Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 12 (2022)

Artikel: Handwerkstradition, Materialwissen und Techniknarrative : zu den Potentialen arbeitsteiliger Produktion von Glas-Kunst-Werken

Autor: Haug, Henrike

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1002812

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Handwerkstradition, Materialwissen und Techniknarrative. Zu den Potentialen arbeitsteiliger Produktion von Glas-Kunst-Werken

Henrike Haug

Glas ist ein Kunststoff: Ein Material, das durch die Vermischung verschiedener Bestandteile unter Zuführung von Hitze mit dem Ziel hergestellt wird, in eine Form überführt zu werden.[1] Mit Glas sind – wie mit allen Materialien, mit denen Menschen handeln – Bedeutungszuschreibungen verbunden; dazu zählen Narrative von der «Erfindung» des Stoffes und seiner Verarbeitung, von der Weiterentwicklung technischer Verfahren, von Künstler:innen, die besondere Leistungen mit ihm vollbrachten. Diese Erzählungen haben viele Schichten und Perspektiven, jede Generation kann von veränderten Positionen auf sie zurückgreifen, sie reaktivieren oder verwerfen, zu ihnen beitragen und sie fortschreiben. Sie transportieren Informationen über die Wahrnehmung des Materials, seine Bewertung und Stellung innerhalb der unterschiedlichen kulturellen Gruppen, denn es gibt keine überzeitlichen Eigenarten von Stoffen, sie sind vielmehr kodier- und damit auch zeitlich und räumlich wandelbar. Die Form des Narrativs ermöglicht die Verknüpfung von Ereignissen und weist implizit oder explizit auf den Autor, die Autorin zurück, der / die das Material bewusst anordnete und so die kausalen und temporalen Relationen erschuf und verstetigte.[2] In der von Plinius aufgeschriebenen Geschichte des Glases – die zumindest für den europäischen Bereich bis heute Geltung hat – sind sowohl der Zufall seiner Entdeckung,

https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1047.c14545

sein geheimnisvolles Entstehen aus Sand und Hitze, seine Fähigkeit zum Flüssigwerden und Erstarren, die Härte und Glätte der Oberfläche sowie die mögliche Durchsichtigkeit und die vielen beeindruckenden Farben wichtige Aspekte, die auch in folgenden Zeiten immer wieder betont und ausgedeutet wurden.[3]

In vielen dieser Texte wird die Faszination und damit auch die hohe Wertschätzung des Materials sichtbar – zugleich aber gibt es Aspekte seiner Bearbeitung, die negativ konnotiert sind. Seine Verarbeitung erfordert Wissen, Können und technische Ausstattung, so dass das Material in den Bereich des Handwerks gerückt werden kann.[4] War die Glaskunst jahrhundertelang an das technische Vermögen – und damit an einen ausführenden Künstler – gebunden, änderte sich dies ab dem 19. Jahrhundert grundlegend. Durch die vermehrte Produktion von Pressglas seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Entwicklung des Wannenofens, die eine kontinuierliche Verfügbarkeit des Materials bei technisierter Formgebung möglich machte, verlor Gebrauchsglas an Wert.[5] Künstlerische Entwürfe wurden in der Folge vielfach in arbeitsteiligen Verfahren umgesetzt, wobei spezialisierte «Handwerker» neben die entwerfenden «Künstler» traten und eine klare, auch durch die kunsthistorische Forschung fokussierte Hierarchisierung behauptet wurde, entsprach die Hochschätzung der «inventio» bei gleichzeitiger Abwertung der «executio» doch verbreiteten kunsttheoretischen Positionen. Die Beschäftigung mit Werken aus Glas führt daher heute meist zu zwei Fragen, von denen die erste lautet: Ist Glas Kunst – oder doch eher «nur» Kunsthandwerk? Und zweitens: Wenn es Kunst sei – wer ist dann der Künstler beziehungsweise die Künstlerin?

Wenngleich die in der europäischen Wahrnehmung so wichtige Trennung von Entwurf und Ausführung und das Primat des Disegno bei gleichzeitig immer stärkerer Zurückweisung der Materialität ab der frühen Neuzeit wirkmächtig entwickelt wurde, trat diese Spannung durch den Verlust von Handwerkskunst während der Industrialisierung mit besonderer Deutlichkeit hervor – und provozierte eine künstlerische Antwort auf die technisierten Prozesse. So ist das 19. Jahrhundert zugleich eine sehr kreative Zeit für die Beschäftigung mit Glas, in der zu alten Rezepturen geforscht sowie eine grundlegende Umkodierung des Glases als künstlerisches Material angestrebt wurde und die Kunstschaffenden des Jugendstils vielfältige Entwürfe für und hochwertige Werke in diesem Kunststoff erstellten. Als weitere Reaktion kann die Strategie an traditionsreichen Produktionsstätten gewertet

werden, zeitgenössische Künstler als Entwerfer für die überlebenden Glashütten zu verpflichten, so begann etwa Paolo Venini (1895–1959) früh, bedeutende Namen an seinen venezianischen Glasofen zu binden, beispielsweise Carlo Scarpa (1906–1978). Oder die schwedischen Glashütten Orrefors, Kosta und Boda, die mit der Beschäftigung von Künstlern wie Edward Hald (1883–1980) eine ähnliche Strategie des kreativen Dialogs zwischen Entwerfenden und Ausführenden verfolgten.[6]

Dieser Artikel wird jedoch der Frage nach der Trennung von Kunst und Handwerk nicht nachgehen – sondern in der Weiterführung kunstsoziologischer Ansätze wie Howard Beckers «Kunstwelten» (1982) respektive «Art as collective action» (1974) und Edward Sampsons «Acting ensemble» (1999) untersuchen, welche Aspekte bei der Erstellung eines Kunstwerks als «Zusammenarbeit» narrativ betont werden (können) – und warum. Denn Werke der Kunst entstehen immer im Ineinandergreifen von unterschiedlichen Akteuren und Materialien, Verfahren, Produktionsorten, die alle über eine eigene Geschichte und Wertigkeit verfügen und die bei Bedarf – und Interesse – miterzählt werden können.[7] Dies trifft in hohem Masse für Glas zu, das (wie auch die Bronze) zu den Materialien zählt, deren Verarbeitung ein beträchtliches Know-how verlangt. Zum Arbeiten mit Glas braucht man kostspielige, grosse Werkzeuge und Instrumente, allen voran die leistungsstarken Schmelzöfen, um die Temperaturen zu erzeugen, die für das Schmelzen von Sand (Siliziumdioxid), Soda (Natriumkarbonat) als Flussmittel sowie einem Stabilisator für die Herstellung der Glasrohmasse notwendig sind. Man muss über Wissen verfügen, welche Mischungsverhältnisse zu wählen sind, wie das Material seine Farbe verändert, wie man Luft in die Glasmasse bläst, wie das flüssige Material reagiert, welche Hilfsmittel man zur Formung nutzen kann und in welchen Stufen die fertige Form auskühlen muss, um nicht zu zerspringen. Glasherstellung ist ein Vermögen, die Glasverarbeitung verlangt Können und zudem noch ein professionelles Werkstattumfeld, das nicht allen, die eine künstlerische Tätigkeit anstreben, zur Verfügung steht.[8] Diejenigen, die mit Glas arbeiten möchten, können heute daher entweder den langen Weg zum ausgebildeten Glasbläser / zur virtuosen Glasbläserin wählen – und dabei in den Verdacht geraten, ein / e «Kunsthandwerker:in» zu sein. Oder sich das nötige Verfahrenswissen wie auch die logistischen Voraussetzungen einkaufen – und dabei eventuell aufgrund des Verlusts an künstlerischer Geste, Handschrift, Authentizität und fehlender Materialkenntnis kritisiert werden.

Venice Glass Week // Thomas Stearns

Im September 2019 fand in Venedig die dritte «Venice Glass Week» statt – eine Woche zum Glas, in der seit 2017 die venezianischen Studios und Werkstätten, die Galerien und Glasmuseen besondere Öffnungszeiten und darüber hinaus eine grosse Anzahl von Werkpräsentationen, technischen Vorführungen oder wissenschaftlichen Vorträgen anbieten. An diesem Ort, der mit einer langen Tradition der Glasbearbeitung und hoher technischer Bravour verbunden wird, kann in der «Glass Week» die breite Varianz unterschiedlicher künstlerischer Positionen nebeneinander gesehen und verglichen werden. Sehr auffällig wird beim Flanieren, wie viele der Glaskünstler:innen, die ihre Werke selbst ausführen, dies sehr deutlich betonen. Zugleich legen sie hohen Wert darauf, eine eigene künstlerische Position zu beschreiben, sich somit auch als konzeptuell arbeitende Künstler:innen zu verorten und die intellektuellen Aspekte des Entwurfs herauszuarbeiten. Direkt daneben findet sich eine Vielzahl von Kunstwerken, bei denen nicht oder nur sehr schwer erkennbar wird, ob der oder die namentlich auftretende Künstlerin oder Künstler eigenhändig für die Umsetzung verantwortlich war oder die Umsetzung der Idee an einen «Handwerker» delegiert hatte. Dort, wo deutlich werden muss, dass es eine entwerfende und eine ausführende Instanz gab, finden sich vielfach Versuche, diesen Umstand zu verschleiern. Hier wird das angesprochene «Dilemma» des Glases zwischen Kunst und Handwerk erneut sichtbar; aber auch, dass sowohl die Glaskünstler:innen als auch das Publikum innerhalb dieser Kategorien zu denken scheinen. Dabei muss die Frage nach Form und Umsetzung gar nicht in diesem kunsttheoretischen Rahmen verhandelt werden – gibt es doch auch andere Strategien, mit denen es gelingen kann, arbeitsteilige Verfahren in der Glaskunst der Gegenwart zu inszenieren, zu reflektieren und damit bewusst für die künstlerische Positionierung zu nutzen.

Während der «Glas Week» eröffnete in den Stanze del vetro der Fondazione Giorgio Cini die Ausstellung «Thomas Stearns alle Venini». Im Mittelpunkt stand die Entwurfstätigkeit des amerikanischen Künstlers Thomas Stearns (1936–2006), der 1960, in seinen jungen Jahren, mit einem Stipendium nach Murano gekommen war. Zuvor hatte er an der Cranbrook Academy of Art angefangen, mit Flachglas zu arbeiten und dabei ein Interesse an dem Material entwickelt, er verfügte aber keineswegs über technische Kenntnisse. Der Gründer der berühmten venezianischen Glasmanufaktur, Paolo Venini, war 1959 verstorben; sein Schwiegersohn Ludovico de Santillana hatte die

Leitung des Unternehmens übernommen und versuchte – erneut mit künstlerischen Impulsen –, das Profil der Firma weiterzuentwickeln. Aufgrund dieser Konstellation eröffnete sich dem jungen Amerikaner die Möglichkeit, in den venezianischen Glashütten zu arbeiten. In der Ausstellung wurde dazu auf Italienisch ausgeführt: «La mostra mette in luce gli straordinari risultati dell'esperienza muranese di Stearns», die englische Version hingegen lautete: «The exhibition highlights the extraordinary results of Stearns' experiments with Murano glass». Der italienische Text spricht damit von «muranesischen Erfahrungen» des jungen Künstlers, während die englische Fassung daraus «Experimente mit dem Glas von Murano» macht. Hier wird deutlich, wie durch Sprache und Erzählung unterschiedliche Aspekte betont bzw. verunklärt werden können – und dass in der Analyse solcher Formen darunterliegende Bewertungen und Wahrnehmungen offenbar werden: Denn (natürlich) war es nicht Stearns, der eigenhändig mit Glas experimentierte, sondern der junge Glasbläser Francesco «Checco» Ongaro, der mit ihm in einen Dialog eintrat und der bereit und in der Lage war, auf Stearns' formale Vorstellungen mit seinem handwerklichen Vermögen und Wissen zu reagieren. Die kreativen Prozesse waren also Aushandlungen zwischen dem von aussen kommenden Blick des Amerikaners, der in seinem Bemühen, die Impulse der venezianischen Glastradition für sich zu adaptieren, ungewohnte formale sowie innovative technische Vorschläge und Forderungen an den «maestro vetraio» formulierte, der darauf mit seinem Materialwissen und Handlungen reagierte.[9] Das Team Stearns / Ongaro schlug nicht allein formale Neuformulierungen vor, sondern erregte auch durch den unkonventionellen Einsatz der «Incalmo»-Technik Aufsehen. Dieses Verfahren, das als Markenzeichen von Venini in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingesetzt worden war, bestand darin, ein Glasteil auf ein anderes aufzusetzen («incalmare» = pfropfen), und wurde durch Ongaros kunsthandwerkliches, in der Tradition der venezianischen Glasbläser wurzelndes Vermögen in einer bislang nicht gekannten Qualität umgesetzt. Eines der Ergebnisse dieser Kooperation war der berühmte *Cappello del Doge*, ein Werk, mit dem Stearns – wäre er als Nichtvenezianer nicht vom Wettbewerb ausgeschlossen gewesen – den Glaspreis der Biennale 1961 hätte gewinnen können.

Dieses Beispiel verdeutlicht, wie stark hierarchisierende Beurteilungen von Künstlertum versus Handwerk und Materialwissen bestimmte Lesarten diktieren und wie schwer es fällt, vergleichbare Konstellationen als Kooperation zweier gleichberechtigter Protagonisten auf Augenhöhe zu verstehen.[10]

Dieses Vorurteil verstellt zudem den Blick auf noch komplexere Kooperationen, bei denen nicht allein Entwerfende und Ausführende, sondern – im Sinne von Becker und Sampson – auch die Geschichtlichkeit sowie die Gesetze des Handwerks, die Bewertung bestimmter technischer Verfahren, die einem Material scheinbar entsprechenden Formen und weitere Faktoren (etwa fremd vs. eigen, Innovation vs. Tradition, Gebrauchswert vs. Kunstwerk) berücksichtigt werden könnten. Mich interessiert dabei vor allem, wie diese komplexen Faktoren von «Arbeitsteilung» im Verfahren von einigen Künstlern als ein Mehrwert wahrgenommen und für die Beschreibung der eigenen Werke instrumentalisiert werden.

Julius Weiland // Archetype

Julius Weiland ist ein entwerfender Glaskünstler, der über Kenntnisse in der Verarbeitung von Glas verfügt, aber dennoch seine Objekte ausführen lässt. Durch seine Kooperation mit Berlin Glass e. V., wo er 2017 «artist in residency» war, hat er Zugang zu Schmelzöfen sowie die Möglichkeit zum Austausch mit spezialisierten Glasbläsern, deren Wissen wiederum in seine Werke einfliessen kann. Glas nicht nur als Trägermaterial seiner Entwürfe zu betrachten, sondern auch verschiedene dem Werkstoff inhärente Traditionen mit zu berücksichtigen, gehört zu seiner künstlerischen Position. In einem Interview fragt Wita Noack den Künstler, wie er zum Glas als seinem «Kunst-Stoff» gekommen sei: Weiland begründet dies damit, dass eine der Professor:innen, bei denen er an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg studierte, die renommierte Glaskünstlerin Ann Wolff (geb. 1937) gewesen sei. Wolff ging nach einer Ausbildung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm nach Schweden und war dort – neben ihrer Arbeit als freischaffende Künstlerin – zwischen 1960 und 1978 für die Glasmanufaktur Kosta Boda als Entwerferin tätig.[11] Weiland betont die Herkunft ihres künstlerischen Selbstverständnisses aus der amerikanischen Studio-Glass-Bewegung der 1960er-Jahre:

> Das Glas wurde aus den grossen Fabriken rausgeholt und in die selbstgebastelten – muss man wirklich sagen – Studios hineingeholt und dadurch als künstlerisches Medium entdeckt. Im Laufe der Zeit sind daraus hochprofessionelle Glasstudios entstanden mit sehr weit entwickelten Techniken und künstlerisch sehr inte-

> ressanten Ansätzen. Man kann das ruhig mittlerweile auch als Teil der Kunstgeschichte betrachten, auch wenn die Studioglasbewegung aus dem angewandten Bereich kommt.[12]

Es ist interessant, wie Weiland Glas als industriellen Werkstoff und zugleich als künstlerisches Medium beschreibt und dabei das Auseinanderklaffen zwischen professionellen und «selbstgebastelt» erscheinenden Verfahren hervorhebt. Er ruft damit einen der Pioniere der amerikanischen Studio-Glass-Bewegung, Harvey K. Littleton (1922–2013), auf, der 1962 begonnen hatte, die – in Amerika weniger in Glashütten denn in Fabriken konzentrierte – industrielle Verarbeitung von Glas in die Künstlerateliers zu bringen.[13] Er löste damit das Material Glas sehr wirksam aus der Handwerkstradition, so dass es neu kodiert werden konnte. In diesem Sinne äusserte sich Littleton 1964 in einem Interview:

> The creative artist and the craftsman have been separated. We believe that the artist's heart, hand, and head should all be used together and simultaneously to express the idea that originates within him.[14]

Durch diesen Neubeginn in der Glasbearbeitung – das freie Experimentieren mit dem Material in bewusstem, fast vollständigem Verzicht auf langjährige Expertise oder technisches Know-how – umging er das Dilemma, dass entwerfende Künstler:innen und ausführende Glasbläser:innen gemeinsam arbeiten und somit der künstlerische Zugriff auf das Material immer ein vermittelter ist, allerdings unter Beibehaltung des vertrauten europäischen Paradigmas, demzufolge technisches Vermögen der (künstlerischen) Idee untergeordnet sei.

Julius Weiland, der sich über ein Lehrerin-Schülerverhältnis und durch die Reflexion der Geschichte des Materials Glas mit der Studio-Glass-Bewegung verbinden kann, verfügt durchaus über technisches Know-how, entschied sich aber dennoch dazu, das Vermögen von Glasbläsern für seine Werke zu nutzen. Dies ist umso interessanter, als er seine künstlerischen Entscheidungen als aktive Handlungen beschreibt und dabei ein bewusstes Eingreifen in ein «zu viel» an handwerklicher Professionalität sichtbar wird. So führt er zu seinem Werk *Archetype* (2017) aus, dass er diese Vase nach dem antiken Vorbild eines Ölfläschchens aus Mesopotamien schuf beziehungsweise erschaffen liess:

> Die Vase wurde von mir bewusst antikisiert, denn sie hat Einschlüsse, Fehler und Luftblasen. Für mich ist es ein Verweis auf diese sehr, sehr alte Glastradition.[15]

Auf Nachfrage schränkt er aber ein:

> Ich führe die handwerkliche Glastradition auch nicht fort. So habe ich die Glasbläser gebeten, mir diese Vase so schlecht als möglich zu machen. Die erste Vase ist völlig schiefgegangen, denn die war perfekt wie aus dem Kaufhaus […]. Dann haben die Glasbläser mit Hölzern auf diese Vase geschlagen und sie in Asche gerollt. Der Rand musste extra für mich schief gemacht werden.[16]

Die Spannungen, die hier zwischen entwerfenden und ausführenden Künstlern sichtbar werden, sind bezeichnend: Weiland hatte ein archaisches Aussehen sowohl in der Form als auch in der Materialität und technischen Ausführung imaginiert, das von den hochspezialisierten Glasmeistern, die sein Vorhaben ausführten, nicht umgesetzt werden konnte oder vielmehr als eine handwerkliche Unperfektion von ihnen sehr wahrscheinlich auch nicht umgesetzt werden sollte.[17] Die sichtbaren Fehler werden so als ein zweiter, ein zusätzlicher Arbeitsschritt erkennbar, der Handgemachtes evoziert, wobei die Künstlerhand nicht – so zumindest der Beschreibung von Weiland nach – das perfekte Aussehen eines vermeintlich industriell gefertigten Glases («wie aus dem Kaufhaus») zeigen darf. Diese Position findet sich als Motiv in den Anfängen der Studio-Glass-Bewegung, geht es doch auch dort um das Raue, das Nicht-Perfekte und damit um ein Narrativ des 20. Jahrhunderts: Perfektion wird nicht mehr als Ausdruck eines virtuosen Künstlertums, sondern als Verweis auf ein geistloses technisches Verfahren gelesen – und das Unvirtuose als Zeugnis für die Anwesenheit eines handwerklich arbeitenden Künstlers.[18]

Kai Schiemenz // Lhotsky Studios

Im Werk von Kai Schiemenz wird ein anderes Motiv sichtbar. In einem Interview mit Wita Noack – anlässlich der Ausstellung «In Farbe» 2017 im Lemke Haus in Berlin – formulierte der Künstler, als er darauf angesprochen wurde, dass er seine Objekte ausführen lässt:

> Wo endet das Kunstwerk und wo fängt es an? Natürlich sind die Glasskulpturen das Endprodukt. Andererseits sind sie ein Speicher und Zeugen der Herstellung, und der Prozess der Herstellung wiederum ist auch ein Prozess der Aufladung. In eine solche Skulptur fliesst eine Menge Zeit, Geld und Energie, es fliesst eine ganze Kette von Kulturtechniken hinein.[19]

Was der Künstler hier mit dem Bild einer «Kette von Kulturtechniken» anspricht, die als Zeugen der Herstellung in seinen Glasskulpturen gespeichert sind, erklärt sich durch seinen Arbeitsprozess: Schiemenz lässt seine aus gegossenem Glas bestehenden Arbeiten in einer traditionsreichen böhmischen Produktionsstätte fertigen. Es handelt sich um die Glashütte in Pelechov, die heute unter dem Namen Lhotsky Studios weitergeführt wird und durch die beiden berühmten tschechoslowakischen Glaskunstschaffenden Stanislav Libenský (1921–2002) und Jaroslava Brychtová (1924–2020) zu internationalem Ruhm gelangte.[20] Auf der EXPO 58 in Brüssel erregten sie Aufmerksamkeit, da sie durch ihr radikales Umdenken im Einsatz von geschmolzenem Glas vollkommen neue Wege für die moderne Glaskunst aufzeigten.[21] Jaroslava Brychtová hatte Mitte der 1940er Jahre begonnen, gemeinsam mit ihrem Vater Glas zu verschmelzen und dabei im Innern der lichtdurchlässigen Masse Formen einzufügen – also skulptural zu arbeiten.[22] Sie konnten dabei auf vorhandenem Glaswissen aufbauen, hatte die Regierung doch schon vor der Ausrufung der tschechoslowakischen Republik im Jahr 1918 Anstrengungen unternommen, die bedeutende nordböhmische Glastradition in der Region um Gablonz, Eisenbrod und Harachsdorf als nationales Kulturerbe zu fördern.[23] Zu diesem Zweck wurde zum 1. Oktober 1920 die Staatliche Glasfach- und Handelsschule in Eisenbrod (heute Železný Brod mit dem Ortsteil Pelechov) gegründet, zu deren ersten Professoren der Bildhauer Jaroslav Brychta (1895–1971), der Vater der Glaskünstlerin, sowie Alois Metelák (1897–1980, seit 1924 dort als Direktor) zählten. Politisches Ziel war es, die Ausbildung und das Niveau der ansässigen Glasarbeiter zu verbessern und zugleich eine eigenständige, «nationale» Kunstsprache zu entwickeln – ein Vorhaben, das zusätzlich Wirkmacht entfaltete, da mit der Besetzung durch die Wehrmacht ab 1939 die Kunsthochschulen geschlossen wurden und viele Künstler:innen aus diesem Grund in die angewandte Kunst wechselten.[24] Der Gebrauchscharakter des Glases wurde durch diese Impulse und durch experimentelle Ansätze immer stärker und bewusst zurückgedrängt

und Glas auch hier zu einem modernen Material für aktuelle künstlerische Positionen umgedeutet. Brychta arbeitete als Leiter der Abteilung für figürliche Glaskunst bis 1960, der heutige Inhaber der Glashütte, Zdenek Lhotsky, ist einer seiner Enkelschüler, der bei seiner Tochter lernte und nach 1989 die Glashütte internationalisierte.[25]

Indem Schiemenz an diesem Produktionsort fertigen lässt, kann er die Tradition des Ortes mit seinem Werk verbinden – als eine der Kulturtechniken, die er in seinen Werken gespeichert sieht, wobei das Narrativ von der alten Tradition des böhmischen Glases, das zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich gedeutet und für politische Selbstbeschreibungen instrumentalisiert werden konnte, ebenfalls ein Kettenglied bildet.

Die drei ausgewählten Beispiele von Thomas Stearns, von Julius Weiland und von Kai Schiemenz verdeutlichen, dass künstlerische Zusammenarbeit nicht allein auf ein koordiniertes gemeinsames Handeln von entwerfendem Künstler und ausführendem Handwerker beschränkt ist. Sondern dass – im Sinne von Becker und Sampson – eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte zu einem Werk beitragen und sich an ihm anlagern. So entsteht ein vielschichtiges Sediment, das aus dem Erbe eines Ortes, der Geschichte einer Handwerkskunst, dem Selbstverständnis der Handelnden, aus formalen Traditionen, aus Brauch und neuen Techniken besteht. Durch die verschiedenen Mitwirkenden kann zudem das Bedeutungsspektrum des Werkes erweitert werden: Mit Harvey K. Littleton, Ann Wolff und dem Künstlerpaar Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová klingen drei der bedeutenden Strömungen und Orte der modernen Glasskulptur mit, die amerikanische Studio-Glass-Bewegung, die skandinavische Glaskunst sowie die Positionen des tschechoslowakischen Bereichs.[26] Dadurch gelingt es, eine künstlerische Genealogie zu evozieren, stellt sich Weiland doch über das Lehrerin-Schüler-Verhältnis in einen direkten Ausbildungszusammenhang und schreibt Schiemenz sich durch die Weiter- oder Wieder-Nutzung der Glasöfen und der Kooperation mit den dort noch lebendiges Erbe praktizierenden «Handwerkern» in einen Werkstattverbund ein. Sichtbar wird, wie vielschichtig das Konzept der «Zusammenarbeit» ist – sei es als tatsächliche Kooperation, als Schülerschaft, als Verhältnis von Ausführenden und Entwerfenden oder als zeitlich versetztes Weiterführen. Die ausführenden Glaskünstler stehen jeweils in eigenen handwerklich-künstlerischen Traditionen, die als Erinnerung im Werk aufscheinen und als ein aktiv gestaltender Teil auch stärker in der Forschung Berücksichtigung

finden müssen. Zudem erweist es sich als sinnvolle künstlerische Strategie, das eigene «Nichtausführen» keineswegs zu verschleiern, sondern die Möglichkeiten zu nutzen, die diese Kooperationen bieten. Wie gezeigt, ist Handwerk dabei nicht einfach nur Handwerk, sondern historisch gewachsenes Vermögen, das komplexe Narrative nicht allein tradiert, sondern für die künstlerische Aktivierung zur Verfügung stellt.

Henrike Haug
PD Dr., Universität zu Köln,
Kunsthistorisches Institut
henrike.haug@uni-koeln.de
https://orcid.org/0000-0003-3563-1905

1 Wenngleich es auch natürliche Glasvorkommen (darunter Obsidian oder Fulgurit) gibt, ist der Grossteil des vorhandenen und genutzten Glases ein menschliches Produkt, vgl. Weiss 1986; Dupré 2014.
2 Fludernik 2008, S. 9: «Das Erzählen bietet uns eine grundlegende Erkenntnisstruktur an, die uns hilft, die unübersichtliche Vielfalt der Ereignisse zu ordnen und Erklärungsmuster dafür zu liefern.» Zur Bedeutungszuschreibung an Materialien u.a. Wagner 2002.
3 Plinius berichtet im 36. Buch seiner Naturkunde vom Ursprung des Glases (*origo vitrio*), im Anschluss an seine Diskussion der Steine und Sandarten, Plinius d. Ä. 2007, S. LXV, 190, S. 124–131.
4 Die Frage nach der «Kunstfähigkeit» von Glas wird immer wieder diskutiert und hängt mit den Verwendungskontexten des Materials zusammen, siehe u.a. Clemons 1989, Kap. 6.2., «Überlegungen zur Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk», S. 73–77.
5 Und später durch die Entwicklung maschineller Blasverfahren, vgl. Lobmeyr et al. 1874, S. 175–176 und 166–168.
6 Terraroli 2000; Wickman 1998.
7 Becker 1982; vgl. auch Becker 1974; Sampson 2001; Danko 2012, S. 63–65: «Kunst als kollektives Handeln».
8 Einen guten Einblick in die komplexen Verfahren bietet die Serie *Blown away*, die bei Netflix in nunmehr schon zwei Staffeln zehn Glasbläser:innen in einem Wettkampf gegeneinander antreten liess und 2021 in einem Weihnachtsspecial aus den Besten einen «winner» erkor.
9 Barovier 2019, hier S. 22 zum Motiv, dass der junge «fremde» Künstler mit dem virtuosen Meister und Vorarbeiter Arturo Biasutto zu keinem Einverständnis kam, da der ältere Mann sich nicht auf die Tonmodelle und Zeichnungen Stearns Ideen einlassen konnte und wollte – und so Ongaro «agreed to get involved and become Stearns's interpreter».
10 Die Michelangelo Foundation als Netzwerk von hochwertigem Kunsthandwerk versucht mit dem Motiv der doppelten Signatur eines Werkes gegen dieses Narrativ anzugehen und das Dialogische im Zusammengehen von Entwerfen und Handwerkern zu betonen vgl. die Website doppia firma/double Signature, http://www.doppiafirma.com, Stand 26.8.2020, sowie die Beiträge im Sammelband Bushart / Haug 2020.
11 Fahrner-Tutsek 2014. Orrefors Kosta Boda AB ist ein Zusammenschluss der vormals eigenständigen Glashütten Orrefors, Kosta, Boda und Åfors.
12 Noack / Birkholz 2017, S. 35.
13 Byrd 2011, Kap. 3, «1962–1964: Birth of the Studio Glass Movement», S. 39–57.
14 Harvey K. Littleton, «Artist Experiment with Glassblowing [Interview]», in: *Wisconsin State Journal*, 12. Juli 1964, zit. nach: Gordon 2018, «Kat. Nr. 134 (Harvey K. Littleton, ‹Exploded Green Vase›, 1965)», S. 258.
15 Noack / Birkholz 2017, S. 38.
16 Noack / Birkholz 2017, S. 38–39.
17 Becker 1974 verweist auf ein vergleichbares Beispiel mit professionellen Lithografen, S. 769–770.
18 Gordon 2018, S. 258, zur Form von Littletons *Exploded Green Vase*: «is deliberately imperfect, and documents the presence of the artist».
19 Noack 2017, S. 10.
20 Warmus 1985; Langhamer 2003, Kap. 12, zur Geschichte der tschechischen Glasfabriken ab 1989, S. 221.
21 Klasová 2002; Kehlmann 2002; Ricke 2005.
22 Ricke 1990, S. 154. Vergleichbar den *Pâte-de-verre*-Arbeiten des französischen Jugendstils und dem Wachsausschmelzverfahren, mit dem René Lalique in den 1920er und 1930er Jahren experimentiert hatte, wobei er allerdings das Glas mit Hilfe von Luft in die Form presste, vgl. Elliot 2014, S. 313; zu den von ihm patentierten Verfahren des Glasgusses vgl. ebd. S. 27–38; Hilschenz-Mlynek / Ricke 1985, S. 30–34.
23 Panenková 1995. Zur böhmischen Glastradition seit dem 13. Jahrhundert vgl. Drahotová 1995.
24 Frantz 1994, S. 34; Uwe Claassen, «Von Mesopotamien hinaus in die Welt. Zur Ge-

schichte des Glases», in: Claassen 2016, S. 12–18, hier S. 15.

25 Libenský war dort sei 1953 dort tätig, zwischen 1963 und 1987 Leiter der Glasabteilung der Hochschule für angewandte Kunst in Prag als Nachfolger des für die tschechische Glaskunst nach dem 2. Weltkrieg so einflussreichen Josef Kaplický, Frantz 1994, S. 41; Claassen 2016, S. 87–89; Rossini 2010 führt aus, dass Libenský für den Entwurf, Brychtová für die technische Umsetzung zuständig gewesen sei.

26 Clemons 1989, v. a. Kap. 4 «Die Gestaltungstendenzen der Sechziger Jahre», S. 34–63; Kregeloh 2015, S. 23.

Literaturverzeichnis

Barovier 2019
Marino Barovier, «Thomas Stearns. Research and Experimentation at the Venini Glassworks», in: *Thomas Stearns at Venini*, hrsg. von Marino Barovier und Carla Sonego, Ausst.-Kat. Le Stanze del Vetro, Venedig, 9.9.2019–5.1.2020, Mailand: Skira, 2019, S. 21–32.

Becker 1974
Howard Becker, «Art as Collective Action», in: *American Sociological Review*, 39 (1974), S. 767–776.

Becker 1982
Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1982.

Bushart / Haug 2020
Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken, 5), hrsg. von Magdalena Bushart und Henrike Haug, Wien et al.: Böhlau, 2020.

Byrd 2011
Joan Falconer Byrd, *Harvey K. Littleton. A Life in Glass. Founder of America's studio glass movement*, New York: Skira Rizzoli, 2011.

Claassen 2016
Uwe Claassen, *Glas … Kunst aus Sand und Feuer. Modernes Glas – Studioglas – Neues Glas des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Sammlung der Barbara Achilles-Stiftung*, Hamburg: Barbara Achilles-Stiftung, 2016.

Clemons 1989
Daniela Clemons, *Die Entwicklung der Glasplastik nach dem Zweiten Weltkrieg*, Diss. Justus-Liebig-Univ. Giessen, 1989.

Danko 2012
Dagmar Danko, *Kunstsoziologie* (Einsichten), Bielefeld: transcript, 2012.

Drahotová 1995
Olga Drahotová, «Das Böhmische Glas – ein mitteleuropäisches Phänomen», in: *Böhmisches Glas – Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* (Schriften des Passauer Glasmuseums, 1), hrsg. von Jan Mergl, Referate anl. des Internationalen Symposiums im Passauer Glasmuseum, 29.4.–2.5.1993, Passau: Passauer Glasmuseum, 1995, S. 10–12.

Dupré 2014
Sven Dupré, «Die Feuerkünste», in: *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, hrsg. von Sven Dupré et al., Ausst.-Kat. Glasmuseum Hentrich, Stiftung Museum Kunstpalast, 5.4.–10.8.2014, München: Hirmer, 2014, S. 84–98.

Elliott 2014
René Lalique. Enchanted by Glass, hrsg. von Kelley Jo Elliott, Ausst.-Kat. The Corning Museum of Glass, Corning, 17.5.2014–4.1.2015, New Haven: Yale University Press, 2014.

Fahrner-Tutsek 2014
Eva-Maria Fahrner-Tutsek, «Mixed Double – Gemischtes Doppel», in: *Ann Wolff. Persona. Contemporary Glass – Zeitgenössisches Glas*, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2014, S. 9–14.

Fludernik 2008
Monika Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 2., durchges. Aufl., Darmstadt: WBG, 2008.

Frantz 1994
Susanne K. Frantz, «A Collaboration in Glass», in: *Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová. A 40-Year Collaboration in Glass*, hrsg. von Susanne K. Frantz, Ausst.-Kat. Corning Museum of Glass, Corning, NY, 23.4.–16.10.1994, München / New York: Prestel, 1994, S. 33–53.

Gordon 2018
John Stuart Gordon, *American Glass. The Collections at Yale*, New Haven: Yale University Art Gallery in association with Yale University Press, 2018.

Hilschenz-Mlynek / Ricke 1985
Glas. Historismus, Jugendstil, Art Déco (Die Sammlung Hentrich im Kunstmuseum Düsseldorf, 1, Frankreich / Materialien zur Kunst des

neunzehnten Jahrhunderts, 32), hrsg. von Helga Hilschenz-Mlynek und Helmut Ricke, München: Prestel, 1985.

Kehlmann 2002
Robert Kehlmann, «The Inner Light. Sculpture by Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová», in: *The Inner Light. Sculpture by Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Museum of Glass, Tacoma, 6.7.–27.10.2002, London / Seattle: University of Washington Press, 2002, S. 3–45.

Klasová 2002
Milena Klasová, *Libenský – Brychtová*, Prag: Gallery, 2002.

Kregeloh 2015
Anja Kregeloh, *Glas als Material der Kunst seit 1960* (Berichte aus der Kunstgeschichte), Diss. Univ. Hamburg, 2014, Aachen: Shaker, 2015.

Langhamer 2003
Antonín Langhamer, *The Legend of Bohemian Glass. A Thousand Years of Glassmaking in the Heart of Europe*, Zlín: Tigris, 2003.

Lobmeyr et al. 1874
Ludwig Lobmeyr, Albert Ilg, Wendelin Boeheim (Hrsg.), *Die Glasindustrie, ihre Geschichte und gegenwärtige Entwicklung und Statistik*, Stuttgart: Spemann, 1874.

Noack 2017
Wita Noack, «Wo das Unsichtbare und die Vorstellungen anfangen, beginnt dieses verführerische Schimmern [Interview mit Kai Schiemenz]», in: *Kai Schiemenz. In Farbe* (Glas 01 / Mies van der Rohe Haus, 29), hrsg. von Marie Luise Birkholz et al., Ausst.-Kat. Mies van der Rohe Haus, Berlin, 2.4.–25.6.2017, Berlin: form + zweck, 2017, S. 7–11.

Noack / Birkholz 2017
Wita Noack, Marie Luise Birkholz, «Glas – eindeutig zweideutig [Interview mit Julius Weiland]», in: *Julius Weiland. Dekor und Deformation* (Glas 03 / Mies van der Rohe Haus, 32), hrsg. von Wita Noack, Kai Thiede und Marie Luise Birkholz, Ausst.-Kat. Mies van der Rohe Haus, Berlin, 1.10.–22.12.2017, Berlin: form + zweck, 2017, S. 35–40.

Panenková 1995
Duña Panenková, «Glasfachschule Eisenbrod», in: Georg Höltl (Hrsg.), *Das böhmische Glas 1700–1950*, Bd. 6: *Art Deco / Moderne*, Tittling: Rotel Tours, 1995, S. 104–105.

Plinius d. Ä. 2007
C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch XXXVI: Die Steine* (Sammlung Tusculum), hrsg. und übers. von Roderich König, in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007, Kap. LXV, §190, S. 124–131.

Ricke 1990
Helmut Ricke, *Neues Glas in Europa. 50 Künstler – 50 Konzepte*, Ausst.-Kat. Glasmuseum Hentrich, Düsseldorf, zur Glastec '90 in Halle 6 der Düsseldorfer Messe, 23.–27.10.1990; Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf, 18.11.1990–13.1.1991, Düsseldorf: Verlagsanstalt Handwerk, 1990.

Ricke 2005
Czech Glass 1945–1980. Design in an Age of Adversity, Publ. anl. der Ausst. *Aufbruch. Tschechisches Glas 1945–1980*, hrsg. von Helmut Ricke, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 19.2.–16.5.2005, Stuttgart: Arnoldsche, 2005.

Rossini 2010
Pavla Rossini, «Twice in the Spirit of Stanislav Libenský. Newly opened Museum in Želený Brod», in: *Neues Glas – New Glass*, Nr. 4, 2010, S. 8–11.

Sampson 2001
Edward E. Sampson, «To Think Differently. The Acting Ensemble. A New Unit for Psychological Inquiry», in: *Critical Psychology*, 1 (2001), S. 47–61.

Terraroli 2000
Valerio Terraroli, «Paolo Venini and the Metamorphosis of Modern Style during the 1920s»,

in: *Venini. Catalogue Raisonné 1921–1986*, hrsg. von Anna Venini Diaz de Santillana, Mailand: Skira, 2000, S. 17–25.

Wagner 2002
Monika Wagner, «Materialien als soziale Oberflächen», in: *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 1), hrsg. von ders. und Dietmar Rübel, Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 101–118.

Warmus 1985
William Warmus, «The Art of Libenský and Brychtová», in: *New Glass Review*, hrsg. vom Corning Museum of Glass, Nr. 6, 1985, S. 132–144.

Weiss 1986
Gustav Weiss, «Glas», in: Ders. et al., *Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder* (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 3), Stuttgart: Reclam 1986, S. 11–68.

Wickman 1998
Kerstin Wickman (Hrsg.), *Orrefors. A Century of Swedish Glassmaking*, Stockholm: Byggförlaget-Kultur, 1998.