

AUTHENTISCH ODER FAKE? DER *NOK-REITER* DER SITUATION KUNST

Beim Eintritt in den sog. ‚Afrikaraum‘ von Situation Kunst in Bochum springt eines der Exponate sofort ins Auge – eine große Tonplastik, die eine auf einem Tier reitende Figur darstellt (Abb. 1). Unter einer Glasvitrine geschützt, die von der rechten Wand quer in den Raum hineinragt, steht der Reiter fast in der Raummitte und bildet ein visuelles Zentrum. Mit seiner Höhe von 126 cm ist er das größte Exponat, das hier ausgestellt wird. Es fällt sofort auf, dass der Erhaltungszustand überaus gut ist. Ein Bruch an der rechten Seite des Reittieres ist die größte Beschädigung, durch die der hohle Innenraum der Tonfigur zu erkennen ist. Wer sich auch nur ein wenig mit Nok-Terrakotten auseinandersetzt, weiß, dass ein so guter Erhaltungszustand sehr selten vorkommt.

Die Nok-Plastik hat etwas Provozierendes. Die Versuchung ist groß, sie mit Skulpturen aus dem westlichen Kulturraum zu vergleichen. Gleichzeitig entzieht sie sich bei diesem Vorgehen

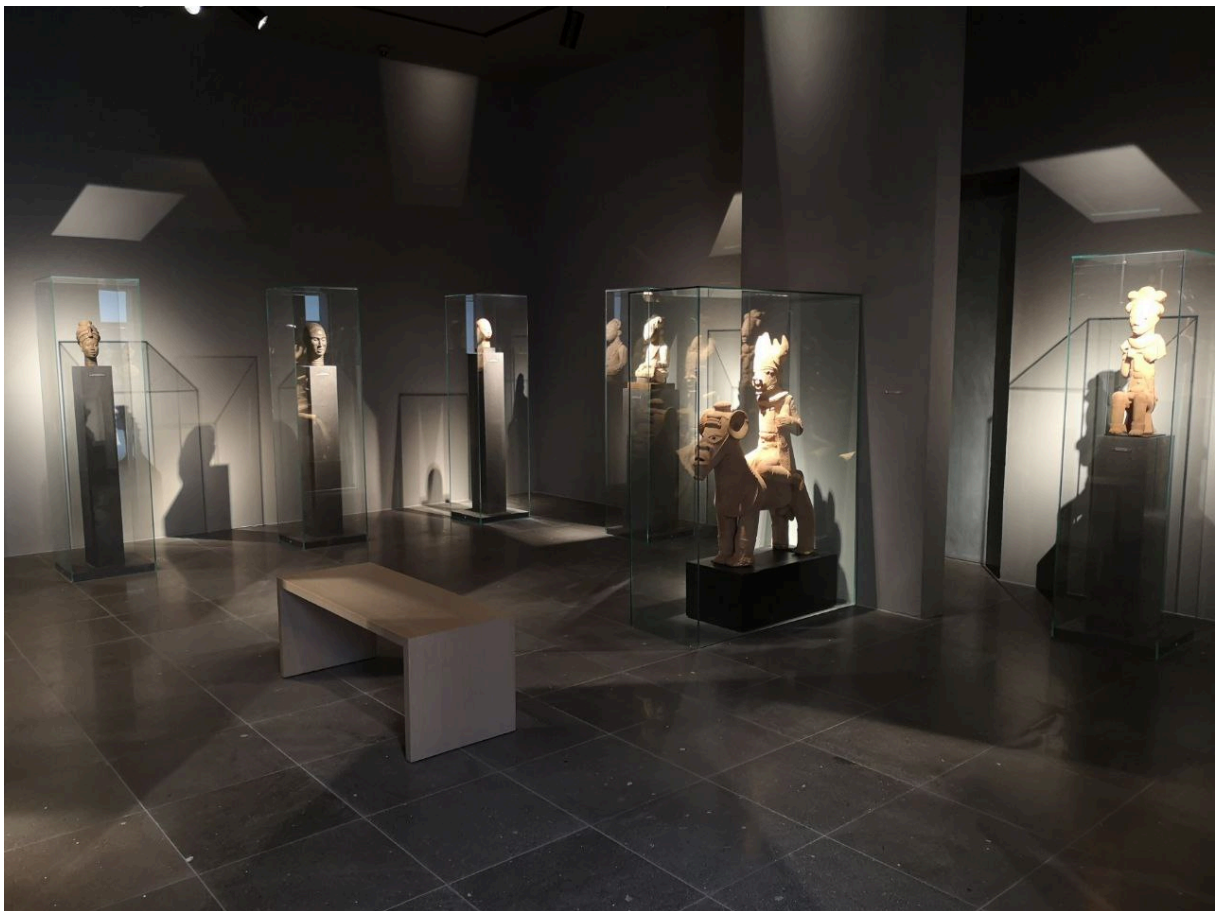


Abb. 1: „Afrikaraum“ in der Situation Kunst (für Max Imdahl) in Bochum

auch jedes Mal, da etwas übrigbleibt, was nicht zum westlichen Verständnis von Kunst zu passen scheint, sodass Betrachter*innen unwillkürlich mit der Frage konfrontiert werden, was der historische Kontext dieser Plastik ist. Die Beschilderung der Vitrine teilt leider nur mit, dass der Reiter Zeugnis der Nok-Kultur im heutigen Nigeria und laut einem Thermolumineszenzgutachten ca. 2.000 Jahre alt sei. In der jetzigen Ausstellungssituation wird nicht näher auf diese Skulptur eingegangen. Auch im Ausstellungskatalog werden lediglich die knappen Informationen der Plakette an der Vitrine wiederholt.

Im folgenden Aufsatz soll an diesem Objekt exemplarisch aufgezeigt werden, welche Relevanz die Untersuchung der Provenienz eines Kunstwerks für dessen kunsthistorische Deutung und die Rekonstruktion seines Entstehungskontexts hat. Dies kann allerdings nur zum Teil gelingen, da sowohl die wissenschaftliche Erforschung der Nok-Kultur als auch die Rekonstruktion der Provenienz der Sammlung erst am Anfang stehen, sodass lediglich ein erster Ausblick formuliert werden kann. Dies soll über den Zugriff der Objektbiographie geschehen, die versucht, die Geschichte und den Bedeutungswandel der Figur zu erschließen. Dabei sollen sowohl soziale und kulturelle als auch ökonomische Perspektiven berücksichtigt werden. Aufgrund der großen historischen Distanz zur Entstehungszeit der Plastik können über ihren Entstehungskontext nur die aktuellen Tendenzen der archäologischen Forschung vorgestellt werden, da nicht viel über diese Zeit bekannt ist. Der Aufsatz geht darüber hinaus auf die Problematiken ein, die die Erforschung der Nok-Kultur erschweren. Hierbei wird vor allem auf den florierenden Fälschungsmarkt mit Nok-Terrakotten eingegangen werden, was die wissenschaftliche und museale Auseinandersetzung mit diesen vor große Herausforderungen stellt.

BERNARD FAGG UND DAS JOS MUSEUM

Die Existenz der Nok-Kultur wird erst seit kurzer Zeit wissenschaftlich erforscht.¹ Ihre Entdeckung hängt mit dem westlichen Interesse an den natürlichen Ressourcen Westafrikas zusammen. Im Jahr 1928 wurde bei der Zinnförderung beim Jos-Plateau in der Nähe der Stadt Nok ein sehr gut erhaltener, 10 cm großer Terrakotta-Kopf gefunden, der einen Affen darstellt. Der Miteigentümer der Mine, Colonel Dent Young, brachte den Kopf in das Museum of the Department of Mines in Jos. Hierbei handelt es sich um eine Einrichtung der Kolonialregierung, wo archäologische Funde, die bei den Arbeiten in Minen gefunden wurden, erstmals verwahrt wurden. 15 Jahre später wurde ein weitaus größerer Terrakotta-Kopf bei der Zinnförderung in der Nähe von Jema'a Tsuani, ca. 55 km östlich der Stadt Nok, gefunden. Nachdem dieser von

einem Arbeiter der Mine als Vogelscheuche für sein eigenes Feld benutzt worden war, brachte der Leiter der Mine diesen ins Museum nach Jos.

1944 bemerkte der britische Archäologe Bernard Fagg, der zu diesem Zeitpunkt für die britische Kolonialverwaltung in der Provinz Jos arbeitete, die stilistische Gemeinsamkeit zwischen diesem Kopf und dem Affenkopf von 1928. In der Folge untersuchte er andere Zinnminen und fand weitere Bruchstücke. Aufgrund seiner Entdeckungen wurde er von der britischen Kolonialverwaltung zum Direktor der neu gegründeten ‚Antiquities Services‘, ernannt. In dieser Funktion organisierte Fagg eine konstante Überwachung der Zinnminen und publizierte seine Funde unter dem Namen Nok-Kultur, benannt nach der Stadt, in deren Nähe der erste Fund gemacht worden war. Wie sich die Angehörigen der Nok-Kultur selbst bezeichneten oder auch von Zeitgenoss*innen bezeichnet wurden, ist leider aufgrund des Fehlens schriftlicher Quellen aus der Zeit unbekannt.²

1952 gründete Fagg das Jos Museum als eines der ersten öffentlichen Museen in Nigeria. In diesem Museum sammelte er seine archäologischen Funde, aber auch Artefakte anderer Kulturen des heutigen Staatsgebiets von Nigeria, wie z. B. Benin-Bronzen und Ife-Skulpturen. 1958 kam auch ein zoologischer Garten hinzu der die Attraktivität des Museums weiter steigern sollte. Sowohl die ‚Antiquities Services‘, als auch das Jos Museum waren ursprünglich koloniale Einrichtungen. Sie wurden zwar ins Leben gerufen, um das kulturelle Erbe des Landes zu schützen, nachdem die Kolonialmächte dieses zuvor selbst ausgeraubt hatten, taten dies aber gemäß der westlichen Tradition. Während es in afrikanischen Kulturen üblich ist, mit den eigenen Kulturgegenständen in Interaktion zu treten und sich mit diesen zu identifizieren, sieht der westliche Museumsbrauch es vor, Artefakte auszustellen und sie so von den Betrachtenden zu entfremden. In den 1950er Jahren wuchsen in Nigeria Unabhängigkeitsbestrebungen und Nationalbewusstsein, sodass Einrichtungen wie das Jos Museum dazu umgenutzt wurden, die nationale Einheit bei gleichzeitiger kultureller Diversität aufzuzeigen. Daher wurden im Jos Museum auch Artefakte anderer afrikanischer Gesellschaften ausgestellt. Allerdings geschah dies weiterhin nach britischem Vorbild, wobei die einheimischen Nigerianer*innen sowie ihre eigenen Traditionen nicht mit einbezogen wurden. Sowohl die Museumsleitung als auch die meisten Kurator*innen waren weiterhin weiße Engländer*innen.³

Ab dem Jahr 1963 unterstützte die UNESCO das Museum finanziell und baute dort ein regionales Trainingszentrum auf, um verstärkt die nigerianische Bevölkerung im Umgang mit ihren eigenen Kulturgütern nach westlichem Vorbild auszubilden. Auch hier blieben afrikanische Traditionen weiterhin außer Acht. Seit dem Ende der Finanzierung durch die

UNESCO zerfällt das Museum zunehmend, da es nicht von der Regierung unterstützt wird. Mittlerweile soll es sich in einem sehr schlechten Zustand befinden.⁴ Die Erhaltung dieser Einrichtungen ist problematisch, da sie europäischen Ausstellungspraktiken folgen und die Vielfalt der verschiedenen Kulturen und die Komplexität afrikanischer Artefakte nur mangelhaft vermitteln können.

Die Situation in Nigeria macht deutlich, dass afrikanische Artefakte nicht nur verschiedenen Kulturen, mit teils stark divergierenden Traditionen entstammen, sondern dass die Objekte selbst eine Vielzahl von Bedeutungsschichten aufweisen und westliche Methoden und Praktiken diese nur unzureichend erfassen können. Auch im Umgang mit einer unbekanntem Gesellschaft wie der der Nok ist es wichtig, nicht einfach westliche Vorstellungen auf diese zu projizieren, sondern zu versuchen, sie aus der afrikanischen Kulturtradition heraus zu begreifen. In den letzten Jahren werden wieder verstärkt neue Museen in Nigeria aufgebaut und alte Museen umgebaut. Dabei wird versucht, afrikanische Traditionen mit einzubinden, die eine direktere Auseinandersetzungen mit den Artefakten ermöglichen. So werden etwa Ritualgegenstände für bestimmte Zeremonien entliehen und anschließend wieder ins Museum zurückgebracht.⁵ Im Zusammenhang mit dem Jos Museum lassen sich Bestrebungen feststellen, den Bestand zu dokumentieren und festzuhalten, wie zum Beispiel die Auflistung arabischer Manuskripte durch den nigerianischen Historiker Salisu Bala.⁶

Eine sorgfältige Dokumentation der Sammlungsstücke erscheint insbesondere angesichts der Diebstähle vom 14. Januar 1987 äußerst wichtig zu sein. An diesem Tag wurde aus dem Museum eine Vielzahl wertvoller Gegenstände geraubt. Die UNESCO fertigte eine Liste der gestohlenen Artefakte an.⁷ Im Dezember 1990 tauchte eine der gestohlene Benin-Bronzen bei einer Auktion in Zürich wieder auf. Diese wurde an das Jos Museum zurückgegeben, als von Schweizer Behörden bestätigt wurde, dass es sich in der Tat um eines der gestohlenen Objekte handelte. Berichten der BBC zur Folge sei ein aus dem Museum gestohlener Ife-Kopf 2017 in einem Auktionshaus in London wieder aufgetaucht. Dieser befindet sich, nach dem Stand vom Juni 2022, weiterhin im Gewahrsam der britischen Polizei, da sich die nigerianische Regierung und der derzeitige Besitzer bislang nicht auf eine Rückgabe einigen konnten.⁸

DIE ARCHÄOLOGISCHE ERFORSCHUNG DER NOK-KULTUR: EIN ÜBERBLICK

Derzeit wird die Nok-Kultur von europäischen und afrikanischen Archäolog*innen erforscht. Einer der bekanntesten Vertreter*innen in Nigeria selbst ist Joseph Fasing Jemkur, der an der

Universität in Jos zur Nok-Kultur arbeitet. Im Interesse der Auseinandersetzung liegt hierbei die Erforschung der künstlerischen Techniken der frühen Nok-Kultur, die mit der bis ins 4. Jh. v. Chr. nachweisbaren Produktion von Eisen und Tonplastiken in Verbindung stehen, um darüber auf die Kultur insgesamt zu schließen.

Im Rahmen des von 2009 bis 2020 geförderten DFG-Projekts „Entwicklung komplexer Gesellschaften im subsaharischen Afrika“. Die Nok-Kultur erforschten Mitarbeiter*innen des Lehrstuhls für Afrikanische Archäologie an der Goethe-Universität Frankfurt in Kooperation mit der National Commission for Museums and Monuments in Abuja, der University of Jos und der Ahmadu-Bello University aus Zaria die Nok-Kultur. Die Projektleitung hatten Peter Breunig und Katharina Neumann inne. Eine der Arbeitshypothesen des Projekts war, dass die Komplexität der Nok-Skulpturen ein Hinweis auf eine arbeitsteilige Gesellschaft und eine ausdifferenzierte Gesellschaftsordnung sei. Gegen Ende dieses Projekts musste diese These in Teilen jedoch revidiert werden. Laut Breunig lassen sich zwar Hinweise auf eine spezialisierte Gesellschaft finden. Hierauf deuten die weit entwickelten Verfahren der Eisenproduktion, die Einheitlichkeit der Gestaltung der Nok-Terrakotten und ihre großräumige Verbreitung hin. Aber abgesehen davon würden sich keine weiteren Anhaltspunkte für eine ausdifferenzierte Gesellschaft finden lassen, wie es z. B. im Tschadbecken gelungen ist. Breunig geht auf Basis der Ergebnisse des Projekts davon aus, dass die Nok-Kultur aus mehreren kleinen Siedlungen bestand, die miteinander lose in Verbindung standen. Allerdings ließen sich keine Hinweise darauf finden, dass eine dieser dörflichen Gemeinschaften die anderen dominiert hätte. Die formale Ähnlichkeit der Terrakotten ließe sich vielmehr durch Wanderhandwerker erklären, die hauptsächlich für die Produktion dieser Figuren zuständig gewesen sein sollen, wie in der letzten Phase des Projektes herausgefunden werden konnte.⁹

Giselle Franke konnte in diesem Zusammenhang bisherige Annahmen des genauen Zeitraumes der Nok-Kultur revidieren. Anstelle der zuvor angenommen Zeitspanne von 500 v. Chr. bis 200 n. Chr. wird nun davon ausgegangen, dass die Nok-Kultur ab der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. bis zur Zeitenwende existierte. Allerdings wird die Produktion von Nok-Plastiken erst ab dem 9. Jh. v. Chr. angesetzt. Sie markiere eine Hochphase der Nok-Kultur, die bis ca. 400 v. Chr. angedauert habe, da archäologische Funde aus späterer Zeit erheblich seltener auftreten würden.¹⁰

Für die archäologische Erforschung der Nok-Kultur haben die Nok-Keramiken eine zentrale Bedeutung, da es nur wenige Quellen gibt, die uns Auskunft über die soziale Gliederung der Nok-Kultur geben. Ein großes Problem für die archäologische Erschließung sind die Raubgrabungen, die das gesamte Verbreitungsgebiet betreffen. Ein Großteil der Fundstellen

sind bereits geplündert worden, sodass die Skulpturen ihres Fundkontextes beraubt wurden, welcher äußerst wichtig für die Erschließung des rituellen Kontextes der Werke ist. So konnte die Größe der Siedlungen häufig nur aufgrund der von den Raubgrabungen zurückbleibenden Löcher geschätzt werden.¹¹

Der Galerist Bernard de Grunne nennt vier Charakteristiken, die die Gestaltung fast aller Nok-Plastiken kennzeichnen: 1. Die Augen haben entweder eine ovale Form oder ähneln einem Dreieck. Die Augenbrauen bilden mit dem Unterlied eine Kreisform. 2. Die Pupillen, die Nasenlöcher, die Lippen und die Ohren sind durchstoßen. 3. Nok-Figuren haben oft eine äußerst aufwendig gestaltete Frisur oder tragen einen auffälligen Kopfschmuck. 4. Die Lippen sind stark geschwungen und die geradlinigen Nasen haben aufgeworfene Nasenlöcher. Nok-Terrakotten zeichnet darüber hinaus eine hohe, vorspringende Stirn aus.¹²

In die Nok-Figuren wird vielfach die Hoffnung gesetzt, in ihnen einen Anfangspunkt afrikanischer Kunst zu entdecken. De Grunne stellte fest, dass bei Nok-Terrakotten das proportionale Verhältnis des Kopfes zum Körper bei eins zu drei oder eins zu vier liege, wohingegen gemessen am realen Körper das Verhältnis zwischen Kopf und Körper im Durchschnitt eins zu sieben messe. Dieses Proportionsverhältnis werde auch ‚Nok-Kanon‘ genannt und lasse sich laut de Grunne auch bei der Kunst der Ife und bei Benin-Bronzen finden. Allerdings stellt er selbst fest, dass es innerhalb des heutigen Nigerias eine Vielzahl künstlerischer Kanons gibt, die andere Proportionen aufweisen, wie zum Beispiel bei den *Ẹ̀dí* *Ìgbò*. Darüber hinaus seien de Grunne zufolge kaum stilistische Kontinuitäten zwischen der Kunst der Nok-Zeit und der der Ife und Benin festzustellen.¹³ Immerhin liegen zwischen der Nok-Kultur und der Ife-Kultur 1000 Jahre. Bislang sei dem nigerianischen Archäologen Ade Obayemi zu Folge auch noch kein Objekt gefunden worden, welches einen Übergang von der Nok- zur Ife-Kunst belegen würde. Zu der Kultur des Königreichs Benin ist die historische Distanz sogar noch größer, da diese erst im 15. Jahrhundert zum mächtigsten Königreich westlich des Nigers aufstieg. Der Versuch, von den Nok-Terrakotten eine lineare Entwicklungslinie über die Ife-Bronzen bis zu den Benin-Bronzen zu ziehen, ist daher nur schwer zu belegen und entspricht vielleicht zu sehr dem westlichen Entwicklungsdenken, das im 18. Jahrhundert für die Künste geprägt wurde und von einer sich chronologisch-genealogisch entwickelnden Stilgeschichte ausgeht. Demgegenüber gab es zu jeder Zeit in Nigeria eine große Vielfalt an unterschiedlichen Kunstrichtungen, die einander beeinflussten, aber nicht zwangsläufig dominierten, sodass sich ein Nebeneinander verschiedener Kunsttraditionen entwickelte, die häufig bis heute existieren.¹⁴



Abb. 2: Reiterfigur, Nok Nigeria, Thermolumineszenz-Gutachten 1600 und 2500 Jahre alt, gebrannter Ton, 126 cm. x 90 cm. x 35 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘,

Über die Funktion der Nok-Plastiken gibt es verschiedene Spekulationen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass ihre Bedeutung von den jeweiligen lokalen Zusammenhängen und Funktionen abhängig war. Der Archäologe Joseph Jemkur, der derzeit der Leiter der archäologischen Abteilung der Universität von Jos ist, stellt die Hypothese auf, dass einzelne Terrakotten als Aufsätze für Reetdächer von Rundhütten dienten, weil noch heute die Menschen in dieser Gegend ihre Häuser mit Tonfiguren schmücken würden. Da viele Nok-Figuren in der Nähe von Eisenschmelzöfen gefunden wurden, hält Jemkur es auch für möglich, dass sie dort zum Schutz vor Unfällen eingesetzt wurden, weil der Umgang mit diesen Öfen mit großen Gefahren verbunden war. Auch denkbar, laut Jemkur, sei ein Einsatz auf

Altären, die sich bei den Feldern befunden haben könnten, um so eine ertragreiche Ernte zu sichern. Dabei handle es sich um eine Praxis, die heute noch ausgeübt werde. Zuletzt sei auch möglich, dass die Nok-Terrakotten als Grabbeigaben verwendet wurden.¹⁵ Lange Zeit sprach gegen diese These die Tatsache, dass Nok-Skulpturen nur selten in der Nähe von Gräbern gefunden wurden. Im Zuge des Forschungsprojekts der Universität Frankfurt wurden allerdings tatsächlich Terrakotten in der Nähe von Gräbern entdeckt, was dieser These wieder Relevanz verlieh. Laut Breunig sei in der Nok-Region noch heute der Brauch zu beobachten, Abbilder verstorbener Würdenträger in Ton festzuhalten und auf das Grab zu stellen. Sobald die Figuren verwitterten, würden sie neben dem Leichnam beigesetzt. Diese spezifische funerale Praktik könne auch für die Nok-Kultur angenommen werden.¹⁶ Allerdings ist das Folgern von Praktiken, die heutzutage in der Region angewandt werden, aufgrund der historischen Distanz von 2000 bis 3500 Jahre äußerst problematisch und die Hypothese nur deswegen gerechtfertigt, da es so gut wie keine Quellen gibt, die uns Auskunft über die sozialen Bräuche und Glaubenssysteme der Zeit geben.

DER NOK-REITER IN SITUATION KUNST

Die Plastik aus Situation Kunst (Abb. 2) zeigt einen Reiter, der in einer hockenden Position auf einem Reittier sitzt. Dieser hockende Sitz scheint eine typische Reitposition der Nok gewesen zu sein, zumindest lassen sich mehrere Darstellungen finden, die in einer ähnlichen Position auf dem Reittier sitzen. Die große Plastik besteht aus gebranntem Ton und weist alle oben erwähnten Merkmale der Nok-Figuren auf. Auf dem Kopf trägt der Reiter eine vierzackige Krone, wobei die obere Spitze der linken Zacke abgebrochen ist. Diese Form der Kopfbedeckung ist insgesamt sehr selten und eine erste Suche nach vergleichbarem Figurenschmuck blieb erfolglos. Auch die Augenform ist für die Nok-Plastiken eher ungewöhnlich (Abb. 3). Die Augen selbst sind nach außen gewölbt, wobei das rechte Auge größer als das linke ist. Die Augenbrauen sind im Vergleich mit anderen Nok-Figuren kürzer, sodass diese nicht kreisförmig mit den Unterliedern verbunden sind, wie es sonst charakteristisch für Nok-Figuren ist. Die Sammlung afrikanischer Objekte in Situation Kunst II zeigt auch eine andere Nok-Plastik. Bei dieser sitzenden Nok-Figur bildet das Unterlied mit der Augenbraue einen Kreis. Hierdurch wird bei dieser Figur fast der Eindruck evoziert, die Augenbraue sei gleichzeitig der obere Bogen der Augenhöhle und die Augen selbst seien zur Hälfte geschlossen (Abb. 4).

Typisch für Nok-Plastiken sind die durchstoßenen Pupillen und die mandelförmigen Augen. Über dem durch eine halbrunde Einbuchtung geformten Mund der Reiterfigur sind zwei Erhebungen zu erkennen, die an einen Schnurrbart erinnern. Sie ähneln den Nasenflügeln des Reittieres, wobei bei diesem die Nase klar und deutlich ausgeformt ist. Im Gegensatz zu vielen anderen Nok-Terrakotten wurde darauf verzichtet, die Lippen zu modellieren. Auch hier kann wieder die sitzende Nok-Figur aus Situation Kunst zum Vergleich



Abb. 3: Detail: *Reiterfigur*, Detail, Nok Nigeria, TL-Gutachten 1600 und 2500 Jahre alt, gebrannter Ton, 126 cm. x 90 cm. x 35 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum, AF14



Abb. 4: *Sitzende Frauenfigur*, Nok Nigeria, TL-Gutachten ca. 2200 Jahre, gebrannter Ton, Höhe 72 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum, AF 13

herangezogen werden, die eine ähnlich gerade Nase und geschwungene Lippen besitzt. Bei dem Nok-Reiter sticht zunächst das ungewöhnliche Größenverhältnis ins Auge. Das Verhältnis vom Kopf zum restlichen Körper entspricht nicht dem Proportionsverhältnis in der Realität, da der Kopf hierfür zu groß modelliert ist, es entspricht aber dem von De Grunne festgestellten Verhältnis von eins zu vier. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass der Kopf von einem sehr kurzen und schmalen Hals gehalten wird. Des Weiteren fällt der reichhaltige Körperschmuck des Reiters auf: Sein Kinn wird durch einen Kunstbart verlängert, der an altägyptische Königsbärte erinnert: ein geflochtener Kunstbart, der mit mithilfe von Riemen am Kinn befestigt wird. Um

seinen Hals, seine Hand- und Fußgelenke trägt er Ringe. Die breiten Ringe um den Hals sind über Riemen mit einem kunstvollen Hüftschmuck verbunden. An diesem Schmuckgürtel scheint mittig eine längliche Quaste befestigt zu sein, die auf dem Pferderücken aufliegt. In der linken Hand hält die Figur einen Köcher mit pfeilförmigen Einritzungen. Der Köcher wird ursprünglich über einen Riemen an der linken Schulter befestigt gewesen sein, was sich aber aufgrund von abgesplittertem Ton nicht mehr ganz erkennen lässt. Der rechte Arm der Figur ist an der Schulter abgebrochen und nicht mehr vorhanden.

Bei dem Reittier ist nicht eindeutig identifizierbar, um was für ein Tier es sich handelt. Es könnte aber ein Pferd oder einen Esel darstellen, dessen Gestalt anthropomorphisiert wurde, wodurch das Reittier viele Ähnlichkeiten mit dem Reiter aufweist. So entspricht das Verhältnis von Kopf und Körper dem Proportionsverhältnis des Reiters. Das Tier besitzt keine Hufe, sondern Füße, die vier Zehen aufweisen, genau wie die des Reiters. Die Beine des Tieres sind mit Ringen geschmückt, die wiederum eine große Ähnlichkeit mit denen des Reiters aufweisen. Um den Hals trägt es einen äußerst aufwändigen Halsschmuck bestehend aus mehreren Ringen,

die sich bis zum Kopf erstrecken und an denen ein ellipsenförmiger Anhänger befestigt ist. Dieser wird aber verdeckt von darüberliegenden Ringen, die die ganze restliche Brust überziehen. Insbesondere dieser Hals- und Brustschmuck zeigt ein äußerst hohes Maß an Kunstfertigkeit.

Auf dem Kopf des Reittieres befindet sich ein sehr prachtvoll gestalteter Kopfschmuck. An den Seiten des Kopfes sind leicht ovale Trichter angebracht, die entweder große Ohren darstellen sollen oder Teil des Kopfschmucks sind. Für Letzteres spreche, dass sie über ein Band miteinander verbunden sind. Teile der Stirn werden durch lockige Haare bedeckt, die unter dem Kopfschmuck herauszukommen scheinen. Auch sieht es so aus, als ob aus der Kopfbedeckung ein rundes Büschel Haare ragen würde, falls dies nicht ebenfalls ein Teil des Schmuckes darstellen soll. Die Augen des Reittiers unterscheiden sich von denen des Reiters. Diese sind nicht nach innen abgesetzt, aber die Pupillen sind wie beim Reiter durchstochen. Die Augenbrauen sind sehr schmal und greifen ebenfalls nicht den Schwung des Unterlieds auf. Das rechte Auge ist leicht höher angesetzt. Beim Vergleich der Augen des Tieres und des Reiters fällt auf, dass Letzterer nach unten blickt, wohingegen das Tier geradeaus den Betrachter oder die Betrachterin ansieht.

Die Nase des Tieres ist im Gegensatz zu der des Reiters ausmodelliert und zeigt die charakteristischen eingestochenen Nasenlöcher. Sie ist im Verhältnis zum Gesicht sehr breit dargestellt, sodass sie in diesem ansonsten recht anthropomorphen Gesicht eher animalisch anmutet. Der Mund wiederum weist wieder eher anthropomorphe Züge auf, da dort die typischen geschwungenen menschlichen Lippen zu sehen sind. Diese sind allerdings nicht so fein modelliert, wie es bei der sitzenden Nok-Figur der Fall ist. Allerdings ist der Mund geöffnet und ermöglicht somit einen Blick ins Innere der Skulptur. Die Unterlippe ragt leicht nach vorne. Eine schmale, im Verhältnis zum Körper sehr kleine Zunge liegt auf der Unterlippe auf, sodass das Tier den Eindruck erweckt, es hechele. Am Kinn ist ebenfalls ein künstlicher Kinnbart dargestellt, der über lange Riemen mit der Kopfbedeckung verbunden ist. Der Kinnbart ist in seiner Gestaltung viel schmaler und zarter als der des Reiters und am unteren Ende mit zwei Ringen geschmückt.

Die Plastik weist kleinere Schäden auf. Die größten Auffälligkeiten sind der bereits angesprochene Bruch an der linken Seite, der abgebrochene Zacke der Krone und der fehlende rechte Arm des Reiters. Außerdem ist ein gerader, glatter Bruch zwischen dem Oberkörper des Reiters und seiner Hüfte zu erkennen, sodass der Eindruck entsteht, als sei der Oberkörper im Nachhinein aufmontiert worden. Darüber hinaus gibt es noch kleinere Beeinträchtigungen wie Absplitterungen beim dargestellten Schmuck oder abgebrochene Zehen bei den Füßen des

Reittieres. Insgesamt befindet sich aber die Plastik für ihr Alter in einem außergewöhnlich guten Zustand und auch filigrane Details, wie der Hoden und der Kopfschmuck des Tieres, welche Gefahr laufen, abzubrechen, sind überraschenderweise unbeschädigt erhalten geblieben. Auch der filigrane Kopfschmuck des Reittieres ist in einem sehr guten Erhaltungszustand. Dass diese Details die Zeit unbeschadet überstanden haben sollen, ist unwahrscheinlich und deutet auf spätere Ergänzungen und Restaurierungen hin.

PROVENIENZ UND AUTHENTIZITÄT

Laut Angaben des Sammlers Alexander von Berswordt-Wallrabe wurde der Nok-Reiter 2006 für die Erweiterung von Situation Kunst von dem Kunsthändler Bernd Schulz erworben. Dieser hatte eine Galerie unter dem Namen ‚Kunsthandel-Agentur Bernd Schulz‘ in Kamp-Lintfort und war auf afrikanische Kunst spezialisiert. Schulz ist bereits am 19. Februar 2020 verstorben.¹⁷ Leider konnte nicht in Erfahrung gebracht werden, was nach seinem Tod mit der Galerie geschehen ist. Die Website der Galerie ist noch aufrufbar, wird aber schon seit längerem nicht mehr aktualisiert. Die Galerie selbst scheint nicht mehr zu existieren. Auf der Website wird angegeben, dass die Galerie Begegnungen mit afrikanischer Kunst ermöglichen möchte. Auch wird betont, dass Echtheit und faire Preise wichtige Maximen der Galerie seien. Es werden aber keine Informationen über die Herkunft der Kunstobjekte gegeben, die in der Galerie verkauft wurden. Der Bestand an afrikanischen Kunstwerken muss allerdings umfangreich gewesen sein, da die Galerie laut eigenen Angaben 400 qm umfasste.¹⁸ Die *Neue Ruhr Zeitung* berichtete am 3. November 2018, dass die Galerie eine Ausstellung mit dem Namen *Nigeria – Wiege schwarzafrikanischer Kunst* zeigte, bei der an die 200 Kunstwerke aus Nigeria zu sehen waren. Weiter wird dort berichtet, dass Bernd Schulz insgesamt an die 2800 Kunstwerke besessen habe, von denen er die Objekte ausgewählt habe, die er für die jeweilige Ausstellung benötigte. Auf der besagten Ausstellung seien bis zu 800 Jahre alte Bronzen zu sehen gewesen, neben Exponaten aus Holz. Zu den Ausstellungen erschienen begleitende Kataloge.¹⁹ Der Katalog *Afrika, Afrika, Afrika, 40 Jahre mit Afrika* aus dem Jahr 2004 zeigt den Nok-Reiter sogar auf dem Cover.²⁰ In diesem Katalog sind verschiedene afrikanische Plastiken und Masken abgebildet, ohne dass nähere Informationen zu den einzelnen Stücken gegeben werden. Der Nok-Reiter wird in dem Katalog selbst aber nicht nochmal aufgeführt. In der Einleitung geht es hauptsächlich um die Afrika-Reisen von Bernd Schulz. Laut seiner Darstellung wurden ihm die verschiedenen Plastiken, sowohl von politischen Würdenträgern als auch von der örtlichen Bevölkerung angeboten, sobald sich rumsprach, dass er sich für

Kunst interessiere. Außerdem kaufte er auch Reptilien ein, um sie in Deutschland weiter zu verkaufen.²¹ Bernd Schulz war politisch sehr gut vernetzt. So wurde er zum Honorarkonsul von Mali ernannt und die oben genannte Ausstellung wurde vom SPD-Politiker Reinhard Klimmt eröffnet, der von 1999 bis 2000 Bundesverkehrsminister war und zu den Stammkunden Schulzes zählte.²² Auch Klimmt verfügt über eine große Sammlung traditioneller afrikanischer Kunst und stellt diese im In- und Ausland aus. Allerdings ist diese Sammlung in jüngster Zeit in Verruf geraten, da der *Focus* 2010 darüber berichtete, dass große Teile der Sammlung gefälscht seien. Allerdings ist nicht bekannt, welche Stücke genau Anlass zu dieser Annahme gaben.²³

Alexander von Berswordt-Wallrabe übernahm den Nok-Reiter zunächst auf Basis eines Leihvertrages. Mithilfe eines Thermolumineszenzverfahrens sollte die Authentizität des Werks überprüft werden. Erst bei Bestätigung der Echtheit sollte der Verkauf abgeschlossen werden. Bernd Schulz hatte zuvor bereits ein eigenes Gutachten anfertigen lassen, welches die Echtheit des Stückes bestätigt hatte. Dieses wurde allerdings von den neuen Gutachten widerlegt, die von Berswordt-Wallrabe in Auftrag gegeben hatte. Dieser ließ gleich mehrere Gutachten durchführen, um ein möglichst akkurates Bild davon zu erhalten, wie es um die Authentizität der Figur bestellt ist.²⁴ Die zwei mir vorliegenden Gutachten stammen aus dem ASA-Labor für Archäometrie in Waldgassen und vom Oxford Authentication Laboratory, das auf die Testung von Keramik spezialisiert ist. Beide Gutachten kommen zu dem Ergebnis, dass die Echtheit der Nok-Figur in Situation Kunst bezweifelt werden muss. Bei dem Großteil der vorgenommenen Bohrungen konnte zwar nachgewiesen werden, dass das Material zwischen 1600 und 2500 Jahren alt ist, aber unterschiedliche Eigenschaften aufweist und daher aus verschiedenen Regionen stammt.²⁵ So ergab die Auswertung des Oxford Authentication Laboratory, dass die Proben vom rechten Ohr des Reittieres, dessen Brust und dem linken Fuß des Reiters ähnliche Thermolumineszenzeigenschaften aufweisen, aber die Proben vom hinteren linken Bein und von der rechten Seite des Halses des Reittieres sich in ihren Thermolumineszenzeigenschaften von ersteren unterscheiden.

Der Nok-Reiter sei demnach zwischen 500 v. Chr. und 400 n. Chr. geschaffen worden, womit er inmitten des 2003 noch angenommenen Zeitraums für die Nok-Kultur von 500 v. Chr. bis 200 n. Chr. läge, welcher auch im Gutachten als Periode der Nok-Kultur genannt wird. Seit 2016 wird aber, ausgehend von den Untersuchungen von Giselle Franke, ein neuer Zeitraum von 900 v. Chr. bis zur Zeitenwende für die Herstellung der Nok-Terrakotten angenommen. Die Herstellung der Reiterplastik liegt damit noch knapp in dieser neu angenommenen Zeitspanne. Die ASA kommt zu dem Schluss, dass es sich bei dem Nok-Reiter vermutlich um

ein konstruiertes Kunstwerk handle, das aus mehreren einzelnen authentischen Stücken zusammengesetzt und mit neuen Verbindungsstücken oder Restaurierungen verbunden worden sei. Im Anschluss sei es mit einer tonähnlichen Schicht bestrichen worden, um einen einheitlichen Gesamteindruck zu vermitteln. Nur die Proben, die vom Reittier und vom linken Fuß des Reiters entnommen worden sind, konnten schlussendlich ausgewertet werden, sodass ausgehend vom Gutachten keine Aussagen über die Authentizität des Reiters getroffen werden können. Zwar sind auch Thermolumineszenzgutachten keine sichereren Beweise für die Authentizität eines Kunstwerks, jedoch sind sie zusammen mit kunsthistorischen Analysen ein wichtiger Anhaltspunkt dafür, ob diese als echt gelten können oder nicht. Bei dem Nok-Reiter legen allerdings sowohl die Thermolumineszenzgutachten als auch das Erscheinungsbild der Plastik selbst nahe, dass dieses nicht in der Form entstanden ist, wie es sich uns heute präsentiert.

Es gibt sehr unterschiedliche Haltungen dazu, wie mit der Authentizitätsfrage bei zusammengesetzten Werken umzugehen ist. Aus westlicher Sicht werden zusammengesetzte Artefakte in der Regel zunächst abgewertet, weil sie das Kunstwerk verfälschten. Der Kunstsammler Gert Chesi weist jedoch darauf hin, dass hier eine Doppelmoral angewandt wird, da im Westen nicht von einer Fälschung gesprochen wird, wenn beispielsweise im Zuge einer Restaurierung ein Gemälde neu bemalt wird, während bei Nok-Terrakotten schnell der Vorwurf der Fälschung erhoben wird, sobald Veränderungen an ihrem ursprünglichen Erhaltungszustand vorgenommen werden.²⁶ Folglich müssen wir uns die Frage stellen, ob es nicht ein dezidiert westlicher Anspruch ist, dass ein Kunstwerk nur dann eine Wertigkeit besitzt, wenn dessen Authentizität einwandfrei bestätigt wurde oder diese allgemein anerkannt wird. Auch muss sich die Frage gestellt werden, ob hier nicht mit zweierlei Maß gemessen wird, indem Veränderungen und spätere Hinzufügungen bei afrikanischen Artefakten kritischer angesehen werden als bei westlicher Kunst. Falls sich das Interesse allerdings darauf richtet, das Kunstwerk im Zusammenhang mit der Gesellschaft zu verstehen, die dieses erschaffen hat, bleiben komposite Artefakte problematisch, da aufgrund der oftmals undurchsichtigen Anschaffungsprozesse sich häufig nicht feststellen lässt, ob es sich um eine fachgerechte Rekonstruktion oder um eine Ergänzung handelt, die der Fantasie der Fälscher*innen entsprungen ist. Durch solche Entwicklungen wird das Erstellen von Objektbiographien stark erschwert bis hin zu unmöglich gemacht, da das untersuchte Objekt zu einem Kompositum wird, dessen authentische Anteile sich nicht mehr gesondert erfassen lassen. Zugleich ist der Ergänzungsvorgang Teil der Objektbiografie: Er dokumentiert eine Einfügung in westliche

Wertvorstellungen, etwa wie sie der Kunstmarkt diktiert, beeinträchtigt aber die Authentizität des Werks.

FAZIT

Die beeindruckend gut erhaltene und ungewöhnlich große Nok-Reiterfigur aus der Situation Kunst lässt viele Fragen offen, auf die so schnell keine Antworten gefunden werden können. Zunächst wäre zu erörtern, inwiefern ein Artefakt, das bislang in erster Linie von der Archäologie untersucht wurde und über dessen Entstehungskontext nur sehr wenig bekannt ist, für die Kunstgeschichte produktiv gemacht werden kann. Neben stilistischen Untersuchungen und Vergleichen mit Kunstwerken anderer Gesellschaften Westafrikas könnte auch eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Artefakt gewinnbringend sein. So geht bislang noch keine Studie auf das Vermischen von animalischen und menschlichen Merkmalen bei den Nok-Terrakotten ein. Eine genauere Untersuchung des Kopfes des Reiters würde sich außerdem lohnen, um anhand einer Stilanalyse festzustellen, ob dieser authentisch ist oder nicht. Auch über die Provenienz des Kunstwerks ließe sich vermutlich durch den Vergleich mit anderen erhaltenen und im Rahmen des Frankfurter Projekts untersuchten Objekten noch mehr herauszufinden. Hierfür würde es sich lohnen, Ansprechpartner*innen der Galerie Schulz zu finden und mit diesen in Kontakt zu treten. Weiterhin steht die Frage im Raum, was mit der Sammlung von Bernd Schulz nach seinem Ableben geschehen ist und ob es vielleicht ein Archiv gab, in die wichtigen Dokumente, wie Kaufurkunden, aufbewahrt wurden.

Zuletzt lohnt es sich, grundsätzlich darüber zu diskutieren, wie mit Kunstwerken umzugehen ist, die zusammengesetzt worden sind, da dies eine Problematik darstellt, die im Zusammenhang mit afrikanischer Kunst besonders häufig auftritt. Dabei wurde diese Entwicklung vom Kunsthandel maßgeblich vorangetrieben, wenn dieser nicht sogar hauptsächlich dafür verantwortlich ist. Dadurch, dass Nok-Terrakotten, aber auch andere afrikanische Kulturgüter, zu sehr hohen Preisen auf dem globalen Kunstmarkt gehandelt werden, wurden Raubgrabungen und Fälschungen von Kunstwerken zu einem lukrativen Arbeitsfeld, das es Archäolog*innen sehr schwer macht, Nok-Figuren in ihren ursprünglichen Entstehungs- und Verwendungskontexten zu finden und zu erforschen. Die Fundorte sind aber sehr wichtig, um mehr Informationen über die dort existierenden Kulturen zu sammeln und die Terrakotten, die dort gefunden werden, miteinander vergleichen zu können. Diese Problematik wird inzwischen sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Archäologie als eigenes wissenschaftliches Feld untersucht. Damit lässt sich sagen, dass der Kunsthandel mit Nok-

Terrakotten der wissenschaftlichen Bearbeitung der Nok-Kultur eher schadet als nützt und dass eine Untersuchung der Provenienz einer Skulptur eine Voraussetzung für die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk an sich darstellt. Dies wird umso relevanter angesichts der aktuellen Bemühungen der Archäologie und verschiedener Museen, ihre Bestände afrikanischer Kunst zusammenzuführen, auszustellen und gründlicher zu erforschen.

Im Ausstellungsraum von Situation Kunst sollte folglich zumindest darauf hingewiesen werden, dass der Nok-Reiter nur in Teilen authentisch ist, und seine komplexe Biographie sollte in der Beschilderung oder über ein Audioformat erörtert werden. Zudem wäre es sinnvoll mehr Hintergrundinformationen über die Nok-Kultur zu geben, damit die Betrachter*innen die betreffenden Kunstwerke besser verstehen und einordnen können.

¹ Vgl. insbesondere: Jemkur, Joseph Fasing: The Nok Culture. Terracotta Sculptures from Central Nigeria, in: Chesi, Gert/ Merzeder, Gerhard (Hg.): The Nok Culture. Art in Nigeria 2,500 Years Ago, München: 2006, S. 15–21, hier S. 15, Auf diesen Band stützen sich auch die folgenden Informationen zum Fund.

² Vgl. Ebd., S. 15f.

³ Vgl. Eboreme, Joe: Nigerian Museums and the Presentation of the national Heritage, in: The Cambridge Journal of Anthropology 1/18 (1995), S. 62–72, hier: S. 65–67.

⁴ Vgl. Picton, John: Obituary. Bernard Fagg, in: Nigerian Museum and the presentation of the national heritage in perspective, 1/18 (1995), S. 23–25, hier: S. 23f; siehe auch: Vgl. Idegu, Yusufu Aminu: The Death Of History: Inside The Crumbling State Of Jos Museum, Daily Trust, 11. April 2022, unter: <https://dailytrust.com/the-death-of-history-inside-the-crumbling-state-of-jos-museum/> (Stand: 24.07.2023).

⁵ Vgl. Eboreme 1995 (wie Anm. 3), S. 65ff.

⁶ Vgl. Balu, Salisu: A short description of the Jos Museum Collection of Arabic Manuscripts in Northern Nigeria, in: Annual Review of Islam in Afrika, 11 (2012), S. 85–91.

⁷ Vgl. Nnakenyi-Arinze, Emmanuel: African Museum: The Challenge of Change, in: Museum international, Volume 50 Number 1,(1998), S. 31–37.

⁸ Vgl. Phillips, Barnaby: Nigerian Ife head: Why UK Police Are Holding a Priceless Sculpture, BBC News, 26. Juni 2022, unter: URL: <https://www.bbc.com/news/world-africa-61826273>, (Stand: 09.03.23).

⁹ Vgl. Breunig, Peter u. Rupp, Nicole: An outline of Recent Studies on the Nigerian Nok Culture, in: Journal of African Archeology 3/14 (2016), S. 237–255, hier: S. 242f.

¹⁰ Vgl. Franke, Giselle: A Chronology of the Central Nigerian Nok –1500 BC to the Beginning of the Common Era, in: Journal of African Archaeology 3/14 (2016), S. 257–289, hier: S. 274.

¹¹ Vgl. Breunig 2016 (wie Anm. 9), S. 244.

¹² Vgl. De Grunne, Bernard: The Nok Sculpture in Nigeria, in: Ausst. Kat. The Birth of Art in Black Africa. Nok Statuary in Nigeria, hg. v. Bernard De Grunne, Banque du Luxembourg, Luxemburg: 1998, hier: S. 20.

¹³ Vgl. Ebd. S. 20.

¹⁴ Vgl. Obayemi, Ade M.: Between Nok, Ile-Ife and Between. Progress Report and Prospects, in: Journal of the Historical Society of Nigeria 3/10 (1980), S.79–94, hier: S. 94.

¹⁵ Vgl. Jemkur 2006 (wie Anm. 1.), S. 20.

¹⁶ Vgl. Breunig 2016 (wie Anm. 9), S. 251.

¹⁷ Die Recherchen hierzu erfolgten primär über das Internet und nicht über direkte Nachfragen. Vgl. Redaktion der Website: About Africa & the Rest of the World: Bernd Schulz ist gestorben, 29. Februar 2020, unter: <https://www.about-africa.de/diverses-unsortiertes/1193-bernd-schulz-ist-gestorben> (Stand: 17.05.23).

¹⁸ Vgl. Kunsthandel Agentur Bernd Schulz: Über uns, o.J., unter: <https://www.bs-kunsthandel.de/deutsch/startframe.html> (Stand: 17.05.2023).

¹⁹ Vgl. Kliem, Karen: Kamp-Lintforter zeigt einzigartige, alte Kunst aus Nigeria, NRZ 03. November 2018, unter: <https://www.nrz.de/staedte/moers-und-umland/kamp-lintforter-zeigt-einzigartige-alte-kunst-aus-nigeria-id215708281.html> (Stand: 14.05.23).

²⁰ Vgl. Ausst. Kat.: Afrika, Afrika, Afrika, 40 Jahre mit Afrika, hg. v. J. Rüttgers; B. Schulz, Kamp-Lintfort: 2004.

²¹ Schulz, Bernd: Afrika, Afrika, Afrika. 40 Jahre mit Afrika, Kamp-Lintford 2004, hier: S. 4–22.

²² Vgl. Ebd. S. 4-21.

²³ Vgl. Fuhr, Eckhard: Fetisch sucht Fahrrad, Welt, 18. August 2012, unter: https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article108673580/Fetisch-sucht-Fahrrad.html (Stand: 14.05.23). Siehe auch aus dem Web-Archive: Vgl. Grob, Silke: Habari Afrika. Werke aus der Sammlung Klimmt einer Fälschung aufgesessen?, osradio podcast, 02. Juli 2010, unter: <https://archive.ph/20130903175548/http://osradio-podcast.de/2010/07/02/habari-afrika-werke-aus-der-sammlung-klimmt-einer-falschung-aufgesessen/> (Stand: 17.05.23).

²⁴ Das Gespräch fand am 21. April 2023 in Situation Kunst statt.

²⁵ Vgl. Maurer, Francine E.: Tl.-Gutachten vom 10. November 2005 Wadgassen, Referenz: 12.18.24 – Tl 509.280; Vgl. Stoneham, Doreen: Tl-Gutachten vom 27. Februar 2006, Referenz: N205m77 Oxford Authentication, Oxon England.

²⁶ Vgl. Chesi, Gert: An early African Culture, in: Chesi, Gert u. Merzeder, Gerhard (Hg.): The Nok Culture. Art in Nigeria 2,500 years ago, München: 2006, S. 22–30, hier: S. 23.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Eigene Fotografie

Abb. 2: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografie von Thorsten Jorzick

Abb. 3: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografie von Thorsten Jorzick

Abb. 4: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografie von Werner Hannapel