

Priester und Pflanzenheiler spielen eine zentrale Rolle im Voodoo – der Film nennt sie im Abspann namentlich. Sie berichten von ihrem umfassenden Pflanzenwissen und nehmen die Zuschauer mit auf den Markt für Voodoo-Objekte und zur frühmorgendlichen Pflanzensuche. Man erfährt, dass die Pflanzen für fiebersenkende Medizin auf unterschiedliche Art und Weise gepflückt werden müssen – mit der Hand, dem Mund, dem Fuß oder nackt. All diese Gesten zeigen die Demut der Heiler gegenüber der Natur.

Demut weist auch auf ein weiteres Prinzip des Voodoo hin – die Versöhnung. Sühneritiale wirken eher versöhnend als strafend, dienen weniger der Verurteilung der Beteiligten als vielmehr der Wiederherstellung der moralischen Ordnung. Das jeweilige Fehlverhalten wird den bösen Mächten angelastet, die von den Betroffenen Besitz ergriffen haben. Bei einem Sühneritual für den Gott des Blitzes und des Donners, Heviesso, müssen zwei junge Diebe Opfertiere bringen. Sie werden gereinigt und versöhnen sich mit Heviesso und den anderen Göttern, mit den Ahnen und den Ältesten um wieder frei zu sein. Bei einem weiteren Sühneritus muss sich ein Bauer, der versehentlich eine Schlange auf seinem Feld getötet hat, mit dem Schlangengott Dan versöhnen. Der Priester legt dem durch Amulette Geschützten eine Schlange um den Hals. Die Schlange verschont ihn und in der abschließenden Szene tanzt er neben ihr zum Zeichen der Aussöhnung.

Im Azeto-Ritual schließlich wird eine "Hexe", ein von bösen Kräften besessenes Mädchen, gereinigt und wieder in die Gemeinschaft aufgenommen. Das 13-jährige Mädchen hat sich selber beschuldigt, eine Hexe zu sein: Es hatte dem Baby seiner Schwester den Tod gewünscht, woraufhin dieses starb. Das Mädchen möchte nun mit Hilfe des Rituals geheilt werden. Laut Henning Christoph kommt diese Form der Schuldgefühle häufig bei Pubertierenden vor und die Rituale wirken wie eine Psychotherapie. Es wird geheilt und niemals verdammt und verjagt – im Unterschied zu einigen Ritualen der zahlreichen Pfingstkirchen. Die Heilungszeremonie für das Mädchen dauert 14 Tage. Mehrmals wird es gereinigt, ehe es zurück zu seiner Familie geschickt und wieder von ihr aufgenommen wird.

Henning Christoph zufolge wird selbst die schwarze Magie meist nur angewendet, wenn sie moralisch gerechtfertigt ist, und der Schadensmagier ist auch derjenige, der schwarze Magie wieder aufheben kann. Eine mögliche Form von Hexerei oder schwarzer Magie ist die Verwendung eines Bocio, dessen Herstellung im Film gezeigt wird. An diesen aus einer Agglomeration diverser Bestandteile bestehenden Objekten werden unter anderem kleine Schlösser angebracht, die den Mensch binden und handlungsunfähig machen sollen. Die Holi, eine Ethnie im Osten Benins an der Grenze nach Nigeria, die diese Objekte herstellen, gelten als Schwarzmagier. Christoph sieht diese schwarze Magie als Mittel der Verteidigung einer kleinen Ethnie, die umgeben ist von der mächtigen Ethnie der Yoruba.

Auch wenn es in dieser Episode um Abgrenzung geht, so zeichnet sich der Voodoo eigentlich durch seine Offenheit gegenüber anderen Glaubensvorstellungen aus. Die-

sen inklusiven Charakter des Voodoo zeigt der Film etwa in der Anrufung eines Heilers "Jesus, Mawu [Schöpfergott des Voodoo], Allah Saliki" oder in Atigali, einem der neueren Voodoo-Kulte Benins, der auf den ersten Blick wie ein pfingstkirchlicher Gottesdienst wirkt. Umgekehrt kann die autoaggressive Trance zu Ehren der Kriegsgötter direkt neben einer Moschee stattfinden – ein Bild religiöser Toleranz.

Toleranz ist das prägende Motiv des Films. Das Verhältnis zwischen Protagonisten und Filmteam tritt in den Hintergrund – die Filmcrew scheint gar nicht wahrgenommen zu werden (sieht man einmal ab von einigen Interviews am Anfang des Films). Dies spricht dafür, dass Henning Christoph nicht nur hervorragende Kontakte besitzt, die das Filmen erst ermöglichten, sondern auch über Jahre hinweg Vertrauen aufbauen konnte. In dem respektvollen Verhalten gegenüber den Zeremonien spürt man Christophs positive Haltung zum Voodoo. Die Rituale, die für den Uneingeweihten oft bedrohlich wirken, für die Gläubigen aber in erster Linie der Heilung dienen, werden nicht beschönigt, aber auch nicht reißerisch dargestellt. Der Film verzichtet fast völlig auf Stilmittel. Nur an zwei Stellen wird zur Verdeutlichung tiefer Trance der Tonpegel abgesenkt – es herrscht Stille.

Der Film besticht durch eine Fülle eindrücklicher Bilder von zum Teil noch nie gefilmten Ritualen. Der Verzicht auf einen Kommentar führt dazu, dass sich manches nur Experten erschließt. Hier zeigt sich der Vorteil der DVD: Im Bonusmaterial findet sich ein erklärender Audiokommentar Henning Christophs, durch den die Rituale auch interessierten Laien zugänglich werden. Dies ist ein großer Verdienst, denn wie ein Priester im Film zitiert wird: "Wenn man sein ganzes Leben mit dem Voodoo zubringt, egal ob einheimisch oder fremd, versteht und weiß man so viel, wie das Auge zwischen zwei Lid-schlägen sieht." Clara Himmelheber

Coben, Herminia Meñez: *Verbal Arts in Philippine Indigenous Communities. Poetics, Society, and History.* Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 2009. 392 pp. ISBN 978-971-550-583-3.

Herminia Meñez Coben's book draws together work on ten different indigenous communities – Isneg, Kalinga, Ifugao, Kankanay, Mangyan, Subanon, Bukidnon, Bago-bo, Tausug, and Sama Dilaut – and presents the close links between socioeconomic organisation, religion, politics, values, interethnic relations, and verbal arts found in these communities. The central role of verbal artists in the management of both tradition and sociocultural change is highlighted as the main theme of the book. Coben thus opts for a dynamic approach where verbal arts are understood as modes of social action which influence significantly on the course of history, rather than as representing tradition. Throughout the book, Coben describes how this plays out in different ways within the diverse communities, as well as how some recurring ideas and practices can be identified within all of them. The ideas of the power of words and tropes, the practice of linguistic play and parallelism, a predilection for antiphonal discourse, dialogic

symmetry and multivocality are shared by all the communities, but the particular socioeconomic, ecological, and political contexts they occur within give them different shapes and content. The book is organized into ten main chapters, one for each community, each giving a generous description of the community and demonstrating how their verbal arts operate as social action within them.

The first four chapters are concerned with the Isneg, Kalinga, Ifugao, and Kankany, respectively. These inhabitants of the northern Luzon Cordillera have been infamous headhunters, and Coben describes how this has influenced their verbal arts. Headhunting operates in these communities as a principal trope that connects violence and reproductiveness, taking life and giving life. The headhunting complex is further intertwined with ecological tropes, and the verbal arts in which these tropes are applied become closely connected with agricultural practices of those communities. Coben also demonstrates how verbal artistry is a conduit for political leadership in these communities. The way verbal arts reflect, comment, and act upon gender differences is also described well in these chapters, demonstrating complementarity, male dominance, and female resistance. In addition, the author discusses how verbal arts and artists have been both influenced by and contributed to sociocultural change, particularly through colonial resistance.

In stark contrast to the violence-focused Luzon communities, the Mangyan verbal arts reflect a pacific and egalitarian society. Siblingship is here the main model for relations between humans, animals, and plants, and Mangyan poetics are replete with botanic metaphors that thematize this particular form of ecological relationality. Coben also points out how oral performances become for the Mangyan a way of calming potential social conflicts.

The remaining chapters are concerned with communities in the far south of the Philippines. While the previous chapters have indicated that verbal arts and artists have significant political importance, the chapters on the Subanon, Bukidnon, Bagobo, Tausug, and Sama Dilaut are particularly clear on this issue, and especially on how poetics are used strategically in intra- and intercommunity conflicts.

In the chapter on the Subanon, Coben describes how relations with Muslim traders are reflected in their legends, in particular the topic rejection of the latter's attempts to convert them to Islam. Among the Bukidnon, millenarian movements arose as a response to political oppression, and through a detailed analysis of an epic Coben explains how Bukidnon verbal arts are concerned with the attempts to combine war, violence, and separatism on the one hand, and reconciliation and unity on the other. The chapter on Bagobo departs somewhat from this interethnic focus and demonstrates how material art, gender, and poetry are intertwined, particularly through the detailed description of weaving and smithery in epics. For the Tausug, Coben shows how their verbal arts have been used in the struggle to defend Islam and to validate their claim to precedence in the Sulu archipelago. The celebration and memorialization of male martyrdom are central in their traditional ballads, and Coben argues that

war and violence perdure as dominant themes in Tausug poetics also today. The last chapter, on the Sama Dilaut, thematizes again how the particular ecological conditions of the community are reflected in their verbal arts. As sea nomads, the boat has become the master metaphor for the Sama Dilaut, and their verbal arts clearly depict a concern with the process of departure, remembrance, and return. The use of origin myth to validate claims to territory in conflicts between the Sama Dilaut and the Tausug is also briefly discussed here.

Coben's book clearly demonstrates the author's detailed knowledge of Philippine indigenous communities in general and their verbal arts in particular. The book covers a range of topics, only some of them have been mentioned here, and this obviously gives it a broad coverage. However, the analytical argument is at times a bit messy and the empirical evidence for it could at many places have been much clearer. That the main focus of the book is the role played by verbal artists in shaping social life and the course of history is not always very evident throughout the chapters, and as such the book appears as rather unfocused. One gets the impression that the book attempts to cover too much, and that it could have been much better had it been more stringent in its argument and use of empirical evidence. Another serious weakness of the book is that the verbal arts are in some cases presented with little information about the actual performance contexts. For instance, one could argue that in order to claim that environmental issues have long been of great concern for Subanon artists, one needs more contextualized evidence than the sole reference to the two lines "[t]he waters are dried up, the spring deserted" (197f.). These weaknesses notwithstanding, the book is an impressive piece of work which provides insights into the dynamic role played by verbal arts and artists in influencing on the history and contemporary situations of Philippine indigenous communities. Jon Henrik Ziegler Remme

Colombo Dougoud, Roberta (éd.) : *Bambous kanak. Une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbach*. Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition "Bambous kanak. Une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbach" au Musée d'ethnographie de Genève (Suisse) du 29 février 2008 au 4 janvier 2009. Genève : Musée d'Ethnographie de Genève, 2008. 184 pp., ph. ISBN 978-2-88474-083-8 Prix : sfr 39.00

Cet élégant ouvrage présente pour un large public, d'une part des bambous gravés kanak qui sont un des nombreux modes d'expression iconiques des habitants autochtones de la Nouvelle-Calédonie, d'autre part les recherches sur ces bambous gravés menées par Marguerite Lobsiger-Dellenbach. D'emblée, une précision s'impose : la dénomination "kanak" (invariable) n'est ici en rien péjorative. Elle a été adoptée dans les années 1980 de façon volontairement provocatrice par des militants indépendantistes autochtones de la Nouvelle-Calédonie (ou Kanaky). Après l'avant propos de Marie-Claude Tjibaou, la préface de Jacques Hainard et l'introduction par Roberta Colombo Dougoud et Lorin Wüscher, ce catalogue