

ISSN 1865-4347

Sonderdruck aus

Jahrbuch
der Staatlichen
Ethnographischen
Sammlungen
Sachsen

BAND XLVI

2013

WVB

JAHRBUCH DER
STAATLICHEN ETHNOGRAPHISCHEN SAMMLUNGEN
SACHSEN

Band XLVI

HERAUSGEGEBEN VOM DIREKTOR

CLAUS DEIMEL

S T A A T L I C H E
K U N S T S A M M L U N G E N
D R E S D E N

VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung • Berlin

2013

Redaktion:
GISELHER BLESSE, LYDIA HAUTH

Die Autoren sind für den Inhalt ihrer Abhandlungen selbst verantwortlich.
Die Rechtschreibung folgt den Intentionen der Autoren.

Fotos bzw. Umzeichnungen:

Archiv Museum für Völkerkunde zu Leipzig/SES; Beatrice von Bismarck; Thomas Dachs;
Alexis Daflos; Claus Deimel; Amanda Dent|Tjunga Palya; Silvia Dolz; Mark Elliot; Frank Engel;
Amina Grunewald; Corrine Hunt; E. L. Jensen; Rolf Killius; H.-P. Klut/E. Estel (SKD); Carola Krebs;
Sylvia Krings|ARTKELCH; Leibniz-Institut für Länderkunde Leipzig (Bildarchiv); Katja Müller;
Museum für Völkerkunde Dresden/SES, Bildarchiv; Photographic Archives, Ekstrom Library, University
of Louisville, Kentucky; The Trustees of the British Museum, London, Archiv; Tony Sandin;
Birgit Scheps; Erhard Schwerin; Spinifex Arts Projects; Stadtarchiv Leipzig; Tjala Arts; Unitätsarchiv der
Evangelischen Brüder-Unität Herrnhut; Frank Usbeck; Warlukurlangu Artists; Frederick Weygold;
Eva Winkler; Völkerkundemuseum Herrnhut/SES

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86135-792-6

ISSN 1865-4347

© Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen/Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2013.

Erschienen im:

VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung,
Amand Aglaster • Postfach 11 03 68 • 10833 Berlin
Tel. 030-251 04 15 • Fax: 030-251 11 36
www.vwb-verlag.com • info@vwb-verlag.com
Printed in Germany

Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen

Band XLVI

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort: Entwicklungen in den Jahren 2010, 2011 und 2012 | 7 |
| STEPHAN AUGUSTIN, Herrnhut | |
| Alles unter einem Dach – bauliche Veränderungen am Völkerkundemuseum Herrnhut | 43 |
| (Mit 9 Abbildungen auf den Tafeln I–V) | |
| FRANZISKA BEDORF, Köln und WILHELM ÖSTBERG, Stockholm | |
| Benin für einen Nordstern – Hans Meyers Schenkung an das Ethnografische Museum in Stockholm zu Beginn des 20. Jahrhunderts | 49 |
| (Mit 9 Abbildungen auf den Tafeln VI–XII) | |
| ROBIN KELCH, Freiburg | |
| PRO COMMUNITY – Eine Ausstellungsreihe von ARTKELCH | 61 |
| (Mit 6 Abbildungen auf den Tafeln XIII–XVI) | |
| ELISABETH BÄHR, Speyer | |
| „Aboriginality“—Urban Indigenous Australian Artists | 71 |
| (With 26 illustrations on plates XVII–XXX) | |
| EINAR LUND JENSEN, Kopenhagen | |
| Interkulturelle Begegnung am Kap Farvel. Die deutsche Herrnhuter Brüdergemeine im südlichsten Grönland 1824–1900 | 85 |
| (Mit 19 Abbildungen auf den Tafeln XXXI–XLII) | |
| FRANK ENGEL (†) und FRANK USBECK, Leipzig | |
| Die Tipis des Museums für Völkerkunde zu Leipzig | 109 |
| (Mit 17 Abbildungen auf den Tafeln XLIII–LII) | |
| CLAUS DEIMEL, Leipzig | |
| An Innovative Project and Challenge for Intercultural Relations. Short Reflections on the Exhibit “The Power of Giving”, 2011 in Alert Bay and Dresden | 135 |
| (With 1 illustration as frontispiece) | |
| AMINA GRUNEWALD, Berlin | |
| “(Re)Presenting First Nations Regalia“—The U‘mista Cultural Centre’s Potlatch Collection at Dresden’s Kunsthalle in the Joint Exhibition <i>The Power of</i> | |

| | |
|--|-----|
| <i>Giving/Die Macht des Schenkens—An Affirmative Space of Indigenous Representation and the Question of Transferring Indigenous Knowledge to Non-Native Audiences</i> | 159 |
| (With 5 illustrations on plates LIII–LV) | |
| IRIS EDENHEISER und FRANK USBECK, Leipzig | |
| Alles Aberglaube? – Zum Umgang mit kultureller Differenz im Museum am Beispiel der Rezeption der Sonderausstellung „KALLAWAYA – Heilkunst in den Anden“ am GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig | 171 |
| (Mit 4 Abbildungen auf den Tafeln LVI–LVIII) | |
| UTA BEYER, Leipzig | |
| Der Brief als Forschungsquelle: Zur wissenschaftlichen Erschließung des historischen Briefwechsels des Museums für Völkerkunde zu Leipzig | 193 |
| (Mit 4 Abbildungen auf den Tafeln LIX–LXI) | |
| GEORG SCHIFKO, Wien | |
| Zu einer neuseeländischen und drei fidschianischen Keulen aus Gustav Klemms Sammlung – Eine Untersuchung zu Klemms Beschreibung seiner Keulen | 203 |
| (Mit 5 Abbildungen auf den Tafeln LXII–LXIII) | |
| Beiträge zur Egon von Eickstedt-Forschung | |
| CAROLA KREBS, Leipzig | |
| Mit Kamera und Messlatte – vom Wert anthropologischer Fotografien am Beispiel der von Eickstedt-Sammlung | 211 |
| (Mit 8 Abbildungen auf den Tafeln LXIV–LXVIII) | |
| KATJA MÜLLER, Leipzig und DANIEL J. RYCROFT, Norwich | |
| <i>The Future of Anthropology's Archival Knowledge: an International Reassessment (FAAKIR)</i> | |
| Bericht über einen Workshop im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig vom 10. bis 11. Mai 2011, organisiert von Daniel J. Rycroft (University of East Anglia) und Katja Müller (GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig) | 215 |
| KATJA MÜLLER, Leipzig and DANIEL J. RYCROFT, Norwich | |
| <i>The Future of Anthropology's Archival Knowledge: An International Reassessment (FAAKIR)</i> | |
| Report on a Workshop held at the GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig, May 10–11 th 2011, by the Co-Organisers Dr Daniel J. Rycroft (University of East Anglia) and Katja Müller (GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig) | 221 |

| | |
|---|-----|
| KATJA MÜLLER, Leipzig Eickstedt in Südindien | 227 |
| DANIEL J. RYCROFT, Norwich, (UEA) Tejgadh "Exhibition": Purvajo-ni Aankh. Report and Project Update (With 12 illustrations on plates LXIX–LXXVI) | 237 |
| ROLF KILLIUS, London From Ancestor Rituals to Tourist Entertainment: Changing Music of the Sora People in Eastern India—Ideas for a Revisitation Project (With 36 illustrations on plates LXXVII–LXXXIV) | 243 |
| NICOLE HÜBNER, Leipzig Die erste deutsche Indien-Expedition unter der Leitung von Freiherr Egon von Eickstedt, 1926–1929 (Mit 15 Abbildungen auf den Tafeln LXXXV–XCIII) | 257 |
| LYDIA ICKE-SCHWALBE, Dresden Die deutsche Indien-Expedition auf den Andamanen-Inseln 1927–28 (Mit 6 Abbildungen im Text und 127 Abbildungen auf den Tafeln XCIV–CLXXIX) | 279 |
| CORNELIA MALLEBREIN, Konstanz Die Soras: 2. Juni–14. August 1927. Die erste Deutsche Indien-Expedition von Egon von Eickstedt (Aus: Tagebuch II. 12.3.27–16.8.27. Dorfweddas. Soras) (Mit 5 Abbildungen im Text und 129 Abbildungen auf den Tafeln CLXXX–CCLXIV) | 327 |
| Berichte von Dienst- und Forschungsreisen der Mitarbeiter der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen: | |
| MARION MELK-KOCH, Leipzig Bericht über meine Reise nach den Cook-Inseln, vom 1.–16. August 2010 . . . | 371 |
| SILVIA DOLZ, Dresden Handwerk oder Kunst? – Untersuchungen zum kulturhistorischen Kontext und zu künstlerisch-ästhetischen Konzeptionen afrikanischer Ethnographica. Teil 2. Bericht zur Forschungsreise nach Burkina Faso (12. Februar bis 27. März 2011) (Mit 14 Abbildungen auf den Tafeln CCLXV–CCLXXIV) | 375 |
| ERHARD SCHWERIN, Leipzig Zu Besuch bei den Ainu – Ein Reisebericht (25.07.–07.08.2011) (Mit 17 Abbildungen auf den Tafeln CCLXXV–CCLXXIII) | 387 |

Personalia:

| | |
|--|-----|
| LYDIA ICKE-SCHWALBE, Dresden Nachruf für Kurt Loose (31.05.1912–27.05.2011), Restaurator im Staatlichen Museum für Völkerkunde Dresden 1957 bis 1977 | 391 |
| (Mit 1 Foto und 3 Abbildungen auf den Tafeln CCLXXIV–CCLXXV) | |
| PETRA MARTIN, Dresden Rosemarie Zell (11.03.1925–29.10.2011). Zum Gedenken | 397 |
| (Mit 1 Anlage, 1 Foto und 4 Abbildungen auf den Tafeln CCLXXVI–CCLXXVII) | |
| BERNHARD STRECK, Leipzig Claus Deimel als Ethnolog. Laudatio, gehalten anlässlich der Verabschiedung von Claus Deimel in den Ruhestand am 12. April 2013 | 415 |
| (Mit 1 Foto im Text) | |

Rezension:

| | |
|--|-----|
| THOMSON, CHRISTINA: Der Ruf des Kriegers. Mein Leben mit einem Maori. München/Zürich 2010, 279 Seiten | 423 |
| (GEORG SCHIFKO, Wien) | |

[Klappentext: CLAUS DEIMEL, Begegnungen – SKD und SES 2006–2012]

PRO COMMUNITY – Eine Ausstellungsreihe von ARTKELCH

Von ROBYN KELCH, Freiburg¹

(Mit 6 Abbildungen auf den Tafeln XIII–XVI)

Pro Community ist eine Ausstellungsreihe, die ihre Anhänger gleichermaßen im Kunst und ethnologisch interessierten Publikum findet und die auf ihrer Tour durch Deutschland in privaten Kunstmuseen und kommerziellen Galerien, aber auch in Völkerkundemuseen Station macht. So war *Pro Community* in den letzten Jahren auch im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig dreimal zu Gast. Aber was genau verbirgt sich hinter diesem eher ungewöhnlichen Ausstellungstitel?

Provenance Matters!

Im Sommer 2007, kurz vor dem 25. National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Award, bei dem *Makinti Napanangka* von Papunya Tula Artists den 1. Platz belegte, wurde – mitten in der Wüste Zentralaustraliens – die Idee für ein neues Ausstellungskonzept für die Kunst der australischen Ureinwohner in Deutschland geboren. Anlass gaben unethische Praktiken in der Aboriginal-Art-Szene Australiens und mittelmäßige Ausstellungen aus zweifelhaften Quellen in Europa.

¹ Die Deutsch-Australierin Robyn Kelch ist Inhaberin der Galerie ARTKELCH in Freiburg, die ausschließlich auf die zeitgenössische Kunst der australischen Ureinwohner spezialisiert ist. Das ist nicht nur die Kunst mit der weltweit längsten Tradition, sondern auch eine der spannendsten modernen Kunstbewegungen, deren Sammlerwert – spätestens seit der Documenta (13) – auch in Europa kein Geheimnis mehr ist.

Jenseits von *Pro Community* kuratiert ARTKELCH weitere drei bis vier Ausstellungen jährlich in der Galerie in Freiburg und ein bis zwei Ausstellungen in der ARTKELCH Collectors Lounge in Schorndorf bei Stuttgart. Seit 2010 ist ARTKELCH auf Messen für zeitgenössische Kunst zugelassen (2010 Art Bodensee, 2011–2013 Art Karlsruhe).

Da ARTKELCH überzeugt ist, dass ein Blick auf die Werke in natura unverzichtbar ist, wählt die Galerie alle Werke persönlich in Australien aus und verkauft bewusst nicht über das Internet.

Weitere Informationen unter www.artkelch.de.

Der Artikel entstand in Anlehnung an die Kataloge, die die *Pro Community*-Ausstellungen jährlich begleiten. Quellen und weitergehende Literaturtipps finden sich dort.

Pro Community – so der ursprüngliche Arbeitstitel – sollte die Bandbreite der indigenen Kunst einem breiten Publikum in Deutschland zugänglich machen, den Blick für Fine Art – im Vergleich zum touristischen Segment – schärfen und den Kunstinteressenten derweil über die Bedeutung von Provenienz und Fair Trade aufklären.

Seither zeigt *Pro Community* jährlich – unter der Schirmherrschaft der australischen Botschaft – Kunst aus einer (Wüsten-)Region Australiens an verschiedenen Standorten in Deutschland.

Dabei kommen ausschließlich Künstlerkooperativen, die den Künstlern selbst gehören, zu „Wort und Bild“, denn sie sind es, die eine Schlüsselrolle in der Entwicklung der Kunst, der Aufrechterhaltung der Kultur und im Alltagsleben der indigenen Gemeinden spielen. ARTKELCH teilt die Meinung des „Australian Art Collector“, einem der führenden Kunstmagazine Australiens, dass der ethisch einwandfreie Bezug von Aboriginal-Art nur sichergestellt ist, wenn die Kunst aus einem solchen „community-based art centre“ kommt und nicht umsonst vertrauen auch Museen und führende Auktionshäuser dieser bevorzugten Provenienz.

Am anderen Ende der Skala befinden sich von Weißen geführte Fabrikhallen, die meist in und um Alice Springs angesiedelt sind und in denen bedeutende Künstler – unter teils menschenunwürdigen Bedingungen, in Einzelfällen sogar hinter Stacheldrahtzaun – bei schlechter Bezahlung Werke malen, von deren Erlös in einer Galerie in den Großstädten Australiens der Künstler nur 5–10 % erhält. In einigen Fällen bringen auch Familienangehörige ihre berühmten Familienmitglieder dort vorbei und kassieren vorab. Diese und ähnliche Praktiken, die unser Vorstellungsvermögen schon das ein oder andere Mal überstrapaziert haben, sind nicht nur in höchstem Maße unanständig und in einigen Fällen gar illegal. Auch der Karriere des Künstlers und der Aboriginal Art im Allgemeinen sind sie nicht zuträglich. Da bis heute das Land die Quelle der Inspiration ist und auch indigene Künstler merken, wenn sie ausgenutzt werden, sind die Werke – für schnelles Geld gemalt – meist unbeseelt, und nur selten findet sich ein Meisterwerk darunter. Nach Namen und Auktionsergebnissen sollte man also ein Aboriginal-Art-Werk niemals auswählen, denn auch was die Werthaltigkeit angeht, sind Werke solcher Provenienz eher bedenklich.

Bei der Auswahl der Künstler beschränkt sich ARTKELCH auf die, die bereits einen unverwechselbaren künstlerischen Duktus entwickelt haben. Die meisten, darunter viele Preisträger, sind – nicht nur in Australien – bekannt und geschätzt. Ihre Werke sind in Australien und Übersee Bestandteil bedeutender öffentlicher und privater Sammlungen. In zunehmendem Maße vertritt ARTKELCH in den letzten Jahren jedoch auch kulturell integere Nachwuchskünstler mit hohem künstlerischen Anspruch und Potential.

Dabei bewegt sich das Preisgefüge von ARTKELCH zwischen 1 000 und 15 000 Euro. „Darunter bieten wir nur im Einzelfall kleinere Werke viel versprechender Nachwuchstalente an, um uns bewusst vom touristischen Segment abzugrenzen. Über 15 000 € hingegen suchen wir im Einzelfall Werke im Auftrag größerer Sammlungen.“

Mit 60 bis 80 Werken über alle Standorte stellt *Pro Community* regelmäßig die größte geschlossene Ausstellung dieser Künstler in Europa dar, was eine große Anzahl hervorragender Werke sicherstellt.

„Aboriginal Art gibt es nämlich wie Sand in der Wüste. Meisterwerke mit einwandfreier Provenienz hingegen sind knapp.“ Hier hatten einige wenige Galerien in Australien, mit denen die Kunstzentren langjährige Verbindungen pflegten, bis dato immer Vorrang.

So entpuppte sich *Pro Community* – ursprünglich als Aufklärungs- und Vertriebsstrategie ins Leben gerufen – im Nachgang auch als hervorragende Einkaufsstrategie. „An Werke dieser Qualität wären wir mit kleineren oder gar Mischausstellungen in Deutschland mit Sicherheit nicht herangekommen.“

Aboriginal Art

Die Kunst der australischen Ureinwohner ist mit nachweislich mehr als 40 000 Jahren die Kunst mit der weltweit längsten Tradition. Traditionell wurde im Sand und – mit Naturfarben – auf Körper und Fels gemalt. Dabei bediente man sich einer uralten Ikonographie. Denn es gab in Australien zwar ursprünglich über 220 indigene Sprachen zuzüglich Dialekte, aber keine Schrift. Stattdessen wurde die Kultur über Malerei, Gesang und Tanz von Generation zu Generation weitergegeben.

Die zeitgenössische Form der Kunst hingegen ist gerade mal 40 Jahre alt und begann in Papunya, mitten im Niemandsland im roten Zentrum Australiens mit einem jungen Lehrer namens Geoffrey Bardon, der die Männer dort ermutigte, in ihrer eigenen Formensprache zu malen. Es dauerte nicht lange, bis eine Gruppe von Stammesälteren begann, mehrere großformatige Bilder auf die Schulwand von Papunya zu malen, darunter das Honigameisendreaming, das für viele der in Papunya angesiedelten Sprachgruppen von großer Bedeutung war und ist.

Im Vordergrund stand zu Beginn der Malbewegung die Freude an der Erinnerung und Überlieferung und an dem Wiederaufleben der Kultur, die im Rahmen der damals herrschenden Assimilationspolitik der Regierung vom Aussterben bedroht war.

Die frühen Werke wurden einerseits für ihre ethnographischen und andererseits für ihre ästhetischen Qualitäten gelobt. Auf dem internationalen Kunstmarkt erzielten sie inzwischen Höchstpreise. Das Werk „Warlugulong“ von *Clifford Possum Tjapaltjarri* beispielsweise erzielte im Jahre 2007 bei Sotheby's einen Preis von 2,4 Mio. AUS\$. Es ist mit dem Werk „Earth Creation“ von *Emily Kame Ngwarreye* aus Utopia, das erstmals die Eine-Million-Dollar-Grenze überschritt, das bis heute teuerste Werk eines indigenen Künstlers aus der Wüste Australiens.

In den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts war man von solchen Preisen jedoch noch weit entfernt. Hier wurden gerade die ersten privaten Sammler und staatliche Institutionen auf die Kunst aufmerksam und mit dem allmählichen Verkauf der Werke änderte sich die „neue“ Kunst erstmals. Figurative, insbesondere sakrale Elemente wurden vermieden bzw. unter Schichten feinsten – mit Holzstückchen aufgetragenen Tupfen – versteckt. Schon bald entwickelten sich die Tupfen zum Markenzeichen der neuen Western Desert Art, die sich schnell über die Wüstenregionen verbreitete und als „Dot“art oder Punktmalerei bekannt wurde.

Und bereits Anfang der 90er Jahre malten Künstler wie *Ronnie Tjampitjinpa* oder *George Tjungurrayi* überzeugende minimalistische Arbeiten, die völlig anders waren als die Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre, die eher an großformatige topographische Landkarten erinnerten.

Was in Papunya die Schulwand war, waren in Yuendumu die Schultüren, die Stammesälteste – allen voran *Paddy Sims* und *Paddy Stewart* – bemalten, um die Kinder an ihr reiches kulturelles Erbe zu erinnern. In der Missionsstation von Balgo ging die Initialzündung von Plakaten aus, die für die Feierlichkeiten zum 25-jährigen Jubiläum des dort ansässigen Paters erstellt wurden. Schon bald entwickelten sich regionale Stilrichtungen, die ganz unterschiedliche Merkmale aufwiesen, insbesondere was die Form- und Farbgebung der Tupfen angeht.

Mit dem Einstieg von Frauen in die Kunstbewegung änderte sich die Malerei erneut. Während bei Männern die Reisen der Tingari und die Taten der Kulturheroen im Vordergrund standen, malten die Frauen eher heilige Stätten und Themen aus dem Nomadenleben. Dabei experimentierten sie von Anbeginn mit Form und Farbe, so dass die Werke der Frauen oft weniger graphisch und freier im Ausdruck sind.

Zu den Tingari-Zyklen, die auch heute noch in der Kunst eine bedeutende Rolle spielen, gibt Papunya Tula Artists nur eine sehr allgemeine Beschreibung ab:

„Die Tingari sind eine Gruppe von Schöpferwesen aus der Traumzeit, die weite Strecken durch das Land reiste, dabei Rituale ausführte und besondere Stätten schuf und gestaltete. Den Tingari-Männern folgten gewöhnlich die Tingari-Frauen und sie wurden von Novizen begleitet. Ihre Reisen und Abenteuer werden in einer Reihe von Liedzyklen bewahrt. Diese Geschichten der Vorfahren aus der Traumzeit bilden einen Teil dessen, was der heutigen Jugend nach der Initiation gelehrt wird, und liefern zugleich Erklärungen für die gegenwärtigen Bräuche.“

Heute werden in zeitgenössischen Gemälden nur noch Relikte der traditionellen Ikonographie verwandt, um die Schöpfungsgeschichte (Tjukurrpa) und damit verbundene Stätten darzustellen.

„Zu den am häufigsten zum Einsatz kommenden Zeichen und Mustern gehören Kreise, die für Felslöcher und Sickergewässer oder auch für Sterne stehen, U-Formen für Menschen und Zeichen und Muster für Pflanzen und Tiere, wobei Tiere meist anhand ihrer Fußspuren dargestellt werden. Gerade Linien stehen für Wege, auf denen die Schöpferahnen seinerzeit gewandert sind oder für Wolken, während kurvige Linien Feuer oder Wasser darstellen [...]“

Eines ist den Werken der Männer und Frauen aus der Wüste jedoch gemein: die Vogelperspektive, die das Land und die Taten der Kulturheroen von oben darstellt. Dabei werden Größenverhältnisse und Entfernungen nicht etwa naturgetreu abgebildet, sondern gemäß ihrer Bedeutung im andauernden Schöpfungsmythos.

Tjukurrpa: Creation – Land – Identity

Das Konzept der Schöpfungsgeschichte ist in allen Regionen Australiens gleich: Aus dem Land gingen die Urahnen der heutigen Menschen hervor und diese Schöpferwesen gestalteten durch ihre Taten die heutige Landschaft. Sie schufen heilige Orte und Wasserlöcher und gaben den Menschen ihre Lieder, Zeremonien und Gesetze, bevor sie wieder in irgendeiner Form in das Land eingingen. Die indigenen Australier sehen sich als direkte Nachfahren dieser Schöpferahnen, was ihren tiefen Bezug zu bestimmten Charakteristika der Landschaft und zu bestimmten Pflanzen und Tieren erklärt. Diese tiefe Beziehung zum Land begründet gleichzeitig ihre Identität.

Bis heute wird das Wissen von der Tjukurrpa und die Kraft und Energie der Vorfahren mittels Gesang, Tanz und Malerei aufrecht erhalten und von Generation zu Generation weitergegeben, so dass die Tjukurrpa allgegenwärtig ist und von der Vergangenheit in die Zukunft reicht. Die deutsche Übersetzung „Traumzeit“ und die englische Übersetzung „Dreaming“ sind eher irreführend, da die Tjukurrpa für die Aborigines völlig real und nicht auf einen bestimmten Zeitabschnitt begrenzt ist. Das gleiche gilt für die Werke der Aborigines, die in Thema, Botschaft und Stil auf das Jetzt und Heute reagieren.

In der zeitgenössischen Form der Kunst stehen jedoch nicht mehr die Geschichten im Vordergrund, sondern der künstlerische Duktus. Trotzdem ist, auch wenn der Abstraktionsgrad und die Stilvielfalt in den letzten Jahren deutlich zugenommen haben, eines seit dem Beginn der Contemporary Aboriginal Art Anfang der 70er Jahre unverändert geblieben: „Letztendlich malt ein indigener Australier immer einen Teilaspekt seines Landes, das untrennbar mit seiner Schöpfungsgeschichte und seiner Identität in Verbindung steht. Damit ist das Malen an Rechte und Pflichten geknüpft.“

Nur lassen sich die Werke heute nicht mehr wie die frühen Werke ethnologisch „sezieren“. Auch wenn sich die Künstler gleichzeitig als Botschafter ihrer Kultur und als Künstler begreifen, weichen Sie zunehmend detaillierten Fragen nach den kulturellen Inhalten aus, um in erweitertem Kontext antworten zu können.

Der Künstler *Hector Burton* drückte dies anlässlich unseres Besuches in Amata im Jahre 2011 folgendermaßen aus:

„Die Weißen haben uns schon das Land und unsere Kinder genommen. Unsere (geheimen) Geschichten sollen sie nicht auch noch bekommen. [...] unsere Kunstwerke enthalten alles (‘the whole lot’) aus und über unsere Kultur. Die Details und deren tiefe Bedeutung sollen Whitefella (Weiße) jedoch nur erahnen können.“

Community-based Art Centres

Die älteste und renommierteste Künstlerkooperative Zentralaustraliens heißt **Papunya Tula Artists**. Von Papunya ging die moderne Kunstbewegung Anfang der 70er Jahre aus und schon früh merkten die Künstler, dass sie sich zum Schutz ihrer kulturellen Interessen und ihrer Interessen als Künstler zusammenschließen müssen und so war

Papunya auch der Geburtsort der ersten Künstlerkooperative. Heute vertritt Papunya Tula Artists, "the premier aboriginal art centre" im doppelten Sinn des Wortes, vorwiegend Pintupi-Künstler aus Kintore und Kiwirrkura.

Es ist das erste indigene Kunstzentrum, aus dem zwei Künstler, *Doreen Reid Nakamarra* und *Warlimpirrnga Tjapaltjarri*, zur Teilnahme an der weltberühmten dOCUMENTA (13) im Jahre 2012 eingeladen wurden. Ob der vielen Preisträger, die Papunya Tula Artists in den vergangenen Jahren hervorgebracht hat, wundert es nicht, dass wir genau dieses Kunstzentrum, deren einziger Repräsentant in Europa ARTKELCH ist, ausgewählt haben, im Jahre 2009 den Auftakt für die neue Ausstellungsreihe von ARTKELCH zu machen.

Von den ca. 120 Künstlern, die derzeit für Papunya Tula Artists malen, haben wir rund ein Viertel für den deutschen Markt ausgewählt: *Doreen Reid Nakamarra* (dOCUMENTA 2012), *Eileen Naplatjarri* (50 most collectable artists 2008), *Florrie Watson Napangati*, *George Tjungurrayi* (50 most collectable artists 2003), *Johnny Yungut Tjupurrula*, *Joseph Jurra Tjapaltjarri*, *Kawayi Nampitjinpa*, *Lorna Brown Napanangka*, *Makinti Napanangka* (Telstra Award 2008, 50 most collectable artists 2003 bis 2006, Australian order for service to the arts), *Mantua Nangala*, *Ningura Napurrula*, (Deckengemälde im Musée du Quai Branly in Paris), *Nyilyari Tjapangati*, *Patrick Tjungurrayi* (Western Australian Indigenous Art Award 2008), *Raymond Tjapaltjarri*, *Richard Yukenbarri Tjakamarra*, *Ronnie Tjampitjinpa* (Alice Prize 1988, 50 most collectable artists 2009), *Tjunkiya Napaltjarri*, *Walangkura Napanangka* (50 most collectable artists 2007), *Warlimpirrnga Tjapaltjarri* (dOCUMENTA 2012), *Wintjiya Napaltjarri*, *Yakari Napaltjarri*, *Yukultji Napangati* (Alice Prize 2012), *Yuyuya Nampitjinpa*.

Im Jahr 2010 war dann **Warlukurlangu Artists**, das größte Kunstzentrum der Central Desert, an der Reihe, das Künstler – überwiegend Warlpiri – in den beiden Gemeinden Yuendumu und Nyirripi im Northern Territory vertritt. Warlukurlangu Artists zieht mit seiner leuchtenden Farbpalette in Verbindung mit traditioneller Ikonographie und klassischer Tüpftechnik vor allem Aboriginal-Art-„Neulinge“ in seinen Bann. Hier erzählt jedes Werk eine Geschichte und lässt den Schöpfungsmythos der „Traumzeit“ vor dem Auge des Betrachters lebendig werden. Für Warlukurlangu Artists malen derzeit knapp 500 Warlpiri, von denen der Großteil im Kunsthandwerk verhaftet ist und das touristische Segment bedient. Für den deutschen Markt hatten wir aus dem kleinen Fine Arts Segment von Warlukurlangu Artists seinerzeit *Alma Granites Nungarrayi*, *Andrea Martin Nungarrayi*, *Judy Watson Napangardi* (50 most collectable artists 2007), *Kelly Michaels Napanangka*, *Liddy Walker Napanangka*, *Margaret Turner Napangardi*, *Mary Anne Nampijinpa Michaels*, *Mary Brown Napangardi*, *Mickey Singleton Jampijinpa*, *Otto Sims Jungarrayi*, *Paddy Lewis Japanangka*, *Paddy Sims Japaljarri*, *Paddy Stewart Japaljarri*, *Ruth Stewart Napaljarri* und *Shorty Robertson Jangala* ausgewählt.

In Europa wurden die Werke der Warlukurlangu Artists bekannt, als die Originalschultüren, die Stammesälteste mit den traditionellen Dreamings der Region bemalt hatten, durch Museen in Europa tourten sowie durch die Ausstellung „Magiciens de la terre“ im Centre Georges Pompidou in Paris, für die die Künstler ein 40 Quadratmeter großes Sandgemälde errichteten.

Nachdem jedoch in den letzten Jahren die meisten bedeutenden Künstler von Warlukurlangu Artists verstorben sind und andere angefangen haben, für „schnelles Geld“ für private Händler zu malen, konzentriert sich ARTKELCH bei diesem Kunstzentrum überwiegend auf das Werk von *Alma Granites Nungarrayi*, die mit ihren Sterndreamings zur beliebtesten Künstlerin in Deutschland avanciert ist.

Das Sieben Schwestern Dreaming – Motiv der meisten Gemälde von *Alma Granites Nungarrayi* – beschreibt die Geschichte der sieben Napaltjarri-Ahnenschwestern, die auf der Flucht vor einem lüsternen Mann sind. In ihrer Verzweiflung werden die Schwestern zu Feuer und steigen zum Nachthimmel auf, wo sie als Plejaden noch heute zu sehen sind, während der Morgenstern den Jakamarra-Mann darstellt.

Diese Geschichte zieht sich quer durch Australien. Ihr sind wir auch im Folgejahr in den **Western APY Lands** begegnet, nur spielt die Geschichte dort auf der Erde. Der Jakamarra-Mann – hier Nyiru genannt – lässt sich in dieser Gegend alles mögliche einfallen, um einer der Schwestern habhaft zu werden: mal verwandelt er sich in die saftigsten Buschtomaten, damit die Frauen von ihm kosten, mal in einen schattigen Feigenbaum, damit sie sich unter ihm zum Schlaf betten.

Und in der Region Nakarra Nakarra, die Künstler aus Balgo Hills besingen, verwandeln sich die Schwestern in Felsformationen, die in den rot weißen Werken von *Kathleen Paddoon* Modell stehen.

Die Kunst aus den Gemeinden Amata, Kalka, Pipalyatjara, Nyapari und Watarru in South Australia gilt hierzulande immer noch als Geheimtipp. Sie entsteht „fernab vom Markt“ und zeichnet sich durch Vitalität, Ursprünglichkeit und eine besondere Authentizität aus, was sie einerseits ihrer Abgeschlossenheit und andererseits einem ausgezeichneten Art Centre Management zu verdanken hat. Zwischenzeitlich haben einige Künstler der jungen aufstrebenden Künstlerkooperativen Tjala Arts, Tjungu Palya, und Ninuku Arts diverse Kunstpreise gewonnen und sind in bedeutenden Sammlungen in Australien und Übersee vertreten.

Von **Tjala Arts**, das seinen Namen von der Honigameise bezieht, vertritt ARTKELCH *Alison Munti Riley* (Peoples Choice Award Telstra 2011), *Barbara Moore* (General Painting Award Telstra 2012), *Barney Wangin*, *Hector Burton* (50 most collectable artists 2011), *Ray Ken*, *Ruby Tjangawa Williamson* (Arts SA Fellowship Award), *Sylvia Ken*, *Tjampawa Katie Kawiny*, *Tjunkara Ken* und *Wawiriya Burton*.

Von **Tjungu Palya**, was „gemeinsam gut“ bedeutet, haben wir *Angkaliya Curtis*, *Ginger Wikilyiri*, *Iyawi Wikilyiri*, *Kay Baker*, *Keith Stevens*, *Maringka Baker*, *Nellie Stewart*, *Nyankulya Watson Walyampari*, *Ruth Fatt*, *Teresa Baker* und *Tjampawa Stevens* ausgewählt.

Und von **Ninuku Arts** (in Anlehnung an den Bilby-Schöpferahnen) haben wir uns schließlich auf *Harry Tjutjuna*, den mächtigen Spinnenmann, der Nyiru expressiv und geradezu sexistisch darstellt, *Jennifer Mintaya Connelly*, *Jimmy Donegan* (Telstra Award 2010), *Molly Miller*, *Nyanu Watson*, *Puntjina Monica Watson*, *Sandy Brumby* und *Yaritiji Connelly* beschränkt.

Angesteckt vom Erfolg der Kunstzentren aus den Western APY Lands (Anangu Pitjantjatjara Yankunytjatjara Lands – der Landstrich heißt so, weil er Anfang der 80er

Jahre an die Anangu/die indigene Bevölkerung dieser beiden Sprachgruppen zurückgegeben wurde), begeistern jüngst vier kleine Kunstzentren aus den **Eastern APY Lands** die Aboriginal-Art-Szene Australiens. Auch wenn die Künstlerkooperativen im Fine-Art-Segment noch deutlich am Anfang stehen, haben sich hier bereits einige vielversprechende Künstlerpersönlichkeiten hervorgetan, die bereits in bedeutenden öffentlichen und privaten Sammlungen einschließlich der Nationalgalerie Australiens vertreten sind. Ihr Stil ist ursprünglich und vielfältig und fußt auf den Jahrtausende alten Sand- und Körpermalereien. Teils roh und archaisch, wie bei *Whiskey Tjukangku*, teils lyrisch und sanft wie bei *Ngupulya* oder *Milatjara Pumani*, besingen die Künstler in ihren Gemälden die heiligen Stätten in ihrem Land.

Die Künstlerkooperativen **Ernabella Arts** in Pukatja, **Kaltjiti Arts** in Fregon, **Mimili Maku** in Mimili und **Iwantja Arts** in Indulkuna werden im Rahmen von *Pro Community* im Jahre 2014 vorgestellt.

Artists as Ambassadors in Germany

Um über die Bedeutung indigener Kunstzentren aufzuklären, traten auch Künstler – als Botschafter einer über 40 000 Jahre alten (Mal)Kultur – im Jahre 2011 die weite Reise aus der Wüste Australiens nach Deutschland an. Wer bei der Enthüllung der drei Gemeinschaftsarbeiten für ein deutsches Kunstmuseum, der Finissage im Kunstwerk oder der Vernissage bei ARTKELCH in Freiburg mit dabei war, konnte förmlich spüren, was wir im Vorfeld der Ausstellung versprochen hatten: „Wer einmal Zeuge war, wie ein Künstler das Land und die Schöpferahnen in seinen Arbeiten besingt, weiß, dass diese Werke Seele haben“. (Robyn Kelch anlässlich des Künstlerbesuchs 2011)

Für uns von ARTKELCH steht fest:

„Nur authentische Werke, die auf angestammtem Land in der Nähe der heiligen Stätten entstehen, spiegeln die tiefe Verwurzelung wider, die die Menschen dort miteinander zu einem Ganzen verbindet, denn Land, Schöpfung und die Gemeinschaft in ‚ihrer‘ Community sind für die Künstler bis heute Quelle der Inspiration.“

See – Listen – Learn

„Seht, hört und lernt“ war die Botschaft, die die Künstler dem kunst- und kulturinteressierten Publikum in Deutschland und vielen Schülern in Schulprojekten mit auf den Weg gaben, und ganz in diesem Zeichen stand auch *Pro Community 2012*.

Die Kunst der **Warlayirti Artists** kommt aus einer der entlegensten Regionen Westaustraliens und beruht als Wüstenkunst auf der Tradition der Sand- und Körpermalerei. Seit Ende der 80er Jahre zieht die Kunst aus den Gemeinden Balgo, Mulan und Billiluna die Kunstwelt in Australien in ihren Bann. Heute gehört das Kunstzentrum zu den renommierten Künstlerkooperativen, die Künstler aus dem Nordwesten der Tanamiwüste und der Great Sandy Desert vertritt. Die Künstler von Warlayirti Artists zeichnen sich durch ein intuitives Kompositions- und ein virtuoses Farbgefühl aus. Sie interpretieren

die Schöpfungsgeschichte und ihre einzigartige Bindung zum Land auf vielfältige Weise, teils unter Verwendung traditioneller Ikonographie bis hin zu stark abstrakt anmutenden Arbeiten.

Die Ausstellung stellt neben senioren Künstlern vor allem vielversprechende Nachwuchstalente der zweiten Balgo-Generation vor. Zu den ausgewählten Künstlern gehören *Brian Mudgedell*, *Christine Yukenbarri Nakamarra*, *Elizabeth Nyumi* (Biennale Sydney 2004), *Eubena Nampitjin* (50 most collectable artists 2001 und 2005), *Geraldine Nowee Napaltjarri*, *Imelda Gugaman Nakamarra*, *Joan Nagomara Napurrula*, *Miriam Baadjo Nangala*, *Pauline Sunfly Nangala*, *Sarah Daniels Napanangka* und *Theresa Nowee Napaltjarri*.

„Was das Publikum in dieser Ausstellung sehen wird, sind Arbeiten von Künstlern, die mit Geschichten aus der Wüste, aber auch mit der ausgeprägten Erkenntnis gesegnet sind, dass die Bedeutung dieser Geschichten dazu beiträgt, das eigene Leben und das anderer zu verändern.“ (Sally Clifford, Warlayirti Artists im Vorfeld zur *Pro Community* Ausstellung 2012)

Dies gilt für alle Künstlerkooperativen. Oft ist die Kunst die einzige Einnahmequelle in diesen entlegenen Regionen, die den Künstlern ein selbstbestimmtes Leben auf angestammtem Land ermöglicht. Für die Jugend bieten sie Perspektiven, für die alten Menschen eine Möglichkeit, in der Nähe der heiligen Stätten statt in einem Altenheim in Alice Springs alt zu werden.

Viele Gemeinschaftsprojekte werden durch Kunstzentren erst möglich, so der Bau eines Schwimmbads für die Jugend in Kintore, der Kauf einer mobilen Dialyseeinheit in Yuendumu oder Gesundheits- und Ernährungsprogramme in den APY Lands. Hier bestimmt ein Gremium aus indigenen Mitgliedern der Gemeinde, wie die Gelder, die „ermalt“ werden, eingesetzt werden. In jedem Fall soll der Nachwuchs gefördert werden und nicht nur der malen dürfen, dessen Leinwände sich auch verkaufen. Denn Malen ist das älteste Bedürfnis dieses Volkes, das nicht an Bedingungen geknüpft werden sollte und dient bis heute der Weitergabe der Kultur.

Pro Community – Perspectives

Was aus Leidenschaft begann, ist heute ein etabliertes Ausstellungskonzept. In den Wüstenregionen Australiens wissen die Künstler und deren Art Centre Manager, dass *Pro Community* ein erfolgreiches Modell ist, um ihre Kunst einem erweiterten Kreis von Menschen in Deutschland zu zeigen. Sie schätzen es, dass wir jedes Jahr persönlich zu den Künstlern reisen, um unsere Kontakte in den Gemeinden zu pflegen und um gemeinsam die Ausstellungen für das Folgejahr zu planen bzw. die Werke der Ausstellungen des kommenden Jahres persönlich auszuwählen.

Insgesamt hat *Pro Community* in den letzten vier Jahren mit knapp 40 000 Besuchern allein über eine halbe Million Euro für die teilnehmenden Gemeinden eingespielt und während es vor *Pro Community* schwer war, an die besten Werke der Künstlerkooperativen zu kommen, liegen uns jetzt schon Anfragen bis ins Jahr 2015 vor, und manch

australischer Sammler richtet mittlerweile seinen Blick auf die Werke, die gerade am anderen Ende der Welt präsentiert werden.

So bleibt nur noch zu hoffen, dass sich die Kunstwelt Deutschlands noch weiter dieser Kunstströmung gegenüber öffnet und Aboriginal Art auch Bestandteil wesentlicher öffentlicher Kunstsammlungen wird. Dann würde ein modernes Wüstenmärchen auch für ARTKELCH wahr.

Mit *Pro Community 2013 – Spinifex Art Project* wagen wir uns noch weiter in die Abgeschiedenheit der australischen Wüsten vor. Das Gebiet, das als Spinifex Country bekannt wurde, liegt in der Great Victoria Desert und reicht bis an die Nullarbor Plain, jenes Sandhügel- und Mulgabusch-Gebiet, wo kein Baum (nulla arbor!) mehr den Blick des Auges bricht.

Die Menschen hier gehören zu den letzten Nomaden der australischen Wüste. Und genau diese Ursprünglichkeit macht die besondere Faszination der Spinifex-Kunst aus, die geradezu als Archetyp der Aboriginal Art bezeichnet werden kann.

Hier gibt es kein Kunstzentrum. Hier packt man seine Malutensilien zusammen, sucht sich ein – je nach Jahreszeit – sonniges oder schattiges Plätzchen, fegt den Sand und beginnt mit dem Malen, oft gemeinschaftlich an einer Leinwand, Frauen und Männer gemäß Geschlechtersegregation getrennt.

Hier interessiert niemanden, was der Kunstmarkt erwartet, ob die Leinwand rechtwinklig ist oder hier und da ein paar Tropfen Farbe irgendwo unvorhergesehen landen. Hier werden vielmehr Zeichen von großer Bedeutung gesetzt, Zeichen, die Jahrtausende Jahre alt sind und die bis heute bezeugen, wer das Land und das Gesetz geschaffen hat und wem es bis heute gehört. Gemeinschaftswerke gehören hier noch zur Tradition.

Die Kraft der Bilder lässt sich auch von denen erspüren, die nichts von der Schöpfungsgeschichte, dem Land und der Identität der Spinifex-Menschen wissen und so wundert es nicht, dass die Spinifex People die im Jahre 1997 begonnene Landanspruchs-klage über 55 000 Quadratkilometer Land mit Unterstützung ihrer Kunst gewinnen konnten.

Insgesamt ist bei der Aboriginal Art zu beobachten, dass die politische Dimension zunimmt. Die Kunst fungiert als Fenster und als Mittler zwischen den Kulturen, dokumentiert Ansprüche und macht auf Mißstände aufmerksam. Und da der Prophet im eigenen Land oft nicht viel gilt, nehmen internationale Ausstellungen dabei eine wichtige Rolle ein.

Auf dass *Pro Community* auch in Zukunft richtungsweisend für die aborigenen Gemeinden Australiens ist und auch weiterhin für hochwertige authentische Aboriginal Art in Deutschland steht.



Abb. 1: In Spinifex Country wird nur selten im Kunstzentrum, sondern meist mitten im Motiv gemalt – Malcamp auf angestammtem Land. Foto: © Spinifex Arts Project.



Abb. 2: Tjunkara Ken, Ngayuku Nguru – My Country, 152,5 x 122 cm, 2010. Foto: © Tjala Arts.



Abb. 3: Yaritji Connelly und Molly Miller besingen den Bilby-Schöpferahnen vor den Ninuku-Werken im Museum des Sammlerehepaars Klein (Kunstwerk). Foto: Sylvia Krings|ARTKELCH.



Abb. 4: Der australische Botschafter bei Pro Community 2011 im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Foto: Sylvia Krings|ARTKELCH.



Abb. 5: Tiger Palpatja mit Robyn Kelch im Kunstzentrum in Nyapari. Foto: Amanda Dent|Tjungu Palya.

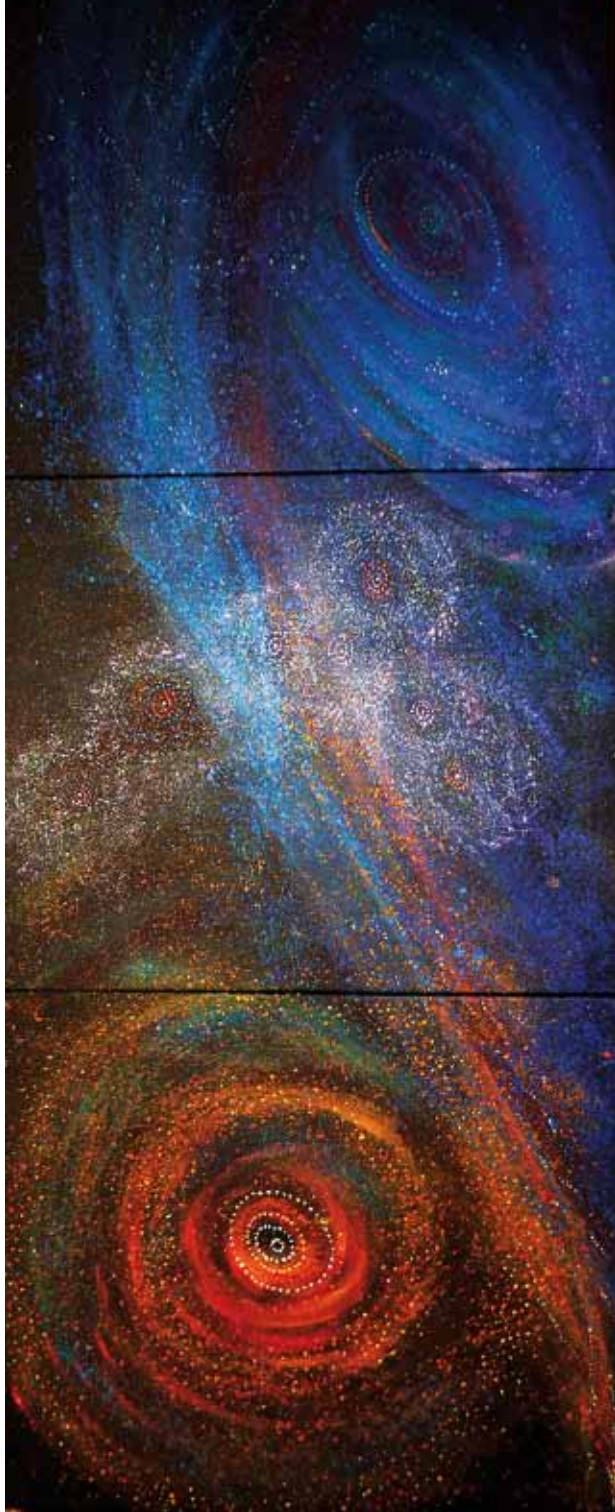


Abb. 6: Alma Granites Nungarrayi, Yanjiripirri oder Napaljarri-warnu Jukurpa (Stern oder Sieben Schwestern Dreaming), 3 x 91 x 107 cm, 2010
– Sammlungsgut eines Schweizer Privatmuseums. Foto: © Warlukurlangu Artists.