

DIE STEHENDE FRAUENFIGUR UND IHR WEG IN DIE SITUATION KUNST

Im Zuge der gegenwärtigen Debatte um den richtigen Umgang mit afrikanischen Kunst- und Kulturgütern in westlichen Museen und Sammlungen, werden die Forderungen nach einer wissenschaftlichen Erforschung dieser Artefakte immer lauter. Bei vielen Kunstwerken ist es kaum noch nachvollziehbar, ob sie auf legale Weise erworben wurden, oder durch den Kolonialismus widerrechtlich nach Europa gekommen sind. Wenn wir uns den aktuellen Forschungsstand anschauen und den aktuellen Debatten um Restitution und Provenienz folgen, müssen wir uns also fragen, was mit diesen Objekten passieren soll. Welche Verantwortung haben Museen und Privatsammlungen, die Gegenstände zurückzugeben, und an welcher Stelle sind sie davon freigesprochen? Es geht hierbei auch um die Frage, inwieweit die afrikanischen Objekte, die das europäische Kunstpublikum als Kunst anerkennt, auch fernab unserer eurozentrischen Perspektive als solche gedeutet werden und ob wir sie hierdurch nicht weiter von ihrem ursprünglichen Kontext entfremden. In europäischen Museen wird versucht, sie zu kategorisieren und sie zusammen mit und ähnlich wie westliche Kunstwerke auszustellen, wobei kaum auf die spirituellen und rituellen Bedeutungen dieser Werke eingegangen wird.

Der folgende Text versucht die Fragen der gegenwärtigen Debatte aufzugreifen, um einen neuen Blick auf die in der Situation Kunst in Bochum ausgestellten Objekte zu werfen. Hierbei wird die *Stehende Frauenfigur* der Tsoede-Bronzen als Beispiel dienen. Dabei soll eine Biografie des Objekts in Ansätzen verfasst werden, die jedoch nicht nur dessen Herkunft und Geschichte aufgreift, wie es bereits vorherige Arbeiten getan haben. Auch das Display der Ausstellung soll analysiert und kritisch hinterfragt werden. Ziel ist es, sich mit dem anthropologischen Ansatz von Igor Kopytoff dem Objekt zu nähern.¹ Hierfür gilt es, alle vorhandenen Informationen über das Objekt zusammenzutragen und ihm ein ‚soziales Leben‘ zuzusprechen. Dieses äußert sich laut Kopytoff in den Wegen, die das Objekt zurückgelegt hat, und den Funktionsänderungen, die es durchlaufen hat, aber auch in den Wissenslücken, die es noch offenlässt. Diese Arbeit wird nicht alle Fragen beantworten können und auch keine vollständige Lösung dafür anbieten, wie mit afrikanischer Kunst umgegangen werden sollte.

Jedoch sind derartige Arbeiten dafür geeignet, unsere westliche Sicht kritisch zu hinterfragen, um sich afrikanischen Kunstwerken besser annähern zu können und ihnen gerechter zu werden. Insbesondere angesichts der Verbrechen, die während des Kolonialismus sowohl an der afrikanischen Bevölkerung als auch an ihren Kulturgütern begangen worden sind, ist ein sorgsamer und verantwortungsbewusster Umgang mit diesen Objekten umso wichtiger.

DIE STEHENDE FRAUENFIGUR

Die unter der Bezeichnung *Stehende Frauenfigur* in der Situation Kunst in Bochum ausgestellte Plastik hat eine Höhe von 96 cm und wurde aus Bronze hergestellt. Die Sammler*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe haben vor der Präsentation der Figur in der Dauerausstellung ein Gutachten in Auftrag gegeben, um das Objekt zu datieren.² Die Metallurgie- und Patina Expertise ergab, dass das Objekt aus dem 16. Jahrhundert oder früher stamme. Das Thermolumineszenz-Gutachten legt sogar eine noch frühere Datierung nahe und schätzt das Alter des Objekts auf ca. 900 Jahre (+/- 150 Jahre). Mit heutigen Techniken ist es jedoch schwierig, afrikanische Kunst exakt zu datieren. Zwar lassen Bronzen aufgrund



Abb. 1 & 2: Stehende Frauenfigur, Metallurgie- und Patina Expertise 16. Jhdt. (oder früher), Thermolumineszenz-Gutachten 900 Jahre (+/- 150 Jahre), Tada Nigeria, Bronze, 96 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

unterschiedlicher Metallgehalte eine grundsätzlich weitgehend präzise Datierung zu, jedoch sind auch diese mit Vorsicht zu genießen, da die Zusammensetzung heutzutage leicht kopiert werden kann und sich viele Fälschungen auf dem Markt befinden.

Die Figur zählt zu den zehn Tsoede-Bronzen, die zu den größten in Westafrika gefundenen Bronzeskulpturen gehören. Es wird angenommen, dass die *Stehende Frauenfigur* in der Sammlung der Situation Kunst und der sogenannte *Jebba-Bogenschütze* Gegenstücke bilden. Der Bogenschütze ist die einzige Bronzeplastik der Gruppe, die größer ist als die Frauenfigur. Neben der ähnlichen Größe deuten auch stilistische Gemeinsamkeiten, wie die Form und Haltung der Figuren, darauf hin, dass es sich um Pendants handelt.

Neben den erläuterten stilistischen Ähnlichkeiten ist eine mythische Legende zu nennen, die den Tsoede Bronzen zugesprochen wird und unabdinglich für unser Verständnis über die Herkunft ist.

Der mündlichen Überlieferung der Nupe zufolge war Tsoede ihr erster König. Die Nupe waren eine Ethnie in Westafrika südlich des Nigers und Tsoede wurde von einer Nupe-Frau als Sohn des Atta von Igala geboren und wuchs im Heimatland seiner Mutter auf. Während dieser Zeit unterwarf das Igala-Königreich mehrere afrikanische Ethnien rund um den Niger, so auch das Volk der Nupe. Tsoede wurde als Tribut ausgehändigt, wodurch er nach Idah, der Hauptstadt von Igala, gelang. In Idah wurde er der Lieblingssohn von Atta und stieg zum Thronfolger auf. Nach dem Tod seines Vaters verschworen sich jedoch seine Halbbrüder gegen ihn und er musste zurück nach Nupe fliehen. In einem bronzenen Kanu soll er mit diversen Kunstgegenständen den Niger aufwärts geflohen sein und anschließend die Nupe von der Unterdrückung durch das Igala-Königreich befreit haben. Er soll daraufhin sein eigenes Nupe-Königreich gegründet haben, was vom 16. Jahrhundert bis zur Eroberung durch die Fulani Muslime im Jahr 1830 bestand.

Die allein mündliche Überlieferung ist für ein westlich geprägtes Wissenschaftsverständnis mit Schwierigkeiten verbunden. Mündliche Berichte sind für die Forschung problematisch, da sie sich nicht verifizieren lassen und sich über die Zeit stark verändern können, ohne dass dies dokumentiert wird. Bevor wir uns jedoch der Frage nach der Herkunft der sogenannten Tsoede-Bronzen und dem Problem ihrer Provenienz widmen, soll die Figur der *Stehenden Frau* zunächst genauer betrachtet werden.

Auf den ersten Blick scheint die figürliche Darstellung mit einer lebensgroßen Frauengestalt Ähnlichkeiten aufzuweisen. Dabei sind jedoch einige Abweichungen auffällig, die gegen eine realitätsnahe Darstellung sprechen. Die Füße der Figur sind beide gerade nach vorn gerichtet und stehen parallel und sehr nah zueinander, wodurch die Figur einen ungewöhnlich geraden

Stand bekommt. Die Füße sind sehr flach und ähneln nur durch die Darstellung von Zehen einem menschlichen Fuß. Auch die Beine sind im Vergleich zum Oberkörper sehr lang und wirken nur durch das Herausstechen der Knie anatomisch korrekt. Die Figur steht auf einer quadratischen Plinthe aus Bronze, die in den Abmessungen dem Körperumfang entspricht. Vermutlich sind Größe und Gewicht der Platte dem Objekt angepasst, sodass dieses aufgrund seiner Höhe nicht umfallen kann. Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass sie aus pragmatischen Gründen im Nachhinein angebracht wurde.

Die Figur trägt ein Band um ihre Taille, das durch vertikale Einkerbungen in unterschiedlichen Abständen verziert ist. Ein daran angebrachter, ebenfalls dekorativ verzierter dreieckiger Lendenschurz bedeckt den Genitalbereich. Der Bauch der Figur ist rund hervorgewölbt und auf seiner Oberfläche von ähnlichen vertikalen Mustern überzogen. Es liegt nahe, dass diese Einkerbungen eine Skarifizierung darstellen soll. Bei vielen ethnischen Gruppen in Afrika, so auch bei den westafrikanischen Ethnien rund um den Niger und im heutigen Nigeria, hat die Narbenverzierung der Haut Tradition. Sie gilt als Körperschmuck, aber auch als Zeichen der Stammeszugehörigkeit.

Die Brüste der Figur wirken zunächst ihrer Form nach naturnahe, doch bei genauerer Betrachtung wird erkenntlich, dass die Brustwarzen nur durch zwei unausgearbeitete Halbkugeln angedeutet werden. Die Arme der Figur liegen bis zum Ellbogen am Körper an, die Unterarme werden im rechten Winkel nach vorne gehalten. In der geschlossenen linken Hand hält die Figur ein kellenförmiges Werkzeug. Die rechte Hand scheint einen anderen, heute fehlenden Gegenstand umfasst zu haben. Die Annahme, dass es sich um ein Werkzeug gehandelt haben mag, wird dadurch bestärkt, dass die Figur als Gegenstück zum Bogenschützen zu fungieren scheint. Die These, dass der Jebba-Bogenschütze als Gegenstück fungiert, wird schon früh, begründet durch die stilistischen Ähnlichkeiten (wie beispielsweise Größe und Gewicht) und die Nähe der Fundorte, von William Fagg vertreten. William Fagg war ein Anthropologe und Sammlungsverwalter des British Museums und machte sich im Westen durch die Erforschung der Kunst Nigerias einen Namen. Aber auch spätere Arbeiten, wie zum Beispiel die von Douglas Fraser 1975, greifen Sie aufgrund der Sinnigkeit auf, weshalb auch wir Sie in dem Zusammenhang verwenden.³

An den Handgelenken beider Hände sind jeweils drei Armreife zu erkennen. Der Hals der Figur wird durch eine Kette verziert, die dem Band an der Taille sehr ähnelt. Auf ihrem Scheitel ist ein spitz zulaufender Kopfschmuck zu erkennen, der ebenfalls durch eine dekorative Riffelung verziert ist. Der Mund und die Nase der Figur sind sehr naturnah dargestellt, wobei die Augen

am stärksten abstrahiert und geometrisiert sind. Es lassen sich weder Pupillen noch Irise erkennen und die Augenlider schließen durch einen profilierten Bogen über den Augen ab. Die Figur weist Feinheiten auf, die von künstlerischer sowie handwerklicher Fähigkeit zeugen. Der Anspruch, dass sie dem menschlichen Körper gänzlich ähnlich sein soll, ist jedoch ein westlicher. Aufgrund ihrer Wirklichkeitsnähe wurde dieser Form von afrikanischen Plastiken eine besondere Nähe zur Renaissanceskulptur zugeschrieben, weswegen diese von Europäern geschätzt und gesammelt wurden. Aufgrund dieser Ähnlichkeit wurden afrikanische Bronzen erst entwendet und gesammelt. Daher erzielen die Tsoede-Bronzen bis heute auf dem westlichen Kunstmarkt hohe Preise. Auf die Frage, wie diese komplexen Bronzen hergestellt wurden, wird in folgendem Abschnitt eingegangen werden.

DER WESTAFRIKANISCHE GELBGUSS

Der sogenannte ‚afrikanische Gelbguss‘ ist ein spezielles Verfahren der Metallverarbeitung, welches ebenfalls bei den Ife- und Benin-Bronzen verwendet wurde. Es liegt nahe, dass auch die Tsoede-Bronzen mit einem solchen Verfahren hergestellt worden sind. Hierfür spricht sowohl der zeitliche als auch der räumliche Kontext sowie die hohe künstlerische Qualität. Insbesondere die reichen Details der stehenden Frauenfigur können kaum mit einem anderen Verfahren hergestellt worden sein. Daher möchte ich im Folgenden auf die Besonderheiten dieses Verfahrens eingehen.

Der Gelbguss wird auch als ‚Guss in verlorener Form‘ bezeichnet, was aus dem Herstellungsverfahren rührt. Jede Form kann daher nur einmal verwendet werden, da sie zur Gewinnung des Gießlings zerschlagen werden muss. Der Terminus ‚Gelbguss‘ bezieht sich auf die Farbe des eingesetzten Materials, da man hierfür überwiegend Legierungen aus Messing (bestehend aus Zinn und Kupfer) sowie Bronze (gewonnen aus Kupfer und Zinn) verwendet. Interessanter Weise ist jedoch der Bronze-Begriff irreführend. Denn der Blei und Zinkgehalt überwiegt gegenüber dem Kupfergehalt, sodass es sich eigentlich um Objekte aus Messing handelt. Dennoch werden die Objekte als Bronzen bezeichnet, was daran liegt, dass in der ethnologischen Tradition der Terminus ‚Bronze‘ weiter gefasst wird als im chemischen Bereich.⁴ Außerdem wertet die Bezeichnung ‚Bronze‘ die Objekte auf, was den Wert der Figur auf dem westlichen Kunstmarkt steigert.

Der Gelbguss erfordert im Grundprinzip drei völlig verschiedene Materialien. Zum Einen möglichst reinen Bienenwachs zur Formung des Modells, zum Anderen mit diversen Zusätzen

versehenen Ton und schließlich das für die eigentliche Gussform benötigte Metall. Hierbei können die Arbeitsschritte jedoch je nach lokaler Tradition und gewünschter Form des Objekts variieren, wobei zum Beispiel der Ton mit unterschiedlichen Materialien angerührt wird.⁵ Die einzelnen Schritte des Fertigungsprozesses sollen hier jedoch nicht erklärt werden. Es gilt nur zu veranschaulichen, wie es möglich war, derartige Bronzen zu produzieren, um dabei auch für ein Verständnis für die handwerklichen Fähigkeiten zu schaffen, die hierfür nötig waren. Nun stellt sich jedoch noch die Frage nach der Herkunft der Tsoede-Bronzen, um die es im Folgenden gehen soll.

DIE FRAGE NACH DER HERKUNFT DER TSOEDE-BRONZEN

In der allgemeinen Forschungsliteratur zu den Tsoede-Bronzen bleibt die Herkunft der Tsoede-Bronzen bis heute umstritten. Dabei ist es auffällig, dass bis auf wenige Ausnahmen der Forschungsstand sehr veraltet ist. Selbst die jüngste Arbeit, ein Aufsatz des Kunsthistorikers Ohioma Ifounu Pogoso, liegt bereits über zwanzig Jahre zurück.⁶ Auch in neueren Werken über nigerianische Kunst nehmen die Nupe sowie die Tsoede-Bronzen meist nur einen geringen Teil ein. Ein Grund hierfür könnte sein, dass es das Nupe-Königreich seit fast zweihundert Jahren in dieser Form nicht mehr gibt. Bisher gibt es folglich noch keine zufriedenstellende Erklärung für die Bedeutung der Tsoede-Bronzen, sowie für ihren eigentlichen Ursprung. An dieser Stelle sollen die Erkenntnisse und Spekulationen verschiedener Kunsthistoriker*innen, wie bspw. von Douglas Fraser und William Fagg aufgegriffen werden, um die Problematik rund um die komplizierte Rekonstruktion der Provenienz der Objekte anzudeuten.

In den Städten Jebbas, Tada und Giragi wurden im Zeitraum von 1922 bis in die späten 1950er Jahre insgesamt zehn Bronzeskulpturen gefunden, die sowohl anthropomorphe als auch zoomorphe Darstellungen umfassen.⁷ Alle drei Städte liegen am Ostufer des Niger, in der Nähe des Mündungsgebiets. Bei der mündlichen Überlieferung über die Gründungsfigur der Nupe-Kultur, den Tsoede-König, gibt es unterschiedliche Varianten, wobei Tsoede in der einen als ‚Bastard‘ des Igala-Königs und einer Nupe-Frau, und in der anderen als heldenhafter Kriegerkönig beschrieben wird. Dies ist zwar nicht unmöglich, denn auch der überlieferte Zeitraum – das 16. Jahrhundert – stimmt mit der Metallurgie- und Patina-Expertise überein, jedoch handelt es sich um eine mythologische Überlieferung, die weder den Fund der Tsoede-Bronzen noch den Grund der Fertigung der Objekte erklärt. Die weiteren Bronzen sollen jedoch

in den umliegenden Städten deponiert worden sein, weshalb auch die restlichen gefundenen Bronzen mit Tsoede in Verbindung gebracht werden.⁸

Genau diese Schwierigkeit um die Frage nach der eigentlichen Herkunft ist es, die Kunsthistoriker*innen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veranlasste, die zehn Objekte aufgrund ihrer stilistischen Ähnlichkeit und der räumlichen Nähe der Fundorte als Gruppe zusammenzufassen, wobei sie sich jedoch nicht einem einzigen Stil zuordnen lassen.⁹ Hermon Hodge fielen 1922 die ersten Bronzen auf. Seine Wiederentdeckungen der Tsoede-Bronzen wurde in den späten 1950er Jahren durch William Fagg erweitert, weswegen die Orte, an denen die Bronzen gefunden wurden, sich unterscheiden. Die Forschungen in den 1940ern und 50ern brachten jedoch wenig neue Erkenntnis, und es kamen nur wenige wissenschaftliche Veröffentlichungen hinzu, bspw. ein Aufsatz von Richmond Palmer aus dem Jahr 1941.¹⁰ Dies änderte sich jedoch zum Ende der 1950er Jahre, als sich immer mehr Wissenschaftler*innen auf die aus Westafrika stammenden Bronzen spezialisierten.

Wir halten also fest, dass es keine konkreten historischen Belege für die Assoziation der Skulpturengruppe mit der Nupe-Kultur gibt. Folglich ist es nur dem territorialen Zusammenhang und der Übereinstimmung der zeitlichen Datierung in Verbindung mit der mündlichen Tradition geschuldet, dass die Werke dem Nupe-Volk zugeschrieben werden. Um zu untermauern, dass es sich wirklich um die einzigartigen Tsoede-Bronzen handelt, versuchten Forscher*innen wie bspw. William Fagg einen neuen Zugang durch stilistische Vergleiche zu schaffen. Dabei entstand eine gänzlich neue Debatte über ikonographische Merkmale der Figuren. Zwar gab es hierbei unter Forscher*innen Meinungsverschiedenheiten über einzelne Stücke, sie teilen alle jedoch die Annahme, dass die zehn Bronzeskulpturen zusammengehören.

DER WEG DER TSOEDE-BRONZEN UND DIE VERÄNDERUNGEN IHRER FUNKTION

Den Tsoede-Bronzen wurden unterschiedliche Funktionen zugeschrieben, wobei über ihre ursprüngliche Funktion nur Mutmaßungen angestellt werden können. Der Gründungsmythos der Nupe-Kultur gibt hierbei keine Auskunft über ihre Funktion. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass sie schon damals einen hohen kulturellen Wert besaßen. Sie müssen also in einer gewissen sozio-kulturellen Tradition der Metallverarbeitung gestanden und den rein-funktionalen Wert von Metallgegenständen überwunden haben. Ob sie, ähnlich wie bei anderen Ethnien, wie zum Beispiel im Königreich Benin rund um das 16. Jahrhundert, für rituelle oder

spirituelle Traditionen, wie zum Beispiel für die Verehrung der Ahnen, verwendet wurde, ist nicht bekannt.

Was wir jedoch wissen, ist, dass die Bronzen seit der Gründung des Nupe-Königreichs der Legitimierung einer Stadtgründung dienten, indem sie die mündliche Überlieferung bestätigen und dies für knapp 300 Jahre. Seitdem westliche Wissenschaftler*innen und Historiker*innen auf die Bronzen aufmerksam geworden sind, änderte sich dies drastisch. Nicht mehr die mündliche Tradition, sondern die Stilistik und Ikonographie der Objekte standen nun im Vordergrund. Wir wissen, dass die erste Station nach dem Fund der *Stehenden Frauenfigur* das National Museum of Nigeria war.¹¹ Das Objekt diente nach der Kolonialzeit der nationalen Identifikation Nigerias, wobei sie nach westlichen kunsthistorischen Maßstäben in der Geschichte afrikanischer Artefakte verortet wurde. Nach der Kolonialzeit dienten die Tsoede-Bronzen der Stärkung der nationalen Identität Nigerias, wobei der Kultur der selbst wenige Interessen entgegengebracht wurde und diese bis heute wenig erforscht ist. Bis heute beinhaltet kaum eine Arbeit Informationen über das Nupe-Volk selbst, obwohl diese mit den Figuren in Zusammenhang stehen. Die einzige Arbeit, die sich auch der Kultur der Nupe widmet, ist die Arbeit von Siegfried Ferdinand Nadel.¹² Leider ist trotz gründlicher Recherchearbeit nicht bekannt, wie viele Stationen genau die *Stehende Frauenfigur* im Anschluss an das National Museum of Nigeria durchlaufen hat. Wir wissen jedoch von dem Sammlerpaar Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe, dass sie die Figur in der Galerie Walu in Zürich erworben haben.¹³ Die Galerie Walu ist ein seit 1957 bestehendes Familienunternehmen, welches auf afrikanische Kulturgüter spezialisiert ist. Die stehende Frauenfigur wurde dort zu einem unbekanntem Zeitpunkt ersteigert und wird seit 2006 in der Situation Kunst II ausgestellt.

Seitdem die meisten Tsoede-Bronzen auf dem Kunstmarkt gehandelt werden, hat sich ihr funktionaler Kontext gänzlich geändert. Sie werden nun als Kunstobjekt verstanden, wobei der Wert durch das Alter, die Ästhetik und den sich daraus ergebenden Preis bestimmt wird. Der kulturelle Kontext verliert in diesem Transfer an Bedeutung, wobei auch das Verständnis für die lokalen Riten und Traditionen verloren geht. Die Stiftung der Situation Kunst zeigt nun ein anderes Bild. Sie sieht ihre Aufgabe laut der Website in der Förderung einer ‚interkulturellen Auseinandersetzung‘ mit Kunstwerken und versucht den Studierenden einen Ort des Dialogs zu bieten.¹⁴ Inwieweit dies zutrifft, soll im nächsten Teil untersucht werden.

AFRIKA IN DER SITUATION KUNST

2006 wurde die Situation Kunst durch einen ‚Afrika-‘ und einen ‚Asienraum‘ ergänzt, der die Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum erweitern und abrunden soll. Auch die Tsoede-Bronze soll laut Alexander von Berswordt-Wallrabe dazu dienen, die interkulturelle Auseinandersetzung mit Kunstwerken zu fördern. Damit geht der Anspruch einher, mit begrenzten räumlichen Möglichkeiten ein möglichst vollständiges Bild der Reichhaltigkeit der afrikanischen Kultur zu zeigen. Da dies ein unmögliches Unterfangen ist, liegt der Fokus auf der Repräsentation einiger Kulturgüter, um ein grundlegendes Verständnis zu schaffen. Die *Stehende Frauenfigur* ist für dieses Anliegen besonders gut geeignet, da sie ein Kulturgut eines fast vergessenen Königreichs darstellt und über die Zeit in verschiedene historische Kontexte eingebettet war, in denen sie gezeigt wurde, auch besonders gut die Problematiken der Provenienzforschung aufgezeigt werden können. Sie erschließt einem westlichen Publikum, das sich dessen zuvor nicht unbedingt bewusst war, die handwerkliche und künstlerische Qualität westafrikanischer Metallarbeiten. Die Frage, wie im Kontext der Situation Kunst mehr Verständnis für den Umgang mit afrikanischer Kunst und ihren problematischen Herkunftskontexten geschaffen werden könnte, bleibt noch offen. Ein Blick auf das Display soll dieses kurz skizzieren.

Der sogenannte ‚Afikaraum‘ ist im Vergleich zu den anderen Räumen der Dauerausstellung sehr dunkel gehalten. Eine dunkelgraue Wandfarbe wurde gewählt und der Boden dunkel gefliest. Die Objekte werden jedoch von dem Licht der Spotlights punktuell erhellt. Sie stehen auf schwarzen Sockeln und sind durch gläserne Vitrinen geschützt. Der ganze Raum ist darauf ausgelegt, den Fokus auf die Gestalt der Objekte zu setzen. Sie können in ihrer Gänze betrachtet werden und der Blick wird nur von den Objekten selbst geleitet. Das gewählte räumliche Display spricht dafür, die Ästhetik der Objekte in den Vordergrund zu stellen. Dies dient laut Alexander von Berswordt dazu, die Objekte besser auf sich wirken zu lassen. Die Kunstwerke sind ihrer Form nach geordnet, wobei ganzfigurige Darstellungen nebeneinander stehen, genauso wie Kopfplastiken und zoomorphe Objekte gruppiert werden. Es ist interessant, dass die *Stehende Frauenfigur* zwischen einer neuzeitlichen Bronze (ca. 16. Jh.) und einer Terrakottafigur der Nok (ca. 500 n. Chr.) steht. Ohne zu sehr vom visuellen her zu beurteilen, könnte ihr durch ihre Platzierung eine Bindegliedsfunktion zwischen den Kulturen zugeschrieben werden.

An jedem Sockel ist ein Schild angebracht, das einen kurzen Informationstext zum jeweiligen Objekt beinhaltet. So steht auf dem Schild zur betreffenden Plastik: *Stehende Frau*, Nigeria,

Tada, Bronze. Alter laut Metallurgie- und Patina-Expertise Nr. PO 131-191. Aventis: 16. Jh. O. früher; laut TL-Gutachten: 900 Jahre (+/- 150 Jahre).¹⁵ Hierbei wäre jedoch kritisch zu fragen, ob dieser knappe, nur auf die Datierung des Objektes bezogene Text ausreicht, um ein besseres Verständnis der Werke zu schaffen, oder ob nicht ein ausführlicherer Text den Objekten und ihren komplexen Provenienzen gerechter werden könnte. Jedoch muss man hierbei eins beachten: Die Situation Kunst liefert im Gegensatz zu vielen anderen Institutionen einen Raum für den Dialog, indem es ebenso eine Bibliothek und einen Seminarraum gibt, und schafft somit eine Möglichkeit, derartige Debatten überhaupt führen zu können. Zwar gibt es schon institutionelle Beispiele, die einen ähnlichen Weg verfolgen, wie zum Beispiel das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln, die ebenfalls einen Seminarraum bieten, jedoch ist dies noch nicht weit verbreitet. Es ist ebenfalls zu beachten, dass es keinen pauschalen Lösungsweg gibt sich den Objekten zu nähern, weshalb sich der museale Umgang mit den Kulturgütern immer unterscheidet.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Als Letztes stellt sich nun die Frage, wie die gesammelten Ergebnisse im Kontext der Zielsetzung der kunsthistorischen Fragen, wie beispielsweise um die Verantwortung gegenüber den Objekten, zu verstehen sind. Es wurde versucht eine Biografie über das Objekt zu schreiben, um das soziale Wesen der Figur herauszustellen und sie in die gegenwärtige Debatte einordnen zu können. Eine zentrale Erkenntnis ist, dass bis heute die Frage nach der Provenienz vieler afrikanischer Objekte in europäischen Sammlungen schwierig zu beantworten ist. Die Debatte über die Verantwortung, die westliche Museen und Sammlungen für die Erforschung der Herkunft der von ihnen verwahrten afrikanischer Kulturgüter übernehmen sollten, ist noch nicht abgeschlossen. Jedoch sollen Texte wie dieser dabei helfen, den Fokus nun mehr auf einen zukunftsorientierten Umgang mit diesen Objekten zu legen, der Wert auf den rechtmäßigen Umgang mit afrikanischen Kulturgütern legt. Afrikanische Kunstwerke sind auch immer teil der kulturellen Identität des jeweiligen Landes. Daher ist es wichtig, einen verantwortungsbewussten Umgang mit diesen zu pflegen und westliche Perspektiven immer wieder zu hinterfragen

¹ Vgl. Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things: Commodization as Process, in: Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things: Commodities in cultural Perspective, Cambridge: 1986, S. 64-91, hier: S. 67.

² Vgl.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Von Berswordt-Wallrabe, Silke/Wappler, Friederike, Düsseldorf: 2008, S. 192.

³ Vgl. Fraser, Douglas: The Tsoede Bronzes and Owo Yoruba Art, in: African Arts, Bd. 8, Nr. 3 (1975), S.31.

⁴ Der Begriff wurde im Zuge der ‚Völkerkunde‘ des 19. Jahrhunderts eingeführt und bis heute beibehalten. Vgl. Ausst. Kat.: Terrakotta und Metall, hg. v. Schulz, Bernd: Kunsthandel-Agentur Bernd Schulz, Kamp-Lintfort: 2004, S. 8 ff.

⁵ Vgl. Ebd., S. 12 ff.

⁶ Vgl. Pogoson, Ohioma Ifounu: Another Reconsideration of the Origin of the Tsoede Bronzes, in: West African Journal of Archaeology, Vol. 23 No. 2 (1998), S. 97-111, hier: S. 97 ff, im Folgenden zitiert durch: Ohioma Pogoson: Another Reconsideration of the Origin of the Tsoede Bronzes, Journal of Archaeology, 1998, S. 97-109, hier: S. 97.

⁷ Vgl. Fraser 1975 (wie Anm. 3), S.30.

⁸ Vgl. Ebd. S. 30.

⁹ Vgl. Pogoson 1998 (wie Anm. 6), S. 97.

¹⁰ Vgl. Palmer, Richmond: Ancient Nigerian Bronzes, in: Burlington Magazine, Bd. 79, Nr. 463 (1941), S. 120–126.

¹¹ Vgl. Fraser 1975 (wie Anm. 3), S. 31.

¹² Vgl. Nadel, Siegfried Ferdinand (Hg.): A Black Byzantium. The Kingdom of the Nupe in Nigeria, Oxford: 1942, S. 1–214.

¹³ Gespräch mit den Sammler*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe im Seminar *Africa Early Modern* am 16.02.2023.

¹⁴ Vgl. Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum, Situation Kunst (Für Max Imdahl) – Konzept und Entwicklung, 2023, unter: <https://situation-kunst.de/konzept-und-entwicklung>, 2023 (Stand: 26.09.23).

¹⁵ So auch im Katalog: Von Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 2), S. 192.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1 & 2: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografien von Werner Hannapel