

been important anthropological specializations. Foucault and Bourdieu, who both have entries, were certainly not anthropologists, but were writers whom many anthropologists in recent decades have found inspiring. But when we get to entries such as love and sex, or Zoroastrianism and Islam, we begin to wonder again how the boundary is being drawn. Of course, anthropologists talk about love and sex as much as others, but if that is sufficient reason for entries on them, should the entries not be specifically anthropological? Zoroastrianism, on the other hand, has never been a hot anthropological topic (and there is certainly not an entry for everything any anthropologist has ever written about). A different sort of problem comes with the entry on Islam. Referring to misunderstandings between Islamists and Western secularists, the entry states that “anthropologists have done much to further understanding of a complex and diverse phenomenon” (136). Unfortunately, Morris would have great difficulty substantiating this in a public debate. Anthropology is not known for its work on Islam – not surprisingly, because anthropological methods deal not with written traditions, but with daily social life, and the cultural continuities it generates. The entry also has some minor errors: it gives the *shari’a*, rather than Qur’an as the text where Muhammad’s teachings are “expounded,” and *ummah* alongside *Shia*, *Sufism*, *Sunni* as one of the forms of Islam.

Perhaps the question Morris was asking was: what words might a student come across when reading anthropological material for which clarification would be helpful. However, despite its vulnerability to these types of criticism the book’s overall value is greatly enhanced by the bibliographical references that are included. In fact, the brief (150-word) introduction introduces it perfectly as providing the beginner with “a starting point for comprehension” (ix). The only question that remains is how many potential users will nevertheless opt for the convenience of Google and Wikipedia?

Brian Spooner

Moutu, Andrew: *Names Are Thicker than Blood. Kinship and Ownership amongst the Iatmul.* Oxford: Oxford University Press, 2013. 218 pp. ISBN 978-0-19-726445-4. Price: £ 60.00

In 1936, Gregory Bateson made an interesting observation about totemic discourse among Iatmul men who live along the middle Sepik River in Papua New Guinea. He claimed that their oratory sometimes involved first person references to the achievements of culture heroes for whom they were named. Men spoke as if they themselves had, for example, created a fishing lagoon to which use-rights might be in dispute.

Andrew Moutu has added a new layer to our understanding and appreciation of middle Sepik River cosmology. His book, based on fieldwork in Kanganamun village during 1998–2002, takes up the project of shedding new light on the ritual basis of Iatmul identity, following on from Bateson and the subsequent theoretical debate and research by the many fieldworkers and other scholars too numerous to cite here.

Under the influence of his dissertation advisor, Marilyn Strathern and her concept of the individual, as well as Roy Wagner’s notion of fractal personhood, Moutu has produced a closely argued, fine-grained account of the relationship of cosmology to Iatmul concepts of property and personhood. To this end, he offers careful discussions of Iatmul kinship, male initiation (which he underwent), the Men’s House and the domestic dwelling, and above all else, the naming system. Perhaps the centerpiece of Moutu’s argument is that the elder-brother/younger-brother relationship shapes many of the ideas that contribute into the Iatmul notion of property. This means that objects and relationships are always paired and understood as shifting in the sense that the latter may replace the former eventually.

If I may express a reservation in this regard: given the pivotal import of this particular relationship, the author might usefully have provided some data about the habitus of siblingship in daily life and at different moments of the life cycle. That is to say, the emphasis of this ethnography is somewhat too abstract, for my tastes at least. Property raises a more basic question for Moutu which is what does “relationship” mean in Iatmul culture? And the answer he contrives is undifferentiated by any social category, e.g., not by gender, age, rank, or involvement with the modern world.

Still, this book is no “my people” story. It is not an analysis of a single community as if it were isolated from other work on personhood in Melanesia. Moutu makes excellent use of comparative research from other middle Sepik River peoples, citing Simon Harrison’s work on the adjacent Manambu as well as Eric Silverman’s ethnography of Eastern Iatmul. But he also brings the work of Mimica on the Iqwaye and Weiner on the Foi to bear on his analysis.

A fascinating subplot of the book involves local-level, political problems with villagers the author had to manage as a fieldworker who was also a Papua New Guinea national. (Indeed, I believe Moutu is the first indigenous anthropologist PNG has produced.) He was greeted with a certain degree of suspicion in some quarters of Kanganamun rather than as a neutral outsider.

In all, “Names Are Thicker than Blood” is a challenging, ethnographically rich, book, particularly for scholars interested in how indigenous concepts of ownership apparently remain significant in the context of their coexistence with the legal institutions of postcolonial states.

David Lipset

Museum Giersch (Hrsg.): *Faszination Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der Neuen Welt.* Frankfurt: Michael Imhof Verlag, 2013. 255 pp. ISBN 978-3-86568-899-6. Preis: € 29.50

Das Museum Giersch, spezialisiert auf regionale Kunst im Rhein-Main-Gebiet mit überregionaler Bedeutung und getragen von der Stiftung Giersch, wurde im Jahre 2000 am Museumsufer in Frankfurt am Main eröffnet und zeigt seitdem mindestens zwei Ausstellungen pro Jahr. An der Ausstellung “Faszination Fremde. Bilder

aus Europa, dem Orient und der Neuen Welt” (17.03.–14.06.2013; 40 Künstler/innen; 129 Werke) beteiligten sich über 21 Leihgeber, von denen im Kontext der Besprechung des Katalogs vor allem das Frobenius-Institut an der Goethe-Universität zu erwähnen ist.

Der Katalog zur Ausstellung besteht aus drei Teilen: einem Textteil mit 81 illustrierenden Abbildungen, einem Katalogteil mit den ausgestellten Werken und einem Anhang. Der Textteil besteht aus 12 Kapiteln von fünf Autoren/innen, die drei große Themenblöcke behandeln: “Ferne Reiseziele und exotische Bildwelten”, “Die Fremde – ein Trend im 19. Jahrhundert” und “Die Ästhetik der Fremde und die Moderne”.

Mindestens vier Faktoren haben seit dem 19. Jh. die Reiselust von Künstler/innen aus dem Rhein-Main-Gebiet beflügelt: Kolonialisierung, Eisenbahn, Tubenfarben und ökonomische Zwänge, sich auf dem Kunstmarkt durchzusetzen. Neben Reisen nach Italien (Manfred Großkinsky, 25 ff.) und Frankreich (Katrin Schwarz, 55 ff.) als wichtige Inspirationsquellen, ließen diese Faktoren viele Künstler/innen auch auf Expeditionen u. a. in den Orient (Susanne Wartenberg, 85 ff.) anheuern, oder auf eigene Faust bereisen wie Eugen Bracht (89 f.) – immer auf der Suche nach neuen Motiven, die in der Heimat Absatz finden könnten. Daneben gab es auch Künstler wie Willi Baummeister (Birgit Sander, 223 ff.), die importierte Motive fremder Bildwelten (wie Felsbilder) sich für eigene Interpretationen und Werke aneigneten. Die Künstler vereinte das Interesse an der Dokumentation außergewöhnlicher Motive und alltäglicher Situationen, die sie auf den Reisen in die Ferne meist nur skizzierten oder fotografierten, um sie in der Heimat dem zeitgenössischen künstlerischen Kanon folgend, auszuarbeiten. Mit ihren Fotografien “bedienten sie [ausserdem] den Souvenirbedarf der Touristen” an idyllischen oder pittoresken Motiven (31, Großkinsky).

An jedes Kapitel schließt sich ein Katalogteil an, wobei einzelne Werke sich nicht immer auf den vorausgehenden Text beziehen. So werden einzelne Themen in verschiedenen Kapiteln mehrmals erwähnt, was ein Hin- und-her-Blättern zur Folge hat und damit den Lesefluss immer wieder unterbricht. Hinzu kommt, dass die einzelnen Katalogteile zwar im Inhaltsverzeichnis erwähnt sind, jedoch ohne Seitenzahlen oder Künstlernamen. Diese stehen wiederum im Index des Anhangs – jedoch ohne einen besonderen Hinweis, auf welchen Seiten sich Werke im Katalog finden lassen. Es wäre sinnvoll gewesen, Bildbeschreibungen und Interpretationen nicht von den dazugehörigen Werken zu trennen.

Bedauerlicherweise wurden die Wissenschaftler des Frobenius-Instituts über eine Auswahl und Lieferung von Felsbildkopien ihrer Sammlung hinausgehend, nicht weiter zu Rate gezogen. Mit einer inhaltlichen Beteiligung von Ethnologen/innen, die sich genuin mit der Wissenschaft vom “Fremden” beschäftigen, wären einige inhaltliche Fehler in Katalog- und Ausstellungstexten vermeidbar gewesen. Alle Texte wurden unter rein kunsthistorischen Aspekten verfasst. Neben Entwicklungen von Malschulen und -stilen, Bildaufbau und Motivwahl unterblieben weiterführende Fragen zu einzelnen Wer-

ken oder zu den kulturellen und gesellschaftspolitischen Kontexten, die der visuellen Verarbeitung der Fremde und des Fremden im 19. und frühen 20. Jh. zu Grunde lagen.

Einerseits wurde versucht, Konzepten vom “Fremden” nachzuspüren wobei es sich, wie Susanne Wartenberg auf S. 179 richtig schreibt, um eine “durch komplexe Prozesse bestimmte Wahrnehmungskategorie handelt” und dass “es das Fremde oder Exotische ‘an sich’ also gar nicht gibt, es vielmehr als Konstrukt ständiger Verhandlung unterliegt”. Andererseits wird an vielen Stellen des Katalogs nicht deutlich, wo diese Verhandlung stattgefunden hat und wie sich die Autoren/innen in ihren Texten dem “Fremden” gegenüber jeweils positionieren. Man erhält den Eindruck, dass die Texte inhaltlich nicht miteinander abgeglichen wurden und findet ganz unterschiedliche Konzepte von “Fremdheitserfahrung”. So verortet Karin Schwarz auf S. 9 “[d]ie Begegnung mit dem Fremden – entweder als direkte Auseinandersetzung mit Menschen anderer Kulturen oder als Selbsterfahrung in der unbekannt Fremde”, und stellt im Weiteren fest, dass eine Begegnung mit dem Fremden erst ein Phänomen unserer Zeit (“heute”) und damit “ein wesentlicher Bestandteil unseres Lebens geworden [ist], sei es durch Freunde, Arbeitskollegen oder Nachbarn mit Migrationshintergrund”. Kulturen wird dadurch ein statischer Charakter zugeschrieben als abgeschlossene Entitäten mit zeitgeschichtlich bedingter plötzlicher Öffnung. Der Mensch wird als Wanderer zwischen den Kulturen (der eigenen und der fremden) verstanden – eine Vorstellung, die an Herders Kugelmodell erinnert.

Begriffe werden im Text (134) von den Autorinnen zum Teil falsch benutzt: z. B. werden Länder “Bolivianischer Indianer” (Kat. Nr. 81, S. 156), “Musizierender Indianer aus Bolivien” (Kat. Nr. 82, S. 156) oder eine Sprachzugehörigkeit “Suahelimädchen/frau” (Kat. Nr. 77, S. 154; Kat. Nr. 79, S. 155) von Katrin Schwarz und Lisa Trager als “Ethnien der Dargestellten” bezeichnet. Auch in der Beschreibung des Werks “Negermädchen, 1911” von Ernst Moritz Engert (Kat. Nr. 113, S. 214) werden von Birgit Sander “Figurenmotive fremder Ethnien” (210) als Vorlage für den abstrahierenden und stereotypisierenden Scherenschnitt, als einer von den Ethnien Afrikas völlig losgelösten Darstellung einer Frauengestalt im Profil, charakterisiert. Mangelhaftes Interesse an indigenen und nationalen Zusammenhängen bei den Autorinnen lässt sich auch an dem Werk “Bildnis eines Afrikaners, 1915” von Mathilde Battenberg (Kat. Nr. 68, S. 144) nachweisen. Eine Analyse des Werks hinsichtlich der Bekleidung des Abgebildeten und seiner vermutlichen Herkunft hätte viel differenzierter erfolgen können, um auf diese Weise andere Rückschlüsse, jenseits von Maltraditionen und -techniken, zu eröffnen. Schwarz und Trager erwähnen jedoch nur, dass “[d]as exotische Motiv des Afrikaners ... singular [blieb] ... Die Identität des Porträtierten ist unbekannt” (132). Die Bemerkung der Autorinnen zu den Skizzen des Malers Siegfried Shalom Sebba (Kat. Nr. 70–75, S. 146–152): “Aus heutiger Sicht erscheint die auf der Zeichnung von Sebba vermerkte Notiz ‘Eingeborene’ jedoch als grobe Ungenauigkeit und zeugt von einem wenig sensiblen ... Blick” (133), wird nicht weiter ausgeführt

und es bleibt offen, welche sensible Sprachregelung denn "heute" angebracht wäre. Als letztes Beispiel soll die Besprechung des Werks "Bildnis eines Mulatten" von Georg Cornicelius (Kat. Nr. 61, S. 139) dienen, wo die Phantasie mit Schwarz und Trager wohl durchgegangen zu sein scheint. Um den Eindruck des "formvollendeten 'Edlen Wilden'" und "Ureinwohner[s]" (131) durch den Maler zu unterstreichen, betonen sie die Nacktheit des Abgebildeten (rechte Schulter bis knapp unterhalb der Achsel), die im Gegensatz zu islamischen Kleidervorschriften stehen würde; bezeichnen seine Perlenkette als "handwerklich simpel" – ohne das Material zu kennen und den Aufwand der daraus resultierenden handwerklichen Techniken zu wissen; und geben dem Porträtierten abschließend noch eine "samtig braune Haut" – dabei kann man zumindest aus dem Katalog die Hautstruktur nicht erkennen. Die Pfeife im Mund des Porträtierten, als "kultisches Rauchutensil" bezeichnet, stellt keinen offensichtlichen Zusammenhang zu einem Ritual her, sondern könnte auch eine alltägliche Handlung nach dem Bade oder auch das Vorrecht eines "Mulatten" gegenüber der schwarzen Bevölkerung als höher gestellte Persönlichkeit sein. Aus der Qualität der Kette, bestehend aus unterschiedlich großen Perlen, systematisch nach ihrer Größe aufgereiht, der lässig nach hinten verschobenen Kopfbedeckung (es handelt sich nicht wie im Text behauptet um einen Fez) oder der Pfeife, könnten ganz andere Kriterien aus dem Bild entwickelt werden, mit denen sich mehr über den Mann erzählen ließe. Ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Darstellungen von "Wilden", deren Anderssein oft durch eine europäische Physiognomie mit ethnischen Bekleidungs- und Schmuckformen dekoriert das genaue Gegenbild des hier Porträtierten darstellt, hätte neue Perspektiven eröffnen können. Das Porträt erscheint auch als eine Verkehrung des Motivs "Wilder": mit einer außereuropäischen Physiognomie dargestellt ist der Mann mit einer Perlenkette ausgestattet, die vor allem mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert wird und einer Pfeife, die typisch für viele europäischen Genreszenen ist.

Mit ihrer Interpretation des Portraits gehen die Autorinnen weit über das hinaus, was zu sehen ist, wenn man die einzelnen Elemente des Bildes nur beschreiben würde. Ihr akademisch-eurozentrischer Blick, erfüllt von ihren eigenen Phantasien, dominiert diese Bildanalyse, indem sie den "Mulatten" als ein Stereotyp des "Edlen Wilden" charakterisieren. Das Gefälle in der Betrachtung der Anderen wird noch einmal bei Sander deutlich, wenn sie die Künstler auf der Suche nach "fremde[n] ästhetische[n] Inspirationsquellen außerhalb der westlichen Zivilisation und ihrer Hochkultur" wie ein selbstverständliches Anliegen nicht in Frage stellt (223). Über eine Hinterfragung der Titel, verbunden mit den ikonografischen Informationen aus den Abbildungen bei einer genauen Beschreibung der Bilder und den Biografien der Maler, hätte man weitere Kontexte über die Konstruktion von Fremdheit und Stereotypen und damit auch eine Dekonstruktion von Konzepten des Orients erschließen können.

Der Katalog bietet einen Überblick über Maler/innen des Rhein-Main-Gebiets mit ihren teilweise abenteuerlichen Lebenswegen, den überregionalen Vernetzungen

und Entwicklungen in der Kunstgeschichte im frühen 20. Jh. Die Kunstwerke werden durch die sehr guten farbigen Abbildungen den Lesenden nähergebracht. Es bleibt zu wünschen übrig, dass zukünftig eine Chance, fachübergreifende Themen inter- und transdisziplinär in Ausstellungen und im Katalog zu präsentieren, ergriffen wird, und sich nicht nur die Fächer Kunstgeschichte und Ethnologie grundsätzlich als eine gegenseitige Ergänzung und Bereicherung begreifen.

Anette Rein

Pine, Jason: *The Art of Making Do in Naples*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. 360 pp. ISBN 978-0-8166-7601-9. Price. \$ 25.00

In a conversation with me in the early 1990s, Kathleen Stewart told me that a Europeanist colleague had expressed his enthusiasm for her work on Appalachian "white trash," even suggesting to Stewart that similar studies should be done for what he saw as analogous "white trash" peoples of Europe. Perhaps it is no coincidence, then, that references to Stewart are not infrequent in Jason Pine's "The Art of Making Do in Naples," a work which would seem to fit our Europeanist colleague's bill strikingly well and with great efficacy: it is an ethnography of the much maligned "scene" of Neapolitan *neomelodica* music, a scene whose participants themselves do not hesitate to describe with the epithet "trash" (*a munnuzz*). It is a masterfully researched and written work that utilizes the neomelodica scene as an entryway into the poetics and political economy of *l'arte di arrangiarsi* (the art of making do), which Pine characterizes as a creative and tension-fraught mode of struggling for personal sovereignty among members of the Neapolitan underclasses (and not only) in the face of chronic existential precariousness.

With its detailed attention to verbal and nonverbal performativity, visual materials, novels, films and music, and history – all woven together with a highly reflexive, multisensory ethnographic approach –, Pine's book offers a laudable update to Thomas Belmonte's "The Broken Fountain" (New York 1979), the classic work of ethnographic humanism conducted among the *Lumpenproletariat* of Naples' Quartieri Spagnoli. The portrait depicted here is compelling, and Pine gradually draws us into his own intense deep play among neomelodica singers, composers, fans, producers, promoters, impresarios, and journalists – bringing us vividly into the "contact zone" in which organized crime – the Neapolitan camorra – is always a presence that is elusive yet alluded to. The blurred boundaries between legality and illegality evoked by Pine (and which are resonant with recent anthropological studies of corruption) counter simplistic etic readings of the neomelodica music scene as wholly contiguous and complicit with the camorra.

Neomelodica music is art form that has roots in earlier genres of Neapolitan song and theatre which have given rise to other, positively valorised genres that have become recognized as Naples' (and even Italy's) "legitimate" cultural heritage. Neomelodica is, instead, a stepchild art form associated with an underground cultural