

MYTHOS, MAGIE, WAHRHEIT?

DIE SITZENDE FIGUR ALS EIN BEISPIEL DER ERE ESIE

Die sogenannten *Ere Esie*, eine Gruppe von Steinfiguren aus Esie in Nigeria, wird bis heute mit verschiedenen Entstehungsmythen in Verbindung gebracht. Wer die Figurengruppe geschaffen hat, konnten auch jüngere Forschungen bisher nicht klären. Auch lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Gruppe aus einer Künstler*innenhand stammt oder von mehreren Personen geschaffen wurde. Seit 2006 wird mit der *Sitzenden Figur* eine Skulptur aus dieser Steinfigurengruppe im sog. ‚Afrikaraum‘ der Situation Kunst Bochum ausgestellt. Wie kam die Figur nach Bochum? Welche Stationen liegen hinter ihr? Hat sie tatsächlich keine*n konkrete*n Urheber*in? Warum stellt sich diese Frage überhaupt? Genügt der Mythos nicht als Erklärung für die Urheberschaft der Figur? Diesen und weiteren Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

DIE SITZENDE FIGUR – EINE BESCHREIBUNG

Bei der *Sitzenden Figur* (Abb. 1) handelt es sich um die Darstellung einer wohl männlichen, sitzenden Person. Das Alter der Skulptur ist unbekannt und wird aufgrund einer Untersuchung mit Hilfe des Thermolumineszenzverfahrens¹ auf das 12. bis 15. Jahrhundert geschätzt. Die Stadt Esie liegt im südöstlichen Nigeria im Bundesstaat Kwara. Die *Sitzende Figur* war Teil einer sehr großen, etwa 800–1.000 Skulpturen umfassenden Figurengruppe, die 1933 durch Reverend Father A. Simon von der Catholic Mission in Oro und H.G. Ramshaw, dem Inspektor der Church Missionary Society (CMS),² in einem Waldstück ‚entdeckt‘ worden ist.³ Bei der Dokumentation ihres ‚Fundes‘ handelte es sich vermutlich um das früheste nachweisbare Interesse von Europäern an den *Ere Esie*.⁴ Weitere Figuren aus dieser Gruppe befinden sich seit 1945 im ersten Museum Nigerias, dem Esie National Museum.⁵ Dort wird bis heute der Großteil der *Ere Esie* ausgestellt. Wie die Gruppe insgesamt, ist auch die *Sitzende Figur* in der Situation Kunst aus Speckstein gehauen und ca. 55 cm hoch. Das Material hat eine weiß-graue, stellenweise auch rötlich-braune Tönung und enthält an manchen Stellen glitzernde Partikel. Insgesamt hat der Speckstein eine grobe, ungleichmäßige

Oberflächenstruktur. Am Kopf und im Gesicht weist die Figur grobe Beschädigungen auf, die so wirken, als seien sie mutwillig herbeigeführt worden.

Die Oberfläche scheint weder geschliffen, noch poliert oder in anderer Weise geglättet worden zu sein. Allerdings müssen hierbei auch das Alter und der angebliche Fundort der Skulptur berücksichtigt werden – denn Speckstein ist relativ weich und besitzt nur eine eingeschränkte Wetterfestigkeit, sodass das Material für Beschädigungen durch äußere Einflüsse anfällig ist.

Der Kopf der Figur ist im proportionalen Verhältnis zum Rest ihres Körpers recht groß. Die Haartracht ist in zapfenförmigen Mustern gearbeitet, sodass – so weit noch erkennbar – der Eindruck lockiger Haare entsteht. Jedoch könnte es sich hierbei auch um eine Kopfbedeckung handeln, beispielsweise eine Krone, die aus zapfenförmigen Elementen bzw. einem sogenannten *dogtooth*-Muster⁶ zusammengesetzt ist. Die proportional großen Ohren laufen nach oben hin oval zu und die Ohrläppchen berühren den Hals der Figur. Direkt unter die Unterlippe schließt sich ein kleiner Kinnbart an, der spitz zuläuft. Die Struktur des Bartes ist so gearbeitet, dass sie einem Zopfmuster ähnelt bzw. wie geflochten erscheint. Allerdings könnte es sich hierbei ebenso um ein Muster aus Ziernarben und nicht um einen Bart handeln: Dabei ist zu bedenken, dass es sich bei den dargestellten Personen um eine ethnische Gruppe handeln könnte, bei welcher Ziernarben im Gesicht



Abb. 1: Sitzende Figur, ca. 12. – 15. Jahrhundert, aus Speckstein gefertigt, ca. 55 cm hoch, stammt aus Esie in Nigeria, nun seit 2006 im Besitz der Situation Kunst Bochum (Inventarnummer AF09), Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum, Fotografie von Thorsten Jorzick, 2018

üblich waren und auch noch heute eine übliche Praxis sind. Im Folgenden wird dieser Überlegung weiter nachgegangen. Die Augen der Figur und ein Großteil des Oberkopfes sind nur noch andeutungsweise zu erkennen – es lässt sich ausmachen, wo die Augen waren, und man kann anhand der restlichen Haartracht erahnen, wie das Haar am Oberkopf gearbeitet war, jedoch sind diese Teile der Skulptur stark beschädigt. Diese Uneindeutigkeit wird durch

die zu erkennende Bearbeitung des Steins durch ein stumpfes Werkzeug noch einmal verstärkt. Nach dieser ersten Betrachtung könnte man die Vermutung anstellen, dass hier eine besondere Form der Haargestaltung (z. B. Locken), einer Krone oder einer anderen Kopfbedeckung gewählt wurde. Dies soll im Folgenden weiter ausgeführt werden.

Die vorangestellt beschriebenen Beschädigungen lassen sich allerdings nicht ausschließlich durch die Weichheit des Materials erklären, da sich diese lediglich am Kopf der Figur zeigen. In einem Artikel aus dem Jahr 1937 beschreibt der Anthropologe Daniel, sich auf Berichte britischer Missionare berufend, dass viele Skulpturen der Gruppe, aus der die *Sitzende Figur* stammt, im eher ‚weichen Boden‘ ihres Fundortes vergraben waren.⁷ Vielleicht könnten sich die Beschädigungen im Kopfbereich der Skulptur dementsprechend auf mögliche Ausgrabungsarbeiten zurückführen lassen. Auffällig ist jedoch, dass dabei keine weiteren Schäden an fragilen Stellen, wie beispielsweise den Ohren, entstanden sind. Daniel stellt in *The Stone Figures of Esie* (1937), die Vermutung an, es könne auch ein Bildersturm stattgefunden haben, im Zuge dessen zahlreiche der Figuren – und vielleicht auch die *Sitzende Figur* – beschädigt wurden. Er vermutet, dass die unbekanntem Ersteller*innen der Figurengruppe diese in ihrer spirituellen Praxis nicht mehr benötigten, da sie sich dem Islam zugewandt hatten, und die Figuren daher ohne besondere Vorsicht in den Wald verbracht haben könnten.⁸

Die *Sitzende Figur* trägt eine Kette um ihren Hals. Der Adamsapfel ist deutlich gearbeitet. Die Kette reicht ungefähr bis zur Hälfte des Oberkörpers. Sie besteht, von oben nach unten betrachtet, aus sechs aufeinanderfolgenden, etwa gleich dicken Strängen und wird durch einen siebten Strang abgeschlossen, welcher aus nahezu quadratischen Perlen besteht. Diese Perlen sind am mittleren Punkt der Kette, also auf der Brust der Figur, am größten und werden in ihrem Verlauf um den Hals immer kleiner. Die Kette liegt auf den Schultern der Figur auf. Ihr Oberkörper ist im proportionalen Vergleich eher schmal und weist einen nach außen gestülpten Bauchnabel auf. Am Rücken zeigt sich dort, wo die Wirbelsäule wäre, über die gesamte Länge ein in das Material geritztes Muster, das sich als ungleichmäßiges ‚Karomuster‘ beschreiben ließe. Die rechte Hand der Figur ruht mit der Innenfläche nach unten auf dem rechten Knie. Das rechte Handgelenk wird von einem breiten Armreif geschmückt. In der linken, angewinkelten Hand hält die Figur ein Objekt – es scheint sich um einen Stock oder eventuell um ein Werkzeug zu handeln. Der Zustand der Skulptur an dieser Stelle lässt jedoch vermuten, dass dieses gehaltene Objekt unten abgebrochen ist. Somit lässt sich nur spekulieren, worum es sich hier tatsächlich handelt. Beine und Füße der Figur sind

nicht sichtbar – sie scheint auf den ersten Blick wohl im Schneidersitz dargestellt zu sein. Der Bereich ihres Körpers unterhalb des Bauchnabels ist durch einen Rock oder Schurz bedeckt. Auf der Hüfte liegt ein Gürtel auf, der aus zwei Strängen besteht, die in jeweils vier Fransen enden. Der Gürtel ist unterhalb des Bauchnabels von links nach rechts übereinandergelegt und umschließt symmetrisch den Schoß.

Die Figur wirkt leicht unsymmetrisch – es ist mehr ‚Material‘ auf der linken Seite vorhanden als auf der rechten. Es scheint jedoch nicht nachträglich angefügt worden zu sein, sondern durchaus so, als gehörte es zur Skulptur. Erst bei näherer Betrachtung wird die Vermutung geweckt, die Figur könnte noch weiter beschädigt sein und es könnte ein Teil fehlen: Betrachtet man weitere Figuren aus der Gruppe, aus der die *Sitzende Figur* stammt, fällt auf, dass manche auf einem Hocker bzw. Schemel sitzen, einem sog. *mushroom stool*. Womöglich trifft dies auch auf die *Sitzende Figur* zu – in diesem Fall würde der gesamte untere Teil, also Beine, Füße und Hocker, (mittlerweile) an der Skulptur fehlen. Jedoch ist dieser untere Teil erstaunlich glatt und gerade abgetrennt, während ansonsten fehlende Elemente wie der Gegenstand in der linken Hand eher wie abgebrochen und willkürlich beschädigt wirken. Wurde der untere Teil der Skulptur hier vielleicht bewusst entfernt, etwa, weil er sich in einem zu schlechten Zustand befand und keinen festen Stand mehr gewährleisten konnte? Oder hat die *Sitzende Figur* als eine der wenigen Figuren der Gruppe nicht auf einem Schemel gesessen?

In seinem 1978 erschienenen Buch *The Stone Images of Esie* widmet sich der Anthropologe Phillips Stevens Jr. mit großer Genauigkeit der vermutlichen Entstehungsgeschichte und Herkunft der Figuren.⁹ Hierfür hat er in den Jahren 1963/1964 sowie 1974 alle Figuren der Gruppe fotografiert und katalogisiert. Auch die *Sitzende Figur* aus der Situation Kunst befindet sich darunter, abgebildet unter der Inventarnummer



Abb. 2. Sitzende Figur, Fotografie vom britischen Anthropologen Phillips Stevens Jr. gefertigt; abgebildet in seinem Buch *The Stone Images of Esie*, New York 1978, S. 238.

250 (Abb. 2). Die Figur weist schon zum damaligen Zeitpunkt, also zwischen 1963 und 1974, die beschriebenen Beschädigungen auf. Bereits damals fehlten die Beine und der Hocker. Die linke Augenpartie der Figur wirkt im aktuellen Zustand noch stärker erodiert und ihre Konturen sind nicht mehr so klar zu erkennen wie auf der Fotografie in *The Stone Images of Esie*.

Ist es möglich zu rekonstruieren, wie die *Sitzende Figur* aussah, bevor sie beschädigt wurde? Auch wenn sich dies aufgrund des Alters und fehlender fotografisch dokumentierter Referenzen nicht mit Sicherheit zurückverfolgen lässt, soll im Folgenden eine weitere Figur der *Ere Esie* betrachtet und mit der *Sitzenden Figur* verglichen werden. Welche Elemente, die an einem Vergleichsbeispiel zu erkennen sind, könnten hilfreich bei der Frage nach der Urheberschaft und genauer Herkunft der *Sitzenden Figur* sein?

VERGLEICHBSBEISPIEL ZUR SITZENDEN FIGUR

Ein in einer Kunstzeitschrift aus dem Jahr 1937 fotografisch gut dokumentiertes Vergleichsbeispiel einer männlichen sitzenden Figur (Abb. 3) aus der Gruppe der *Ere Esie* zeigt, was an der *Sitzenden Figur* womöglich fehlen könnte. Der hier dargestellte Mann ist in nahezu identischer Pose gearbeitet wie die *Sitzenden Figur*, doch sitzt er auf einem *mushroom stool*. Auch weitere Details sind hier besser erhalten und erkennbar: So trägt die Figur in der



Abb. 3: Vergleichsfigur *Sitzender Mann*, Fotografien angeblich von britischen Missionaren angefertigt und von diesen dem Anthropologen F. Daniel zur Verfügung gestellt, abgebildet in dessen Artikel *The Stone Figures of Esie, Ilorin Province, Nigeria*, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Bd. 67 (Jan.–Jun. 1937), S. 43–49, Abbildungen dort im Anschluss an den Artikel, links: Plate VI, Abb. 2; rechts: Plate VII, Abb. 2

Tat eine Kopfbedeckung, die an eine Art Krone erinnert – rund um ihre Stirn verläuft ein gemustertes Band, an welches sich eine zapfenförmig zulaufende Kopfbedeckung anschließt.

Diese lässt zumindest am Hinterkopf ein ähnliches *dogtooth*-Muster erkennen, vergleichbar mit dem der *Sitzenden* Figur.

Körperhaltung und Schmuck beider Skulpturen sind gleich, ebenso die Bauchnabelpartie. Anhand

des Vergleichs wird zudem deutlich, was die *Sitzende Figur* womöglich in der Hand gehalten haben könnte – es scheint sich um einen Gehstock oder ein Musikinstrument zu handeln: ein röhrenförmiges Objekt, das am oberen, in der Hand der Figur liegenden Ende eine breite Verdickung aufweist und am unteren, mit dem runden Sockel abschließenden Ende drei bis vier Ringe ausformt. Die Vergleichsfigur trägt den gleichen Schurz mit Gürtel. Man sieht die proportional recht kurzen Beine und kleinen Füße, die die Figur auf dem unteren Teil ihres Schemels abstellt. Durch den an die Figur gearbeiteten Schemel ergibt sich gleichzeitig eine runde Grundfläche, die wohl für einen sicheren Stand der Skulptur sorgt.

Auch das Gesicht der Vergleichsfigur ähnelt – soweit dies zu erkennen ist – dem der *Sitzenden Figur*. Beide haben große, mandelförmige Augen sowie den sich an die Unterlippe anschließenden kleinen Kinnbart bzw. das Ziernarbenmuster. Die Vergleichsfigur zeigt jedoch außerdem drei neben den Augen waagrecht untereinander verlaufende Linien, welche bei der *Sitzenden Figur* so nicht (mehr aufgrund der starken Beschädigung oder aber weil nie vorhanden) zu identifizieren sind. Allerdings lassen sich an der Mehrzahl der dokumentierten und/oder erhaltenen Figuren der *Ere Esie* diese Linien im Gesicht nachweisen, was zumindest die Vermutung zulässt, dass diese auch bei der *Sitzenden Figur* vorhanden gewesen sein könnten. Es könnte sich bei diesen ‚Linien‘ um Ziernarben handeln, wie sie bei einigen ethnischen Gruppe im Süden Nigerias vorkamen und teils noch heute vorkommen. Allerdings ist schwer auszumachen, welcher Ethnie sich die Figuren der *Ere Esie* zuordnen lassen, da die verschiedenen Ziernarbenmuster viele Varianten aufweisen und teilweise von mehreren ethnischen Gruppen verwendet wurden.¹⁰ Der nigerianische Historiker und Priester Samuel Johnson beschreibt in seinem Buch *The History Of The Yorubas* (1921) einige der gängigen Kombinationen von Gesichtsziernarben, wobei die drei parallelen Narben neben den Augen in dieser Form bei keiner der von ihm aufgezeigten Gruppen geläufig zu sein scheinen; sie tauchen lediglich in einer Variation bei den Ife oder den Ìgbómìnà auf.¹¹ Auch die Vergleichsfigur hat das bei der *Sitzenden Figur* als ‚unregelmäßiges Karomuster‘



Abb. 4: Ntadi Male Figure Kneeling on a Pedestal, Hersteller:in unbekannt, Objekt stammt vermutlich aus dem Kongo, spätes 19. – frühes 20. Jahrhundert, aus Speckstein gefertigt, 32.4 x 8.9 x 10.2 cm, gelangte durch Schenkung in den Besitz des Brooklyn Museum New York, wird dort unter der Inventarnummer 75.82.3 aufbewahrt und derzeit nicht ausgestellt

beschriebene Muster am Rücken. Vergleicht man dies mit anderen Figuren aus der Gruppe, so zeigt sich, dass beinahe alle Figuren eine geschnitzte Musterung am Rücken aufweisen, jedoch nicht alle zeigen ein ‚Karamuster‘. Es gibt beispielsweise auch Figuren, die an dieser Stelle zwei Reihen von waagerechten Linien aufweisen (Fischgrätenmuster), oder einige, bei denen das ‚Karamuster‘ durch je dreimal drei parallele waagrechte Linien seitlich der Wirbelsäule sowie durch bogenförmige Muster auf den Schulterblättern ergänzt ist. Wofür diese Muster genau standen, bleibt leider unklar. Jedoch stellte die Anthropologin Eva Meyerowitz 1937 die Theorie auf, dass die unterschiedlichen Narbenmuster als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten ethnischen Gruppe hier Indiz dafür seien, dass es sich bei den dargestellten Personen eben auch um Menschen aus verschiedenen ethnischen Gruppen handle.¹² An dieser Stelle lassen sich allgemeine Beobachtungen zu Ähnlichkeiten anderer afrikanischer Specksteinfiguren anschließen: Aus Angola und weiteren afrikanischen Ländern (z.B. dem Kongo und der Elfenbeinküste) stammen Specksteinfiguren namens *mintadi*, (Abb. 4) welche scheinbar erstmals im 17. Jahrhundert von italienischen Missionaren in Europa beschrieben wurden.¹³ Es handelt sich dabei um aus Speckstein geschnitzte Figuren, deren Aufgabe es war, die Gräber der Vorfahren zu bewachen. Auch sollten sie die bestatteten Könige und Chiefs porträtieren. Diese Figuren sind größtenteils sitzend oder kniend dargestellt.¹⁴ Teilweise ähneln ihre Körperhaltungen und Kopfbedeckungen denen der *Ere Esie* und auch hier scheint es zumindest so, als hätten die Figuren eine bestimmte Wirkmacht und Aufgabe, in diesem Fall zum Beispiel den Schutz Verstorbener.¹⁵

ENTSTEHUNGSMYTHOS DER *ERE ESIE*

Wer genau die *Sitzenden Figur* sowie die übrigen Figuren der *Ere Esie*-Gruppe geschaffen hat, ist unbekannt. Während in der ‚westlichen‘¹⁶ Kunstgeschichte der Urheber*innenschaft ein zentraler Stellenwert zukommt, ist dies im Umgang nicht-europäischer Kulturen mit Artefakten oft nicht gleichermaßen der Fall.

Bei einem Blick auf das, was zur Figurengruppe dokumentiert worden ist, zeigt sich, dass sich ein Entstehungsmythos in vielerlei Varianten um die Skulpturen rankt. Unter Berufung auf Erzählungen der Yorùbá beschreibt der Anthropologe Philips Stevens Jr., dass sich die Yorùbá Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet der heutigen Stadt Esie angesiedelt und die Skulpturengruppe dort bereits vorgefunden haben. Sie sollen diese in ihr religiöses und spirituelles Leben mit einbezogen und sich die Entstehungsgeschichte der Figuren wie folgt erklärt haben: Es soll sich bei den *Ere Esie* demnach um Menschen gehandelt haben, die einen

Ort suchten, um sich anzusiedeln. Der König von Esie habe sie auf seinem Land aber nicht dulden wollen. Es sei daher zum Streit gekommen und (ein) Gott habe die Menschen allesamt in Stein verwandelt.¹⁷ Eine andere Variante dieses Mythos besagt, dass der König von Esie die Fremden nicht ihren Wünschen gemäß begrüßt haben soll: Statt wie gewünscht im Ort auf ihre Ankunft zu warten, habe er sich um sein Okrafeld gekümmert. Darüber seien die Fremden so erbost gewesen, dass sie dem König drohten. Doch auch in dieser Variante verwandelt (ein) Gott, der auf Seiten des Königs war, die Fremden in Stein.¹⁸

Da laut Stevens Berichten unter vielen Yorùbá angeblich die Überzeugung bestehe, es handle sich bei den Figuren um Menschen, die in Stein verwandelt worden seien, werden sie bis heute respektvoll behandelt. Als Schützer des Gemeinwohls betrachtet, wurden sie sowohl an ihrem Fundort im Wald als auch im Esie Museum zeitweise durch einen Priester betreut.¹⁹ Stevens Jr. berichtet auch von folgender Variante des Mythos: Bei der überlieferten Entdeckung der Figuren durch die damals in und um das heutige Esie ansässigen Yorùbá²⁰ um 1700 soll ein Diener des Königs bei der Suche nach einer Wasserstelle zufällig auf die Figurengruppe gestoßen sein. Er sei so erschrocken gewesen, dass er gleich dem König davon berichtet habe. Auch den König erschreckte der Anblick der Figuren. Daher ist es dem König bis heute verboten, die Figuren anzusehen, da er, so heißt es in dieser Variante des Mythos, sonst sterben würde. Prinzen dürfen die Figuren betrachten, doch sobald sie zum König gekrönt werden, gilt das Verbot.²¹

Wie eingangs erwähnt, wurde die Figurengruppe in den 1930er Jahren von Europäer*innen ‚entdeckt‘. Missionare der CMS fanden die Gruppe in einem kleinen Wald vor. Die Skulpturen waren hufeisenförmig angeordnet und von Bäumen, *Pèrègún* (einer Art Drachenbaum, *Dracaena*), umgeben, die die Yorùbá dort laut eines Missionarsberichts aus den 1930er Jahren angeblich üblicherweise an heiligen Orten pflanzten.²² In der Kurve des Hufeisens befand sich eine Figur, die von den Missionaren aufgrund ihrer besonderen Behandlung durch den Priester als der König identifiziert wurde. Der Anthropologe Daniel beschreibt dieses Ritual basierend auf Berichten britischer Missionare: Die als ‚König‘ identifizierte Figur erhalte Opfergaben in Form von einem Huhn und Tierblut. Der Priester näherte sich den Figuren sehr respektvoll, habe aber vor ihnen nichts zu befürchten, da sie ihm sogar im Schlaf erschienen, um ihm mitzuteilen, was in seiner Gemeinschaft als nächstes geschehen werde. Auch habe es den Missionaren offen gestanden, die Figuren zu berühren und zu bewegen.²³ Die scheinbar beliebige und nicht sehr achtsam anmutende Anordnung der Figuren führte, wie bereits eingangs erwähnt, zu der Vermutung, es könne sich um Werke handeln, die eigentlich im Zuge eines gezielten Ikonoklasmus hätten vernichtet werden

sollen.²⁴ Doch trotz einiger teils grober Beschädigungen wirkt es auf Fotografien aus den 1930er Jahren nicht so, als habe man versucht, die Figuren bis zur Unkenntlichkeit zu zerstören, was der These, es habe ein Bildersturm stattgefunden, nicht unbedingt widerspricht. Jedoch wäre eine stärkere oder vollständige Beschädigung der Figuren aufgrund des leicht zu bearbeitenden und demnach auch schnell zu beschädigenden Materials wohl ein Leichtes gewesen.

Unbedingt zu beachten ist bei dieser hier erfolgten ‚Nacherzählung‘ des Entstehungsmythos in seinen Varianten, dass es sich bei den meisten schriftlichen Quellen um Artikel in europäischen Kunstzeitschriften der 1930er und 1940er Jahre handelt. Diese Texte sind aus heutiger Sicht kritisch zu lesen; sie vermitteln eine gewisse ‚Sensationslust‘ an dem aus Sicht der Missionare spektakulären ‚Fund‘ und sind nicht frei von rassistischen Klischees gegenüber den Afrikaner*innen und in Afrika entstandener Kunst und Kulturgüter.²⁵ Den Menschen vor Ort waren die Skulpturen keineswegs unbekannt und sie hatten sie so in ihr spirituelles Leben integriert, dass sie vielleicht ohne den europäischen Einfluss nicht vorgehabt hätten, überhaupt einen anderen Ort für die Skulpturen zu suchen oder ihnen ein Museum zu bauen. Zwar führte der Bau des ersten Museums Nigerias in Esie dazu, dass die Skulpturen in ein Umfeld gebracht wurden, in dem sie besser vor Umwelteinflüssen geschützt werden und so bis heute größtenteils erhalten geblieben sind. Doch waren die Skulpturen (und sind es teils heute noch) ein Bestandteil des spirituellen Lebens der Menschen und Akteure in Ritualen, die es nötig machen, die Figuren zu berühren, zu bewegen, mit ihnen zu interagieren oder sie eventuell in Kontakt, beispielsweise mit Tierblut, zu bringen.²⁶ Man könnte daraus schließen, dass keine Sorge darüber bestand und besteht, das Aussehen der Figuren zu verändern.

MACHT ODER MAGIE? – DIE *AGENCY* DER *SITZENDEN FIGUR*

Vermutlich spielt beim Umgang mit den Objekten ihre spirituelle Bedeutung eine ganz zentrale Rolle: Es geht nicht unbedingt darum, eine außergewöhnliche handwerkliche Arbeit bestmöglich zu konservieren, im Fokus steht womöglich die Wirkmacht, die die Figuren auf die Menschen ausüben. Auch ohne dass die Urheber*innen bekannt sind, haben die Skulpturen eine eigene *agency* – eine eigene Handlungsmacht, die sie von einem Objekt zu einem Subjekt macht. Dieses Phänomen wird von verschiedenen Theoretiker*innen aufgegriffen,²⁷ der Anthropologe Carlo Severi beschreibt es jedoch als „Autorität ohne Autor“²⁸: Eine bestimmte Intention und Energie der Künstler*innen geht bei der Erstellung des Kunstwerkes in dieses

über. Es löst sich dadurch gleichzeitig von dem*der Künstler*in und wird zu etwas Eigenständigem mit eigener Handlungsmacht und Autorität. Intention, Energie, Eigenschaften und Können der Künstler*innen werden auf die Objekte übertragen.²⁹ Im Fall der *Ere Esie* werden die Figuren als Instanzen betrachtet, die Einfluss auf das Wohlergehen der Gemeinschaft nehmen, ganz egal, wer oder was sie letztlich geschaffen hat.³⁰ Ein von Severi diskutiertes Beispiel der *agency* von Objekten wären auch afrikanische *nkisi* (Abb. 5), sogenannte *power objects*: Diese sind in West- und Zentralafrika von kultureller Bedeutung.³¹ In einem komplexen Ritual werden eng miteinander verknüpfte Abhängigkeiten und Beziehungen handelnder Personen und Elemente hergestellt und in dem ‚Körper‘ des *nkisi* miteinander vereint. Menschen haben die Möglichkeit, den *nkisi* um Hilfe zu bitten, beispielsweise können sie darum bitten, dass er in ihrem Namen Rache an jemandem übt, oder sie bitten darum, dass der *nkisi* sie vor Menschen schützt, die ihrerseits Rache am Bittsteller nehmen wollen.

Um das zu tun, wird ein Nagel in den *nkisi* getrieben – die Veränderung des Aussehens des *nkisi* ist also maßgebend für seine Aufgabe in dem mit ihm verknüpften Ritual. Dieses Ritual, das für die Menschen, in deren Kultur es eine Rolle spielt, sehr wichtig ist, macht es unerlässlich, dass das Aussehen des *nkisi* immer weiter verändert wird. Den *nkisi* beispielsweise in einem Museum auszustellen und ihn so der Teilnahmefähigkeit am Ritual zu entziehen, beraubt ihn sozusagen seines eigentlichen Sinn und Zwecks.³²

Auch bei der *Sitzenden Figur* stellt sich die Frage, ob sie die *agency*, die sie ursprünglich hatte, noch ausüben kann. Zwar ist sie in der Situation Kunst vor weiteren Beschädigungen geschützt, allerdings verbleibt sie auch in einem räumlichen Kontext, in dem ihre *agency* nun aber eine andere Rolle spielt. Außerdem wird sie hier als Einzelfigur gezeigt, ohne dass der Zusammenhang und ursprüngliche Aufstellungsort der Figurengruppe erwähnt



Abb. 5: Power Figure Nkisi Nkondi; Hersteller*in unbekannt, stammt vermutlich aus dem Kongo, spätes 19. – frühes 20. Jahrhundert, gefertigt aus Holz, Eisen, Glas, Fasern, Farbe und Knochen; 61.5 x 17.0 x 21.5 cm , gelangte durch Schenkung in den Besitz des Brooklyn Museum New York; wird dort unter der Inventarnummer 56.6.98 aufbewahrt und derzeit nicht ausgestellt.

werden. Nun wird die *Sitzende Figur* eher in Hinblick auf die handwerkliche Qualität, mit der sie geschaffen wurde, betrachtet. Denkbar ist angesichts des Entstehungsmythos und der Geschichte ihrer ‚Entdeckung‘ durch Europäer*innen, die in ‚westlichen‘ Kunstzeitschriften geschildert wurden, dass all *das*, neben der begrenzten Zahl und damit Seltenheit der Figuren, zu ihrer Aufwertung auf dem Kunstmarkt beigetragen hat. Die *Sitzende Figur* wird zwischen ganz anderen, handwerklich und ästhetisch beeindruckenden nigerianischen Kunstwerken eingereiht. Am aktuellen Aufstellungsort gibt es keinerlei Hinweise auf ihre Geschichte und ursprüngliche *agency*. Vielleicht lässt sich erahnen, dass an der Figur etwas Besonderes sein muss, wenn sie zwischen anderen, nach ‚westlicher‘ Sehgewohnheit ästhetisch womöglich ansprechenderen, da vollständigen, Figuren in einer öffentlich zugänglichen Sammlung ausgestellt ist. Im Ausstellungsraum bleibt der Entstehungsmythos jedoch unerwähnt und die Figur ist so ‚nur‘ das, was sie zu sehen gibt: Eine zwar handwerklich beeindruckende, jedoch stark beschädigte Steinskulptur. Vermutlich ergibt sich aus der Beschädigung auch eine weitere Ahnung, dass an der Figur über die handwerkliche Qualität hinaus etwas Besonderes sein muss – sie lässt an ikonoklastische Beweggründe denken, die wiederum auf die der Figur zugeschriebene eigenaktive Wirkmacht verweisen³³. Diese vorsichtige Schlussfolgerung lässt sich nicht nur auf das Interesse von Sammler*innen an der Figurengruppe beziehen, sondern könnte auch erklären, warum die Yorùbá diese in ihr spirituelles Leben einbezogen haben.

WEITERE INDIZIEN ZU HERKUNFT UND URHEBERSCHAFT?

Die Frage nach der Urheber*innen – und Autor*innenschaft und nach einem Entstehungskontext bleibt an dieser Stelle vorerst offen. Die große stilistische Vielfalt unter den zahlreichen Skulpturen der *Ere Esie* lässt vermuten, dass die Figuren der Gruppe von verschiedenen Künstler*innen geschaffen wurden und dass sich ihre Herstellung womöglich über mehrere Jahre wenn nicht Jahrzehnte hingezogen haben könnte.³⁴ Anhand der Gesichtsnarben der Figuren können außerdem Vermutungen angestellt werden, zu welcher ethnischen Gruppe die dargestellten Personen gehört haben könnten, jedoch gestaltet sich dies aufgrund der beschriebenen Varianz der historisch verwendeten Narbenmuster und -anordnungen als schwierig. Darüber hinaus gibt es jedoch basierend auf dem Schmuck und der Kleidung der Figuren Vermutungen, es könnte sich um Angehörige des Hofstaats des Königs von Benin handeln.³⁵ Wieder anderen Theorien folgend könnte es sich bei den dargestellten Personen um Menschen aus dem Norden des Landes, beispielsweise aus Ägypten oder Marokko, handeln. Demnach würde das Material auf ihre hellere Hautfarbe hinweisen und

die Kopfbedeckungen, welche sich teilweise als Fez deuten ließen, auf den muslimischen Glauben.³⁶ Stevens stellt es in *Stone Images of Esie* so dar, als seien die Figuren ganz selbstverständlich (weit) außerhalb von Esie entstanden und dann dorthin verbracht worden. Er begründet dies damit, dass es in und um Esie ein zu geringes Specksteinvorkommen gegeben habe, als dass daraus die ca. 1.000 Figuren hätten gearbeitet werden können. Auch gebe es trotz Materialvergleich bisher keinen eindeutigen Beweis, woher genau der verwendete Speckstein stamme.³⁷

Dem entgegen stehen Bemühungen der Archäolog*innen J. O. Aleru und K. Adekola, Angehörigen des Department of Archaeology and Anthropology der University of Ibadan, Nigeria. Bei einer Grabung in Esie im Jahr 2008 fanden sie sehr wohl größere Vorkommen an Speckstein in und um die Stadt, wobei es sogar Hinweise darauf gebe, dass Teile des Specksteinvorkommens entfernt worden seien. Da die Region, wie sie schreiben, traditionell Heimat der Ìgbómìnà sei, einem Stamm der Yorùbá, könnten diese als die potenziellen Urheber*innen der *Ere Esie* erachtet werden. In der Ausarbeitung der Figuren meint der von ihnen zitierte Kunsthistoriker Ohioma Ifounu Pogoson den künstlerischen Stil einer „group of the Yorùbá people“³⁸ zu erkennen. Die Autor*innen merken jedoch an, dass es sich bei den dargestellten Personen um Menschen verschiedener Ethnien, etwa der Nupe, Igala oder Bariba handeln könnte.³⁹ Dies sei aber aufgrund der geografischen Nähe dieser Gruppen zueinander nicht ungewöhnlich, da es so mehr oder weniger unvermeidlich zu „inter-group relations“⁴⁰ komme. Die beiden Archäolog*innen schlagen vor, sich bei der Deutung und Erforschung des möglichen Ursprungs der Figuren nicht auf eine Analyse des Materials allein zu verlassen, sondern viel stärker zu hinterfragen, aus welcher soziopolitischen Gesellschaft Kunstwerke wie diese hervorgehen konnten, wie sich die Religion oder die wirtschaftlichen Tätigkeiten der Menschen in den Werken gespiegelt haben könnten, kurz: was die charakteristischen Merkmale ihrer Gesellschaft gewesen sein könnten.⁴¹

Dies sind, zusammengefasst, die über die Jahre entstandenen Spekulationen über die Herkunft und Identität der Figuren sowie ihrer Urheber*innen. Interessant ist, dass die Yorùbá, welche die Figurengruppe ab 1775⁴² in ihr spirituelles Leben einbezogen haben, sich durch die darum gewobene Mythologie als Urheber*innen ausgeschlossen haben. Denkbar ist jedoch auch, dass der Mythos gerade dazu dienen sollte, den Figuren eine autonome Existenz und Wirkmacht zu verleihen. Auf jeden Fall haben sie sich ihrer angenommen, ihnen mit dem Museum Esie 1945 einen festen Ort errichtet, der die Figuren nicht nur ausstellt und weitestgehend von Umwelteinflüssen schützt, sondern auch rituelle Praktiken fortzuführen erlaubt, und behandeln sie mit Respekt. Für sie ist wohl nicht von Bedeutung,

ob konkrete Personen diese Skulpturen geschaffen haben. Vielmehr ist wohl weiterhin jene Entstehungsgeschichte gültig, in der es sich um eine Gruppe Fremder handelt, die von (einem) Gott zur Strafe in Stein verwandelt wurden. Auch ohne eine konkrete Person oder mehrere Personen als Urheber*innen benennen zu können, scheint diese Geschichte und die auf ihr gründende ‚übernatürliche‘ Kraft diesen Figuren für die Menschen, die sie beherbergen, innezuwohnen. Severi beschreibt dies wie bereits ausgeführt etwa anhand des *nkisi*, bei dem durch ein komplexes Ritual Macht und Eigenschaften von Menschen, Tieren, Pflanzen etc. zu einer Chimäre verschmelzen und ein neues ‚Wesen‘ mit eigener Autorität und sich daraus ergebender Handlungsmacht formen. Letztlich sind die konkreten Teilnehmer*innen an diesem Ritual nicht bedeutend, um die Macht des Objekts anzuerkennen, obwohl sie gleichzeitig untrennbar von diesem sind bzw. das Objekt ohne sie nicht hätte entstehen können.⁴³

DIE ART DER AUSSTELLUNG – NATIONAL MUSEUM ESIE UND SITUATION KUNST

Im National Museum Esie in Kwara State, Nigeria, werden die Figuren der *Ere Esie* auf eine andere Art präsentiert, als die der in Europa und US-Amerika verbreiteteten Form des White Cube. Der Ausstellungsraum des Museum Esie (Abb. 6) ist in einem rechteckigen, mit Lehm verputzten Gebäude mit Strohdach. Das Ausstellungsgebäude wird als ‚House of Images‘



Abb. 6: Ausstellungsraum des National Museum Esie, Fotografie angefertigt von dem Anthropologen Philips Stevens Jr., abgebildet in seinem Buch *The Stone Image of Esie*, New York 1978, S. 9, Abb. I. 14.

bezeichnet und befindet sich auf einem mittlerweile um weitere Ausstellungsgebäude erweiterten Museumsareal. Die gesamte Fläche des Gebäudes wird als Ausstellungsraum genutzt. An der langen und den beiden kurzen Wänden des Raumes sind ringsherum stufenförmige, mit Lehm verputzte Sockel errichtet, auf denen die Figuren aufgestellt sind. Von den Betrachter*innen trennt sie ein etwa hüfthoher Holzzaun, der nur wenige Zentimeter vor den Figuren angebracht ist. Prinzipiell könnte man die Figuren problemlos mit den Händen berühren, wird aber durch ein Schild an einem der Sockel ermahnt: ‚Don't touch the objects.‘ Durch die große Eingangstür, die sich durch Doppelflügel ganz öffnen lässt, fällt Tageslicht in den Raum hinein. Man kann die Figuren entlang der Wände abschreiten und durch die stufenförmigen Sockel alle problemlos von vorn betrachten. Bei einigen größeren oder etwas erhöht stehenden Figuren ist auch die Betrachtung der Rückseite möglich. Vereinzelt sind auch nur Köpfe von Figuren ausgestellt, die aber vielfach kopfloren Körpern zugeordnet wurden.⁴⁴

Im Gegensatz hierzu ist die *Sitzende Figur* in der Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum in einer aufgesockelten Glasvitrine ausgestellt. Die Skulptur wird so auf Augenhöhe der Betrachter*innen gebracht und kann, da die Vitrine mit etwas Abstand zur Wand aufgestellt ist, auch umschritten werden. Die Glasvitrine befindet sich im sog. ‚Afrikaraum‘ im Erweiterungsbau der Situation Kunst. Um dorthin zu gelangen, müssen Besucher*innen zunächst die Eingangshalle, dann den ‚Asienraum‘ durchqueren, daraufhin durch einen strahlend weiß gestrichenen Raum mit einer zeitgenössischen Kunstinstallation von Lee Ufan



Abb. 7: Ausstellungsansicht des „Afrikaraums“ in der Situation Kunst Bochum, von der Tür aus nach rechts aufgenommen. Fotografie von Annabella Ernst 2023

gehen, um schließlich den ‚Afrikaraum‘, der also ganz am Ende des Gebäudes liegt, zu betreten. Die Wände des rechteckigen Raumes sind grau gestrichen, der Bodenbelag besteht aus schwarzen Steinkacheln. Wenn man den Raum betritt, sieht man an der linken Wand sowohl einige Vitrinen als auch mittig einen Schrank aus hellem Holz mit Vitrinenaufsatz. An der Stirnwand und der rechten Seite befinden sich weitere Vitrinen. Mittig im Raum steht eine hölzerne Sitzbank ohne Lehne. Die *Sitzende Figur* steht in der vom Eingang aus gesehen hinteren rechten Ecke des Raumes, gleich neben der *Reiterfigur der Nok*. Ein Spotlight ist direkt auf die Figur gerichtet und sorgt dafür, dass die Kristalle des Materials zur Geltung kommen. Man bekommt eine Ahnung davon, welche Wirkung dieses Material bei Sonneneinstrahlung an seinem ursprünglichen Standort im Wald bei Esie erzeugt haben mag (Abb. 7). Trotz der guten Beleuchtung der einzelnen Objekte ist der Raum insgesamt eher dunkel gehalten, und steht in einem starken Kontrast zu den hell ausgeleuchteten Galerieräumen davor. Einen besonders großen Kontrast bietet der helle Ausstellungsraum gleich davor, in dem Werke des Minimalismus ausgestellt sind. Hat die Art der Präsentation im ‚Afrikaraum‘ einen Einfluss darauf, wie die dort gezeigten Werke wirken? So könnte das abgedunkelte Ausstellungsdisplay am Ende des Museums einen mystifizierenden Einfluss auf die Wahrnehmung der gezeigten Kunst- und Kulturgüter für die Betrachter*innen haben – dazu trägt wohl auch der Umstand bei, dass an den Objekten selbst wenige Informationen zu finden sind, die eine Einordnung dieser ermöglichen könnten. Dieser Eindruck wird durch den beschriebenen Kontrast der anderen Räume verstärkt. Die gewählte Raumgestaltung und Ausstellungsart der Objekte erzeugen so womöglich den Eindruck einer gewissen ‚Wunderkammerästhetik‘.

Als Information zum Objekt ist lediglich eine Plakette am Sockel angebracht, die Auskunft über seinen Fundort Esie und seinen geschätzten Entstehungszeitraum gibt. Dort ist auch vermerkt, dass die *Sitzende Figur* als Abbildung HT 250 im Buch von Philips Stevens Jr. auftaucht.⁴⁵ Etwas ausführlichere Informationen bietet der Ausstellungskatalog,⁴⁶ jedoch beschränken sich diese auf wenige Zeilen. Ohne weitere Hintergrundinformationen wirkt die Figur, flankiert von der allein durch ihre Größe imposanten *Reiterfigur* und einer handwerklich beeindruckend gearbeiteten Ife-Terrakotta, beinahe etwas deplatziert. Es erscheint Betrachter*innen womöglich ein wenig rätselhaft, warum eine so unscheinbare, offensichtlich beschädigte Figur für eine Sammlung ausgewählt wurde. Der Anthropologe Wyatt MacGaffey wirft den folgenden Gedanken zur Transformation afrikanischer Artefakte in Kunstwerke in ‚westlichen‘ Sammlungen auf:

„The process by which an African object becomes art includes removing it from its context of origin to the accompaniment of varying sorts and degrees of violence. Besides the literal violence of theft, confiscation, and the like, we must include violence done to the object itself, which is often stripped of its accoutrements, varnished or even remodeled. In the past it has also usually been stripped of its name, identity, local significance, and function.“⁴⁷

Wurde die *Sitzende Figur* auch erst zu Kunst *gemacht*? Durch wen der Figur physische Gewalt zugefügt wurde, lässt sich, wie dargelegt, nicht zweifelsfrei feststellen. Allerdings wurde auch sie ihrer Identität, ihrer lokalen Bedeutung und Funktion beraubt. Sie wurde aus dem Kontext der *Ere Esie* entfernt. Die wenigen Informationen, die in der Ausstellung zur Verfügung gestellt werden, machen es nahezu unmöglich, ohne vertiefende Recherche ein Bild davon zu gewinnen, welche Bedeutung der Figur an ihrem Herkunftsort innewohnte und wohnt. Tatsächlich hat sie hier eine neue Bestimmung als Museumsobjekt bekommen, die sich deutlich von ihrer vorherigen Funktion als Ritual- und Devinationsobjekt unterscheidet. Es bleibt nur eine Ahnung ihrer eigentlichen *agency*. Diese lässt sich im Ausstellungskontext der Situation Kunst nun kaum rekonstruieren, eben weil die Figur ihrem Umfeld und der Kollektivität der Figurengruppe entzogen wurde.

MYTHOS ALS WAHRHEIT?

Wer die Skulpturengruppe *Ere Esie* geschaffen hat, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Interessant ist jedoch, dass sich diese Frage hier überhaupt noch stellt – durch die Yorùbá ist eine Entstehungsgeschichte überliefert, die eine Erklärung für die Herkunft der Figuren bietet. Warum fällt es aber einer ‚westlichen‘ kunsthistorischen Betrachtung scheinbar so schwer, einen solchen Mythos als Entstehungsursprung anzuerkennen? Woher kommt der Gedanke, dass es wichtig für das Verständnis und die Aussagekraft eines Werkes ist, zu wissen, wer dessen Urheber*in ist? Die Kunsthistorikerin Suzanne Preston Blier stellt dazu einige Vermutungen an.⁴⁸ Sie blickt auf Worte, die häufig genutzt werden, um afrikanische Kunst zu beschreiben, und stößt dabei auf verschiedene Begriffe, die in ihrer Benutzung und Bedeutung bereits eine Einordnung und (negative) Konnotation beinhalten. Beispielsweise der Begriff der ‚Magie‘, der neben anderen den Blick auf und die Wahrnehmung von afrikanischer Kunst in der europäischen Kunstgeschichte beeinflusst hat. Laut Blier ist mit ‚Magie‘ gemeint, dass etwas (ein Objekt, ein Ritual) Einfluss auf den Lauf der Dinge nimmt, ohne dass man genau sagen kann, wie dies geschieht.⁴⁹ Basierend auf dieser Definition lässt sich ‚Magie‘ durchaus mit der Wirkmacht oder *agency* eines Kunstwerkes in Zusammenhang bringen. Allerdings macht Blier deutlich, dass man selten in der eigenen Kultur vorherrschende Phänomene oder Objekte als ‚magisch‘ bezeichnet, sondern dieser Begriff im Gegenteil eher dazu verwendet

wird, andere, dadurch als außenstehend gekennzeichnete kulturelle Besonderheiten und Gewohnheiten zu beschreiben – auch, um eine Abgrenzung zum ‚Eigenen‘ zu schaffen.⁵⁰ Dabei gibt es durchaus auch in ‚westlichen‘ Kulturen Objekte, Handlungen oder Überzeugungen, die sich als ‚magisch‘ bezeichnen ließen.⁵¹

Das bedeutet also, dass ein *power object*, das insofern etwas ‚Magisches‘ an sich hat, als es auf eine Art und Weise, die rational nicht nachzuvollziehen ist, Einfluss auf Geschehnisse und Menschen in seiner Umgebung nehmen kann, aus einer ‚rationalen‘ Sichtweise heraus unverstanden bleibt. Diese *agency* wird dann mit großer Wahrscheinlichkeit aus dieser ‚rationalen‘ Perspektive nicht als solche (an)erkannt oder ernst genommen. Da es in der ‚westlichen‘ Tradition der Kunstgeschichte jedoch üblich ist, Werke bzw. Objekte zu datieren und zuzuschreiben, gehört es zu einer ‚wissenschaftlichen‘ Untersuchung dazu, auch bei afrikanischen Werken nach dem Entstehungszeitraum und der Urheberschaft zu fragen. Blier merkt an, dass die Kunstgeschichte eine Disziplin sei, in der man sich auf die Suche nach ‚Wahrheit‘ oder aber nach ‚Wahrheiten‘ begeben könne.⁵² In diesem Fall würde daraus folgen, dass man den Entstehungsmythos der *Ere Esie* sicherlich nicht als Tatsache annehmen *muss*, man kann diesen jedoch in der eigenen Forschung als *eine* Wahrheit anerkennen. Man sollte diesen Mythos wohl nutzen, um ihn parallel zu den ‚Wahrheiten‘, die sich durch andere Erkenntnismethoden ergeben, zu betrachten.

FAZIT – EIN VERSUCH

Die *Sitzende Figur* hat also im Laufe der Jahre Zeit mit unterschiedlichen Menschen und Objekten an unterschiedlichen Orten verbracht. Wo sie genau entstanden ist, bleibt unklar, doch gerade die genannten neueren archäologischen Untersuchungen legen nahe, dass sie aus der Umgebung des heutigen Esie stammt. Für einige Yorùbá scheint der Entstehungsmythos als Erklärung ausreichend und die Urheberschaft damit geklärt. Um 1800 wurden die Figuren, so weit überliefert, von den Yorùbá entdeckt und in ihr spirituelles Leben einbezogen, die Lichtung im Wald war also über hundert Jahre der Ort, an dem sich die *Sitzende Figur* befand, bis 1933 britische Missionare auf die Skulpturen aufmerksam wurden. Ob von ihnen damals auch Figuren aus der Gruppe entfernt wurden, kann weder bewiesen noch gänzlich ausgeschlossen werden. Vielleicht durch die Missionare mit dem Ziel der Christianisierung angeregt,⁵³ entstand schließlich 1945 das Museum Esie in welchem die Figuren untergebracht wurden. Dort blieb die *Sitzende Figur* mindestens bis 1974. Warum und von wem sie dann aus der Sammlung entfernt und wohin sie gebracht wurde, ist unklar. Um das Jahr 2000 gelangte

die Figur durch Ankauf aus einer Privatsammlung schließlich nach Bochum in den Bestand der Familie von Berswordt.⁵⁴ Sie gaben der Figur zusammen mit zahlreichen anderen afrikanischen, genauer: nigerianischen, Werken im Jahr 2006 mit dem ‚Afrikaraum‘ der Situation Kunst einen neuen Aufenthaltsort.

Spricht die Figur nun eigentlich ‚für sich‘ oder sollte ihre Entstehungs- und Herkunftsgeschichte in die Präsentation eingebracht werden, um sie zu kontextualisieren? Sollte man weiterhin die Frage stellen, welche konkreten Personen die *Sitzende Figur* und die *Ere Esie* geschaffen haben? Hat sich die Wirkmacht der Figur verändert? Welche *agency* hat sie an ihrem aktuellen Ausstellungsort? Auch die näheren Umstände des Verkaufs und Ankaufs der *Sitzenden Figur*, die einen wichtigen Teil der Objektbiografie⁵⁵ ausmachen, bleiben bisher im Unklaren und werfen weitergehende provenienzwissenschaftliche Fragen auf. Es bleibt festzuhalten, dass die Beschäftigung mit der ‚Biografie‘ der Figur leider keine endgültige Klärung der aufgeworfenen Fragen geliefert hat – allerdings verdeutlicht sie die sehr komplexen Verknüpfungen und Beziehungen, die nicht nur diese Figur, sondern sicherlich auch andere afrikanische Kunstwerke mit sich bringen, in sich tragen, und die erst aufgeschlüsselt werden können, wenn man den Versuch unternimmt, sich den Stationen im ‚Leben‘ dieser Werke zu widmen – sich also auf die Suche nach den ‚Wahrheiten‘ zu begeben.

¹ Vgl. Ausst. Kat.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Von Berswordt-Wallrabe, Silke/Wappler, Friederike, Düsseldorf 2008, S. 188. Das Thermolumineszenzverfahren als Mittel zur Altersbestimmung der Figur wurde in einem Gespräch mit den Sammler*innen erwähnt, welches wir im Rahmen des Seminars *Africa Early Modern – Chimäre, Gedächtnis, Historie* am 08.03.2023 führten.

² Vgl. Daniel, F.: The Stone Figures of Esie, Ilorin Province, Nigeria, in: The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Bd. 67 (Jan.–Jun. 1937), S. 43–49, hier: S. 43; Vgl. Meyerowitz, Eva L. R.: The Stone Figures of Esie in Nigeria in: The Burlington Magazine for Connoisseurs Bd. 82, Nr. 479 (Februar 1943), S. 31–36, hier: S. 31.

³ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 43; Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 31.

⁴ In meiner Recherche fand ich keine früheren europäischen Quellen, die die Existenz der Figurengruppe und demnach ein europäisches Interesse an ihnen nahelegen.

⁵ Vgl. Ngozi, Ezenagu/Olatunji, Tabitha: Nigeria Sculptural Tradition as Viable Option for Tourism Promotion. An Assessment on Esie Mysterious Stone Sculptures, in: Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences, Bd. 2, Nr. 5 (Juli 2014), S. 57–72, hier: S. 60.

⁶ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 47. Daniel verwendet den Begriff *dog-tooth-ornament* als eine Beschreibung für die Art der Gestaltung der Haartracht bzw. Kronen der Figuren. Im deutschsprachigen Raum kennt man dieses Muster eher unter der Bezeichnung ‚Hahnentritt‘. Gemeint ist ein sich aus zwei Kontrastfarben (oft schwarz-weiß) abwechselndes Muster aus nach oben hin spitz zulaufenden, etwa schuppenförmigen Elementen. Bei den Figuren braucht es aufgrund der dreidimensionalen Herausarbeitung aus dem Material diese Kontrastfarben nicht, um das Muster entstehen zu lassen.

⁷ Vgl. Ebd., S. 46.

⁸ Vgl. Ebd. S. 46, Daniel vermutet dort (abwertend), die Figuren „[are] giving one the impression that they have at some time suffered from an outburst of, possibly Muhammadan, iconoclasm“.

⁹ Vgl. Stevens, Phillips Jr.: The Stone Image of Esie, Nigeria; New York: 1978, besonders S. 21–48.

¹⁰ Vgl. Johnson, Samuel: The History of the Yorubas, New York 1921 (Manuskript wohl 1897), o. P.

Zum Beispiel werden die drei parallelen waagerechten Ziernarben auf der Wange (Abaja in der Sprache der Yorùbá) in Varianten sowohl von den Oyo, den Ife als auch den Igbomina verwendet. Vgl. Ebd., S. 104ff.; sowie Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 63ff.

¹² Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 35.

¹³ Vgl. Eintrag ‚Mintadi – African Art‘ in der Encyclopedia Britannica, 1998, unter: <https://www.britannica.com/art/mintadi> (Stand: 09.07.23).

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶ Der Begriff ‚westlich‘ wird in diesem Text und anderen häufig als Gegensatz zu ‚afrikanisch‘ verwendet. Es soll jedoch angemerkt werden, dass ‚westlich‘ genauso wenig genau definiert ist/werden kann wie ‚afrikanisch‘; generell ist mit ‚westlich‘ meist ‚europäisch und US-amerikanisch‘ gemeint, wobei es selbstverständlich keine universelle kollektive europäische und US-amerikanische Sichtweise/Schgewohnheit gibt, genauso wenig wie eine ‚afrikanische‘. Bedeutend ist hierbei wohl die hegemoniale Stellung Europas und US-Amerikas, aus der eine Machtposition mit historischer Deutungshoheit hervor geht.

¹⁷ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 45f.; sowie Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 21f.

¹⁸ Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 21f.

¹⁹ Vgl. Berswordt 2006 (wie Anm. 1), S. 188; Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 44; Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 32.

²⁰ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 19ff; Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 31.

²¹ Biodun Olawuyi, ein Yorùbá-stämmiger Youtuber, der in zahlreichen Videos über die Kultur der Yorùbá informiert, veröffentlichte 2020 auf der Videoplattform Youtube ein Gespräch mit Chief Adebisi Adeyemi, dem Aremo Esies, in dem auch dieser Aspekt des Entstehungsmythos besprochen wird. Vgl. hierzu: Olawuyi, Biodun: The history of Esie a town of 1,700 mysterious soapstones, o. J., unter: https://www.youtube.com/watch?v=7xB_CA7e121 (Stand: 29.03.23).

²² Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 43f.

²³ Vgl. Ebd. S. 44.

²⁴ Vgl. Ebd. S. 44.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 47. Daniel schreibt verallgemeinernd und in rassenanthropologischer Manier über die *Ere Esie*: „A notable characteristic is the absence of any trace of the usual African exaggeration of the genital organs.“

²⁶ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 21ff., insbesondere S. 26: „Finally the wives of the Elesie [der Herrscher Esies] came forward and offered kola and water to the oba [der König der *Ere Esie*], thanking him on behalf of the Elesie and his people for his guidance and asking for further protection and prosperity throughout the coming year.“

²⁷ Neben Carlo Severi zu nennen wären etwa der Anthropologe Alfred Gell (z. B. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998), der Soziologe Bruno Latour (z. B. die von ihm mit ausgearbeitete Akteur-Netzwerk-Theorie) oder die Politikwissenschaftlerin Jane Bennet (z. B. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, 2009)

²⁸ Severi, Carlo: Objekte als Personen. Eine Anthropologie des Zusammenspiels von Sehen und Glauben, Konstanz: 2019, S. 125.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 128 und S. 147f.

³⁰ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 44ff.; Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 22ff, Dass sie als Instanzen betrachtet werden, verdeutlichen die dortigen Beschreibungen der Rituale und der respektvollen Behandlung.

³¹ Vgl. Severi 2019 (wie Anm. 28), S.138; Vgl. Eisenhofer, Stefan: „Fetish Figures“ (minkisi) from Central Africa and Catholic holy figures from Europe, in: Kidenda, Mary Clare u. a.: *Visual Cultures of Africa*, Münster: 2022, S.83–93, hier: S.83ff.

³² Vgl. MacGaffey, Wyatt: Magic, or As We Usually Say Art. A Framework for Comparing European and African Art, in: Enid Schildkrout/Curtis Keim: *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge 1998, S. 217–235, hier: S.230ff., Vgl. Severi 2019 (wie Anm. 28), S. 138ff.

³³ Verschiedene Kunsthistoriker*innen haben sich mit der (Wirk-)Macht von Bildern beschäftigt; so etwa Horst Bredekamp: *Der Bildakt*, Berlin, 2015; David Freedberg: *The Power of Images*, Chicago, 1989; Martin Warnke (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt a. M. 1988.

³⁴ Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 35.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 32; Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 64. Anhand der von mir gesichteten Literatur kann diese Vermutung an dieser Stelle lediglich wiedergegeben, jedoch nicht verifiziert werden.

³⁶ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 47

³⁷ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 71ff.

³⁸ Aleru, J. O.; Adekola, K.: Exploring Frontiers of Archaeology and Cultural Resource Management: Untold Stories of the Esie Stone Figurines, in: *African Diaspora Archaeology Network Newsletter*, Volume 11 Issue 4 (Dezember 2008), S. 1–16, hier: S. 6.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 6.

⁴⁰ Ebd. S. 6

⁴¹ Vgl. Ebd. S. 7f.

⁴² Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 31.

⁴³ Vgl. Severi (wie Anm. 28), S. 138ff, insbesondere S. 147. Severi merkt an: „Bei der Untersuchung der Handlungsmacht von Objekten wird man also auf die Implementierung komplexer Identitäten gefasst sein müssen, die das Ergebnis der Herstellung von rituellen Beziehungen sind, und nicht nur von der bloßen Übertragung eines Aspektes des menschlichen Denkens auf die Welt der Artefakte ausgehen dürfen.“

⁴⁴ So zu sehen z. B. auf Abbildungen der Präsentationsweise im National Museum Esie in *The Stone Images of Esie* (Abb. 6). Bei der Recherche zu diesem Text fiel auf, dass es erstaunlich wenige aktuelle Abbildungen/Fotografien aus den Ausstellungsräumen des National Museum Esie gibt.

⁴⁵ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 238.

⁴⁶ Vgl. Von Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 1), S. 188.

⁴⁷ MacGaffey 1998 (wie Anm. 32), S. 224.

⁴⁸ Vgl. Blier, Suzanne Preston: Truth and Seeing. Magic, Custom and Fetish in Art History, in: *Africa and the Disciplines. The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities* hg. v. Robert H. Bates u.a., Chicago: 1993, S. 139–166, hier: S. 147–152

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 147.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 147–152.

⁵¹ Man denke beispielsweise an Glücksbringer, die in westlichen Kulturen häufig angenommen und verwendet werden – man könnte z. B. argumentieren, auch diesen wird so etwas wie eine ‚magische‘ Handlungsmacht (meist sogar ‚ohne Autor‘) zugeschrieben.

⁵² Vgl. Blier 1993 (wie Anm. 48), S. 140, S. 157 und S. 159.

⁵³ Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 35: „Since these photographs were taken [after 1943] and in order to protect the figures, a well meaning government has caused a shelter to be erected [...] They [the figures] are now placed in rows on steps underneath this shelter.“

⁵⁴ Aus dem Gespräch mit den Sammler*innen in Bochum am 08 März 2023.

⁵⁵ Eine ‚Objektbiografie‘ will nicht nur die Orte, an denen ein Objekt sich im Laufe seiner Existenz seit seiner Herstellung befunden hat, aufzeigen, sondern sie will auch die sozialen Beziehungen, die zwischen Menschen und Objekt bestanden und bestehen, so weit wie möglich nachvollziehen. Das versucht auch dieser Text. Den Begriff ‚Objektbiografie‘ hat u. a. der Anthropologe Igor Kopytoff geprägt. Vgl. hierzu z. B. Kopytoff, Igor: *The Cultural Biography of Things*, Cambridge: 1986; sowie Braun, Peter (Hg.), *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar: 2015.

Abbildungsnachweise:

Abb.1: *Sitzende Figur*, ca. 12.–15. Jahrhundert, Specksteinskulptur, ca. 55 cm hoch, Situation Kunst Bochum, Inventarnummer AF09, Fotografie von Thorsten Jorzick

Abb. 2: *Sitzende Figur*: Phillips Stevens Jr.: *The Stone Images of Esie*, New York 1978, S. 238.

Abb. 3: Vergleichsfigur *Sitzender Mann*, Daniel, F.: *The Stone Figures of Esie*, Ilorin Province, Nigeria, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Bd. 67 (Jan.–Jun. 1937), S. 43–49, Abbildungen im Anschluss an den Artikel, links: Plate VI, Abb. 2; rechts: Plate VII, Abb. 2

Abb. 4: Ntadi: Brooklyn Museum New York: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/101660> (Stand: 27.04.2024).

Abb. 5: Nkisi, Brooklyn Museum New York: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/71253> (Stand: 27.04.2024).

Abb. 6: Ausstellungsraum des National Museum Esie, von Phillips Stevens Jr., *The Stone Images of Esie*, New York 1978 S. 9, Abb. I. 14.

Abb. 7: Ausstellungsansicht, „Afrikaraum“ in der Situation Kunst Bochum, Fotografie von Annabella Ernst, 2023