

HERUMLABORIEREN.

Reenactment in der frühen Ethnologie und im Hobbyismus

VON ANJA DRESCHKE

I.

In diesem Artikel beschäftige ich mich mit Praktiken des Reenactment als Methode empirischer Forschung in der frühen Ethnologie und im Hobbyismus. Als Reenactment bezeichne ich hier die Aneignung kultureller Praktiken indigener Gemeinschaften und/oder historischer Epochen zum einen durch das Anfertigen von Repliken materieller Artefakte und zum anderen durch mimische Darstellung.¹ Es wird also um die Selbstversuche von WissenschaftlerInnen und AmateurInnen bzw. HobbyistInnen gehen, die verschiedene Verfahren der Nachahmung, der Imitation, der Simulation, des Kopierens, der Reinszenierung und der Verkörperung erproben, um indigenes oder historisches Wissen zu rekonstruieren. Diese Formen des kulturellen Reenactment lassen sich auch als Remediationsprozesse beschreiben, in denen mediale Repräsentationen körperlich angeeignet und in materielle Erfahrungsräume übersetzt werden, die wiederum auf eine mediale Inszenierung zielen, wie der Theaterwissenschaftler Ulf Otto ausführt:

Als ein sowohl medial basiertes als auch medial motiviertes Ereignis werden Reenactments nicht auf Flüchtigkeit und Vergänglichkeit hingedacht, sondern kommen überhaupt erst durch mediale Vor-, Auf- und Nachbereitung zu Stande. In Reenactments werden die Bilder des Erlebens gesetzt und das Erleben wiederum im Bild gebannt.²

In der Ethnologie sind solche performativen Methoden der Annäherung an das kulturell Fremde umstritten; vielleicht weil das affiziert werden in der Fremderfahrung, das am deutlichsten in dem Verlangen zum Ausdruck kommt, sich dem »Anderen« mimetisch anzugleichen, im Kontext von Feldforschung und Teilnehmender Beobachtung die ambivalente Figur des kulturellen Überläufers aufruft, dessen extreme Form des *going native* unter KollegInnen eher belächelt wird, wie Fritz Kramer in einem Artikel über Exotismen innerhalb und außerhalb des Faches berichtet:

-
- 1 In den 2000er Jahren hat der Begriff in unterschiedlichen kulturellen und ästhetischen Kontexten eine Konjunktur erlebt, z.B. in Theaterwissenschaft (vgl. Roselt/Otto: Theater als Zeitmaschine) oder in der Kunst (vgl. Arns/Horn: History Will Repeat Itself). Im Film bezeichnet Reenactment die Nachinszenierung von Ereignissen, z.B. in Geschichtsdokumentationen. Zum Reenactment im Hobbyismus siehe Fußnote 11.
- 2 Otto: »Re:Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit«, S. 236.

Wenn in britischen Anthropologenkreisen die Rede auf Professor S. kommt, werfen die Eingeweihten sich bedeutungsvolle Blicke zu. Dem Gast gibt man zu verstehen, er sei *quite a character*. Tatsächlich trägt er einen Vollbart, der bis zu den Füßen reicht, und zuweilen einen veritablen Nasenschmuck – manche sagen, es sei ein Knochen –, der auf wissenschaftlichen Kongressen oft als anstößig empfunden wird. [...] Wir wissen nicht, was S. dazu gebracht hat [...] seine partielle Zugehörigkeit [...] gerade durch diese Zeichen deutlich zu machen. Aber irgendwelche Souvenirs, Ticks und Accessoires, Narben des Körpers und der Seele tragen die meisten Anthropologen bei ihren Feldforschungen davon, freiwillig oder unfreiwillig, und ob dies Ausdruck einer Überspanntheit oder Gütesiegel professioneller Qualifikation ist, läßt sich kaum unterscheiden.³

Gerade diese Ambivalenz scheint die Ablehnung innerhalb der *community* hervorzurufen, denn eine als zu radikal empfundene Anverwandlung an die ›beforschte‹ Ethnie steht im Verdacht, einen kontrollierten wissenschaftlichen Zugriff zu gefährden. WissenschaftlerInnen, die die Grenze zwischen Teilnehmender Beobachtung und *going native* überschreiten, riskieren den Verlust der kritischen Distanz gegenüber ihren Forschungssubjekten – so die Annahme – ebenso wie den Respekt ihrer KollegInnen.⁴ Die Angst vor Kontrollverlust scheint eine ständige Begleiterin in der ohnehin prekären Situation der Feldforschung zu sein, in der in einem andauernden Prozess der Übertragungen und Gegenübertragungen immer wieder neu verhandelt werden muss, wer forscht und wer oder was erforscht wird, wer nachahmt und wer nachgeahmt wird – ein komplizierter Prozess der Wechselwirkungen von Mimesis und Alteritätserfahrung den Michael Taussig im Kulturkontakt als »kolonialen Spiegel« bezeichnet.⁵

In der Entstehungsphase der Ethnologie Ende des 19. Jahrhunderts als die Disziplin noch keine methodischen Standards für die empirische Forschung entwickelt hatte, experimentierten WissenschaftlerInnen mit einer Vielfalt von Ansätzen, die aus heutiger Perspektive unorthodox erscheinen. In den intermedialen Überlagerungen von Völkerschauen, Museumsdioramen und ethnografischen Filmen in der frühen Ethnologie erscheinen die Körpertechniken des Reenactment neben der Erprobung technischer Medien wie der Fotografie und dem Tonband als eine weitere Methode der Medialisierung des Forschungsfeldes.⁶ Im Wesentlichen lassen sich in dieser Zeit

3 Kramer: »Exotismen«, S. 188 (Hervorhebung im Original).

4 Ein anderer Kritikpunkt auf den ich hier nicht weiter eingehen werde stammt von den indigenen Gruppen selbst, die solche Praktiken der Nachahmung als illegitime Aneignung ihres kulturellen Erbes ablehnen, dies gilt besonders vor dem Hintergrund kolonialer Machtdifferenzen, dazu Sieg: *Ethnic Drag*, Welch: »Complicating Spiritual Appropriation«, Kalshoven: *Crafting »the Indian«*.

5 Taussig: *Mimesis and Alterity*, S. 243.

6 Zur Intermedialität in der frühen Ethnologie s. Griffiths: *Wonderous Difference*.

zwei Formen des Reenactment unterscheiden: zum einen die Aufführung indigener Praktiken durch Angehörige der jeweiligen Ethnien, z.B. im Kontext von Völkerschauen oder Weltausstellungen und zum anderen die Nachahmung indigener Praktiken durch nicht-indigene WissenschaftlerInnen. Beide markieren – so meine These – eine Art Zwischenschritt zwischen Labor- und Feldforschung. Üblicherweise wird das Verhältnis zwischen Labor und Feld durch den Grad der Zurichtung und die Möglichkeiten der Kontrolle über Forschungsprozesse und -ergebnisse charakterisiert. Dabei lassen sich Labor und Feld als zwei Enden eines Kontinuums auffassen bei dem das Labor für Künstlichkeit, Kontrolliertheit und Objektivität steht, während das Feld durch Unberührtheit, Offenheit und den Mangel an Kontrollmöglichkeiten bestimmt wird. Im Folgenden möchte ich untersuchen wie sich die Praktiken des Reenactment in diesem im Spannungsfeld verorten lassen.

Wie Simon Schaffer gezeigt hat, liegt ein Ursprung ethnografischer Forschung in den naturwissenschaftlichen Methoden des Labors: »Some of the most eminent inquirers who began empirically to study indigenous peoples in the name of ethnographic science did not arrive in the field from their armchair, nor from their verandahs, but from their laboratory benches.«⁷ Frühe EthnologInnen nutzten positivistische Methoden des Vermessens und Quantifizierens in anthropometrischen Laboren im Dienste rassenkundlicher Forschung sowie zur Untermauerung evolutionistischer Theorien. Nicht selten waren es Völkerschauen, Weltausstellungen oder Museen in denen Angehörige ›fremder‹ Kulturen ihre ›Sitten und Gebräuche‹ vor Publikum nachstellten, die WissenschaftlerInnen geradezu ideale Laborbedingungen für ihre Experimente am ›lebenden Objekt‹ boten. Insbesondere Weltausstellungen waren Orte an denen neue technische Medien vorgestellt und ausprobiert wurden: »World fairs in general were primary venues for the introduction of various media of visual spectacle, filled as they were with dioramas, panoramas, viewing platforms, miniatures, architectural reconstructions, and commercial concessions.«⁸ Entsprechend entstanden die ersten ethnografischen Filmaufnahmen im Kontext solcher kolonialen Spektakel: 1895 experimentierte der französische Anatom Félix-Louis Regnault auf der *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* in Paris mit den Möglichkeiten der Chronophotographie, um die Bewegungsabläufe der dort zur Schau gestellten AfrikanerInnen und AsiatenInnen zu studieren.⁹

7 Schaffer: »From Physics to Anthropology and Back Again«, S. 8.

8 Glass: »On the Circulation of Ethnographic Knowledge«.

9 Für Regnault war die Kamera ein objektives Instrument zur Erhebung exakter Daten, welche er ganz in den Dienst einer evolutionistisch ausgerichteten Wissenschaft stellte, weshalb sein Status als »Vater des ethnografischen Films« heute umstritten ist (vgl. Rony: *The Third Eye*). Einflussreicher als seine rassenkundlichen Studien blieb seine Forderung nach der Einrichtung ethnologischer Filmarchive in denen systematisch ethnografische Dokumente gesammelt werden sollten, vgl. Petermann: »Geschichte des ethnografische Films«, S. 21.

Bereits ein Jahr zuvor ließ Thomas Alva Edison einige Darsteller aus *Buffalo Bill Cody's Wild West Show* in seinem *Black Maria Studio* einen *Sioux Ghost Dance* für die Kamera aufführen. Auch wenn der Wert dieses Filmmaterials als ethnografische Quelle in Frage gestellt werden kann – besonders vor dem Hintergrund, dass in einem anderen Fall Navajo-Indianer für Edison ein Ritual absichtlich falsch herum aufführten, um den tatsächlichen Ablauf geheim zu halten –, so liefert es doch ein historisches Zeugnis für ein Reenactment im Dienste der Wissenschaft. Zudem zeigt sich an diesem frühen Beispiel für die Folklorisierung, Kommodifizierung und Medialisierung indigener Praktiken wie schmal der Grad zwischen Wissenschaft und der im Entstehen begriffenen Film- und Unterhaltungsindustrie war.

Eben diese Vermischung von akademischem und populärkulturellem Wissen ist charakteristisch für die Praktiken des Reenactment im Hobbyismus, die ich im Rahmen meines Dissertationsprojektes am Beispiel der Kölner Stämme untersucht habe. Unter dieser Bezeichnung haben sich rund 80 Vereine aus Köln und Umgebung zusammengeschlossen, deren Mitglieder in ihrer Freizeit ihnen fremde Kulturen nachahmend darstellen. Neben Römern, Wikingern, Kelten oder Indianern sind es besonders asiatische Steppennomaden, deren Kultur adaptiert wird. Um sich in die historischen Lebenswelten ihrer Vorbilder hineinzusetzen, veranstalten die Vereine mehrwöchige Zeltlager während derer sie in Rollenspielen das Leben am Hof eines hunnischen oder mongolischen Herrschers nachspielen. Als eine Mischung aus z.B. Freilichtmuseum, Völkerschau, Lientheater, Volksfest und Campingplatz bieten die Sommerlager den Mitgliedern der Kölner Stämme vielfältige immersive Erfahrungsräume, um ihr Hobby auszuleben. Ein Ziel ist dabei die Vergegenwärtigung des Fremden durch das körperliche sich Hineinversetzen und das sinnliche Nachempfinden, ein anderes das Erlernen und die Vermittlung von historischem bzw. indigenem Wissen, beispielsweise durch das Einüben und die Demonstration von besonderen Handwerkstechniken oder spirituellen Praktiken.¹⁰ Um das auf diese Weise angeeignete Wissen auch für andere erfahrbar zu machen, bieten die Kölner Stämme

10 Ähnliche Formen des Reenactment werden von einer wachsenden Zahl von Hobbyisten als Freizeitbeschäftigung ausgeübt, die ihre Aktivitäten gelegentlich auch als *Living History* bezeichnen. Da beide Begriffe sich aus der diskursiven Praxis des Hobbyismus entwickelt haben, entziehen sie sich einer eindeutigen Definition. Meistens jedoch bezeichnet ›Reenactment‹ in der Hobbyisten-Szene in Anlehnung an die Theorie der Historiographie des britischen Philosophen und Historikers Robin George Collingwood (*The Idea of History*) das Nachstellen historischer Ereignisse – hauptsächlich Schlachten – an Originalschauplätzen in zeitgemäßen Kostümen. Als *Living History* hingegen werden Aufführungen bezeichnet bei denen die Akteure sich eher allgemein der Lebenswelt einer historischen Epoche widmen, ohne sich auf bestimmte geschichtliche Ereignisse zu beziehen (vgl. Arns/Horn: *History Will Repeat Itself*, S. 40). Dazu zählen zum Beispiel die zahlreichen Gruppierungen, die sich gemeinschaftlich ins Mittelalter ›zurückversetzen‹. Zudem ist *Living History* eine populäre Form der Geschichtsvermittlung, die insbesondere in Freilichtmuseen zum Einsatz kommt, wenn beispielsweise SchauspielerInnen als Personifikationen historischer Figuren die BesucherInnen durch thematisch entsprechende Ausstellungen führen. Als performativer Zugang zur Vergangenheit im wissenschaftlichen Kontext umfasst der Begriff auch Praktiken der experimentellen Archäologie. Zu den Kölner Stämmen im Kontext von Reenactment und *Living History* s. Dreschke: »Playing Ethnology« und Dreschke: »Hollywoodhunen«.

Führungen über ihre Zeltlager an und gelegentlich können BesucherInnen selbst ihre handwerklichen Fähigkeiten testen. Gerade der erfahrungsbasierte Zugang zu praktischem Wissen ist vergleichbar mit Versuchsanordnungen der experimentellen Archäologie, wenn z.B. Mitglieder der Hunnenvereine Tierknochen vergraben, auskochen und mit Handbohrern bearbeiten, um herauszufinden wie die Hunnen ihre Rüstungen angefertigt haben könnten. In dieser Perspektive lassen sich die Zeltlager der Kölner Stämme auch als besondere Formen von Laboratorien auffassen, in denen die Vereinsmitglieder im Selbstversuch die Möglichkeiten erproben, eine fremde Kultur und/oder eine historische Epoche zu erleben.

Bei einem meiner ersten Besuche eines Sommerlagers der Kölner Stämme versetzte mich eine Gesprächspartnerin in Erstaunen als sie auf meine Frage nach ihren Beweggründen antwortete: »Hier kann man so richtig Ethnologie spielen.« Erst später erfuhr ich, dass viele der Kölner Stämme sich als »Vereine für Ethnologie« bezeichnen und nach ihrem Selbstverständnis eine Art Amateur-Ethnologie betreiben. Gerade dieser Verweis auf die »Wissenschaft vom kulturell Fremden« ruft immer wieder Belustigung, aber auch Ablehnung unter KollegInnen hervor, wenn ich mein Forschungsthema vorstelle. Ähnliche Reaktionen beschreibt Petra Kalshoven in ihrer Ethnografie über Indianerhobbyismus in Europa mit einem Erlebnis auf einer Konferenz, das ich hier etwas ausführlicher zitieren möchte:

An informal talk was added to the program: one participant had brought slides of hobbyists in the GDR, photographed before the fall of the Wall. The chair of the session in which the presentation was embedded introduced the theme in a sarcastic tone, inviting the audience into a ›we know better‹ complicity. Not having done any dedicated fieldwork among Indianists, the speaker showed the slides without much commentary. Although he seemed sympathetic to their practices, his lack of familiarity with the phenomenon exposed the Indianists to the incredulous giggles of the audience. The Indians looked indeed rather clumsy and incongruous, posing in full regalia in front of teepees surrounded by beds of tulips and dwarfed by an overpass looming in the back. ›What is the educational level of these people? What is their background?‹ the audience gasped. ›What would their job level be?‹ ›Why on earth do they do this?‹ ›Do they still do this?‹¹¹

Diese negative Sichtweise auf den Hobbyismus findet sich ebenfalls in zahlreichen aktuellen Publikationen, die sich mit dem zunehmenden Interesse an Formen des Reenactment in der Medien- und Performancekunst befassen. Eine Perspektive, die sich auf die Formel bringen lässt, Reenactments im Hobbyismus seien »nur« auf Affirmation und Immersion ausgerichtet, während künstlerische Reenactments reflektierte Strategien der Rekontextualisierung von Vergangem darstellten.¹² Im Folgenden

11 Kalshoven: *Crafting ›the Indian‹*, S. 128.

12 Vgl. z.B. Arns: »History Will Repeat Itself«, S. 38-42.

möchte ich diese Reduktion in Frage stellen, indem ich die Praktiken des Reenactment im Hobbyismus mit Verfahren der Nachahmung und des Verkörperns in der frühen Ethnologie in Beziehung setze. Zunächst werde ich am Beispiel von Franz Boas und Frank Hamilton Cushing zeigen, wie gerade die Praktiken des Reenactment zur Entwicklung der Methoden der Feldforschung – insbesondere der Teilnehmenden Beobachtung – und damit zur Formierung des Faches beigetragen haben.

2.

1885 reiste der norwegische Kapitän Johan Adrian Jacobsen im Auftrag von Carl Hagenbeck nach British Columbia. Der weitgereiste Amateur-Ethnologe hatte schon einmal die Nordwestküste der USA und Alaska besucht, um ethnografische Objekte für die Sammlung des *Königlichen Museums für Völkerkunde* zu beschaffen. Auch mit Hagenbeck hatte er bereits zuvor zusammengearbeitet: Als Agent verschiedener Völkerschauen hatte er u.a. Skandinavien, Südamerika und Alaska bereist, um dort Samen, Patagonier und Inuit als Darsteller zu rekrutieren.¹³ Diesmal wollte er eine Gruppe von *Kwakiutl*-Indianern¹⁴ engagieren, um diese in Deutschland zu präsentieren. Als Vermittler und Übersetzer fungierte sein Freund George Hunt¹⁵, Sohn eines englischen Händlers und einer Tlingit Indianerin, der öfter als kultureller Vermittler und Amateur-Ethnologe für Missionare, Kolonialbeamte und Museumskuratoren tätig war.¹⁶ Im August 1885 traf Jacobsen mit neun jungen Männern aus *Bella Coola*¹⁷ in Europa ein und begab sich gemeinsam mit ihnen auf eine mehrmonatige Tournee durch zahlreiche deutsche Städte. Zu ihrem Programm, welches sie in Zoologischen Gärten, Varietés und Panoptiken sowie auf Jahrmärkten und Volksfesten aufführten, zählte neben dem Schnitzen von Masken und der Darbietung verschiedener Lieder und Tänze auch ein schamanisches Heilungsritual.¹⁸ Besonders ein spektakulärer Trick mit dem vorgetäuscht wurde, ein Schamane verbrenne sich selbst, lockte ein zahlreiches Publikum an.¹⁹ Obwohl die *Bella Coola* im Vergleich zu den zeitgleich in Deutschland tourenden *Sitting Bull Sioux Indianern* von der Presse als

13 Haberland: »Nine Bella Coola in Germany«, S. 337.

14 Im Folgenden verwende ich *Kwakwaka'wakw* als den heute gebräuchlichsten Namen der *Kwakiutl First Nation*.

15 Haberland: »Nine Bella Coola in Germany«, S. 338.

16 Glass: »On the Circulation of Ethnographic Knowledge«; zu Hunts Rolle als Vermittler s. auch weiter unten und Fußnote 17.

17 Die Indianer, die Jacobsen engagierte, waren vermutlich keine salishan-sprachigen *Bella Coola* (heute *Nuxalk* oder *Nuxalk Nation of Bella Coola*), sondern *Bella Bella* und gehörten somit der Wakash-Sprachfamilie an, was sie zu einer Untergruppe der *Kwakiutl* macht, Haberland: »Nine Bella Coola in Germany«, S. 338 und S. 370, Fußnote 3. Da die genaue Identität bisher nicht geklärt werden konnte, bleibe ich bei der im historischen Kontext wahrscheinlich fälschlicherweise angenommenen, aber in der einschlägigen Literatur trotzdem weiter verwendeten Bezeichnung *Bella Coola*.

18 Haberland: »Nine Bella Coola in Germany«, S. 345-356; Glass: »Frozen Poses«, S.89.

19 Haberland: »Nine Bella Coola in Germany«, S. 345-356.

»un-indianisch« kritisiert wurden,²⁰ erfreute die Truppe sich großer Beliebtheit – insbesondere bei den Zuschauerinnen.²¹ Neben Gastspielen in Vergnügungsstätten wurden spezielle Auftritte für ein wissenschaftlich interessiertes Publikum organisiert, welches auf diese Weise die seltene Gelegenheit erhielt, nordamerikanische Indianer aus nächster Nähe zu studieren. Zu diesen WissenschaftlerInnen zählte auch Franz Boas, der hier zum ersten mal einen »Cannibal Dance« sah, den die *Bella Coola* mit Masken einer *Hamat'sa*-Zeremonie aufführten.²² Wie Wolfgang Haberland vermutet, kam Boas auf diese Weise auf die Idee oder erhielt zumindest einen entscheidenden Impuls, seine eigene Forschung von der Arktis an die Nordwestküste Nordamerikas zu verlagern.²³ Jedenfalls verfasste er im Januar 1886 einen begeisterten Artikel über die Tänze der *Bella Coola* für das *Berliner Tageblatt*²⁴ und brach im späten Frühjahr desselben Jahres erstmals zu einer Forschungsreise nach British Columbia auf. Dort nahm er Kontakt mit den *Kwakwaka'wakw*-Indianern von Vancouver-Inland auf, die im späteren Verlauf seiner ethnologischen Karriere im Zentrum seiner Forschung stehen sollten.²⁵ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt fokussierte Boas sich auf die Dokumentation von Kannibalengeschichten, Tänzen und Masken rund um das *Hamat'sa*-Ritual. Als Pionier des Medieneinsatzes in der Feldforschung verwendete er innovative Methoden wie die Foto-Elizitation zur Datenerhebung, indem er seinen Gesprächspartnern Fotos, aber auch Aquarelle zeigt, die er aus dem Berliner Völkerkundemuseum mitgebracht hatte. Zu seinem Erstaunen stieß er bei den *Kwakwaka'wakw* in British Columbia auch auf Studiofotografien, welche von der *Bella Coola*-Gruppe auf ihrer Tournee in Deutschland aufgenommen worden waren.²⁶ Bei seiner Ankunft in Amerika befand Boas sich also bereits mitten in einem komplexen Mediationsprozess des *Hamat'sa*-Rituals, den er in der Folgezeit maßgeblich mitgestaltete: »The circulation of images, objects, and people between British Columbia and Germany – between scholarly institutions, museums, and commercial enterprises – was central to the emergence of Franz Boas's ethnographic career, of the *Hamat'sa*'s scholarly depiction, and of the discipline of American Anthropology itself.«²⁷ Als sein Hauptinformant fungierte eben jener George Hunt, der bereits mit Jacobsen kollaboriert hatte.²⁸ Auch für Boas war Hunt zunächst als Übersetzer und Vermittler tätig, um

20 Ebd., S. 345.

21 Ebd., S. 362.

22 Glass: »Frozen Poses«, S. 89.

23 Haberland: »Nine Bella Coola in Germany«, S. 368.

24 Ebd., S. 372.

25 Stocking: »From Physics to Ethnology«, S. 153.

26 Glass: »Frozen Poses«, S. 89.

27 Ebd., S. 90.

28 Inwiefern Boas mit Jacobsen über seine Reisepläne in Austausch stand, ist nicht bekannt; ebenso wenig, ob Jacobsen Boas an George Hunt weiterempfahl. Haberland vermutet, dass beide nicht eben Freunde waren, da kein Briefverkehr zwischen ihnen überliefert ist, obwohl sie im gleichen Forschungsgebiet arbeiteten und auch durch George Hunt eine gewisse Verbindung zwischen ihnen gegeben war. Zudem nahmen beide 1893 am *Chicago*

eine Gruppe von *Kwakwaka'wakw* für die *Chicago World's Fair* von 1893 zusammenzustellen.²⁹ Auf der Weltausstellung sollte ein Labor geschaffen werden, in dem die Lebensbedingungen der außereuropäischen Forschungssubjekte rekonstruiert, studiert und dem Publikum vorgestellt werden konnten. Als promovierter Physiker war Boas ursprünglich in einer hochspezialisierten Form der Laborwissenschaften ausgebildet worden und hatte in Kiel psychophysische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung mit Technologien durchgeführt, die von Wilhelm Wundt in Leipzig entwickelt worden waren.³⁰ Diese Instrumente verwendet er in Chicago für seine Experimente, in die er auch BesucherInnen der Weltausstellung einbezog.³¹ Zudem setzte er verschiedene technische Apparate ein, um anthropometrische und linguistische Daten zu sammeln.³² Ebenfalls im Rahmen der Weltausstellung demonstrierten die *Kwakwaka'wakw* Handwerkstechniken sowie Lieder, Tänze und Rituale, insbesondere das *Hamat'sa*-Ritual, das hier in einer für das Publikum modifizierten Form zur Aufführung gebracht wurde.³³ Im Anschluss an die Weltausstellung erhielt Boas den Auftrag dieses Ritual in ein Diorama u.a. für das *American Museum of Natural History* zu überführen. Zu diesem Zweck stellte er persönlich für den Fotografen John Grabill verschiedene Szenen aus dem zeremoniellen Ablauf nach.³⁴ Dabei scheint es ihm besonders daran gelegen gewesen zu sein, zentrale Momente der Zeremonie selbst zu verkörpern und fotografisch festzuhalten, obwohl er das *Hamat'sa* bereits in vielfältiger Weise dokumentiert hatte. So ließ er beispielsweise während der Weltausstellung Darsteller in rituellen Posen aufnehmen, die vermutlich für die Kamera nachgestellt wurden und nicht während der Aufführung entstanden.³⁵ Zudem hatte er bei

Worlds Fair teil, ohne einander in ihren Aufzeichnungen zu erwähnen, Haberland: »Nine Bella Coola in Germany«, S. 372, Fußnote 38.

- 29 George Hunt war später auch für Edward B. Curtis tätig, für dessen fotografische Inszenierungen er Szenen aus dem rituellen Leben der *Kwakwaka'wakw* nachstellte. Zudem übernahm er das Casting der Darsteller für Curtis' Spielfilm »In the Land of the Head Hunters« (USA 1914), so dass sich unter *Kwakwaka'wakw*, die für den Film ihre eigene Kultur im Reenactment demonstrieren, zahlreiche seiner Freunde und Verwandte befanden, vgl. Lawlor: *Shadow Catcher*, S. 98.
- 30 Schaffer: »From Physics to Anthropology and Back Again«, S. 7.
- 31 Ebd., S. 17.
- 32 Glass: »On the Circulation of Ethnographic Knowledge«. Zu Boas' sprachwissenschaftlichen Studien siehe Stocking: »The Boas Plan for the Study of American Indian Language«.
- 33 Ebd.
- 34 Zu Zeitpunkt und Ort der Entstehung der Fotografien gibt es unterschiedliche Angaben: Hinsley/Holm (»A Cannibal in the National Museum«) schreiben, sie seien 1894 im U.S. National Museum in Washington aufgenommen worden, nachdem Boas den *Hamat'sa* auf einer Reise nach British Columbia erstmals in situ erlebt hatte. Glass (*On the Circulation of Ethnographic Knowledge*) hingegen schreibt, Boas habe sie in Chicago für den Fotografen John Grabill nachgestellt. Dafür spräche, dass die Details des Dioramas stark an die Aufführung des *Hamat'sa* auf der Weltausstellung angelehnt sind, vgl. Hinsley/Holm: »A Cannibal in the National Museum«, S. 306.
- 35 Die meisten Akteure posierten vor einem weißen Tuch und bei späteren Publikationen ließ Boas visuelle Hinweise auf den Weltausstellungs-Kontext der Aufnahmen wegetuschieren.

seinem Besuch in British Columbia, als er die Zeremonie erstmals in situ erlebte, einen professionellen Fotografen engagiert, der jedoch ebenfalls keine Aufnahmen während der Zeremonie anfertigte, sondern nur nachgestellte Szenen fotografierte.³⁶ Dem entspricht, dass Boas nicht die Ekstase-Techniken des Rituals direkt nachahmte, sondern eher im Gegenteil sehr statisch und beherrscht einzelne Gesten in einer Art und Weise für die Kamera nachstellte, die an die anthropometrischen Fotografien seiner frühen Karriere erinnert. Es handelt sich also um eine die fotografische Situation antizipierende kontrollierte Zurichtung des Rituals, deren Ziel eine Überführung in andere mediale Formen (Fotografie und Diorama) war.

Nicht zuletzt durch die 12 Fotografien, die Boas in der rituellen Pose eines Kannibalen zeigen, erhielt das *Hamat'sa*-Ritual eine enorme Aufmerksamkeit innerhalb und außerhalb der Ethnologie und avancierte schließlich – neben Totempfählen und Potlatch-Zeremonien – zu einer »iconic representation« des kulturellen Erbes der gesamten Nordwestküsten-Region Nordamerikas.³⁷ Mit seinem Reenactment hat Boas sich selbst körperlich in diesen Medialisierungsprozess eingeschrieben. Wie er selbst über die Aufnahmen dachte, ist nicht überliefert, doch sein Zeitgenosse Otis T. Mason, Kurator für Ethnologie am United National Museum, schrieb 1903 nachdem die Fotografien im Archiv gefunden wurden, an Boas: »[...] a great effort is made to expel this creature or to destroy him, hence the marvelous gesticulations.«³⁸ Mason bot Boas an, die Negative zu zerstören, da dieser der Nachwelt sicher nicht als »an distinguished ethnologist in New York posing in various attitudes to represent a cannibal eating up an Indian child with measles«³⁹ in Erinnerung bleiben wolle. Als man die Fotografien von Boas' Reenactment des *Hamat'sa*-Ritual in den 1970er Jahren im Archiv des *American Museum of Natural History* wiederfand, wurden sie – wie Mason prophezeit hatte – innerhalb der Ethnologie äußerst kontrovers aufgenommen und noch 2006 lösten sie einen Streit innerhalb der *American Anthropological Association* aus, da einige Mitglieder gegen die Abbildung auf einer Gedenkmedaille waren.⁴⁰ Nichtsdestotrotz avancierten die Fotografien zu den wohl bekanntesten Darstellungen des »Begründers der amerikanischen Kulturanthropologie«, die in zahlreichen Publikationen Verbreitung fanden.⁴¹ Aaron Glass betont in seiner detaillierten Rekon-

36 Das mag zum einen technische Gründe gehabt haben, es ist aber auch möglich, dass es Boas und seinem Fotografen verboten war, während des Rituals zu fotografieren, da es sich um eine Initiationszeremonie einer Geheimgesellschaft handelte, die zudem zu dieser Zeit – wie andere Traditionen der *Kwakwaka'wakw* – einem staatlichen Verbot unterlag, vgl. Glass: »Frozen Poses«, S. 96.

37 Glass: »Frozen Poses«, S. 90, 91, 113.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Glass: »On the Circulation of Ethnographic Knowledge«.

41 Dabei ist das Reenactment des *Hamat'sa* nicht die einzige Verkörperung einer indigenen Praktik bei der Boas sich fotografieren ließ: so finden sich weitere Abbildungen auf denen er u.a. auch als Inuit mit Harpune verkleidet zu sehen ist (vgl. Griffiths: *Wonderous Difference*, S. 304), diese Bilder erlangten allerdings bei weitem nicht die Bekanntheit der *Hamat'sa*-Fotografien.

struktion des Medialisierungsprozesses des *Hamat'sa*-Ritual, dass Boas mit seinem Reenactment in erster Linie das Ziel verfolgt habe, die Authentizität der Posen und Gesten sicher zu stellen und den richtigen Gebrauch der entsprechenden Paraphernalien zu dokumentieren: »In the museum lab, unlike in a ritual setting, Boas could carefully control the dance movements, freezing himself like a tableau vivant to ensure clear photographic images.«⁴² Viel wichtiger erscheint mir jedoch Glass' These, Boas habe das *Hamat'sa*-Ritual nachgestellt, um seinen ›Armchair‹-Kollegen seine durch direkte Beobachtung erworbene Expertise in der Kultur der *Kwakwaka'wakw* zu demonstrieren.⁴³ Somit wäre sein Reenactment eine Art experimenteller Zwischenschritt auf dem Weg zur Teilnehmenden Beobachtung und zugleich ein Indiz für die methodische Überlegenheit eines auf Felderfahrung basierenden Zugangs zu indigenem Wissen. Denn Feldbesuche dienten zu diesem Zeitpunkt eher dem Sammeln von Objekten und der entsprechenden Datenerhebung, längere Aufenthalte vor Ort sowie die Teilnehmende Beobachtung waren als Methoden in der ethnologischen Feldforschung noch nicht etabliert.⁴⁴

Eine Ausnahme bildete Frank Hamilton Cushing, ein Autodidakt, der die Praktiken des Reenactment bis hin zur Adaption indigener Kulturen auch über das Forschungsfeld hinaus erprobte. Im Auftrag des Bureau of American Ethnology (BAE) studierte er die Kultur der Indianer im Südwesten der USA, indem er zwischen 1879 und 1884 im Pueblo der Zuñi lebte. Seine Anwesenheit und sein besonderes Interesse an ihrer Religion wurde von den Zuñi zunächst mit großer Skepsis aufgenommen und man zog ernsthaft in Erwägung, ihn zu töten. Doch dann wurde er durch Adoption in einen ihrer Clans aufgenommen, in einen der religiösen Orden initiiert und zu einem Priester des Bogens (Priesthood of the Bow) geweiht.⁴⁵ Seine Entscheidung die Werte und die Religion der Zuñi zu übernehmen sowie sein Hang zur Selbstinszenierung machten ihn bereits zu Lebzeiten zu einer umstrittenen Figur innerhalb der Disziplin und bis heute gilt er als »epitome of the exotic anthropologist ›going native‹.«⁴⁶ Besonders die Tatsache, dass er zu öffentlichen Anlässen auch außerhalb des Pueblo im Ornat eines Zuñi-Kriegers erschien und sich vielfach in indianischen Trachten porträtieren ließ, stieß bei seinen Zeitgenossen auf Unverständnis und Ablehnung.⁴⁷ So lästerte seine Kollegin Matilda Coxe Stevenson, die ebenfalls bei den Zuñi forschte: »The man was the biggest fool and charlatan I ever knew. He even put his hair up in curl paper every night. How could a man walk weighted down with so much toggery?«⁴⁸

42 Glass: »Frozen Poses«, S. 99.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 100.

45 Isaac: »Anthropology and Its Embodiments«, S. 15, ausführlicher zu Cushing und seinem Verhältnis zu den Zuñi s. Trenk: Weiße Indianer; Bender u.a.: Schlangenritual, S. 20.

46 Isaac: »Anthropology and Its Embodiments«, S. 15.

47 Ebd., S. 25.

48 Matilda Coxe Stevenson in Truettner: »Dressing the Part«, S. 65.



Abb. 1: Franz Boas ((c) National Anthropological Archives, Smithsonian Institution [MNH_8304])



Abb. 2: Frank Hamilton Cushing ((c) National Anthropological Archives, Smithsonian Institution [PORT_22E])

Gwyneira Isaac betont, dass bei aller Kritik an seinem exzentrischen Auftreten meist übersehen wird, dass Cushing einen experimentellen auf Nachahmung und praktischer Erfahrung basierenden Zugang zu indigenem Wissen entwickelte, der ihn zu einem Pionier der Teilnehmenden Beobachtung machte. Bei der Entwicklung seiner »manual-mental-method«⁴⁹ ging es nicht allein um den praktischen Nachvollzug von Handwerkstechniken, sondern um die Erforschung des kulturellen Wissens, das mit der Herstellung verbunden ist:

If I were to study any old, lost art [...] I must make myself the artisan – must, by examining its products, learn both to see and to feel as much as may be the conditions under which they were produced and the needs they supplied or satisfied; then rigidly adhering to those conditions and constrained by their resources alone, as ignorantly and anxiously strive with my own hands to reproduce, not to imitate, these things as ever strove primitive man to produce them.⁵⁰

Wie Isaac ausführt, haben sich kulturelle Reenactments von indigenem Wissen in den 1880er Jahren insbesondere an anthropologischen Museen zu einer gängigen Praxis entwickelt, die von WissenschaftlerInnen und KuratorInnen eingesetzt wurde, um sich mit indigenen Technologien vertraut zu machen und um dieses Wissen vor einem breiten Publikum lebendig werden zu lassen.⁵¹ Zudem brachten Ethnologen sich mit dieser Methodik selbst in ihre Experimente ein: »bringing together the physical and mental realms with the hopes of revealing not only the technical and external, but also the ideological world of their subjects.«⁵² Auch Cushing experimentierte mit der Reproduktion von Handwerkstechniken wie Töpferei, Körbeflechten und der Konstruktion von Kanus aus Birkenleder und Baumstämmen, ebenso wie mit der Herstellung religiöser Kultgegenstände. So fertigte er beispielsweise eine Reihe von Repliken eines *Ahayu:da*, eines Kriegsgottes der *Zuñi* an, von denen eine als Geschenk für Edward B. Tylor in die Sammlung des *Pitt Rivers Museums* an der Universität Oxford gelangte. Als das Pueblo der *Zuñi* in den 1990er Jahren Kultobjekte von ethnologischen Museen zurückforderte, verlangten sie auch die Repatriierung der von Cushing produzierten Figur, mit dem Argument sie sei eine »faithful reproduction complete with pa-

49 Isaac: »Anthropology and Its Embodiments«, S. 12.

50 Cushing in Isaac: »Anthropology and Its Embodiments«, S.16-17.

51 Ebd., S. 12. Etwa zeitgleich werden in Europa und den USA die ersten Freilichtmuseen gegründet in denen die Methode der *Living History* erprobt wird, vgl. Carlson: »Performing the Past«.

52 Isaac: »Anthropology and Its Embodiments«, S. 14-15; mit diesem methodischen Ansatz stehen sie in der Tradition von Naturphilosophen, die Experimente am eigenen Körper durchführten, beispielsweise auch Reaktionen von Nerven und Muskeln oder den Sinnesorganen, vgl. Schaffer: »From Physics to Anthropology and Back Again«, S. 19.

raphernalia [...] animated by this knowledge and no different from *Ahayu:da* created by Zuñi priests.«⁵³

Wie Boas war auch Cushing daran interessiert, durch das Nachempfinden indigener Praktiken das Innenleben («inner life») einer anderen Kultur zu erforschen und zu begreifen. Während Cushing bei seinen Experimenten den Körper als »repository of knowledge«⁵⁴ konzeptualisierte, entwickelte Boas daraus seine Theorie der Enkulturation: »locating the agency in culture, emphasizing how these practices not only shaped the body and a person's gestures, but also their mind and how they perceived.«⁵⁵ Folgt man Isaac, so hat die Methodik des Reenactment nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Genese der Teilnehmenden Beobachtung geleistet, vielmehr hat die Erfahrung des Nachahmens und Verkörperns Boas dazu angeregt, die Erlernbarkeit kultureller Muster als Prozess der Enkulturation zu erforschen und schließlich die Theorie des Kulturrelativismus als Gegenentwurf zu den evolutionistischen und ethnozentristischen Theorien seiner Zeit zu entwickeln.

3.

Reenactments sind keine Kopie eines Originals im Sinne einer Reproduktion, sie gehen vielmehr über die »reine« Nachahmung hinaus und schaffen neue mediale Formen. Im Vergleich zur Feldforschung bzw. zur Teilnehmenden Beobachtung wird dem Reenactment ein höheres Maß an Zurichtung und Artifizialität zugeschrieben, es lässt sich aber andererseits auch als eine sehr offene Methodik auffassen. Diesen experimentellen Charakter betonen die Mitglieder der Kölner Stämme, indem sie ihre Beweggründe immer in der Möglichkeitsform benennen: Es geht darum, herauszufinden und darzustellen »wie das Leben in der Vergangenheit gewesen sein könnte«. Folglich handelt es sich bei den Reenactments der Kölner Stämme nicht – wie oft unterstellt – um »naive« Imitationen, sondern um einen reflektierten, kreativen Prozess der Aneignung und Transformation, bei dem das Nachempfinden und die Erfahrung im Vordergrund stehen. Mit ihren Verfahren der Nachahmung und Verkörperung zielen die Kölner Stämme nicht nur auf die Vergegenwärtigung des Fremden/Vergangenen, es geht auch um einen Prozess der Verinnerlichung, der von den Akteuren mit der Metapher des »Hunnischen Blicks« als eine Art »skilled vision«⁵⁶ beschrieben wird. In der lokalen Perspektive bezeichnet die Metapher die Fähigkeit die richtige Balance zwischen Expertise und Improvisation zu finden – nicht nur in Bezug auf den richtigen Umgang mit materieller Kultur bzw. Artefak-

53 Daraus entspann sich eine interessante Debatte zwischen dem Museum und dem Pueblo der Zuñi über die Legitimität und die Authentizität der Plastik, die gleichzeitig als Original und Kopie angesehen werden kann, weil Cushing selbst ein geweihter Bogenpriester war, aber kein Zuñi (seine Adoption scheint in diesem Kontext nicht von Bedeutung zu sein), vgl. Isaac: »Whose Idea Was I«, S. 219.

54 Isaac: »Anthropology and Its Embodiments«, S. 24.

55 Ebd., S. 24f.

56 Grasseni: »Skilled Visions«.

ten, sondern ganz besonders hinsichtlich der Entwicklung einer inneren Haltung, die im Reenactment eingeübt und in einem kontinuierlichen Prozess des Experimentierens und der Bastelei verfeinert wird. In diesen Versuchsanordnungen werden Fragen nach der Authentizität der Aufführungen fortwährend diskutiert und immer wieder neu ausgehandelt. Die Praktiken des Reenactment lassen sich in diesem Sinne auch als ein Herumlaborieren beschreiben, das im Labor und im Feld gleichermaßen seinen Ort findet.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hrsg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien)-Kunst und Performance*, Frankfurt a.M. 2007.
- Bender, Cora u.a. (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis Aby Warburgs Kreuzlinger*, Vortrag, Berlin 2007.
- Carlson, Marvin: »Performing the Past: Living History and Cultural Memory«, in: *Paragrana*, Vol. 9, Nr. 2, 2000, S. 237-248.
- Collingwood, Robin George: *The Idea of History*, Oxford 1946.
- Curtis, Edward B.: *In the Land of the Headhunters, USA 1914*.
- Deloria, Philipp J.: *Playing Indian*, New Haven/Yale 1998.
- Dreschke, Anja: »Playing Ethnology«, in: Schlehe, Judith u.a. (Hrsg.): *Staging the Past. Themed Environments in Transcultural Perspective*, Bielefeld 2007.
- Dreschke, Anja: »Hollywoodhunen. Performative Medienaneignung bei den Kölner Stämmen«, in: Drascek, Daniel/Wolf, Gabriele (Hrsg.): *Bräuche: Medien: Transformationen. Zum Verhältnis von performativen Praktiken und medialen (Re-) Präsentationen*, Institut für Volkskunde der Kommission für bayerische Landesgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (in Vorbereitung).
- Feest, Christian F. (Hrsg.): *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays [1987]*, Lincoln, Neb. 1999.
- Friedrich, Margarete u.a. (Hrsg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München 1984.
- Glass, Aaron: »Frozen Poses: Hamat'sa Dioramas, Recursive Representation, and the Making of a Kwakwaka'wakw Icon«, in: Morton, Christopher/Edwards, Elisabeth (Hrsg.): *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, Farnham/Burlington 2009, S. 89-116.
- Glass, Aaron: *On the Circulation of Ethnographic Knowledge*, 2006, <http://www.materialworldblog.com>, 01.08.2013.
- Grasseni, Christina: »Skilled Vision. Toward an Ecology of Visual Inscriptions«, in: Banks, Marcus/Ruby, Jay (Hrsg.): *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago/London, 2011, S. 19-44.

- Griffiths, Alison: *Wonderous Difference: Cinema, Anthropology and the Turn of the Century Visual Culture*, New York 2002.
- Haberland, Wolfgang: »Nine Bella Coola in Germany«, in: Feest, Christian F. (Hrsg.): *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays*, Lincoln, Neb. 1999 [1987].
- Hinsley, Curtis M., Jr/Holm, Bill: »A Cannibal in the National Museum: the Early Career of Franz Boas in America«, *American Anthropologist*, Nr. 78, 1976, S. 306-16.
- Isaac, Gwyneira: »Whose Idea Was It? Museums, Replicas, and the Reproduction of Knowledge«, in: *Current Anthropology*, Jg. 52, Nr. 2, 2011, S. 211-234.
- Isaac, Gwyneira: »Anthropology and Its Embodiments: 19th Century Museum Ethnography and the Re-enactment of Indigenous Knowledges«, in: *Etnofoor*, Special Issue Imitation, Vol. 22, Nr. 1, 2010, S. 11-29.
- Jauernig, Susanne: »Wunsch, ein Indianer zu sein – Der Ethnologe Frank Hamilton Cushing (1857-1900) bei den Zuni in New Mexico«, in: Trenk, Marin: *Weißer Indianer, Grenzgänger zwischen den Kulturen in Nordamerika*, Wismar 2009, S. 204-219.
- Kalshoven, Petra Tjitske: *Crafting »the Indian«. Knowledge, Desire and Play in Indianist Reenactment*, New York/Oxford 2012.
- Kramer, Fritz: »Exotismen«, in: *Schriften zur Ethnologie*, hrsg. von Tobias Rees, Frankfurt a.M. 2005, S. 188-195.
- Lawlor, Laurie: *Shadow Catcher. The Life and Work of Edward B. Curtis*, New York 1994.
- Morton, Christopher/Edwards, Elisabeth (Hrsg.): *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, Farnham/Burlington 2009.
- Otto, Ulf: »Re: Enactment. Geschichtstheater in Zeiten der Geschichtslosigkeit«, in: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Bielefeld 2012, S. 229-254.
- Parezo, Nancy J./Fowler, Don: *Anthropology Goes to the Fair: The 1904 Louisiana Purchase Exposition*, Lincoln 2007.
- Petermann, Werner: »Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick«, in: Friedrich, Margarete u.a. (Hrsg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*, München 1984, S. 17-53.
- Raibmon, Paige: »Theatres of Contact: The Kwakwaka'wakw meet Colonialism in British Columbia and at the Chicago World's Fair«, in: *Canadian Historical*, Vol. 81, Nr. 7, 2000, S. 157-190.
- Rony, Fatima Tobing: *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, NC 1996.
- Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, Bielefeld 2012.

ANJA DRESCHKE

- Schaffer, Simon: »From Physics to Anthropology and Back Again«, in: Prickly Pear Pamphlet, Nr. 3, 1994, S. 5-53.
- Schlehe, Judith u.a. (Hrsg.): Staging the Past. Themed Environments in Trans-cultural Perspective, Bielefeld 2007.
- Schneider, Arnd: »Unfinished Dialogues. Notes Toward an Alternative History of Art and Anthropology«, in: Banks, Marcus/Ruby, Jay: Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology, Chicago/London 2011, S. 108-135.
- Sieg, Katrin: Ethnic Drag. Performing Race, Nation, and Sexuality in West Germany, Ann Arbor 2002.
- Stocking, George W. Jr.: »Anthropology as Kulturkampf. Science and Politics in the Career of Franz Boas«, in: ders.: The Ethnographers Magic and Other Essays in the History of Anthropology, Madison, WI 1992, S. 60-91.
- Stocking, George W. Jr.: »The Boas Plan for the Study of American Indian Language«, in: ders.: The Ethnographers Magic and Other Essays in the History of Anthropology, Madison, WI 1992, S. 60-91.
- Stocking, George W. Jr.: The Ethnographers Magic and Other Essays in the History of Anthropology, Madison, WI 1992.
- Stocking, George W. Jr.: »From Physics to Ethnology« [1968], in: Race, Culture and Evolution, Chicago/London 1982.
- Taussig, Michael: Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses, London 1993.
- Trenk, Marin: Weiße Indianer, Grenzgänger zwischen den Kulturen in Nordamerika, Wismar 2009.
- Truettner, William H.: »Dressing the Part: Thomas Eakin's Portrait of Frank Hamilton Cushing«, in: American Art Journal, Vol. 17, Nr. 2, 1985, S. 49-72.
- Welch, Christina: »Complicating Spiritual Appropriation: North American Agency in the Western Alternative Spiritual Practice«, in: Journal of New Age & Alternative Spiritualities, Nr. 3, 2007, S. 97-117.