

Kehl-Bodrogi's "thick description" of "Islam the Khorezmian way" helps destabilise the overly monolithic and generalising accounts of Islam in Central Asia, drawing our attention to the fact that we need to pay more heed to the details of day-to-day rituals and practices as well as of the negotiations of Muslimness in our efforts to come to grips with the religious dynamics in post-Soviet Central Asia. It is, however, also in this area that Kehl-Bodrogi's study is weakest. The rich ethnographic detail is not placed in any particular theoretical framework, which would explain certain trends or situations. She also falls short of achieving her aim of deconstructing the orthodox/folk dichotomy in religious beliefs and practices. I am not convinced that her "frequent references to similar phenomena [“unorthodox” Islamic practices] in other parts of the Islamic world, what is labelled local in the literature is often equally part of universal . . . Islamic traditions" (229). Replacing "folk" with "local" and arguing that "local practices" are in fact "global" only defers the problem.

Overall, however, this study makes for pleasant reading – if one disregards the good number of typographical and bibliographical errors. It is a must-read for anyone interested in religious (and nonreligious) issues in Central Asia, but also for newcomers to the field, as it provides useful historical and ethnographic background information. Both its easily accessible writing style as well as its introductory and descriptive character make this book particularly suitable for undergraduate teaching in Central Asian anthropology or religious study courses.

Julia Droeber

**King, J. C. H., and Christian F. Feest (eds.):** Three Centuries of Woodlands Indian Art. A Collection of Essays. Altenstadt: ZKF Publishers, 2007. 200 pp., illus. ISBN 978-3-9811620-0-4. (European Review of Native American Studies Monographs, 3) Price: € 25.00

Die Publikation basiert auf der Konferenz "Native Art of the North American Woodlands", die im Museum of Mankind (25.–27. Februar 1999) in London stattfand. Die Herausgeber Jonathan C. H. King (British Museum) und Christian F. Feest (Völkerkundemuseum Wien), beide ausgewiesene Museumscuratoren, ordneten die insgesamt 18 Beiträge vier Themenschwerpunkten zu: Frühe Sammlungen, Objekttypen, museale Präsentation und moderne Kunst.

Den Auftakt zum Themenkomplex "Frühe Sammlungen" macht Dale Idiens, die auf Sammlungen von Schotten aufmerksam macht, die ab Mitte des 18. Jhs. im Einflussbereich der Hudson's Bay Company und als Soldaten im nordöstlichen Waldland vor Ort waren. So ist das schottische Nationalmuseum im Besitz etwa von Rindenbehältern, die bereits zwischen 1721 und 1746 gesammelt wurden, oder Kleidungsstücken, die zwischen 1749 und 1775 zu datieren sind. In ihrem Beitrag legt sie den Fokus auf eine bislang unveröffentlichte Sammlung, die sich im Blair Castle, Perthshire, befindet. Die dort aufbewahrten Quellen weisen darauf hin, dass Perlenbänder, Trageband, Mokassin und Kopfschmuck

von George und/oder James Murray etwa um 1760 gesammelt wurden.

Christian Feest zeigt anhand der frühen Waldlandobjekte in der Sammlung des schweizerischen Musée d'Yverdon, dass selbst eine detektivische Analyse potentieller Sammler und stilistischer Informationen viele Fragen zur Datierung und Herkunft der Gegenstände offen lassen kann. Jedoch gelingt es ihm mit seiner differenzierten Betrachtung, Zusammenhänge aufzuzeigen, die den heterogenen Charakter der Sammlung nachvollziehbar machen. Auch Simon Jones fügt in seinem Beitrag ebenfalls einzelne Puzzleteile zusammen, indem er die Gegenstände vorstellt, die von Arent Schuyler DePeyster, Kommandant des Königlichen Regiments der britischen Armee (1774–1785), und des ebenfalls im gleichen Regiment dienenden John Caldwell stammen. Indem er biographische Informationen, historische Quellen sowie Portraits evaluiert, gelingt es ihm, die komplexen diplomatischen Beziehungen im Gebiet der Großen Seen während der amerikanischen Revolution darzulegen, in deren Kontext die Objekte ihre eigene Aussagekraft erhalten.

Mit dieser ereignisreichen Zeit befasst sich auch der Exkurs Christian Feests über frühe Objekte, die sich in deutschen Sammlungen befinden und von "hessischen" Soldaten stammen, die während der Revolutionszeit im Östlichen Waldland als Söldner dienten und Kontakt mit der indigenen Bevölkerung hatten. Der Autor thematisiert in seinem Beitrag das in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. aufkommende Bestreben, Objekte zu klassifizieren und in ihrem Kontext zu erfassen, anstatt sie nur als Exotika in Kunst- und Wunderkammern zu präsentieren. Doch zeigt sich, dass überlieferte Informationen zu Gegenständen selten so konkret sind, dass sie eindeutig Aufschluss über die Provenienz der Sammlungsobjekte geben. Da der Zuordnung zu einzelnen indianischen Ethnien historisch wenig Beachtung geschenkt wurde, bleibt die schwierige Aufgabe bestehen, diese frühen Objekte differenziert zu erforschen und dabei alle möglichen Quellen zu berücksichtigen, um sie mit denjenigen in Beziehung zu setzen, die eine exakte Zuordnung belegen.

R. Scott Stephenson eröffnet den zweiten Themenkomplex mit seinem Beitrag über Tragebänder, mit denen sich Lasten transportieren ließen, die aber auch zum Festbinden von Gefangenen taugten. Mit Bezug auf historische Quellen zeigt der Autor, dass solche Bänder nicht nur von den Irokesen, wie häufig angenommen, verwendet wurden. Auch die verwendeten Materialien zeigen Unterschiede auf, ebenso wie die Konstruktionsweise. Ebenfalls nicht eindeutig ist die Definition und Verwendung von Seilen, die europäische Augenzeugen erwähnen. Sammlungsstücke belegen, dass Bänder und Seile zudem so kombiniert wurden, dass sie zum Fixieren von Gefangenen geeignet waren. Die Objekte verweisen auf die Bedeutung der Gefangennahme von Feinden, die für einen Krieger scheinbar ehrenhafter war, als den Gegner zu töten.

Auch Scott Meachum befasst sich mit der Kultur der Krieger und lenkt die Aufmerksamkeit auf Symbole, die

Kriegskeulen zieren. Dabei unterscheidet er drei Kategorien: (1) bildliche Darstellung der Person mit Hinweisen auf deren äußeres Erscheinungsbild wie Frisur, Kleidung oder Tattoos, aber auch des persönlichen Schutzgeistes; (2) Markierungen für die Anzahl von Kriegszügen mit Hinweisen auf deren Erfolg; (3) Symbole, die eine weite Verbreitung fanden und von vielen Waldland-Indianern gelesen werden konnten. An einzelnen Beispielen zeigt Meachum, wie sich die rätselhaften Zeichen entziffern lassen und detaillierte Informationen über den Besitzer einer solchen Keule offenbaren.

Jonathan C. H. King widmet sich ebenfalls der Kugelkopfkeule als Objekttyp und konzentriert sich dabei auf deren Wandel in Form und Funktion. Bereits Mitte des 17. Jhs. hatte der Tomahawk soweit an Bedeutung gewonnen, dass er die hölzerne Keule verdrängt hatte, zumindest in der Betrachtung von Porträtkünstlern. In dem er sich mit dem im 19. Jh. erwachenden Interesse an Kugelkopfkeulen befasst, gelingt es ihm, vielschichtige Entwicklungen aufzuzeigen, die eine Neuinterpretation dieser Objekte beeinflussen.

Am Beispiel des "Captain Coat", eines symbolträchtigen Kleidungsstücks, das zunächst von Europäern für Indianer produziert wurde, bereits Ende des 17. Jhs. Eingang in die indigene Produktion fand und sich im 19. Jh. als Verkaufsware etablierte, thematisiert David W. Penny kulturellen Wandel, den Europäer und Indianer gleichermaßen gestalteten. Auch Cath Oberholtzer zeigt die Anpassung der James Bay Cree, indem sie sich mit der haubenförmigen Kopfbedeckung und deren ästhetischer Gestaltung befasst. Dabei dokumentiert sie, wie Kunst als Ausdruck kulturellen Überlebens gesehen werden kann. Obwohl Stoff das bislang übliche Leder ersetzte und in Europa bevorzugte Pflanzenmotive die traditionellen Jagdsymbole verdrängten, lebte das kosmologische Weltbild der Cree als Grundmuster in der Ästhetik der Stickereien fort. Vermutlich gelangten bestickte Hauben zudem in den Warenhandel oder wurden von Interessierten gesammelt.

Dass bei der Recherche materieller Kultur oft mehr Fragen aufgeworfen, denn Antworten geliefert werden, zeigt auch der Beitrag von Laura Peers, die einen Halsschmuck aus Bärenkrallen in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellt. Diesen Gegenstand erhielt John West, der als erster protestantischer Missionar im heutigen Winnipeg tätig war, 1823 von einem Ojibwa geschenkt. Es gelingt Peers an diesem Objekt die vielschichtigen Blickwinkel aufzuzeigen, die zur Interpretation des Sammlungskontextes nötig sind. Mit Blick auf Peter Rindisbachers Gemälde, in denen ein derartiger Halsschmuck zu sehen ist, fragt sie, inwieweit diese Darstellungen gelebte oder konstruierte Wirklichkeit abbilden.

Sylvia S. Kasprycki befasst sich mit Objekten aus der Sammlung von Johann Georg Schwarz, der sich während der 1820er Jahre im Gebiet der großen Seen aufhielt. Ein Skizzenbuch führte die Autorin auf die Spur des deutschen Missionars Friedrich Rese, der ein passionierter Sammler indianischer Ethnographika war. Über seine Verbindung zu Schwarz erscheint dessen

eindrucksvolle Sammlung von Menominee-Objekten in neuem Licht. Auch Kasprycki betont die vielschichtigen historischen und kulturellen Interaktionen, die eine eindeutige tribale Zuordnung erschweren und eine de-tailierte Recherche unentbehrlich machen.

George Banks, der sich mit der Waldland-Sammlung des zur Universität von Manchester gehörenden Museums beschäftigt, zeigt wie vage die Identifikation einzelner Objekte im Hinblick auf deren Datierung, tribale Herkunft und Dekoration bleibt, falls verlässliche Belege als Referenzrahmen fehlen. Auch die exakte Bestimmung einzelner floraler Motive ist nicht eindeutig zu verifizieren. Sein Beitrag leitet bereits zum Themenschwerpunkt "Sammlungen, Museen und Präsentation" über, den William C. Sturtevant mit seiner Darstellung von Malereien des Tuscarora David Cusick bereichert, die bereits 1828 veröffentlicht wurden. Hin-sichtlich der inhaltlichen Themen und ästhetischen Darstellung unterzieht er die Kunstwerke einer kritischen Analyse, bei der er als Vergleich Stücke aus der Sammlung von Lewis H. Morgan heranzieht, die in den 1840er und 1850er Jahren gesammelt wurden. Dabei zeigt sich, dass sich Cusicks Gemälde durch Realismus und Detail-treue auszeichnen und eine aussagekräftige Quelle zum Verständnis materieller Kultur darstellen.

Mit einer Reihe heterogener Gegenstände aus dem Besitz der Mohawk Tänzerin und Entertainerin Esther Deer stellen Trudy Nicks und Ruth B. Phillips eine Sammlung im Mohawk Kulturzentrum in Kahnawake vor, die eng mit der Biographie von Prinzessin White Deer, wie ihr Künstlername lautete, verbunden ist. Die Objekte reflektieren sichtbar den Umgang mit Klischees, die Esther Deer professionell für ihre Zwecke nutzte. Exponate, die es in herkömmlichen Museen schwer hätten, als repräsentativ gesammelt zu werden, sind für die Mohawk eine Quelle des Stolzes auf diese im frühen 20. Jh. international agierende Künstlerin.

Die Bedeutung eines Museums als Identitätsfaktor wird sehr deutlich in Jack Campisis Beitrag, der sich mit dem Mashantucket Pequot Museum und Research Center befasst. Dieses 1998 eröffnete Museum verfügte über keine historisch gewachsene Sammlung, vielmehr dokumentiert es die Geschichte von Mashantucket als geopolitisches Territorium, Heimat der Pequots, die um ihre rechtliche Anerkennung als indianische Nation kämpfen mussten und heute mit großem Erfolg ein profitables Casino unterhalten, dessen Gewinne auch dem Museum und Forschungszentrum zugute kommen. Die museale Präsentation historischer Abläufe erfolgt vor allem mittels wirklichkeitsnaher Dioramen. Mit der Gestaltung von Ausstellungen zu den Kulturen des Waldlandes befasst sich auch Shepard Krech III, indem er sieben Ausstellungen unter die Lupe nimmt, die das Haffenreffer Museum of Anthropology in Bristol, Rhode Island, zwischen 1986 und 1999 zeigte. Dabei reflektiert die Präsentation sich wandelnde Perspektiven im Umgang mit der indigenen Bevölkerung. Diese Wechselwirkung wird hier besonders deutlich, da das Haffenreffer Mu-seum eng mit der Brown University verbunden ist und den aktuellen akademischen Diskurs rezipiert. Doris I.

Stambräu lenkt die Aufmerksamkeit auf die moderne Kunst des Waldlandes, die im internationalen Kunstmarkt bislang wenig Beachtung fand. Obgleich die von ihr vorgestellten Künstlerinnen und Künstler ein breites Spektrum von Kunstformen und Themen repräsentieren, liegt ihnen daran, ihre Erfahrungen und Vorstellungen bildhaft umzusetzen.

Als einzige indigene Autorin befasst sich auch Jolene Rickard mit moderner Kunst der Irokesen und betont ebenfalls, dass es Künstlerinnen und Künstlern ein Anliegen ist, traditionelle Überlieferungen und Werte in visuellen Symbolen sichtbar zu machen. Sie bezieht sich dabei auf die Ausstellung "The Shadow of the Eagle", die sie 1994 im Castellani Art Museum, nahe des Tuscarora Territoriums, kuratierte.

Da sich die Publikation auf die materielle Kultur des nordamerikanischen Waldlandes konzentriert, stellt sie ein Gebiet in den Mittelpunkt, das im Hinblick auf seine Kunst bislang völlig zu Unrecht vernachlässigt wurde. Die facettenreichen Beiträge mit neuen Forschungsergebnissen, zahlreichen Farbfotos von Objekten und bibliographischen Informationen machen das Werk zu einer Fundgrube für Museumsfreunde, Sammler und Menschen, die daran interessiert sind, sich differenziert mit indianischen Kulturen zu befassen.

Sonja Schierle

**Kosack, Godula:** MARAI – Als Tochter von Huva das Stierfest der Mafa erleben. Film, 56 Minuten. Eigenverlag, 2007. ISBN: 978-3-00-021522-3 [English version 2008: MARAI – Experiencing the Mafa Bull Festival as a Daughter of Huva. Film, 51 minutes.]

Die Mafa, früher auch unter der Bezeichnung Mata-kam bekannt, sind die wichtigste und volkreichste Gruppe der in den Mandara-Bergen Nordkameruns lebenden Ethnien. Godula Kosack hat als Ethnologin seit 1981 bei den Mafa insgesamt mehrere Jahre gelebt und geforscht. Als Ergebnis hat sie mittlerweile eine große Anzahl von Schriftpublikationen veröffentlicht (z. B. Die Mafa im Spiegel ihrer oralen Literatur. Köln 2001). Im Laufe der Jahre hat sie durch ihre regelmäßigen Aufenthalte in einem Mafa-Dorf ein enges persönliches Verhältnis zu den dortigen Menschen entwickelt, das ihr einen exzellenten Zugang zur Kultur dieser Ethnie ermöglicht hat. Dazu zählt auch die Teilnahme am wichtigsten und bekanntesten Ritual der Mafa, dem Marai, dem so genannten Stierfest, das alle drei Jahre von den Mafa-Dörfern in einer festgelegten Reihenfolge gefeiert wird.

Nachdem G. Kosack bereits im Jahre 2000 mit einer eigenen Videokamera Aufnahmen des Marai gemacht und in der Folge den Dorfbewohnern dann auch gezeigt hatte, hatte sie für das Stierfest im Jahre 2003 angekündigt, wiederzukommen und erneut Filmaufnahmen machen zu wollen. Das Ergebnis dieser Aufnahmen ist nun im Film "MARAI" vorgelegt worden, der in einer filmographisch unvollständigen Form im Eigenverlag publiziert worden ist, und zwar sowohl in deutscher als auch in (etwas kürzerer) englischer und französischer Sprachfassung.

Gleich zu Beginn kontextualisiert der Film die Rolle der Autorin, die sich als "Tochter von Huva" bezeichnet, dem Dorf, dessen Stierfest ausführlich gezeigt wird. Durch ihre Informantin Davna wird sie zu ihrem Onkel Jengelea, der einen Stier opfern wird, und dem 96-jährigen Dorfältesten Fidai gebracht, die bereits auf ihr Kommen gewartet haben (Kosack, Das Stierfest der Mafa. Als "Tochter von Huva" bei den Mava in Nordkamerun. 2003. <www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Aktuelle\_Themen\_2003> [23.03.2009]). Der Film stellt dann die wichtigsten Ritualakteure vor, die *bi bai* (Repräsentanten der Verwandtschaftsgruppen), die *bi gola* (Gefolgsleute der *bi bai* mit zentralen Ritualfunktionen) und die *bi matsam* (Maskenträger mit Narrenfunktion).

Das Stierfest wird sodann von Fidai ausgerufen, der die anderen Dorfältesten auffordert, mit den Festvorbereitungen zu beginnen. Dazu zählt die Zubereitung von rituellem Hirsebier und, als erstem wesentlichen Element des Rituals, das Aufwecken der rituellen Schlange, die, durch eine lange Kordel repräsentiert, seit drei Jahren in einem Tonkrug geruht hat. Sie soll die *bi gola* im Verlauf des Rituals begleiten und vor bösen Geistwesen und Hexen in Schutz nehmen. Dazu werden die *bi gola* zudem mit einer schützenden Medizin eingerieben und mit Amuletten versehen.

Am nächsten Tag wird der Stier nach einem Ziegenopfer aus der Hütte freigelassen, in der er seit über zwei Jahren gemästet wurde. Sein Heraustreten ist von großer Bedeutung, denn wenn er sich nicht röhrt, gilt dies als schlechtes Omen und das Ritual kann nicht fortgeführt werden. Deshalb bemühen sich die Verantwortlichen, den Stier mit beschwörenden Worten und Bespritzen mit Wasser zum Herauskommen zu bewegen. Der Film zeigt anhand von mehreren Beispielen in verschiedenen Gehöften, wie viel Mühe das oft kostet. Wenn der Stier endlich den Stall verlässt, wird er aus dem Gehöft getrieben und draußen von den versammelten Dorfbewohnern mit großem Lärm begrüßt. Die *bi gola* treiben den Stier schließlich wieder zurück – allerdings muss der Stier von einer bestimmten Seite aus zurückkehren, sonst bringt dies Unglück und er muss noch einmal herausgebracht werden (vgl. Kosack 2003). Das Freilassen der Opferstiere zieht sich im gesamten Dorf über drei Tage hin, in denen die *bi gola* von Gehöft zu Gehöft ziehen.

Wenn schließlich alle Stiere freigelassen und wieder eingefangen worden sind, wird die mythische Schlange erneut zur Ruhe gelegt. Nach einer Reinigungszeremonie für die *bi gola* folgt der Höhepunkt des Rituals, das Töten aller Stiere durch die Nachbarn ihrer Besitzer noch vor dem Morgengrauen und das Verteilen der geopferten Tiere nach festen Regeln. Der Schädelknochen des Stieres wird abschließend an einem besonderen rituellen Ort aufbewahrt.

Nachdem all dieser Ritualablauf in sehr detailreicher deskriptiver Weise dargestellt ist, werden erst im abschließenden Teil des Films (ab 51:50 Min.), der ein Jahr später aufgenommen wurde, Erklärungen abgegeben, warum die Mafa das Stierfest feiern. Dabei kommen zum einen die Mafa selbst zu Wort und betonen ihre Freude am seltenen Fleischgenuss, zum anderen gibt die