

S M
B Museum Europäischer Kulturen
Staatliche Museen
zu Berlin

Schriftenreihe
Museum Europäischer Kulturen
Band 3

Beate Binder, Silke Göttsch,
Wolfgang Kaschuba, Konrad Vanja (Hrsg.)

Ort. Arbeit. Körper.

Ethnografie Europäischer Modernen

34. Kongress der Deutschen Gesellschaft
für Volkskunde, Berlin 2003



Waxmann Münster / New York
München / Berlin

Bibliografische Informationen Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Herausgegeben mit freundlicher Unterstützung
des Vereins der Freunde des Museums Europäischer Kulturen e.V.
und der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde.

ISBN 3-8309-1530-6

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2005

<http://www.waxmann.com>

E-Mail: info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Kommunikationsdesign, Ascheberg

Titelfotografie: Cordula Gdaniec

Satz: Harry Adler, Berlin

Druck: Runge GmbH, Cloppenburg

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, DIN 6738

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

KATHARINA EISCH

Ethnografie in der Glasvitrine Zur musealen Visualisierung kultureller Transformationsprozesse: Das Fallbeispiel regionaler Glasarbeiterkultur und europäischer Glaskulturgeschichte

Spannungsfeld Glasmuseum

Schauplatz ist ein kommunales Glasmuseum im ostbayerischen Grenzort Frauenau. Das Museum dokumentiert mit einer breitgefächerten, regional und international ausgerichteten Sammlung historischer Glasobjekte sowie einer technik- und lokalhistorischen Darstellung in freundlicher Do-it-yourself-Manier das in Ort und Region alteingesessene Glasgewerbe. In den 1990er Jahren platzt das Haus aus allen Nähten. Die Gemeinde ist nicht zuletzt durch den Rückgang der lokalen Glasindustrie praktisch mittellos. In dieser Situation nun wird dem Ort durch die Ausschüttung von Privatisierungserlösen in die Grenzregion ein Sockelbetrag von 4 Mio. DM für die Erweiterung und Modernisierung des Glasmuseums zugesprochen. 1999 werden zwei Kulturwissenschaftler auf je einer halben Stelle für die Erstellung und Realisierung einer Konzeption engagiert, müssen sich zunächst aber auch um eine Erhöhung der Fördermittel kümmern.

Diese Ausgangslage scheint im Großen und Ganzen bekannt. Bei näherem Hinsehen aber zeigt sich hier ein kulturwissenschaftliches Feld, das, durchzogen von Kontrasten und Erwartungsbrüchen, die Stereotypen des lokalen Handwerksmuseums weit hinter sich lässt. Bereits die aus dem alten Museum übernommenen Vorgaben polarisieren: Mit einer bedeutsamen Sammlung von Glaskunst aus Geschichte und Moderne einerseits, mit explizit sozial- und technikgeschichtlichen Ansätzen andererseits agiert es zwischen den Genres des Museums für angewandte Kunst und des Technik- oder Sozialgeschichtsmuseums mit ihren jeweils unterschiedlichen Präsentationskanons und akademischen Traditionen.

Diese Zwischensituation korreliert mit der historischen Lagerung des Präsentationsgegenstands, der Glasproduktion und der Glasproduzenten. Seit dem Mittelalter sind in den abgelegenen Glashütten Mitteleuropas Glasprodukte von hoher Kunstfertigkeit entstanden, in einem sensiblen, körperbezogenen Fertigungsprozess an der Glasmacherpfeife, der bis heute derselbe ist. Zugleich aber handelt es sich dort, wo man ein rückständiges Handwerk vermuten möchte, um ein von jeher industriell geprägtes Gewerbe, zurückzuführen auf die hohe Arbeitsteiligkeit der Glasherstellung und aufwändige Produktionsmittel wie Schmelz- und Kühlöfen. Ab dem 19. Jahrhundert entstand daraus eine klassische ländliche Arbeiterkultur; bereits in der frühen Neuzeit jedoch fielen die Glasmacher durch die sozialen Raster von Leibeigenschaft oder

Zunftwesen. Dies, ebenso wie ihre handwerklichen Fähigkeiten, kam der immer wieder auftretenden Notwendigkeit zur Migration entgegen – notwendig, da das Glasgewerbe mit seinen repräsentativen Luxusprodukten hochempfindlich gegenüber politischen und konjunkturellen Schwankungen war und ist. Die sprichwörtliche «Wanderlust» der Glasarbeiter förderte nicht nur die Entwicklung und Verbreitung von Stilen und Technologien, sondern fügt den Spannungsfeldern von Kunst und Handwerklichkeit versus Industrie, hochkultureller Produktion versus Arbeiterkultur die Aspekte von Internationalität versus rohstoffbedingte Ortsgebundenheit hinzu.

All dies hat eine eigenständige Mentalität und ein überliefertes Praxiswissen hervorgebracht, die im Frauenauser Museumsumfeld noch in allen Generationen vorhanden sind und sich gegen ihre Verabschiedung ins Museum sperren. Hier produzieren noch Glashütten, in denen Trink- und Ziergläser in traditioneller Weise mundeblasen und handveredelt werden. Das lokale Zielpublikum ist damit selbst Gegenstand der Ausstellung und muss mit seinen Erfahrungen und Anliegen einbezogen werden. Gleichzeitig sehen wir diese alteingesessene Handglas-Industrie durch den Druck der machinellen Massenfertigung sowie der europäischen und außereuropäischen Niedriglohnländer heute ihrem Ende zugehen, mit schwerwiegenden Auswirkungen für die Region. Das Museumsprojekt muss sich mitten in diesem Wandlungs- und Transformationsprozess verorten.

Daneben zeigen sich jedoch auch Chancen. Frauenaau gilt als ein europäischer Treffpunkt der Internationalen Studioglasbewegung, die, in der Nachfolge der Kunstgewerbe-Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, seit Anfang der 1960er Jahre auf die Individualität künstlerisch gestalteten Glases setzt und die dieses in den weltweiten Kunstbetrieb einführte. Im Glasmuseum Frauenaau sieht ein regionales und internationales Netzwerk von Künstlern sein Zentrum, die entsprechend auch ihre Beteiligung am Museumsprojekt anbieten und einfordern.

Die ethnografische Dynamisierung des Museums

All diese Faktoren binden das Museumsprojekt an den Deutungskontext einer sich wandelnden Gegenwart, die die neue Dauerausstellung mitreflektieren muss. Hier drängt sich der Vergleich mit den Voraussetzungen ethnografischer Feldforschung auf: Ethnografie verstanden als ein methodisches Programm der Lokalisierung und Kontextualisierung, der dialogischen, subjektbezogenen Deutung und Rekonstruktion des Gegenstands innerhalb der räumlichen und zeitlichen Gegenwart der Forschung.¹ Oder, um mit George Marcus zu sprechen: «Drei Erfordernisse betreffen die Konstruktion der Subjekte der Ethnografie, nämlich das Problematisieren der Konstruktion des Räumlichen, des Zeitlichen und der Perspektive oder Stimme» (Marcus 1995: 314).

Andrea Hauser hat ausführlich dargelegt, wie wichtig für die Konzeption von Ausstellungen nicht nur der Gang ins Feld ist, sondern auch die ethnografische Reflexion der Museumsinhalte: «Die dabei gemachten Erfahrungen kritisch im Sinne einer Feldforschung auszuwerten, könnte zur Aufspürung relevanter Fragestellungen beitragen» (Hauser 2001: 223). Eine Gruppe, die wie die Glasarbeiter regional gebunden ist und

trotzdem eine überlieferte Migrationsbereitschaft lebt, stellt die museale Vermittlung «regionaler» Kultur auf die Probe. Gerade hier könnte die umfangreiche ethnografische Kritik an illusionären, territorial umgrenzten Forschungsräumen greifen – als konstruktive Hinterfragung der wächsernen Heimatstuben, um deren Verabschiedung auch die regionalen Museen kämpfen.

Dies erfordert neben der räumlichen auch eine zeitliche Dynamisierung unseres Projekts. Gemeint ist einerseits eine Verzeitlichung der vorgefundenen Gegenstandswelt als eine Reflexion der in ihr enthaltenen Zeitkontexte und historischen Wandlungen und andererseits der Einbezug der zeitlichen Situierung des Ausstellungsprojekts. Mit Susanne Meyer geht es dabei «darum, den Entstehungsprozess des Museums so transparent zu halten, dass er selbst als Teil dieses Wandels begreifbar» werden kann (Meyer 2001: 99). In unserem Fall können wir z.B. nicht die eklatanten Veränderungen des Feldes wie die Schließung traditionsreicher Betriebe innerhalb des Projektzeitraums ignorieren.

Die räumliche und zeitliche Diversität des gelebten Feldes führt schließlich auf den dritten von George Marcus angesprochenen Aspekt jeder Ethnografie, der mit dem Schlagwort der Multiperspektivität umschrieben werden kann. Die disparaten Bezüge und Bedeutungen der Ding- und Erfahrungswelt lassen sich nur mit dem entsprechenden methodenpluralistischen Instrumentarium erfassen und mit Hilfe eines komplexen, kreativ genutzten Medienkorpus übersetzen und darstellen. Hier hat die Ausstellung dem geschriebenen Text einiges voraus – während die Feldforschung Wege vorzeichnet, die museale Interpretation und Umsetzung aus dem abzuleiten, was der Gegenstand im ethnografischen Reflexionsprozess von sich aus anbietet. Dennoch wird ethnografische Methodik und Reflexion noch kaum in die Diskussionen der «szenischen Ausstellung» mit einbezogen, immer noch wird das ethnografische Museum nicht vom methodischen Ansatz, sondern von seinen Exponaten her definiert, und nach wie vor sind die institutionalisierten Abläufe und Rollenverteilungen des Ausstellungsmachens auf den sensiblen Dialog der Feldforschung nicht eingerichtet (vgl. Hauser 2001: 217). Prinzipiell aber entspricht die mehrschichtige, multiple Sinnkonstitution, auf die etwa der Ethnologe Clifford Geertz mit dem Mittel der Dichten Beschreibung zielt (vgl. Dahl, Stade 2000: 170f.), demselben Anliegen, das Andrea Hauser mit der Forderung nach «Vielschichtigkeit, interpretativer Offenheit des Museums» als «Bestandteile pädagogischer und didaktischer Modernität» fordert (Hauser 2001: 226) oder das Gottfried Korffs Plädoyers für die inszenierte Ausstellung zugrunde liegt (Korff, Roth 1990: 22; Korff 2001: 14). Beiden Disziplinen geht es um die kontextuelle Nachvollziehbarkeit kultureller Erfahrungszusammenhänge, beide wissen dabei um die Problematik der (Re-)Konstruktion neuer, fiktionaler Welten in der musealen bzw. ethnografischen Reflexion des Authentischen (vgl. Korff, Roth 1990) – ob dies nun anhand des Funktions- und Bedeutungswandels der Dinge im Museumskontext diskutiert wird oder am autoritativen «Umbau» des Feldes in der wissenschaftlichen Textualisierung.

Ein Schlüssel zu einem Verstehen und Verständlichmachen des Fremden und Unbekannten, das gleichwohl keine identische Widerspiegelung sein will, liegt in der Narration. Das führen Kunst und Literatur ebenso vor wie etwa die Altmeister der Literatur- und Kultursemiotik Jurij M. Lotman und Vladimír Propp, die eine Erzählung über ihre

bildhafte, räumliche und topografische Struktur definieren. Diese Nähe der Narration zur räumlich-konkreten Visualisierung macht die «szenografische Ausstellung» zum Erzählmedium par excellence: Sie setzt komplexe Erzählungen im Raum um, visuell, zwei- und dreidimensional, sie kann narrative Stränge topografisch gliedern und in der körperlichen Bewegung der Ausstellungsbesucher nachvollziehbar machen, sie kann Bilder oder Objekte durch Texte auf verschiedenen Erklärungsebenen ergänzen. All dies bindet den Inhalt einer Ausstellung an ihre räumliche Form und führt letztlich wieder auf den ethnografischen Prozess zurück, der prinzipiell die Methodik der Analyse und die Form der Darstellung aus dem Gegenstand zu entwickeln sucht.

Die Topografie der Glaskultur

Was heißt das für unser Museumsprojekt? Als mein Kollege Jörg Haller und ich mit der Erarbeitung der Museumskonzeption begannen, gab es zwei Vorgaben: Zum einen sollte die Lebenswelt der glasproduzierenden Region vermittelt werden, zum anderen gab es eine entsprechend zu präsentierende Sammlung historischer Glasobjekte verschiedenster Herkunft. Beides galt es in einer inhaltlich und formal nachvollziehbaren Struktur aufeinander zu beziehen. Ein aussagekräftiges Bild dafür fanden wir in einer Grafik aus den 1920er Jahren, die wir als topografische Visualisierung der technisch-sozialen Praxis und kognitiver Ordnung der Glaskultur zu verstehen lernten. Die abgebildete Anlage der Kristallglasfabrik Frauenau war Mitte der 1920er Jahre vom Unternehmer Isidor Gistl als Umsetzung eines patriarchalen Arbeits- und Sozialmodells auf die grüne Wiese gestellt worden. Die damals dort beschäftigten 500 Arbeiter und Arbeiterinnen sind heute durch den so genannten «Eisernen Mann», die Kelchglasblasmaschine, ersetzt worden; die Gesamtanlage ist ein Bezugsort lokalen Gedächtnisses ebenso wie ein Symbol der Transformationsprozesse in der Glasindustrie.

Der Grundriss der Anlage lässt sich idealtypisch in drei Kreisumgänge übersetzen: In der Ofenhalle, der «Hütte» in der Bildmitte, brennt das Feuer, hier wird Glas geschmolzen und von den Glasmachern in hierarchisch organisierten Teams geblasen. Um die Hütte ordnen sich die typischen Frauenarbeitsplätze in Nachbearbeitung, Kontrolle und Packerei, die Werkstätten der Glasveredler, d.h. der Graveure, Glasschleifer, Glasmaler usw., die Nebenwerkstätten sowie die Büros für Vertrieb und Betriebsleitung. Im dritten Umkreis schließlich organisiert sich das kulturelle und soziale Umfeld: Wir sehen von links nach rechts die Hüttenherrenvilla, das Angestelltenwohnhaus, die Arbeiterwohnhäuser, landwirtschaftliche Versorgungseinrichtungen, den Komplex von Festsaal und Glashüttenwirtschaus. Und, nicht zu vergessen: Die Eisenbahn, die vom Bildrand her einfährt, erinnert daran, dass schöne Gläser für die Welt «draußen» bestimmt sind und im Dialog mit deren Märkten und Geschmäckern entstehen.

Dieses Modell, so unsere Prämisse, musste in seiner funktionalen Eingängigkeit auch didaktisch funktionieren. Ergebnis ist eine konzentrische Organisation der Dauerausstellung, die sich über die Museumsarchitektur auch nach außen vermittelt und so die vielfach geforderte «Gesamtdramaturgie» von Architektur, Raum und Ausstellung verwirklicht (Griefahn 2001: 10; vgl. auch Roth 2001: 28). Die Dauerausstellung in die-

sem Rundbau hat zwei Abteilungen: den Gang durch die europäische Kulturgeschichte des Glases im Kreisäußeren und das Tableau des Gedächtnis- und Erfahrungsraums der Region im Kreisinneren. Beide rotieren um einen teils aus authentischem Abbruchmaterial, teils in künstlerischer Brechung aus Glas inszenierten «Glasschmelzofen». Arbeitswelt und hochkultureller Konsum, die Ästhetik der großen Geschichte und die komplexe Erinnerung der Region – eben das, was Kunst- und Sozialgeschichte, Kunstmuseen und sozialgeschichtliche Museen gerne peinlich getrennt halten – können so kontrastiert und aufeinander bezogen werden. Dies ist nicht zuletzt zu verstehen als Programm der Entmythologisierung geschlossener musealer «Erzählungen» mit dem Ziel, die Gegenwart in den Blick zu bekommen.

Beide Kreisumgänge enden am selben Punkt in der Gegenwart, mit der offenen Frage nach der Zukunft der Handglasproduktion, und beide Abteilungen sprechen Vergangenes vom Standort des Hier und Heute aus an. Sie tun dies einmal aus der Perspektive des Historikers, zum anderen aus der subjektiven Sicht der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen; aus dem linearen Zeitverständnis der Geschichtswissenschaft und dem zyklischen des kollektiven Gedächtnisses. Die Besucher können sich dabei gleichsam als «Archäologen» erleben, die aus der eigenen Gegenwart heraus die inszenierten und exponierten Fundstücke und Sedimente aus der Geschichte zusammentragen und zu ihrer Geschichte zusammensetzen.

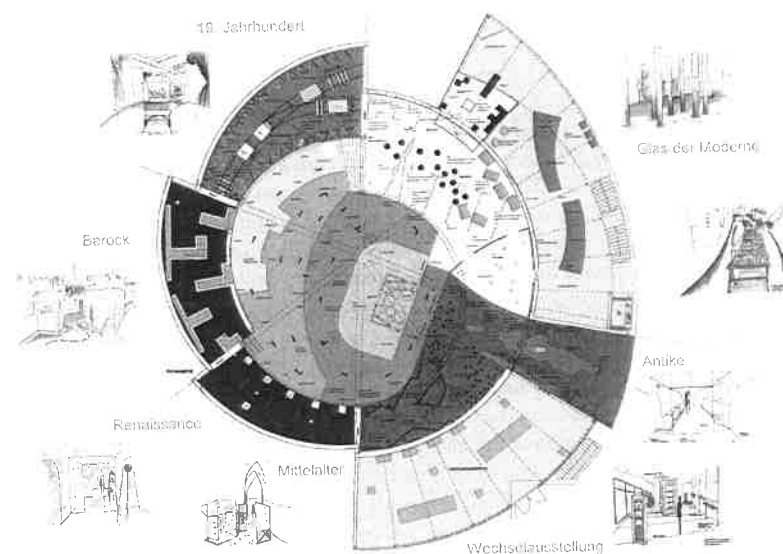


Das Ausstellungsmodell: Die Glasfabrik Isidor Gistl auf einer Grafik der 1920er Jahre

Schau-Medium Glas

In Kooperation mit dem Museumsgestalter Stefan Haslbeck setzte hier die Realisierung des Ausstellungskonzepts an. Mit dem Betreten der Dauerausstellung begeben sich die Besucher auf eine «Reise» auf den Spuren der migrierenden Glasmacher und -technologien sowie der Glashändler, beginnend mit einer «Mittelmeerreise» durch die frühen, glasproduzierenden Hochkulturen. In der Konstruktion dieser Zeitreise kann sich das Museum die ungewöhnlichen Qualitäten des Mediums Glas zunutze machen. Wenn Wolfgang Zacharias auf die Funktionsverschiebungen des musealisierten Objekts von seiner «Präsenz» im primären Funktionszusammenhang zur «Repräsentanz» in einem neuen, symbolischen und ästhetisierenden Museumszusammenhang hinweist (Zacharias 1990: 11 f.), so liegt die Funktion wertvoller Glasobjekte je schon weniger im Gebrauch als in der symbolisch-dekorativen Repräsentation der jeweils aufstrebenden Kulturen und Klassen. Der Werkstoff Glas findet über alle Epochen seinen Einsatz in zentralen Repräsentationsbereichen wie Architektur, Raumdekoration, Schmuck und Tischkultur, er ist billig herzustellen, jedoch teuer und aufwendig in seiner Verarbeitung und dekorativen Veredelung. Glas ist wandelbar wie kein anderes Material, es kann Wertmaterialien imitieren, er kann fließend geblasen, bemalt, verspiegelt und scharfkantig geschliffen werden, und es treibt ein Spiel mit Feuer, Licht und Transparenz, das man im Museum zugleich nutzen und sozialgeschichtlich entzaubern muss.

Im kulturgeschichtlichen Teil der Dauerausstellung konzentriert sich die museale Reise durch sechs Epochen auf exemplarische Schauplätze der europäischen Zivilisationsgeschichte, in denen sich technische und stilistische Innovationen der Glasgestaltung mit gesellschaftlichen Umbrüchen und neuen, symbolisch-ästhetischen Bedürfnislagen kreuzen. So geht es um die strahlenden Glasmalereien in den gotischen Kathedralen des Mittelalters, wie sie sich z.B. im Regensburger Dom als Ausdruck einer gesamteuropäischen Kulturbewegung präsentieren, oder um die filigranen Objekte «à la Façon de Venise», die venezianische Glasmacher der Renaissance über Europa verbreiteten und die in der Handelsstadt Nürnberg in Konkurrenz zum billigen, grünstichigen «Waldglas» aus Böhmen traten, um die Festkulisse des Versailler Spiegelsaals, vor der sich die Glasveredelungs- und Handelszentren Nordböhmens entwickeln konnten, um die Repräsentationsbedürfnisse des aufstrebenden Bürgertums, das sich in der ersten Weltausstellung im Londoner Kristallpalast selbst bespiegelte, und schließlich um die Kaufhauskultur des 20. Jahrhunderts, an der sich die Designbewegungen des 20. Jahrhunderts abarbeiteten und die heute die Handglashütten überrollt. Je näher dieser Rundgang der Gegenwart kommt, umso deutlicher wird auch die Hintergrundgeschichte dieses Glasmuseums – und das betrifft das Phänomen der «Musealisierung als Nebeneffekt der Modernisierung» in einem sehr konkreten Sinne (Zacharias 1990: 19). Geleitet vom prototypischen Präsentations- und Konsummedium Glas finden wir uns in einer Ausstellung des Ausstellens, des hochkulturellen Repräsentierens oder in der Meta-Reflexion des Musealisierens von Glasmacherhandwerk und -kultur unter den Vorzeichen von Tourismus, Massenproduktion und Massenimport. Die Globalisierungsprozesse der Gegenwart können in den historischen Kontext rhythmischer, kriegs- und konjunkturbedingter Auf- und Abschwünge der Glasgeschichte eingebun-



Der zentrale Ausstellungsplan, Vorentwurf Sommer 2003.
(Haslbeck, Ausstellungsprojekte)

den werden, und der ständige Querverweis zwischen städtischen Konsumschauplätzen und den ländlichen Orten der Glasproduktion, der Bezug auf Grenzüberschreitung und Migration öffnet die Horizonte der bayerisch-böhmischen Grenzregion.

Wie kann ein solches Museum aussehen? Grundsätzlich soll Glaskultur sinnlich erfahrbar werden, verdichtete Bildräume sollen zur Entdeckung anregen und es soll, wie das Gottfried Korff fordert, das «Staunen als didaktische Initialzündung» genutzt werden (Korff 2001: 14). In Zusammenarbeit mit regionalen und internationalen Künstlern wurde ein experimentelles Kunstprojekt in die Realisierung von Architektur und Dauerausstellung einbezogen. Damit können wir die technischen und ästhetischen Qualitäten des Werkstoffs Glas für die Szenografie der Ausstellung nutzbar machen, ebenso wie das kreative und technische Potenzial des Glas- und Kunststandorts Frauennau: Wesentliche Symbolkulissen der Ausstellung – die Spitzbögen mittelalterlicher Kathedralen, die Arkadengänge der Renaissance oder die verzierten Labyrinth feudaler Gartenanlagen – sollen in Glas gebaut und gestaltet werden. Die didaktische Annäherung an die Glasverarbeitung und an die Ästhetik der jeweiligen Epoche wirkt zugleich als Mittel der Verfremdung.² Zeitgenössische Grafiken, Zitate, Exponate und Leittexte werden so in diese Ausstellungsarchitektur integriert, dass eine komplexe kontextuelle Verweisungsstruktur entsteht. Um dem noch eine zusätzliche Ebene hinzuzufügen, mündet jeder kulturhistorische Bereich in ein vom Künstler gestaltetes Fenster, das die jeweilige Epoche aus heutiger Sicht reflektiert. Die Trennung von künstlerischem Exponat, Bau und Ausstellungsarchitektur wird gebrochen und aufgehoben, Raum wird frei für die Assoziation und Interpretation neuer und unbekannter Zusammenhänge.

Gedächtnis im Raum

Der kulturgeschichtliche Durchgang, der hell und transparent auf einer umlaufenden Bühne installiert wird, ergänzt den tieferliegenden Innenteil. Drei Kreisumgänge fächern hier die Produktionsabläufe sowie den sozialen und kulturellen Zusammenhang einer Glashütteniedlung auf, dem oben erwähnten Plan einer Frauenauer Fabrikanlage entsprechend. Hier wird der Werdegang eines Kelchglases nachvollziehbar gemacht, der Fokus aber liegt auf dem vielstimmigen Erinnerungs- und Erfahrungsnetzwerk der Betroffenen selbst. Kein illusorischer Nachbau einer Glashütte, sondern der Versuch, mit ethnografischen Mitteln die Inhalte und Struktur des kollektiven Gedächtnisses in den Museumsraum zu übersetzen. Für den Semiotiker Boris Uspenskij formiert sich kollektives Gedächtnis im wiederkehrenden Bezug auf die Sedimente und Bruchstücke der Erinnerung aus der räumlich-gegenwärtigen Positionierung des Menschen – «die Vergangenheit lebt zyklisch in der Gegenwart» (Uspenskij 1991: 26). Entsprechend wird im Frauenauer Glasmuseum die historische Erfahrung der Region nicht chronologisch aufgefädelt, sondern in ihrer Perspektivenvielfalt eingelagert in eine multimediale Collage, die als ein «geschichtetes» Gegenwartstableau Ernst macht mit der Assmannschen Metapher vom kollektiven Gedächtnis als dem Ensemble eines «Dachbodens». Wissenschaftliche Erklärungstexte fehlen völlig. Stattdessen werden entsprechend edierte Textfragmente und Hörbeispiele aus biographischen und themenzentrierten Interviews mit Vertretern aller betroffenen Gruppen ergänzt durch Fotos, Dokumente und Amateurfilme aus den privaten Archiven vor Ort, durch Gläser aus Wohnzimmerschränken oder Vereinsheimen, durch Objekte, Maschinen und Werkzeuge aus dem Glashüttenkontext und kistenweise gläserne Halbprodukte auf den verschiedenen Fertigungsstufen, die ein Gefühl der Zerbrechlichkeit und der Enge vermitteln. Für die notwendige Distanzierung und Verfremdung sorgt eine verbindende Ausstellungsarchitektur aus Eisen, ebenso wie die Tatsache, dass die hier versammelten Objekte und Zitate bewusst und sichtbar verschiedene Zeitebenen im Erinnerungszeitraum mischen. Diese Montage wird im dialogischen Prozess in und mit der Region zusammengetragen und -gebaut.

Beide Ausstellungsbereiche münden in dieselben Fragen von Globalisierung, Glashüttensterben, Arbeitslosigkeit usw. Hier soll über Videoausschnitte, auf denen Zeitzeugen Statements zur aktuellen Lage der Glasproduktion in der Region geben, der Blick auf die Zukunft mit all ihrer Unbestimmbarkeit und Problematik geöffnet werden.

Das Museum endet dennoch nicht in fatalistischer Endzeitstimmung: Von hier aus führt der Rundgang weiter in eine Ausstellung des künstlerischen Glases des 20. und 21. Jahrhunderts auf zwei Etagen. Des Weiteren bietet das neue Museum eine umfangreiche Studiensammlung, laufende Wechselausstellungen, ein glashistorisches Archiv, eine gutsortierte Glasbibliothek, Begegnungs- und Tagungsräume etc.

Die geschilderten Ansätze mögen als Anspruch und Aspiration in vielen Teilen nicht neu sein. Eine Umsetzung dieser ethnografisch geleiteten Überlegungen abseits der großen Eventausstellungen ist dennoch ungewöhnlich; wir hoffen, dass dies im ganzen Umfang bis zur Eröffnung im Frühjahr 2005 gelingt.

Anmerkungen

- 1 Zum ethnografischen Ansatz der Autorin vgl. Eisch 2001.
- 2 Dies entspricht der Argumentation von Mary Bouquet, «that contemporary anthropology has more to offer to various kinds of museums than regional ethnographic expertise. This brings the anthropologist as exhibition-maker closer to the conceptual artist [...]» (Bouquet 2000, 232).

Literatur

- Amann, Klaus, Stefan Hirschauer (Hrsg.) (1997): Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnografischen Herausforderung soziologischer Empirie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7–52.
- Bouquet, Mary (2000): Thinking and Doing Otherwise: Anthropological Theory in Exhibitionary Practice, in: *Ethnos* 65, 2, S. 217–235.
- Dahl, G. B., Ronald Stade (2000): Anthropology, Museums, and Contemporary Cultural Processes: An Introduction, in: *Ethnos* 65, 2, S. 157–171.
- Eisch, Katharina (2001): Erkundungen und Zugänge I: Feldforschung. Wie man zu Material kommt, in: Klara Löffler (Hrsg.): *Dazwischen. Zur Spezifik der Empirien in der Volkskunde. Hochschultagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Wien*, 1998. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie, S. 27–46.
- Griefahn, Monika (2001): Anmerkungen zur Szenografie, in: *Szenografie – Zur Zukunft der gestaltenden Ausstellung. Museumskunde* 66, 1, S. 9–12.
- Hauser, Andrea (2001): Museum als Feld der Transformation von Erfahrungen. In: Katharina Eisch, Marion Hamm (Hrsg.): *Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnografischen Kulturanalyse*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 214–232.
- Korff, Gottfried, Martin Roth (1990): Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt a. M., New York: Campus, S. 9–37.
- Korff, Gottfried (2001): Das Popularisierungsdilemma, in: *Szenografie – Zur Zukunft der gestaltenden Ausstellung. Museumskunde* 66, 1, S. 13–20.
- Marcus, George (1995): Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, in: *Annual Review of Anthropology* 24, S. 95–177.
- Meyer, Susanne (2001): Menschen im Industriemuseum: Theater der Erinnerungen. *Das Tuchmacher-Museum Bramsche*, in: *Szenografie – Zur Zukunft der gestaltenden Ausstellung. Museumskunde* 66, 1, S. 97–102.
- Roth, Martin (2001): Szenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000, in: *Szenografie – Zur Zukunft der gestaltenden Ausstellung. Museumskunde* 66, 1, S. 25–32.
- Uspenskij, Boris A.: *Semiotik der Geschichte*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.
- Zacharias, Wolfgang (1990): Zur Einführung. Zeitphänomen Musealisierung, in: ders. (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen: Klartext, S. 9–30.