

Stambrau 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 Matakam 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 Dava 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 Mafa in Nordkamerun. 2003. <[www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Aktuelle\\_Themen\\_2003](http://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 rührt, 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 Opfertiere 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 geopfert 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

Autorin nähere Erläuterungen, die die Bedeutung des Stieres für die Fruchtbarkeit und die Lebenskraft der Menschen sowie den Versuch, mit dem Fest die Ahnen zu besänftigen, hervorheben.

Der Film endet mit einer filmisch-narrativen Klammer: Er zeigt die Autorin, wie schon am Filmanfang, die als "Tochter von Huva" nun ihr Abschiedsfest gibt, bevor sie einmal mehr nach Europa zurückkehrt.

Wie ist nun dieser Film als ethnologische Quelle zu bewerten? Im Gegensatz zur Besprechung eines Buches kann und soll die Rezension eines ethnographischen Films stets auf zwei Ebenen erfolgen: auf einer inhaltlichen, bei der die ethnographische Darstellung und ethnologische Interpretation des Geschehens auf Korrektheit, Bedeutung etc. bewertet wird; dann aber auch auf einer filmischen, bei der zu beschreiben ist, inwieweit die filmische Umsetzung in technischer und gestalterischer Weise den Ansprüchen der Visuellen Ethnographie entspricht. Daraus ist schließlich abzuleiten, welche Relevanz der Film für die Ethnologie und seinen Einsatz in Forschung und Lehre hat.

Im vorliegenden Fall ist vor allem die ethnographische Kompetenz der Autorin hervorzuheben, die durch ihre langjährigen Forschungen nicht nur großes Wissen und die nötige Interpretationsfähigkeit erworben hat, sondern auch einen sehr persönlichen und dadurch engen Kontakt zu vielen Mafa aufbauen konnte, der ihr gerade beim Film zugute kommt. Die Darstellung der einzelnen Ritualabschnitte und ihre Erläuterung im Kommentar ist umfassend und gibt dem Betrachter einen gelungenen Überblick über dieses so bedeutsame Fest der Mafa. Als solches ist der Film auch eine sehr geeignete Illustration eines der zahlreichen afrikanischen Rituale zur Zelebrierung von Fruchtbarkeit und zur Besänftigung der Ahnen, zugleich aber auch zur Festigung des männlichen sozialen Status vor allem der Stammesältesten (nur derjenige kann einen Stier opfern, "der keinen Vater mehr hat").

Als ethnographischer Film im Sinne einer Visuellen Ethnographie kann der Film dagegen nur bedingt überzeugen. Dies ist sicher auf die Tatsache zurückzuführen, dass Godula Kosack eine hervorragende ethnologische Feldforscherin ist, aber keine gelernte Filmemacherin. Sie nimmt das Material mit ihrer eigenen Kamera auf und tut dies mit bemerkenswert guter Kameraführung. Sie erfasst auch die wesentlichen Szenen, so dass der Betrachter das Geschehen gut nachvollziehen kann. Allerdings ist der Film vom Kommentar deutlich verbal überladen. Dies ist eine Form der Repräsentation, die nicht den Standards des ethnographischen Films entspricht, weil sie dem Betrachter die Möglichkeit nimmt, selbst hinzuschauen, sich anhand der Aussagen der Mafa (die leider zu selten per Untertitelung zu Wort kommen) ein eigenes Urteil zu bilden, einen eigenen Eindruck vom intensiven rituellen Geschehen zu bekommen. Stattdessen ist der Kommentar (von der Autorin gesprochen und inhaltlich sicher korrekt, aber in einem eher eintönigen und aufdringlichen Tonfall) allgegenwärtig und oft redundant (z. B.: "Staub wirbelt auf" – das muss nicht gesagt werden, das sieht man!).

Dies entspricht zwar dem Bedürfnis der Autorin, dem Betrachter die vielen Details der rituellen Handlungen komprimiert zu vermitteln, verhindert aber zusammen mit den oft zu kurz geschnittenen Einstellungen, dass man das Gezeigte wirklich anschauen kann. Der Film wirkt oft wie ein bebildeter Text, und das ist schade, weil aus den Aufnahmen deutlich wird, welche eindrucksvolle visuelle Kraft in dem Material steckt. Als Beispiel für eine gelungene Sequenz kann das Ausrufen des Festes durch Fidai gelten (7:05 – 8:40 Min.): kein (distanzierender) Kommentar stört, sondern (filmische Nähe schaffende) Untertitel lassen uns teilnehmen und verstehen.

Die Publikationen von Godula Kosack weisen neben dem Schwerpunkt Mafa eine Beschäftigung mit Gender-Fragen auf (z. B. Kosack, Warum wurden die Hexen verfolgt? Einige Bemerkungen zur männlichen Dominanz in Wissenschaft und Religion. In: U. Krasberg (Hrsg.), Religion und weibliche Identität. Marburg 1999: 224–246). Ein Anliegen der Autorin war es daher ursprünglich, in einem Film über das Stierfest die Sichtweise der Mafa-Frauen zu diesem männlich dominierten Ritual zu präsentieren. Dies ist im vorliegenden Film nicht gelungen. Zwar wird auch immer wieder gezeigt, welche (periphere) Rolle Frauen beim Stierfest spielen, aber eigene Stellungnahmen von Frauen fehlen. So verharret der Film in seiner deskriptiven und vom Kommentar der Autorin dominierten Form. Dass dabei Aufnahmen aus dem Jahre 2000 mit solchen aus 2003 unerkennbar vermischt werden, fördert sicher die Verstehbarkeit des Films, macht aber zugleich eine weitere Forschung am Material unmöglich, da unklare Zeit- und Raumverhältnisse keine verlässlichen analytischen Schlüsse zulassen.

Als letzten Kritikpunkt möchte ich auf die unzulängliche und unprofessionelle Veröffentlichungsform hinweisen. Auch wenn ein Film im Eigenverlag publiziert wird, so sollten im Abspann wichtige Informationen gegeben werden: Wer hat bei den Filmaufnahmen in Kamerun assistiert? Wer hat beim Editing mitgearbeitet? Wann ist der Film erschienen?

Nun mag die Aufzählung all der Kritikpunkte zur filmischen Gestaltung einen unverdient negativen Eindruck erwecken. Nur wer aus eigener Erfahrung weiß, wie schwierig es ist, als alleinstehende Person im Feld solche Aufnahmen zu machen, und wie viel Aufwand und Fachwissen es braucht, um dann daraus eine ansehbaren und ethnologisch guten Film zu machen, kann die außergewöhnliche Leistung der Autorin korrekt einschätzen. Der Film wird Visuellen Ethnologen aus den genannten Gründen nicht gefallen, aber er kann sehr wohl seinen Zweck als bildliche Illustration des Stierfests der Mafa erfüllen und wird von nicht-visuellen Afrikanisten sicher begrüßt werden. Zugleich ist dies aber auch ein Beispiel für eine verpasste Chance, wie sie in der Ethnologie sicher des Öfteren vorkommt. Die hohe ethnographische Sachkenntnis der Autorin, gepaart mit visuell-ethnologischem Wissen und der Erfahrung, einen "guten" ethnographischen Film zu machen, hätten hier ein kleines Meisterwerk entstehen lassen können, das sowohl der Afrikanistik und Ethnologie wie der

Visuellen Ethnographie und dem Dokumentarfilm-Genre zu Ehren gereicht hätte. Aber auch so ist dieser Film ein wichtiger Beitrag für alle, die nicht nur über Texte ein so komplexes Geschehen verstehen wollen, sondern durch visuelles Teilhaben.

Darüber hinaus zeigt eine rezente Erfahrung der Autorin, welche Bedeutung ein ethnographischer Film in den heutigen Zeiten des Internets gewinnen kann. In einer persönlichen Mitteilung berichtet die Autorin davon, dass junge Mafa, durch Godula Kosacks Webseite auf den Film aufmerksam geworden, mit ihr in Kontakt traten und es im Dezember 2008 zu einem erneuten Besuch der Autorin kam, bei dem sie in der dem Mafa-Gebiet nahen Kreisstadt dreimal den Film vor einer großen Anzahl von Zuschauern öffentlich vorführte. Dabei erlebten und begriffen gerade viele der jungen Mafa die Gesamtheit des rituellen Geschehens erstmals in vollem Umfang. Der Film trug so zur Stärkung der Mafa-Identität auf eine Weise bei, wie es eine andere Publikationsform als der Film nie vermocht hätte.

Rolf Husmann

**Kpoda, Daniella:** Das Bild der afrikanischen Frau in der deutschen und der französischen Kolonialliteratur und sein Gegenentwurf in der frankophonen afrikanischen Literatur der Kolonialzeit. Frankfurt: Peter Lang, 2009. 299 pp. ISBN 978-3-631-58496-5. (Im Medium fremder Sprachen und Kulturen, 13) Preis: € 51,50

Der deutsche Kolonialismus lebt in der Erinnerung der Mafa und benachbarter ethnischer Gruppen in Nordkamerun (wo ich seit 1981 als Feldforscherin tätig bin) als ein Kapitel der Geschichte, das der Bevölkerung Gutes gebracht hat: allem voran die Abschaffung der Sklaverei, unter der die Bergvölker sehr zu leiden hatten. Die brutale Unterwerfung der südlichen Völker Kameruns, die sich dem kolonialen Regime widersetzt hatten, die großen Menschenopfer, die die Kolonialleistungen wie der Eisenbahnbau von Douala nach Nagoundere forderten, sind im Gedächtnis der Bevölkerung des Nordens nicht verankert. Als Fremdmacht mit Herrschaftsanspruch wurden vielmehr die Franzosen wahrgenommen, die sich nicht die Mühe machten, feste Bauten zu errichten, und von denen auch, so hörte ich oft, sonst nichts Segensreiches kam. Unter dieser Prämisse der positiven Wahrnehmung der deutschen Kolonialherrschaft und der negativen Wahrnehmung der französischen interessierte mich an dem Buch von Kpoda, wie sich der koloniale Blick auf die afrikanischen Frauen in der jeweiligen Kolonialliteratur aus der Sicht einer Afrikanerin (Kpoda wurde an der Elfenbeinküste geboren und studierte in Burkina Faso Germanistik) widerspiegelt.

Zunächst einmal scheint es einen allgemeinen kolonialen Blick auf die Frauen gegeben zu haben, und zwar unabhängig davon, ob es sich um Autoren oder Autorinnen handelt: "Im Kontext der Erotisierung der schwarzen Frau hat der weiße Kolonialherr und Protagonist eine doppelte Bedeutung: Seine Männlichkeit, die sich in Form des Bestimmungsrechts über das eroberte Gebiet ausdrückt, tritt auch in Verbindung mit

dem Herrenrecht auf die sexuelle Verfügungsgewalt über schwarze Frauen zum Vorschein. Die Konstruktion der weiblichen schwarzen Figuren fußt auf der Überzeugung, dass Schwarze und Weiße sich durch die Kriterien Körperlichkeit und Geist unterscheiden" (62).

Dann aber differenziert die Autorin: In den analysierten Romanen der deutschen Autorinnen und Autoren Hanna Christaller, Leo Herbst und Alfred Funke stellt sie fest, dass "trotz der Beschreibung einer drohenden 'Verkafferung' durch den Kontakt mit Einheimischen . . . immer wieder versucht [wird], den Sinn der Bräuche zu ergründen" (254). Dem Gegenüber wird immerhin, so ihre Wahrnehmung, "mehr oder minder Menschenwürde zuerkannt" (254). Kpoda folgert: "Der philanthropische Blick der Beschreibung fremder Menschen und Kulturen bei den deutschen Autoren scheint die Auffassung zu bestätigen, nach welcher der deutsche Kolonialismus ein menschlicheres Gesicht hatte als der englische oder gar der französische. Man könnte daher annehmen, dass in den deutschen Romanen für ein friedliches Zusammenleben von Deutschen und Einheimischen gewonnen wird" (255). Bei näherem Hinschauen wird allerdings deutlich, dass dieses Zusammenleben seine Grenzen haben sollte und eher in Parallelgesellschaften (um es modern zu formulieren) vorgestellt wurde. In den deutschen Kolonien, auf den mit deutschem Blut und Schweiß eroberten Territorien, ging es darum, eine deutsche Lebens- und Denkweise zu verankern, an der die Afrikanerinnen im Rahmen der ihnen zugewiesenen Rollen teilhaben sollten. Der französische Autor Pierre Loti wird im Unterschied dazu so verstanden, dass er grundsätzlich eine starre Trennung der anwesenden Menschgruppen vornimmt, "die durch die Verwendung von klischeehaften Ausdrücken strengstens differenziert werden müssen" (257). Mehr noch: "Jeder Versuch, die Andersartigkeit zu ergründen und ihr dabei Sinn und Anerkennung zu verleihen, wird . . . unterlassen" und "den beschriebenen kulturellen Bräuchen und den Menschen [wird gar] der tiefe Sinn bezüglich einer lehrreichen gemeinschaftlichen Psychologie abgesprochen" (257). Mir stellt sich die Frage, ob der deutsche Kolonialismus im Alltagsleben für die Bevölkerung tatsächlich ein menschlicheres Gesicht hatte, so wie es z. B. auch die Mafa glauben, die allerdings nur wenig mit den Kolonialherren in Berührung kamen.

Kpodas nächste Frage ist die nach dem Bild der Frauen in der postkolonialen Literatur afrikanischer Autoren. Sie antwortet: "Die Fiktionalisierung der Afrikanerin durch afrikanische Autoren orientiert sich an einer Neubestimmung der afrikanischen Identität gegenüber derjenigen, die durch die europäische Kolonialliteratur vermittelt wurde. Die Beschreibung der Afrikanerin diente der Kritik an den schwarzen kolonialgesellschaftlichen Bevölkerungsanteil benachteiligenden Gewohnheiten (79). In ihrem Fazit resümiert sie: "Ob die afrikanischen Autoren es schaffen, trotz starker Betroffenheit die Afrikanerin positiver – im Sinne der Klassifizierung moralischer Werte – zu beschreiben als ihre europäischen Kollegen, bleibt fraglich. Festzustellen ist jedoch die Tatsache, dass die Fiktionalisierung . . .