwänden mit den mitgebrachten Materialien aus dem Outback zu experimentieren. Ungeachtet der tropischen Hitze verbrachte ich Monate damit, immer neue Leinwände zu beschicken mit Erde, Sand, Ocker, Asche und Papierrinde, um schließlich die geeignete Stelle für eine figurative Darstellung zu finden. Oftmals genügte es aber auch den Untergrund zu*

MMB: The title of your exhibition FARAWAY BAY hints rather strongly at the origin of your displayed works, which lies in a distant space and time. Yet it stands out in my mind that your educational path began with studies in ethnology, anthropology and human genetics. During many of your extensive subsequent travels through the Sahara and the Sahel, through the USA, South America and Southeast Asia, you delved into prehistoric rock paintings. But of particular importance were the repeated expeditions to the northern outback of Australia, the Kimberley, which you vividly describe in your catalog. They are connected to your dramatic discovery of the ancient rock paintings of this landscape, the Bradshaws. You speak of the “beginnings of human artistic work” whose “mystical brilliance...nobody who sees them for the first time can escape.” That shows the pointedly artistic approach of the ethnologist! What consequences did this experience have for you?

AW: *The sight of the rock galleries in the utter seclusion of the Kimberley Region, especially at Faraway Bay, was for me both moving and mystical. The idea that artists 40,000 years ago could create such abstract and exceedingly sophisticated human images on these rock walls, although the surfaces were in part very uneven and full of cracks, aroused in me deep admiration. I felt a huge energy collecting within me and an almost overwhelming desire to begin as soon as possible, here in Australia, with my works on the Bradshaws and their surroundings. When we returned to our house in Brisbane, I began immediately to experiment on canvas with the materials we had brought from the outback. Ignoring the tropical heat, I spent months filling more and more canvases with earth, sand, ochre, ash and paperbark until I finally found the right place to put a figurative image. But it was often enough just to leave the background and allow the beautiful natural materials to stand alone. It was undoubtedly one of the most creative phases in my life and I felt deeply bound to Australia.*

belassen und das wunderbare Naturmaterial wirken zu lassen. Es war sicher eine meiner kreativsten Phasen in meinem Leben, und ich fühlte mich dabei dem Land Australien zutiefst verbunden.

MMB: Auffallend ist die Intensität, die Unmittelbarkeit Deiner Reaktion auf das figurative Schaffen eines Volkes aus grauer Vorzeit. So beschreibst Du die auffallend sichere und souveräne Linienführung, in der sich die Malereien trotz unebener rauer Untergründe zeigen. Dieser Umstand deutet, wie mir scheint, auf das ausgeprägt bildliche Denken dieser „natürlichen Künstler“ hin, die ihre mythischen Bildergeschichten mental vorformuliert haben müssen, sozusagen eins mit ihnen waren. Aus dieser Befindlichkeit der Schöpfer der Felsbilder wird das selbstverständlich Sichere ihrer bildnerischen Umsetzungen vielleicht am ehesten verständlich.

Diese Einheit von Kunst und Leben, dieses starke Gespann, könnte das ein Grund für die starke Ausstrahlung besonders der Bradshaw Malerei auf Dich sein?

AW: *Einige Forscher, die sich mit der Bradshaw Kultur beschäftigt haben, wie der berühmte australische Biologe Jack Pettigrew, der in diesem Katalog seine neueste wissenschaftliche These vorstellt, gehen davon aus, dass die Künstler der damaligen Zeit oftmals rituelle Zusammenkünfte dieser frühen Menschen dargestellt haben. Fast immer findet man diese Figuren mit dekorativen Bekleidungsstücken und auffallender Haartracht, die zum Teil symbolischen Charakter haben und die sie beispielsweise bei Dankbarkeitsritualen für bestimmte Nahrungsquellen zur Schau gestellt haben könnten und so dem Künstler als Modell dienten. Die besondere Art der Bradshaws sich darzustellen, sich sozusagen in lebende Kunstwerke zu verwandeln, um so eine Einheit von Leben und Kunst zu bilden, ist für mich in der Tat sehr beeindruckend.*

Ich bin überzeugt, dass in den Kimberley bestimmte geschützte Plätze wie geschaffen für solche Zeremonien waren. An solchen schattigen Kultstätten, die durch riesige überhängende Felswände gebildet wurden, an denen Sonnenstrahlen nur für kurze Zeit die Malereien erstrahlen ließen, sind oft auch Wasserquellen zu finden. Die Kühle und Erhabenheit, die hier ihren Ausdruck findet, erinnert an eine Stimmung in

MMB: What is particularly striking is the intensity, the immediacy of your reaction to the figurative creation of a prehistoric people. You describe the strikingly confident and sovereign lines seen in the paintings, despite uneven, rough surfaces. To me, this indicates a pronounced figurative thought in these “natural artists” who must have mentally pre-formulated their mythical picture stories, who as it were, were one with their stories. The natural confidence of their artistic implementation may be best understood through this sensitivity of the creators of the rock paintings.

This unity of art and life, this powerful connection, could that be a reason for the powerful radiance that the Bradshaw paintings, in particular, have for you?

AW: *Some researchers who have studied the Bradshaw culture, such as the renowned Australian biologist Jack Pettigrew, who presents his latest scientific theory in this catalog, are convinced that the artists of that time often depicted ritual gatherings of these early people. The figures are almost always seen with decorative clothing and striking hair styles that have, to some extent, a symbolic character and that they may have displayed, for example in rituals of thanksgiving for certain food sources, and may have thus served the artist as a model. The particular way that the Bradshaws depict themselves, how they transform themselves into living works of art in order to unify life and art, is indeed quite awe-inspiring.*

I am convinced that certain protected sites in the Kimberley were meant for these ceremonies. There are often water sources found at these sheltered worship sites, which were formed by giant overhanging rock walls, and where the sun lit up the paintings only for a short time. The chill and the grandeur that find their expression here call to mind an atmosphere of a cathedral: you are moved by the mystical atmosphere and automatically speak quietly so as not to disturb the lovely images of the Bradshaw figures.

MMB: Your comparison of the caves and their paintings with the ambiance in medieval cathedrals is intriguing. At these locations, too, the arts were an integral part of the sacred buildings as places of community, so part of life in the religious community. Here, as there, thought and creation sought integrity, thought, as it were, in images analogous to



einer Kathedrale, man ist von der mystischen Atmosphäre berührt und spricht hier automatisch leise, um die wunderbaren Darstellungen der Bradshaw Figuren nicht zu stören.

MMB: Dein Vergleich der Höhlen mit ihren Malereien mit der Stimmung in mittelalterlichen Kathedralen lässt aufhorchen. Auch an diesen Orten waren die Künste integraler Teil des sakralen Gebäudes als Gemeinschaftsort, also auch Teil des Lebens in der religiösen Gemeinschaft. Hier wie dort war das Denken und Schaffen auf Ganzheit aus, sozusagen ein Denken in Bildern analog zur Welt. Hier zeigt sich für mich der Kristallisationspunkt Deiner Arbeiten, die vielleicht mit dem Begriff der „Spurensicherung“ umschrieben werden könnten, der Suche nach dem Kern der Dinge. Dafür bedienst Du Dich in Deinen Bildern und Objekten natürlicher Substanzen. Was bedeuten diese Dir für Dein Schaffen?

AW: *Schon seit vielen, vielen Jahren bin ich eine Sammlerin von Erde, Ocker, Sand, Steinen, Asche und Pflanzenteilen. Ich bin sozusagen schon immer umgeben gewesen von dem Medium, das ich brauche, um ein Werk zu beginnen. Der Auslöser für mein kreatives Schaffen waren, wie bereits erwähnt, Wanderungen durch Wüstengebiete und der Anblick der Felszeichnungen. Durch die Geräusche der Vogelstimmen, den Duft der Erde, den Sand, die Felsen und die Pflanzen, durch das Ertasten des weichen Ockers und das wunderbare Gefühl, die pudrige, manchmal noch warme Asche nach einem Buschbrand in meinen Händen zu fühlen, werden meine Sinne geweckt und zusammen mit den visuellen Eindrücken entsteht dann die Energie, die man braucht, um kreativ tätig zu werden. Wenn ich dann mit meinem Medium, den Naturmaterialien, zu arbeiten beginne, ist es wie eine Flucht in eine andere Welt und erleichtert mir die Suche nach dem Kern der Dinge. Das Arbeiten mit diesen Materialien gibt mir erst die Kraft und Inspiration, damit Formen, Strukturen und Zeichen wie von selbst entstehen können.*

MMB: Der Ethnologe Claude Levi-Strauss hat den Dialog mit fremden Gesellschaften zum Dialog mit der eigenen und mit sich selbst werden lassen. In seiner Erforschung der Mythen als immanente Welterklärungen ist es ihm darum zu tun, Natur und Kunst zusammenzuführen. Er war

the world. This is where I see the focal point of your works, which could perhaps be paraphrased with the term *forensics*, the search for the essence of the thing. You apply yourself to natural substances in your paintings and objects. What does this mean to you for your creation?

AW: *For many, many years I have collected earth, ochre, sand, stones, ash and parts of plants. I have, as it were, always been surrounded by the medium that I need to start a work. The trigger for my creative work was, as I mentioned before, hikes through desert areas and the sight of rock drawings. My senses are aroused by the sounds of bird song, the scent of the earth, the sand, the rocks and the plants, and the feel of the soft ochre and the lovely feeling of the powdery, sometimes warm ash after a bushfire, as well as the visual impression; and then the energy that is required for creativity emerges. If I then begin working with my media, the natural materials, it is like an escape to another world, and it eases my search for the essence of things. Working with these materials gives me strength and inspiration to allow forms, structures and figures to arise as if on their own.*

MMB: The ethnologist Claude Levi-Strauss turned the dialogue with foreign societies into a dialogue with one's own and with one's self. In his research on myths as immanent explanations of the world, he aimed to bring together nature and art. He was convinced that the "whites" should find their way back to thought and to the creation of "savage" myths, since they, unlike us, lived in permanent integrity. In your artistic approach and in the productive processes of your paintings, which you may get to in a moment, you enter entirely into a symbiosis with your creation. The brilliant artist Eva Hesse, who died far too early, once claimed in an interview, that "...inside me, art and life are inseparably one;" she thought nothing of "working out a calculated system" that "allegedly yields precedence to more intellectual approaches," as she put it, "instead of the soul or the presence or whatever you want to call it."

AW: *It usually starts pretty harmlessly. A dream about an event that I saw or experienced matures into the huge desire to find a way to express it. The stretched and coated canvas lies*

davon überzeugt, dass der „Weiße“ zum Denken und der Mythenbildung der „Wilden“ zurückfinden solle, da diese im Unterschied zu uns eine durchgehende Ganzheit lebten. In Deinem künstlerischen Ansatz und im Entstehungsprozess Deiner Bilder, worüber Du vielleicht gleich noch etwas sagst, gehst Du selbst ganz und gar eine Symbiose mit Deinem Schaffen ein. Die großartige, viel zu früh gestorbene Künstlerin Eva Hesse hat einmal im Interview festgestellt: „In mir drin sind Kunst und Leben untrennbar ein.“ Sie hielt nichts davon, ein „kalkuliertes System auszutüfteln“, die „angeblich intellektuellere Herangehensweise“, wie sie es feststellte, „anstatt der Seele oder der Präsenz oder wie immer man das nennen will den Vorrang zu lassen...“.

AW: Es fängt meistens ganz harmlos an. Ein Traum von einer gesehenen und erlebten Begebenheit reift zu einem über-großen Wunsch heran, der seinen Ausdruck finden muss. Die Leinwand beschichtet und fixiert liegt vor mir auf dem Boden im Sonnenlicht. Mit neuem Sand, den ich von einer Seite zur andern fließen lasse, mal langsam mal schneller, fange ich an. Stunden vergehen. So geht es nicht. Ich errichte und fixiere Unebenheiten aus Sand auf der Leinwand und beginne von vorne. Plötzlich liegt sie da, eine Form, die gut ist - schnell fixieren, bevor der Wind sie verweht. In der Mittagshitze beginnt der Sand aufzuklaffen, wunderbare neue Möglichkeiten entstehen. Am nächsten Tag beginne ich violett gefärbten Ocker aus Australien mit bloßen Händen in die Sandschicht einzuarbeiten, der raue Sand reißt meine Haut an den Fingern auf, ich spüre den Schmerz kaum, bis es zu bluten beginnt. Zwei Tage Pause, ich beobachte die Leinwand und weiß genau, wie es weiter gehen muss. Ich komme allmählich dem Spiegelbild meiner Gedanken immer näher, der Dialog mit dem Material und meinen gespeicherten Bildern im Kopf scheint wieder einmal zu glücken.

Ein Leben ohne dieses Zwiegespräch, für mich, undenkbar. Der spanische Künstler Antoni Tàpies, der mir sehr viel bedeutet und Autodidakt aus Überzeugung war, hat einmal Folgendes gesagt: „Und einzig und allein das tägliche Experiment und ein Zustand ständiger Wachsamkeit bringen manchmal im völlig unerwarteten Augenblick das Wunder zustande, dann beginnt ein an und für sich stumpfes Material mit einer Ausdruckskraft zu sprechen, die man kaum mit etwas anderem vergleichen

before me in the sunshine on the ground. I start with new sand, which I let flow from one side to the other, sometimes slow, then faster. Hours pass—this won't do—I form and fix irregularities out of sand on the canvas and start again. Suddenly it's there: a form that is good. Fix it quickly before the wind blows it away. In the midday heat, the sand starts to gape; wonderful new possibilities emerge. The next day, I begin to work violet-colored ochre from Australia into the sand layer with my hands. The rough sand tears open the skin on my fingers; I barely feel the pain until it starts to bleed. Two days rest, I observe the canvas and know exactly how it must proceed. I gradually approach the reflection of my thoughts; the dialogue between the materials and the images saved in my head appears to succeed once more. A life without this dialogue: for me, unthinkable.

The Spanish artist Antoni Tàpies, who meant a lot to me and was an autodidact of conviction, once said the following: "And alone the daily experiment and a state of constant vigilance achieve the miracle, sometimes at a completely unexpected moment. Then a material that is, in and of itself, dull, begins to speak with an incomparable expressiveness."

MBB: You describe forcefully your work process, in which you physically extract something from your materials—here primarily sand and ochre. The form arises out of this corporeality of the materials, which is intensified in the process. This "emancipated" material, as has appeared since the middle of the 20th century in wide spheres of contemporary art, experienced a shift in meaning from form to material. In your paintings, the physical nature as well as the historical meaning of the materials is moved into view. It seems to me that you use the important properties of the storage capacity of earth or sand to both preserve and lay traces in equal measure. These ancient materials, like ochre earths, mixed with water, were used in the rock drawings of the earliest tribal cultures, including the drawings of the Bradshaws. By including these physical materials, you create an immediacy (burst earth) in your paintings. The material is present in the painting and suggests at once the incompleteness of history, history as a source of inspiration for your individual mythology.

kann."

MMB: Du beschreibst eindringlich Deinen Arbeitsprozess, in dem Du dem Material – hier vornehmlich Sand und Ocker – ganz physisch etwas abringst. Aus dieser Körperlichkeit des Materials, die in der Bearbeitung intensiviert wird, ergibt sich erst die Form. Dieses „emanzipierte“ Material, wie es seit der Mitte des 20. Jahrhunderts in weiten Bereichen der zeitgenössischen Kunst erscheint, erfuhr eine Bedeutungsverschiebung von der Form zum Material. In Deinen Bildern rückt nun sowohl die physikalische Beschaffenheit als auch die geschichtliche Bedeutung der Materialien in den Blick. Wie mir scheint, nutzt Du die wichtige Eigenschaft der Speicherfähigkeit von Erde oder Sand, um gleichermaßen Spuren zu sichern und zu legen. Diese „Urstoffe“ wie Ockererden, mit Wasser vermischt, finden sich in den Felsmalereien frühester Stammeskulturen, so auch beim Zeichnen der Bradshaws. Du erzeugst in Deinen Materialbildern durch die Einbeziehung dieser physischen Stoffe eine Unmittelbarkeit (zerborstene Erde). Das Material ist gegenwärtig im Bild und suggeriert damit gleichzeitig die Unabgeschlossenheit von Geschichte, Geschichte als Inspirationsquelle für Deine individuelle Mythologie.



GEWOLLTES FEUER (Installation)
 Sand/Ocker/Holz/Pigmente/Asche/Pflanzen/Stoff/Acrylat auf Holz, 2009
 160 × 150 cm



CONTROLLED BURNING (Installation)
 sand/ocher/wood/pigments/ashes/plants/cloth/acrylate on wood, 2009
 160 × 150 cm





Corona

für Astrid
Bradshaw Musik für Cello

Rubato
2. s. tasto → ord. *Violeta Dinescu*

ppp ————— p espressivo

p marcorando

ppp semplice, senza il minimo crescendo

x ad bb.

ppp — mp — p

mp ————— pp

fff ————— mp

ppp ————— a.p. ————— a.n. ————— e.s.p.

ppp sempre, senza il minimo crescendo

s. tasto ————— x ad bb.

ppp ancora ————— s.e. ————— e.s.e.

ad bb. finale ad bb.

oldenburg
23. Januar
2010

CORONA - Bradshaw Musik für Cello
Violeta Dinescu, 2010
Uraufgeführt anlässlich der Ausstellungseröffnung im Palais Rastede am 7. März 2010
Cellist: André Saad



ASTRID WEILER

BIOGRAFIE

Geboren in Zürich/Schweiz, studierte Astrid Weiler von 1978-1983 Ethnologie, Anthropologie und Vor- und Frühgeschichte an der Ludwig Maximilians Universität München. Im Zentrum ihrer wissenschaftlichen Abschlussarbeit standen die Gesellschaftsstrukturen der Tuareg der Sahara, die sie auf Reisen mehrmals besuchte. Eine dieser Reisen ermöglichte auch zum ersten Mal eine intensive Auseinandersetzung mit prähistorischen Felsmalereien des Tassili-Gebirges der Zentralsahara. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Kanada und weiterführenden Studien an der University of Calgary mit dem Schwerpunkt indianische Kunst, sowie kürzeren Aufenthalten in den USA, Südamerika und Südostasien, folgte die Rückkehr nach Deutschland und die Niederlassung in Oldenburg. Hier beginnt sie als Autodidaktin eine Karriere als Kunstschaffende und eine Reihe von Skulpturen und großformatigen Bildern entsteht. Zwischen 1991 und 2002 bringen drei halbjährige Aufenthalte in Australien die Begegnung mit den Aborigines und deren aktuellen Kunstformen. Insbesondere sind es aber die Expeditionen in die Arnhem-Region und die Kimberley und die damit verbundene Begegnung mit den prähistorischen Felsmalereien des Kontinents, welche ihr Schaffen nachhaltig prägen. In dieser Zeit in Australien entsteht eine ganze Reihe von Bildern, in denen sie erstmals intensiv mit Erde, Ocker, Asche und Sand arbeitet und dabei auch eine eigene Technik für den Umgang mit diesen Materialien entwickelt. Aufenthalte in Andalusien unterbrechen in der Folge immer wieder die Zeit in Oldenburg, und maurische Elemente finden sich in einer Vielzahl ihrer Werke. In jüngster Zeit ist ihr Werk geprägt von einer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit den ältesten künstlerischen Zeugnissen der Menschheit, wie sie sich in der nördlichen Kimberley Region in Australien finden.

Einzelausstellungen:

2001 Kunstforum Volksbank, Oldenburg
2004 GSG Artrium, Oldenburg
2010 Palais Rastede, Rastede

BIOGRAPHY

Born in Zurich, Switzerland, Astrid Weiler trained as a translator before studying ethnology, anthropology and pre- and protohistory at the Ludwig Maximilians University of Munich from 1978-1983. Her thesis focused on the social structure of the Saharan Tuaregs, whom she visited several times during her trips through the Sahara and the Sahel. One of these trips led to her first confrontation with the rock paintings of the Tassili Mountains in the central Sahara. After a two-year stay in Canada and further studies in Indian Art at the University of Calgary, as well as several short stays in the USA, South America and Southeast Asia, she returned to Germany and settled in Oldenburg. Here she launches a career as a self-taught artist, and a series of sculptures and large-format paintings emerges. Between 1991 and 2002, three half-year stays in Australia bring with them the encounter with the Aboriginal people and their contemporary art forms. But the expeditions into the Arnhem region and the Kimberley, and the encounters with the continent's prehistoric rock paintings, most strongly shape her creations. During these visits to Australia, an entire series of paintings emerge in which she puts earth, ochre, ash and sand to use for the first time and develops her own technique for handling these materials. Repeated trips to Andalusia subsequently interrupt her time in Oldenburg, and Moorish elements turn up in many of her works. Her most recent work is characterized by a pervasive confrontation with the oldest artistic testimonies of humankind, as found in the northern Kimberley region in Australia.

Solo exhibitions:

2001 Kunstforum Volksbank, Oldenburg
2004 GSG Artrium, Oldenburg
2010 Palais Rastede, Rastede

AUTOREN - AUTHORS

BIOGRAFIEN

Prof. Dr. Dr. h.c. Onur Güntürkün

1984 Promotion zum Dr.phil. nach dem Studium der Psychologie an der Ruhr-Universität Bochum. Anschließend verschiedene längere Auslandsaufenthalte u.a. in Paris und San Diego (USA). 1993 Berufung zum Professor für Biopsychologie an der Ruhr-Universität Bochum. Gastprofessuren an der Queensland University (Brisbane, Australien) und Dokuz Eylül Universität (Izmir, Türkei). Verschiedene Preise und Auszeichnungen (u.a. Gerhard Hess Preis, Alfried Krupp Preis). Onur Güntürkün ist verheiratet, hat zwei Kinder und ist Mitglied der Nationalen Akademie der Wissenschaft Leopoldina.

Insa Rullkötter, M.A.

studierte Kunstgeschichte und Kulturmanagement in Mainz, Melbourne und Maastricht. 2008 schloss sie ihr Studium mit einem Master of Arts an der Universität Maastricht ab. Studienbegleitend absolvierte sie mehrere Praktika in Auktionshäusern und Museen in Deutschland und Australien. Sie arbeitet als Assistentin in einer kommerziellen Kunstgalerie in Mannheim und schreibt ihre Doktorarbeit über den internationalen Kunstmarkt für australische Aboriginal Art. Ihr Forschungsinteresse liegt in den Bereichen der Kunstrezeption und der Kommerzialisierung von Weltkulturerbe.

Prof. John D. (Jack) Pettigrew M.Sc. M.B. FRS

graduierte an der Medizinischen Fakultät der Universität Sydney in 1969. Für die nächsten zwölf Jahre arbeitete er als Wissenschaftler in einigen der berühmtesten Labore der USA und übernahm anschließend den Lehrstuhl für Physiologie an der Queensland University, Australien. Er ist der Gründungsdirektor des berühmten Vision, Touch and Hearing Research Institute und hat viele der wichtigsten Publikationen in seinem Forschungsgebiet veröffentlicht. Er ist der Empfänger einer großen Anzahl von Ehrungen und Preisen und ist seit 1988 Fellow der Royal Society of London, der ältesten und anerkanntesten wissenschaftlichen

BIOGRAPHIES

Prof. Dr. Dr. h.c. Onur Güntürkün

after graduation in Psychology, Onur Güntürkün received his PhD from the Ruhr-Universität Bochum. He then spent several years abroad as a postdoc among others in Paris and San Diego (USA). In 1993 he became a full professor for Biopsychology at the Ruhr-Universität Bochum. He was a guestprofessor at the Queensland University (Brisbane, Australia) and at the Dokuz Eylül University (Izmir, Turkey). He received several research awards and honorary degrees (among others Gerhard Hess Prize, Alfried Krupp Prize). Onur Güntürkün is married, has two children, and is a member of the National Academy of Sciences Leopoldina.

Insa Rullkötter, M.A.

studied Art History and Cultural Management in Mainz, Melbourne and Maastricht. In 2008, she graduated from Maastricht University with a Master of Arts. During her studies, she joined different auction houses and museums for internships in Germany and Australia. Today, she works as an assistant in a commercial gallery in Mannheim and writes her PhD thesis on the international art market for Australian Aboriginal Art. Her research interest is centred on the perception of art and the commercialisation of cultural heritage.

Prof. John D. (Jack) Pettigrew M.Sc. M.B. FRS

graduated from the University of Sydney Medical School in 1969. After working in some of the most prestigious laboratories of the USA for twelve years, he became full professor and chair of the Department of Physiology at the Queensland University, Australia. He is the founding director of the famous Vision, Touch and Hearing Research Institute. He has written many of the most influential papers in his field and received numerous awards and prizes. Since 1988 he is a fellow of the Royal Society of London, the world's oldest and most prestigious scientific academy. His scientific interest in rock paintings was stimulated when he visited Faraway Bay in 2008.

Akademie der Welt. Sein wissenschaftliches Interesse an den Felsmalereien wurde 2008 durch einen Besuch der Faraway Bay geweckt.

Dr. Monica Meyer-Bohlen

Dr. phil. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie an der Ludwig-Maximilian-Universität München (Prof. Braunfels). Studien der freien Künste in München (Kunstakademie) und London (S. Cass School of Art, Whitechapel). Kunsthistorikerin und freie Kuratorin. Schwerpunkte: Fachübergreifende Themen sowie Förderung junger Kunst.

Prof. Violeta Dinescu

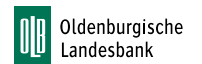
studierte am Bukarester Ciprian Porumbescu Konservatorium Komposition, Klavier und Pädagogik. Von 1978 bis 1982 lehrte sie am Lyceum George Enescu in Bukarest (Musiklehre, Klavier und Ästhetik). 1996 Berufung auf eine Professur für Angewandte Komposition an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihr Werkverzeichnis umfasst Kompositionen für Musiktheater, Ballett, und Oper. Für ihre Kompositionen, erhielt sie zahlreiche Stipendien, Auszeichnungen und internationale Preise; ihre Werke werden an den bekanntesten Häusern (u.a. Wien, Mannheim, München, Frankfurt, New York) uraufgeführt.

Dr. Monica Meyer-Bohlen

Dr. phil, studies of art history, archaeology and ethnology at the Ludwig-Maximilian University of Munich (Prof. Braunfels), study of the arts at Munich Art-Academy and London (S. Cass School of Art, Whitechapel). Art historian and free-lance curator with focus on interdisciplinary fields and promoting young artists.

Prof. Violeta Dinescu

graduated in composition, piano and pedagogy at the Ciprian Porumbescu Conservatory in Bucharest. From 1978 to 1982 she held a teaching position for piano, music and aesthetics at the College of Music George Enescu in Bucharest. Violeta is currently a composer and professor at the Carl von Ossietzky University of Oldenburg. Her catalogue raisonné includes compositions for orchestra, ballet and opera. She received many international stipends and awards and her compositions are first released at the most renown houses (among others Wien, Mannheim, München, Frankfurt, New York).



DANK - ACKNOWLEDGEMENTS

Dem Kunst- und Kulturkreis Rastede und insbesondere Dr. Claudia Thoben für die Möglichkeit der Ausstellung im Palais Rastede

Prof. Dr. Dr. Onur Güntürkün, Universität Bochum für die Einführung in die Ausstellung und seinen Text im Katalog

Insa Rullkötter, M.A., Universität Mainz, für ihren Text im Katalog

Prof. Dr. Jack Pettigrew, University of Queensland, Australia für seinen Beitrag im Katalog und für spannende wissenschaftliche Diskussionen

Dr. Monica Meyer-Bohlen, Oldenburg für die Vermittlung der Ausstellungskontakte, viele anregende gemeinsame Gespräche und den mit mir geführten Dialog

Wilhelm Holderied, München für die kritische und freundschaftliche Begleitung meiner Arbeit und so manchen hilfreichen Rat

Prof. Violeta Dinescu für die mir gewidmete Komposition für Cello „Corona“, die anlässlich der Vernissage am 7. März 2010 uraufgeführt wurde

André Saad, Berlin, erster Solo-Cellist im Oldenburger Staatsorchester für die Uraufführung der Komposition „Corona“

Sibylle Haffter, Zürich, Konzertpianistin für ihren musikalischen Beitrag anlässlich der Vernissage

Petra von Gablenz, Oldenburg, für lektorische Unterstützung

Mathias und Reto für das gestalterische und wissenschaftliche Konzept der Ausstellung und des Kataloges sowie dessen digitale Umsetzung und Simon für die Mithilfe bei der Ausstellung

To the Kunst- und Kulturkreis Rastede and especially to Dr. Claudia Thoben for the opportunity to exhibit my work at the Palais Rastede

Prof. Dr. Dr. Onur Güntürkün, University of Bochum, for his introductory remarks and his text for the catalogue

Insa Rullkötter, M.A., University of Mainz, for her text for the catalogue

Prof. Dr. Jack Pettigrew, University of Queensland, Australia for his article and exciting scientific discussions

Dr. Monica Meyer-Bohlen, Oldenburg, for arranging the exhibition and many stimulating discussions and the dialogue between us

Wilhelm Holderied, Munich, for the continuous and amicable support of my work and always helpful advise

Prof. Violeta Dinescu, University of Oldenburg, for dedicating the composition for cello “Corona” to me whose first release was part of the opening ceremony of the exhibition on March 7, 2010

André Saad, Berlin, first solo-cellist of the Oldenburger Staatsorchester for the first performance of the composition “Corona”

Sibylle Haffter, Zurich, concert pianist, for her musical contribution to the opening ceremony

Petra von Gablenz, Oldenburg, for lectorial support

Mathias and Reto for the creative and scientific concept of the exhibition and the catalogue and its digital realisation and Simon for his assistance during the exhibition





