

nizan con la categoría nacional según la cual los indios amazónicos son salvajes. Estas representaciones son así una forma distinta de la memoria, que invierte la perspectiva de la “víctima”, tan citada en las historias orales (68).

La mayoría de los jóvenes han salido de su territorio para trabajar en compañías petroleras o en cursos de distinto tipo. Con el acceso a los medios técnicos los jóvenes son entusiastas receptores de películas norteamericanas, en las que la violencia es protagónica. Estas representan para ellos una forma ideal de masculinidad que asocian a sus propios ancestros. Emblemática de la masculinidad es la caza de pecarías, idealizada por los jóvenes. Si bien la mayoría no ha cazado nunca, mienten, atribuyéndose una cacería exitosa (82). La masculinidad actual, está compuesta tanto por fantasías que proceden del imaginario del cine actual como de nociones de continuidad ancestral. Desde una perspectiva de género, los hombres jóvenes tienen más dificultades que las mujeres de su edad en llenar los roles de género que se espera de ellos.

Dos capítulos (5 y 6) exploran las relaciones establecidas en las últimas décadas con los Quechua de las tierras bajas, que son resultado de etnogénesis coloniales, y que con casi 100.000 personas conforman el grupo más numeroso de la región. High presenta, a partir de casos individuales, como se dan las dinámicas de parentesco y casamiento en una aldea determinada y cómo se incorporan los cónyuges Quechua en la vida privada y en la aldea. Para muchos Huaorani, son deseables como cónyuges y la fuente de las curas shamánicas. Al mismo tiempo los describen como diferentes, envidiosos, critican que cobren por alimentos, como invasores del territorio huao y practicantes de brujería negativa.

De hecho, los Quechua son los principales protagonistas en curas shamánicas y en brujería. Existen muy pocos shamanes entre los Huaorani, que además ocupan una posición marginal y despiertan suspicacia (155). Las acusaciones de brujería procedente de los Quechua llevan a ejercer la venganza y hasta el asesinato del que es visto como culpable. Si bien el autor se basa en las opiniones de los Huaorani, no grabó magnetofónicamente ninguna de sus conversaciones, de modo que se pierde la oportunidad de conocer el modo y los términos en que expresan las mismas.

A partir de la lectura de esta obra surgen dos interrogantes, que se suman a los varios que plantean los Huaorani a los estudios etnográficos. High no intenta investigar el pasado huao, que por otro lado, sería una empresa casi imposible. Si el intento de rescatar pormenores de la historia del pasado en la Amazonía siempre es una tarea difícil, debido a las magras fuentes escritas, siempre quedan los testimonios de la tradición oral. En el caso de los Huaorani esto es prácticamente imposible, ya que no identifican a sus enemigos, sino que colocan a todos en una misma categoría genérica de enemigos o *kowori*. Esta especie de amnesia cultural, que los caracteriza, es un fenómeno prácticamente único en las tierras bajas sudamericanas.

El otro interrogante se halla relacionado con la práctica del shamanismo: no deciden convertirse en shamanes, son quienes tienen un accidente grave o una enfermedad,

sobre todo si fue causada por brujería. El jaguar habla por su boca mientras la persona sueña. High (157) no duda en caracterizarlo como shamanismo amazónico, aunque tengo serias dudas a este respecto. Si bien el territorio actual de los Huaorani se halla en el Alto Amazonas, el territorio que ocupaban en el pasado sigue siendo motivo de conjeturas. Los shamanes amazónicos, por lo general, o eligen su función como tales, desarrollándola de distintas formas o, más raramente, son elegidos por seres extra-humanos.

Lo mismo sucede con la ausencia de la concepción del viaje cósmico, en el cual es protagonista el shamán en trance, y de cuya conducta depende también el éxito de su empresa. Estas dos características: el desencadenante de la función shamánica (un accidente o brujería sufrida por el individuo), y la falta del viaje cósmico, que es reemplazado por una posesión, es más similar a estos fenómenos tal como se dan en los Andes y en los contrafuertes orientales andinos que a los amazónicos.

High muestra la coexistencia de representaciones múltiples y contradictorias del pasado. La perspectiva diferente que se desprende de las narrativas biográficas y de las performances urbanas de los jóvenes muestran cómo nuevas formas de memoria emergen en relación entre indígenas y sociedades nacionales en la actual Amazonía.

La negativa pertinaz de los Taromenani al contacto y la ocupación de su territorio por distintos agentes (perforaciones en búsqueda de yacimientos petrolíferos, taldado ilegal de árboles, etc.) hace que los Huaorani los vean como enemigos poderosos, al mismo tiempo que les transmiten una imagen potente de fuerza y autonomía indígenas. Los asesinatos de Taromenani en 2003 es tema del cuarto capítulo, un tema que retoma al final de la monografía, al recoger un suceso similar ocurrido en el 2013.

El enfoque de la monografía de Casey High saca a la luz aspectos de la sociedad huao, que completa investigaciones anteriores, que idealmente deberían ser consultadas para obtener una visión cabal del pasado y el presente de los Huaorani, como Rival (Trekking through History. The Huaorani of Amazonian Ecuador. New York 2002), Cabodevilla (Los Huaorani en la historia de los pueblos del Oriente. Coca 1994), Robarchek y Robarchek (Waoorani. The Context of Violence and War. Forth Worth 1998).

María Susana Cipolletti

**Hoins, Katharina, und Felicitas von Mallinckrodt** (Hrsg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. 187 pp. ISBN 978-3-8376-3255-2. (Dresdner Schriften zu Kultur und Wissen, 1) Preis: € 26,99

Der interdisziplinär angelegte Band resultiert aus der gleichnamigen, 2014 abgehaltenen Henry Arnhold Dresden Summer School. Er vereint eine Reihe recht heterogener, dabei zumeist allerdings äußerst anregender und kurzweilig zu lesender Aufsätze über die vielfältigen Rollen und Beziehungsgeflechte von “Sammlungsinstitutionen” im 21. Jahrhundert.

In ihrer Einleitung skizzieren die beiden Herausgeberinnen zunächst die Interdependenz der im Titel benannten Felder. Im einleitenden Essay greift dann Karl-

Siegbert Rehberg den Dreisatz von "Macht. Wissen. Teilhabe" auf und erweitert ihn um den Aspekt der "Aktuellen Trends" und ihrer Paradoxien. Dabei gelingt ihm das Kunststück, auf engem Raum große Entwicklungslinien der Sammlungsentstehung wie auch unterschiedliche Facetten des Bedeutungs- und auch des damit verbundenen Institutionenwandels aufzuzeigen und im Laufe seiner Darlegung so unterschiedliche Aspekte wie die Sammlung als Herrschaftssymbol, ihre Legitimierung durch Formen der Öffentlichkeit, die (unbegründete) Sorge um den Auraverlust des Originals, aber auch den Einfluss von Schenkern und die beschleunigten Umlaufgeschwindigkeiten der Kunstwaren in der Gegenwart miteinander in Beziehung zu setzen.

Ähnlich anregend und zudem erfrischend geschrieben ist der Überblick von Wolfgang Ullrich, der die wenig besucherfreundlichen Anfänge des Museums und seine ihm historisch zunächst keineswegs in die Wiege gelegte Aufgabe, eine Institution des öffentlichkeitswirksamen Ausstellens zu sein, in den Blick nimmt. Im Gegensatz zu den Intentionen der Anfangszeit, wie auch in Abgrenzung zu kommerziellen Kunstmessen, verlagerte sich die Museumsarbeit schließlich weg vom Sammeln, Konservieren und Forschen, hin zum Ausstellen, Kuratieren und Vermitteln, wobei sich zeitgenössische Erwartungen an Museen nach Ullrich letztlich einer "Verbindung von Kunstreligion und Sozialdemokratie" (93) verdanken. Beim aktuellen Kampf um die Quote fühlt er sich an christlichen Missionseifer erinnert; bei kostenintensiven, prestigeträchtigen Sonderausstellungen fragt er nach den Parallelen zum *potlatch*, also der rituellen Statuserhöhung über öffentlich inszenierte Akte der Verschwendung.

In weiteren Beiträgen beschäftigen sich Marie-Christin Gerwens-Voß, Marc Lemke, Daniela C. Maier und Angela Strauß mit der Rolle von Unikat und Kopie im Museum, wobei sie den Bogen von Gipsabgüssen und Galvanoplastiken bis zu Formen der Digitalisierung spannen und verschiedene Perspektivwechsel mit Blick auf die jeweilige Verwendungsweise und Bedeutungszuschreibung deutlich machen. Susanne Wernsing erweitert gängige kuratorische Überlegungen durch aus Theaterarbeit und Performativitätstheorien abgeleitete Überlegungen zur Körperlichkeit der Besucher im vorstrukturierten Raum. Die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung einer Ausstellung wird hier nicht auf den Kopf der Besucher/-innen als entscheidende Vermittlungsinstanz reduziert. Stattdessen bringen die vorgetragenen Reflexionen neue Ideen für choreografisch inspirierte, offen-partizipatorische Ansätze in der Inszenierung von Objektanordnungen und Besucherwegen ins Spiel. Thomas Bürger setzt sich in seinen Ausführungen zur Bibliothek mit der Kontrolle des Wissens, aber auch dem zunehmenden Abbau von Privilegien und der bibliothekarischen Aufgabe einer Qualitätssicherung im heutzutage vergleichsweise frei ergooglebaren Wissensbestand auseinander. Sarah Fründt widmet sich in ihrem Beitrag Fragen von Sammlungspolitik, aber auch der Deutungsmacht von Ausstellungsnarrativen sowie den Erkenntnischancen ausbaufähiger Kooperationsformen in ethnologischen Museen. Stefanie Mauksch und Ursula Rao setzen sich ebenfalls

zunächst mit historischen Varianten ethnologischer Kategorisierungen auseinander, um dann, aufbauend auf den Methoden des theoriegeleiteten Vergleichs sowie der kulturhistorischen Kontextanalyse, eine eigene, in Leipzig verwirklichte Ausstellung ("Vom Wissen der Objekte") zu thematisieren.

In diesen auf den ersten Blick sehr unterschiedlichen Beiträgen zur Geschichte der Bibliothek (Bürger) sowie zu Körpererfahrungen einbeziehenden (Wernsing), postkolonialen (Fründt) bzw. reflexiven Ausstellungskonzepten (Mauksch/Rao) zeigt sich ein weiterer Pluspunkt des Bandes, den man als die Suche nach dem Konstruktiven bezeichnen könnte. Bestehende Problemlagen werden in den Texten resümiert, doch verbleiben die Autor/-innen nicht bei einem oftmals wenig fruchtbaren Lamento, sondern widmen sich nach einer knappen, kritischen Bestandsaufnahme auf jeweils eigene Weise der Frage nach Chancen und gangbaren Möglichkeiten im Rahmen der institutionell vorgegebenen Ausgangsbedingungen.

Infragestellung und Kritik der Thesen einzelner Beiträge ist dabei in den Aufsätzen im vorliegenden Band immer wieder selbst mit angelegt. In seinem Lob der Renaissance von Kunstkammerkonzepten wehrt sich beispielsweise Horst Bredekamp gegen manche "Kurzschlüsse des postkolonialen Denkens" (56), wenn er auf weniger hierarchische Ordnungen als egalitäre Zusammenführungen intendierende, historische und gegenwärtige Sammel- und Ausstellungskonzeptionen verweist. Doch zeigt sich in seinen Ausführungen auch eine Tendenz, Kontexte zu ignorieren. So heißt es beispielsweise, dass das "alles überragende, bestimmende Exponat" (48) der Ausstellung *WeltWissen* (Berlin 2010) alleine dem Künstler Mark Dion zu verdanken sei. Dion hat diese gewaltige, einen Ausschnitt der Welt symbolisierende Objektwand zwar mit einer von ihm gestalteten Objektanordnung befüllt, entworfen wurde das Globensegment jedoch noch vor Hinzuziehung Dions vom Stuttgarter Ausstellungsbüro *space4*. Bredekamp weiß das, zählte er damals doch selbst zum engagierten und hilfreichen Teil des die Vorbereitungen zur Ausstellung flankierenden Beirats. In der einseitig auf das Lob von Kunst und Künstlerum ausgelegten Darstellung wird das Wissen um reale Entstehungszusammenhänge dann allerdings weitgehend ausgeblendet. Einen Schritt weiter geht Cindy Denner, wenn sie in ihrer Auseinandersetzung mit William Forsythes "Black Flags" (eine Choreografie für zwei Industrieroboter) die Frage stellt, wer eigentlich der Künstler der Installation ist – Forsythe oder Sven Thöne, der die Programmierung der Roboter vorgenommen hat, und ohne dessen Expertise das Werk nicht realisierbar gewesen wäre.

Lambert Wiesing philosophiert in seinem Beitrag über Form und Auswirkungen des Zeigens von Bildern im Museum, wobei er sowohl unterschiedliche Arten des Zeigens als auch den Bedeutungswandel durch Neukontextualisierungen in den Blick nimmt. Im (scheinbar) entkontextualisierten Zeigen eines Bildes im Museum sieht er schließlich das Möglichkeitsspektrum eines Werkes aufgefächert: Das Bild hat im Museum nicht eine bestimmte Bedeutung, sondern offenbart seine Potential-

täten. Es zeigt, “was es zeigen kann” (136). Als kritische Auseinandersetzung mit Wiesing versteht sich der unmittelbar anschließende Beitrag von Bruno Haas, der u. a. darauf verweist, dass die verschiedenen Zeigmöglichkeiten eines Bildes keineswegs das gleiche Potential besitzen müssen und es somit durchaus zur Aufgabe eines Museums zählen kann, das herauszuarbeiten, was einem Bild “vor allem” zu eigen ist (153). Dem offenen Potential des Bildes bei Wiesing hält er das spezifische Potential entgegen, das bereits in der Struktur eines Bildes niedergelegt und begründet sei.

Insgesamt gibt die Lektüre der unterschiedlichen Beiträge Einblicke in interdisziplinär relevante Fragestellungen und Perspektiven über historische Bedingtheiten und gegenwärtige Chancen von “Sammlungsinstitutionen” im komplexen Beziehungsgeflecht von Macht, Wissen und Teilhabe. Auch wenn die vorgelegten Beiträge immer wieder auf Vertrautes zurückgreifen, so bieten sie Disziplinen übergreifend eine Vielzahl von Anregungen, die die Lektüre unabhängig vom eigenen fachlichen Hintergrund empfehlenswert machen.

Michael Kraus

**Humboldt Lab Dahlem** (Hrsg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2015. 288 pp. ISBN 978-3-89479-954-0. Preis: € 24,95

Das Buch ist anlässlich des Abschlusses eines vier Jahre (2012–15) von der Kulturstiftung des Bundes mit 4,1 Millionen Euro geförderten Projektes (Humboldt Lab Dahlem, im Folgenden “Lab”) erschienen, in Zusammenhang mit einer Ausstellung, in der die unterschiedlichen “Experimente” des Lab nochmals präsentiert wurden. Obgleich als Herausgeber des Buches “Humboldt Lab Dahlem” signiert, ist es jedoch das Werk von Martin Heller, in der Schweiz bekannt geworden durch seine Organisation der Schweizer Landesausstellung Expo 02. Vergeblich warb er hingegen für Bremen als Kulturhauptstadt, was ihm aber für Linz 2009 gelang. Die Bremer Verbindungen halfen ihm jedoch zum Sprung nach Berlin, als ihn Bernd Neumann, ehemals Landesvorsitzender der CDU in Bremen und von 2005–13 Staatsminister und Beauftragter für Kultur und Medien, mit der Aufgabe betraute, die Agora des Humboldt-Forums in Berlin zu planen, d. h. das Erdgeschoss mit seinen unterschiedlichen Nutzungen.

Das Buch “Prinzip Labor” ist in vier Kapitel mit einer Einführung und einem Anhang gegliedert und besteht aus einer Fülle von sehr kurzen Texten mit zahlreichen Farbfotos. In der Einführung kommen die Protagonisten des Lab zur Sprache. Hortensia Völckers, künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes, meint, das Museum müsse ein Ort der “Verlebendigung” (9) werden und nennt als Beispiel eine hinduistische Ritualinstallation des Lab. Damit soll die “Multiperspektivität” (9) einer Sammlung erhöht werden. Und sie erwähnt natürlich die zeitgenössischen Künstler, die angeblich “quer stehen zur wissenschaftlichen Ordnung einer Museumseinrichtung” (10). Wenn an einem Museumsobjekt ein Ritual ausgeführt oder ein Künstler aus Pakistan bzw. einem anderen für uns exotischen Land im Museum eine offene

Werkstatt unterhält, so ist das keine “neue Form der Teilhabe” (10) des Publikums, sondern ist schon vor vielen Jahren in ethnologischen Museen praktiziert worden.

Hermann Parzinger, Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, bezeichnet das Lab als einen “Meilenstein auf dem Weg zum Humboldt-Forum” (13). Immer wieder kommt zum Ausdruck, dass das Humboldt-Forum mehr sein soll als ein Museum, ja, nach Parzinger darf es kein “altmodisches ‘Völkerkundemuseum’” (13) werden. Auffallend dann seine Kritik am erfolgreichen “Musée du Quai Branly”, dem er eine “Ästhetisierung”, ja sogar “Re-Exotisierung” (13) vorwirft. Immerhin sagt er, dass die “Experimente” kaum zusätzliche Besucher in die Dahlemer Museen anlocken konnten und sie “bisweilen ‘verkopft’” (14) waren, doch die entscheidende Frage, welchen Gewinn sie wirklich für die Gestaltung der Ausstellungspläne für das Humboldt-Forum hatten, beantwortet er nicht.

Im dritten Einführungskapitel “Ein Labor als Geschenk und Verpflichtung” kommen dann auch die anderen Protagonisten gemeinsam zu Wort: Martin Heller, die beiden Direktoren Viola König (Ethnologisches Museum) und Klaus Ruitensbeek (Museum für Asiatische Kunst), und die Geschäftsführerin des Lab, Agnes Wegner. In einem kurzen Rekurs wird auf die Problematik des Wiederaufbaues des Schlosses eingegangen. Doch dieser bezieht sich nicht nur auf die Fassaden, sondern auch auf die Festlegung der Raumfolgen und -höhen – was für die geplanten Ausstellungen gravierende Folgen hat. Die vier Autoren erwähnen auch die “ambivalente Resonanz” (19) auf die Ausstellung “Anders zur Welt kommen”, die 2009 aus politischen Gründen im Eiltempo aus dem Boden gestampft wurde. Sie begründen diese Rezeption damit, dass es einen “Widerstand ... gegen die Beibehaltung und ... gegen jede Präsentation insbesondere ethnologischer Sammlungen, die wesentlich in der Kolonialzeit zusammengetragen worden waren” (19) gegeben habe. Im Jahre 2008 aber hatte gerade Parzinger darum gebeten, mit den “Schätzen der Museen” eine Begründung für die Notwendigkeit des Humboldt-Forums in die Öffentlichkeit zu tragen. Durch den Einsatz von Künstlern, Designern und anderen Externen des Museums sollte das Lab für die ethnologischen Sammlungen diese Kritik entkräften.

Den Abschluss der Einführung bildet ein Text von Martin Heller. Er beginnt ihn mit einer von ihm konstruierten “Notlage” (23). Es ist aber keinesfalls so, wie er es suggeriert, dass die Kuratoren nur die Zahl der Objekte festgelegt und die Gestalter diese dann in eine Ausstellung gepackt hätten. Was er verschweigt, ist, dass die Wissenschaftler in Dahlem schon in den 90er Jahren für neue Dauerausstellungen in Dahlem Workshops, Diskurse und konkrete Gespräche mit Ausstellungsmachern geführt hatten. Hier wird also eine Causa für die Rechtfertigung des millionenschweren Projektes gesucht. Besonders fragwürdig sind seine Aussagen wie: “dass einige Museumsmitarbeitende für die Belange solcher Planungsarbeit erst sensibilisiert und qualifiziert werden mussten, um ihre Aufgabe wahrnehmen zu können” (25). Heller übt hier eine massive Kritik nicht nur an den Mitarbeitern der Museen, sondern auch an der Planung der Staat-