fragile

Fragile – Alles aus Glas!
Grenzbereiche des Skulpturalen

Inhalt

4 **Vorwort**
→ Marc Gundel / Martina Padberg

7 **Dank an die Leihgeber**

Werktext
10 Thomas Schütte

14 **Glas.** Streifzüge durch das Skulpturale
→ Rita E. Täuber

Werktexte
40 Luciano Fabro
42 Tony Cragg
44 Asta Gröting
46 Mona Hatoum
48 Louisa Clement
50 Gerda Schlembach
52 Marta Klonowska

54 **Kult des Kristallinen.** Glasvisionen im frühen 20. Jahrhundert
→ Ralph Musielski

70 **Das Ringen um die gute Form.** Gebrauchsglas im frühen 20. Jahrhundert
→ Maaike van Rijn

82 **Carrés imaginaires.** Das *Große Glas* und die Folgen
→ Andreas Pinczewski

98 **Schmiede der Engel.** Wie Egidio Costantini und Peggy Guggenheim die Kunstwelt für Glas begeisterten
→ Monika Hawrylewicz

104 **Studioglas** und „Glaskunst“
→ Rita E. Täuber

Werktexte
116 Kai Schiemenz
120 Ayşe Erkmen
122 Karin Sander
126 Cornelia Parker
128 Gabriella Gerosa
130 Christoph Brech

132 **Gläserne Häuser, durchsichtige Seelen.** Der Transparenztraum im 20. Jahrhundert
→ Manfred Schneider

Werktext
144 Timm Ulrichs

147 **Danke**

150 **Katalog der ausgestellten Werke**

156 **Literatur und Anmerkungen**

158 **Impressum**

Vorwort

→ **Dr. Marc Gundel** Direktor der Städtischen Museen Heilbronn/ Kunsthalle Vogelmann

→ **Dr. Martina Padberg** Künstlerische Leiterin des Kunstmuseums Ahlen

Das gemeinsame Interesse unserer beiden Häuser am Thema haben zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler befördert, die sich in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten dem faszinierenden Material Glas gewidmet und ungewöhnliche, richtungsweisende Arbeiten damit gestaltet haben beziehungsweise gestalten ließen. Bis heute ist der Umgang mit diesem Werkstoff eine handwerkliche sowie ästhetische Herausforderung, was mitunter auch den Reiz für die künstlerische Auseinandersetzung mit ihm auszumachen scheint. Die Voraussetzungen hierfür wurden in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts geschaffen, also in einer Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche. So brachte etwa eine überbordende Esskultur des Großbürgertums bizarre Gläser hervor, deren ästhetische Gestaltung ihre ursprüngliche Funktion weitestgehend vergessen lässt. Und als transparenter Werkstoff verkörperte Glas im architektonischen Bereich geradezu exemplarisch gesellschaftsutopische Gedanken.
Im Verlauf der 1960er Jahre kam es dann abermals zu einer intensiven Beschäftigung mit Glas. Hierbei traf die sogenannte *Studioglasbewegung* auf Künstlerinnen und Künstler, die in der Nachfolge Marcel Duchamps und des Minimalismus mit dem Material experimentierten und seine skulpturalen und räumlich-architektonischen Eigenschaften ausloteten.

Die zeitgenössische Kunst wartet mit einem breiten Spektrum großartiger Werke auf. Diese können sich auf die Geschichte der Glaskunst beziehen oder innerhalb des jeweiligen Œuvres eine besondere Stellung einnehmen. Bildhauerinnen und Bildhauer, die ausschließlich mit Glas arbeiten, sind jedoch eher rar. Das hat zur Folge, dass die Glaskunst im Hinblick auf ihre Rezeption weiterhin randständig bleibt, zugleich aber zur – wenn man so will: zwischen Geniestreich und Kitsch oszillierenden – Königsdisziplin fast aller plastisch-skulptural arbeitenden Gegenwartskünstlerinnen und -künstler avanciert.
In der Kunsthalle Vogelmann in Heilbronn knüpft die Ausstellung *Fragile – Alles aus Glas!* an die Schau *Skulpturen aus Papier. Von Kurt Schwitters bis Karla Black* von 2017 an. Es ist somit das zweite Projekt einer Reihe, mit der wir den Grenzbereichen und Randgebieten von Skulptur und Plastik grundlegend nachspüren und diese aufarbeiten wollen. Glas als Werkstoff stellt dabei traditionelle Definitionen von Skulptur grundsätzlich infrage und erweitert sie im selben Zug. Dabei werden elementare künstlerische Aspekte berührt, etwa das Auskundschaften des technisch Machbaren oder das Austarieren von sinnlicher Erfahrbarkeit und überbordendem Dekor.

Im Kunstmuseum Ahlen spielt das Thema „Licht“ seit Längerem eine besondere Rolle: mit Lichtskulpturen im Außenraum, mit bedeutenden Werken von Adolf Luther in der eigenen Sammlung, aber auch mit Ausstellungen zur Frühgeschichte der Fotografie (2021) oder zu Christian Rohlfs (2020) und nicht zuletzt durch die jährliche Beteiligung an der *Nacht der Lichtkunst* in der Hellwegregion. Im Rahmen unserer anspruchsvollen Ausstellung wird die transluzide und zugleich das Licht spiegelnde Qualität von Glas intensiv erfahrbar.

Rita E. Täuber, Heilbronn, hat dieses ambitionierte Projekt konsequent verfolgt, es stringent entwickelt und abgegrenzt sowie mit einem guten Gespür für das Machbare umgesetzt. Ihr tatkräftig zur Seite stand im Haus die wissenschaftliche Volontärin Monika Hawrylewicz. In Ahlen oblagen diese Aufgaben Dagmar Schmidt und Kinga Luchs.
Unser vorderster Dank gilt den zahlreichen prominenten institutionellen Leihgebern aus Deutschland und unseren Nachbarländern Österreich und der Schweiz, den Galerien, den Künstlerinnen und Künstlern sowie ambitionierten Sammlerinnen und Sammlern. Es ist uns eine Ehre und Verpflichtung, die kostbaren Werke temporär bei uns ausstellen zu dürfen.

Ein kollegialer Dank geht an die Autorinnen und Autoren, die sich mit großer Expertise dem Thema aus unterschiedlichen Blickwinkeln angenähert haben.
Das Kataloglayout erstellten Andrea Golowin und Lilli Schmelz, gruppe sepia, Heilbronn, Druck und Vertrieb erfolgten im Snoeck Verlag, Köln.
Darüber hinaus bedanken wir uns bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern unserer Häuser, die an der Vorbereitung und Durchführung dieser Ausstellung aus den Bereichen Wissenschaft, Restaurierung, Museumspädagogik, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Technik und Verwaltung mitgewirkt haben. Ein herzlicher Dank gilt den ebenso treuen wie verlässlichen Sponsoren, allen voran der Ernst Franz Vogelmann-Stiftung, Heilbronn, und der Theodor F. Leifeld-Stiftung, Ahlen, für die Unterstützung und das Vertrauen in unsere Arbeit.

Abermals betreten wir mit dem thematischen Zuschnitt dieses Ausstellungsprojekts ein bislang zu wenig beachtetes Feld, was uns stolz macht. Wir wünschen uns, dass Ausstellung und Begleitpublikation dem spannenden Thema zum Durchbruch verhelfen, und hoffen auf eine entsprechende Resonanz in den Medien und bei vielen interessierten Besucherinnen und Besuchern.

Wilhelm Wagenfeld, *Trinkglas*, 1938
Landesmuseum Württemberg

Dank an die Leihgeber

Museen und Institutionen
Achilles-Stiftung, Hamburg
Akademie der Künste, Berlin
Badisches Landesmuseum Karlsruhe
Bröhan-Museum Berlin, Landesmuseum für Jugendstil,
Art Deco und Funktionalismus
Collection S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Gent
Kunstgewerbemuseum, Staatliche Sammlungen Dresden
Kunstmuseum Ahlen
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
Kunstverwaltung des Bundes, Berlin
Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Lyonel-Feininger-Galerie
Landesmuseum Württemberg, Stuttgart
LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Westfälisches Landesmuseum, Münster
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Museum Ulm – Stiftung Sammlung Kurt Fried
SCHAUWERK Sindelfingen
Städtisches Museum Braunschweig
Stiftung für Konkrete Kunst und Design, Ingolstadt
Wenzel-Hablik-Stiftung, Itzehoe
Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin

Galerien
carlier | gebauer, Berlin
Cristea Roberts Gallery, London
Galerie EIGEN & ART, Berlin
Galerie Esther Schipper, Berlin
Galerie Jocelyn Wolff, Paris
Galerie Knoell AG, Basel
Galerie Tschudi, Zuoz (CH)
HAUSER & WIRTH, Zürich
lorch+seidel contemporary, Berlin

Privatsammlungen
Sammlung Ballmann
Sammlung Grässlin, St. Georgen
Sammlung H-Quadrat
Sammlung Kemmler, Stuttgart

Sowie private Leihgeber,
die nicht genannt werden möchten

Thomas Schütte
→ Glaskopf B, Nr. 11 (2014) und You and Me (2018)

Infolge seines unkonventionellen, ergebnisoffenen Vorgehens bei der Form- und Materialfindung war es wohl nur eine Frage der Zeit, bis der „Antibildhauer“ Thomas Schütte auf den Werkstoff Glas stieß. Seine Aufgeschlossenheit gegenüber diesem Material und dessen ästhetischer Wirkung ist jedoch auch das Ergebnis eines persönlichen und künstlerischen Entwicklungsprozesses, in den klassische Positionen mit eingeflossen sind. Zu Schüttes Auseinandersetzung mit Glas kam es 2011 auf Einladung der Berengo Studios in Murano. Daraus gingen die *Glasgeister* und 2013/14 die *Glasköpfe* hervor. Letztere Werkgruppe zeigt, dass sich dieses Material für runde, organisch-weiche Formen besonders gut eignet. Die wenigen, eng miteinander verwandten Modelformen leitete Schütte von seinen Frauenköpfen ab, die er ins Jugendlich-Androgyne überführte. Die farbige Intensität und dichte Oberflächenbeschaffenheit sind markant, wirken aber selbst im Fall von mattem Nougat oder kräftigem Gelb nie plakativ. Beides macht die Plastiken vielmehr kostbarer und verleiht ihnen ein Innenleben. Im Jahr 2018 kam es zu einer Weiterentwicklung der *Glasköpfe*, die nun als liegende Büsten auf rechteckigen Stahlsockeln effektvoll präsentiert werden. Dieser Kunstgriff bereichert die Plastiken der Serie *You and Me* gestalterisch sowie inhaltlich. Die Konzentration auf eine Schauseite, die Neigungen des Kopfes sowie die Stellung der leicht geöffneten Augen- und Mundpartien lassen sich mannigfach variieren und verleihen den Werken assoziative Kraft, die von der Oberflächenbehandlung unterstützt oder in anderen Güssen konterkariert wird. So wirken einige Plastiken, als seien sie von einer Moosschicht überzogen, andere scheinen aus Kunststoff geformt oder aus Stein zu bestehen – die Materialität wird gekonnt verunklärt.
Durch die scheinbare emotionale Aufladung ist die sinnlich-körperliche Präsenz der *Glasköpfe* enorm, sie treffen den Betrachter unmittelbar getreu Schüttes Motto: „Wenn man selbst bewegt wird, werden die anderen auch bewegt.“
So entsteht scheinbar mühelos zeitlose, bedeutende Kunst, die uns ergreift und zugleich rätselnd zurücklässt. → **MG**

Thomas Schütte Glaskopf B, Nr. 11 (2014) und You and Me (2018)

Thomas Schütte, *Glaskopf B, Nr. 11*, 2014
Städtische Museen Heilbronn

Glas.
Streifzüge durch das Skulpturale

→ Rita E. Täuber

Bruno Taut, *Glasbaukasten Dandanah*, 1920
(Replik), Badisches Landesmuseum Karlsruhe

„Glashaare sind sehr billig und sehr fein herzustellen; eine Million Meter wiegen nur ein Kilogramm. […] Die Glashaare ließen sich für Teppiche, Decken, Portieren usw. sehr wohl verwenden. […] Außerdem könnten die Glashaare […] als Ersatz für Bett- und Kissenfedern herangezogen werden. Man wird zugeben, daß durch eine solche Einführung […] in die Innenarchitektur eine ganz feuersichere Einrichtung durchaus als Möglichkeit erscheint.“[1] Wie bequem es wäre, sich in Glaskissen zu betten, sei einmal dahingestellt. Aber diese Ideen von Paul Scheerbart, dem Verkünder einer neuen Glaskultur, im Vorfeld der Errichtung von Bruno Tauts kühnem Glaspavillon in Köln 1914 formuliert, geben eine Vorstellung davon, was man von diesem hochmodernen Werkstoff seit dem frühen 20. Jahrhundert so alles erwartete.

Glas gehört seit seiner zufälligen Entdeckung als Tektit im Wüstensand oder als vulkanischer Obsidian und schließlich seiner künstlichen Herstellung aus Sand, Soda und Kalk vor etwa 3500 Jahren zu einem der faszinierendsten Werkstoffe überhaupt. Kristallin und viskos, fragil und widerständig zeigt es sich als ein Material, das ebenso verführt wie abweist und dazu handwerklich und künstlerisch immens herausfordert. Seit Jahrhunderten hat sich das Magische dieser lichtdurchlässigen Substanz in Legenden, Mythen und Metaphern eingeschrieben.

Eine „feste Flüssigkeit“, die sich auch in allerlei Ausformungen in unserer Sprache niedergelassen hat. So schaut man zuweilen zu tief ins Glas, stößt an die gläserne Decke, besitzt einen glasklaren Verstand, blickt nicht selten auf einen Scherbenhaufen oder fühlt sich, von Depressionen geplagt, gläsern und zerbrechlich wie etwa der französische König Charles VI. (1368–1422), der glaubte, „aus Glas zu sein“ und es unerträglich fand, wenn er berührt wurde. „In seine Kleider ließ er eiserne Stangen einsetzen […], um bei einem Sturz nicht zu zerbrechen.“[2]

Heute ist Glas in seinen Anwendungen in Naturwissenschaft, Medizin und Technik so unverzichtbar wie vielfältig und erscheint in unserem Alltag allgegenwärtig: in Trinkgläsern, Flaschen und Brillenglas, in den Fenstern unserer Wohnräume, Fahrzeuge und Läden oder in den Glasfassaden zunehmend waghalsiger Hochhausbauten. Nur, nimmt man es in diesen Funktionen meist gar nicht mehr wahr. Schon längst spielt das traditionelle Glashandwerk dabei eine

Francois Bonvin
***Stillleben mit Kirschen im Einmachglas,* 1885**
Öl auf Leinwand
40,5 × 31,5 cm
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland
In Zusammenhang mit dem „Kunstfund Gurlitt" wurde bekannt, dass sich das Werk neben weiteren 17 Bildern im Bestand von Benita Renate Gurlitt (1935–2012) befand. Aufgrund der Herkunft aus dem Bestand des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt (1895–1956) und der Bedeutung für die Aufarbeitung des nationalsozialistischen Kunstraubs wurden die Werke ebenfalls in die Forschung durch das Projekt „Provenienzforschung Gurlitt" aufgenommen. Der damalige Eigentümer hatte sich zu den Washingtoner Prinzipien bekannt und sich zur Restitution von NS-Raubkunst entschlossen. Fünf der Werke wurden als NS-verfolgsbedingt entzogen, identifiziert und restituiert. Die übrigen 13 Werke mit ungeklärter Provenienz hat der damalige Eigentümer an den Bund zur fortlaufenden Provenienzforschung übertragen. Zur Herkunftsermittlung siehe: www.provenienzdatenbank.bund.de

eher luxussegmentäre Nebenrolle, wird das Allermeiste doch inzwischen kostengünstig gefloatet und gepresst. Längst ist es nicht mehr so, dass das so kostbare Material aus den Fensteröffnungen ausgebaut wurde, bevor wohlhabende Aristokraten sich auf Reisen machten, oder dass Glasmacher wie Johannes Kunckel auf der Pfaueninsel oder auf Murano von ihren Fürsten mit Zuwendungen bestochen oder mit harten Strafen belegt, wenn sie ihre Glasrezepturen der Konkurrenz preisgaben.[3]

Eine Ausstellung, die sich Glas vornehmlich unter skulpturalen Vorzeichen zu nähern sucht, kommt daher nicht umhin, die jüngere Geschichte des Materials aus verschiedenen Perspektiven nachzuzeichnen. Befragt werden deshalb nicht nur die Anfänge moderner Architektur, der der Werkstoff ungeahnte neue technische und gestalterische Möglichkeiten erschloss, sondern auch das zeitgleiche Ringen um die „skulpturale" Form und Gestalt im Zier- und Gebrauchsglas.

Im Vergleich zur Geschichte der Malerei, die sich Jahrhunderte hindurch vor die eigentlich paradoxe Aufgabe gestellt sah, die Transparenz von Glas sichtbar zu machen, erweist sich die Geschichte der skulpturalen Emanzipation des Materials als überschaubar. Die hohe Kunst der Heißglasverarbeitung und damit die Abhängigkeit von der Versiertheit der Handwerker in den Glaswerkstätten standen lange einer solchen Entwicklung im Weg. So wundert es kaum, dass in Paul Scheerbarts literarischen Sequenzen zur Glasarchitektur, die mit ihren 111 Paragrafen zu einer erträumten Zukunft voller Glaskultur doch nahezu keinen Lebensbereich auslassen, die dreidimensionale Kunst einzig im Hinblick auf das „plastische und das flache Ornament in der Architektur" Erwähnung findet.[4]

Wenn sie ihm bekannt gewesen wären, hätten den Glasenthusiasten die hochästhetischen Objekte der Dresdner Glashandwerker Leopold (1822–1895) und Rudolph Blaschka (1874–1939) bestimmt

Leopold und Rudolf Blaschka, *Glasmodell einer Hydromeduse (Camarina hastata H.)*, um 1885
Universität Tübingen, Zoologische Sammlung

begeistert. Ihre wissenschaftlich exakten und täuschend echt wirkenden Modelle wirbelloser Meerestiere und botanischer Pflanzen lieferten sie seit den frühen 1860er Jahren weltweit als Anschauungs- und Studienmaterial an Universitäten, Museen und Forschungseinrichtungen. Jedes dieser fragilen Objekte ist ein vor der sogenannten Lampe gefertigtes Unikat.[5] Dass diese erstaunlichen Artefakte nicht nur bei Wissenschaftlern begehrt waren, sondern auch als skulpturale Dekorativa ein Publikum mit Kunstgeschmack ansprechen sollten, macht der 1870 erschienene Verkaufskatalog deutlich, in dem „Marine Aquarien mit Actinien, Blumenpolypen u.s.w. zur Zierde für elegante Zimmer wie zur Belehrung für Unterrichtsanstalten und für Museen" angeboten wurden. Experten zufolge sind Perfektion und Präzision dieser Artefakte bis heute unerreicht geblieben. Auf Präsentationsreisen dürfen diese höchst fragilen Objekte daher nie.

Vielleicht waren sie Joseph Paxton, dem Landschaftsgärtner und Mitglied der *Royal Horticultural Society,* einmal begegnet. Paxton war der Erbauer des spektakulären Glaspalastes auf der Londoner Weltausstellung 1851. Mit seinen annähernd 85 000 Quadratmetern eisenverfachtem Glas bot er „eine völlig neuartige und überwältigende Erfahrung" an. Dieser aus mundgeblasenem und dann ausgewalztem einfachem Tafelglas bestehende und ver(un)klärend als „Crystal Palace" bezeichnete Bau läutete nicht nur eine dem Glas huldigende Epoche ein, sondern stieß gravierende Umwälzungen in den Produktionstechniken und Entdeckungen an.[6]

Eine dieser Neuerungen stellten die weltweit ersten, 1886 von Gustave Falconnier (1845–1913) entwickelten mundgeblasenen Glasbausteine dar.[7] Schillernd wie Saphire, Opale oder Turmaline besaßen sie etwas Auratisches.[8] Der „Falconnier" war ein universell einsetzbarer gläserner Mauerstein in unterschiedlicher Form

Arnulf Rainer (u.), Jenny Holzer (o.)
Adolf Loos, Wasserbecher MARS
Städtische Museen Heilbronn
MARS-Glas-Edition von Lobmeyr, 2012

kelche […], die bei ihrem ersten Erscheinen als eine künstlerische Erneuerung der Glasbläserei begrüßt wurden, bald jedoch als eine verfehlte Spekulation aufgegeben werden mußten, da sie beinahe schon vom bloßen Ansehen zerfielen“[14]. Um eine von historisierenden Elementen freie, funktionell durchdachte und ausschließlich der (skulpturalen) Form verpflichtete Gestaltung sollte es fortan gehen. Entwürfe für eine zweckgerichtete und materialgerechte „reine Form“[15] wurden von Architekten, Bildhauern und Malern wie Richard Riemerschmid und Peter Behrens oder den Wiener Werkstätten mit u. a. Josef Hoffmann, Otto Prutscher oder Koloman Moser entwickelt (⟶ M. van Rijn S. 70–81). Diese „Gesamtkunstwerkkünstler“ wussten, so Pazaurek, „sehr wohl Neues und Altes zu einer höheren Einheit zu verschmelzen“[16]. Die Form als die persönliche Schöpfung des Künstlers war nun zum Primat erhoben und wurde dem Glastechniker zur Ausführung überlassen. Adolf Loos, der das Ornament schon früh kriminalisiert hatte, hielt von dieser Einmischung der Kunst in das Handwerk ebenso wenig wie von den Gesamtkunstwerksideen. Nach seiner Ansicht entwickelt sich die Form eines Gegenstands allein aus dessen kulturgeschichtlich bedingten Gebrauchsanforderungen: „Wir sitzen nicht so, weil ein tischler einen sessel so oder so konstruiert hat, sondern der tischler macht den sessel so, weil wir so oder so sitzen wollen.“[17] 1931 entwarf er mit *(TS) 248* sein einziges Becherservice und schuf in hauchfeinem Kristallglas und Brillantschliff einen ebenso kompromisslosen wie extravaganten „Nullpunkt“ der Form – nach Loos der „Versuch einer neuen Weltanschauung“[18] (S. 81). Sinnfällig versieht Jenny Holzer die Neuauflage des Klassikers mit dem Etikett „Truth“ – Wahrheit –, der Maler Arnulf Rainer erinnert dagegen den „Anfang“[19].

Vergleichbare Entwicklungen setzten zeitgleich auch in Venedig ein. Auch die dortige ehemals so virtuose wie legendäre Glaskunst war unter dem Einfluss des historistischen Ornamentrausches in die Krise geraten. Eine radikale Antwort darauf gab die klare und umrissbetonte puristische Formensprache der *vetri classici* von Vittorio Zecchin. Zecchin, Maler und Chefentwerfer der Venini-Manufaktur, griff dabei auf Darstellungen von Glasgefäßen in Gemälden der venezianischen Hochrenaissance zurück.

Vittorio Zecchin, *Vase „Carravaggio“*, um 1925
Städtisches Museum Braunschweig

Architekturen in Glas

Gerade einmal zehn Wochen war die Werkbundausstellung dem Publikum zugänglich gewesen, als im August der Erste Weltkrieg ausbrach. Und „[h]eute“, so resümierte Taut 1920, „wo nur noch sein Gerippe dasteht, heute erscheint das Glashaus erst zu leben. Mit einem für mich ganz unerwarteten Interesse beschäftigen sich […] so viele geistig lebendige Menschen mit diesem nun nicht mehr vorhandenen Bau, daß alle Enttäuschung und Bitternis mehr als ausgeglichen wird.“[20]

Dazu zählten wohl auch diejenigen „ausgesprochen künstlerisch begabten Architekten und Dilettanten“, die Bruno Taut im April 1919 zur *Ausstellung für unbekannte Architekten* eingeladen hatte und die sich wenig später in der kurzlebigen logenartigen Briefgemeinschaft der *Gläsernen Kette* um Wenzel Hablik, Hans Scharoun, Wassili Luckhardt und Hermann Finsterlin scharten. Ihre zweckfreien utopischen „Idealprojekte“ zielten kurz nach Ende des Krieges in der von „sozialem Enthusiasmus“ geprägten Krisenzeit auf einer zukünftigen auf Harmonie und Solidarität fußenden Menschengemeinschaft, die von einer alle Künste vereinigenden Architektur getragen wird. In der Korrespondenz wie in den Architekturentwürfen zeigte sich die mystische Kristallverehrung und damit das Kristallene, Scharfkantige und Regelmäßige als Gestalt und Material gläsern und allgegenwärtig (S. 60, 61). Einzig Hermann Finsterlin berief sich in seinen skulpturalorganischen „Träumen aus Glas“ mit den von ihm so titulierten „Riesenhohlplastiken“ auf die dem Material inhärente Viskosität.

Blieben diese kompromisslosen Entwürfe zunächst auch belächelte Luftschlösser, öffneten sie zugleich konzeptuelle Wege, die in die Zukunft führen sollten. Bereits 1920 hatte die herrschende „Kristallomanie“ in Poelzigs Berliner Schauspielhaus oder Rudolf Bellings Scala-Casino ihre Spuren hinterlassen. So lautet denn auch Wolfgang Pehnts Resümee, dass diese Wiedergeburt der Architektur aus dem Schoße der Natur „das Charakteristische“ aufsuchte und nicht „das Harmonische, sie war immer auf skulpturale, bildhauerische Qualitäten auch im Bauen aus.“[21]

Glas als „wirkliches“ Material

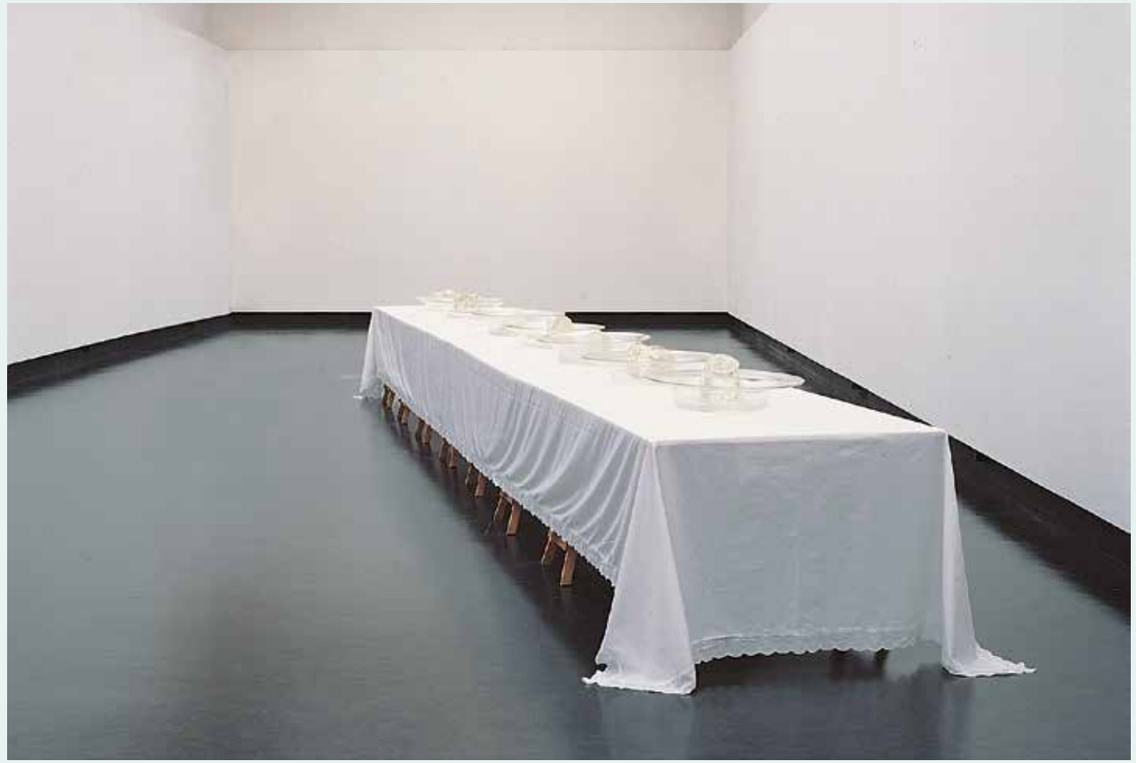
In den so neuartigen Materialassemblagen der Futuristen und Dadaisten und ihrer dezidierten Absage an die okkulten Sentimentalitäten des Expressionismus rückten „wirkliche“ Materialien, von der

Rudolf Belling / Walter Würzbach
Scala Restaurant, Berlin, um 1921

Hermann Finsterlin, *Siedlung*, um 1918
Stiftung Sammlung Cremer
LWL-Museum für Kunst und Kultur
Westfälisches Landesmuseum, Münster

Luciano Fabro
→ Bacinelle (Ikonografia) (1975)

Tischgedecken gleich präsentieren sich auf einer langen, mit weißem Leinen bedeckten Tafel acht wuchtige Schalen aus Muranoglas. In jedem dieser mit Wasser gefüllten Becken findet sich zudem ein Glaselement mit einem eingravierten Namen. Luciano Fabro versammelt in dieser das *Letzte Abendmahl* Da Vincis offenkundig zitierenden Tischgesellschaft Frauen und Männer, die zu ihrer jeweiligen Zeit mit außergewöhnlichem Engagement äußerst unbequeme Fragen stellten und Anstoß erregende Ideen in die Welt setzten, dafür Haft und Folter erlitten und schließlich mit dem Tod bestraft wurden – darunter etwa der über zwanzig Jahre eingekerkerte Sozialutopist Tommaso Campanella (1597–1634), Olympe des Gouges (1748–1793), die in der Französischen Revolution die *Rechte der Frau und Bürgerin* (1791) verfasste und dann während des „Großen Terrors" auf dem Schafott endete, oder der vom Stalin-Regime verfolgte Dichter Ossip Mandelstam (1891–1938); aber auch Zeitgenossen Fabros zählen dazu wie der chilenische Literat und Kommunist Victor Jara (1932–1973) und der 1975 ermordete Autor und Regisseur Pier Paolo Pasolini (1922–1975). Ein Becken ist zudem Johannes dem Täufer gewidmet. Das bekannte Motiv seines in einer Schale präsentierten abgeschlagenen Hauptes diente hier als Inspiration. Vorbildfunktion besitzt aber auch das Johannes-Becken selbst, worauf der Untertitel – *Ikonografia* – hinweist. War doch im Entstehungsjahr der Arbeit in Italien Erwin Panofskys grundlegende Studie zur Ikonografie und Ikonologie erschienen, in der das Johannes-Motiv eine zentrale Rolle spielt. Ein derart vielschichtiges „Gespräch" mit der Tradition, mit bekannten Darstellungsformen und Motiven war in den avantgardistischen Kreisen der Zeit eher verpönt. Für Fabro blieben „metaphysische und moralische Fragestellungen" ebenso weiterhin bedeutsam. Folgerichtig ist die „klare Existenz" der „Märtyrer*innen" aufgehoben in der transluziden und reflektierenden Wirkung des Materials Glas und seiner Bedeutung im religiösen Kontext. Der Befürchtung, dass der Kunst und auch der Gesellschaft seiner Zeit „der Sinn für das Metaphysische und Magische" verloren zu gehen drohe, trat Luciano Fabro damit einmal mehr entgegen. → **RT**



Luciano Fabro, *Bacinelle (Iconografia)*, 1975
Collection S.M.A.K., Museum of Contemporary Art, Gent

Tony Cragg
→ Eroded Landscape (1998)

Ein Weinglas, eine Coca-Cola-Flasche, ein Medizinfläschchen, einen Laborkolben, eine Bonbonschale, eine Blumenvase, einen Becher – circa 500 verschiedene runde Glasgefäße stapelt Tony Cragg auf unterschiedlich großen, rechteckigen Glasplatten wie auf einer Etagere zu einer 2,50 Meter hohen Skulptur. Die akkurat platzierten und gekonnt ausbalancierten Alltagsgegenstände erscheinen im Kontext ihrer wirkungsvollen Inszenierung von jeglicher Funktion befreit. Alle Glaswaren wurden zuvor sandgestrahlt und erhielten dadurch eine einheitlich matte Oberfläche in unterschiedlichen Weißtönen.
Als Artefakte unserer Konsumgesellschaft wirken sie nun überaus anmutig. Durch seine kühle Ausstrahlung und monumentale Größe erinnert das Ensemble an einen Eisberg, der jedoch, statt Kraft und Stärke zu vermitteln, aufgrund der Materialwahl und der gezielten Verfremdung der Glasoberflächen einen eher schwebenden, fragilen Eindruck erzeugt. Tony Cragg konfrontiert den Betrachter mit der Schönheit und Ästhetik recycelter Gegenstände und führt uns zugleich, wie der Titel *Eroded Landscape* unterstreicht, die Vergänglichkeit und die Zerbrechlichkeit unserer Umwelt eindrücklich vor Augen. → **KL**

Tony Cragg, *Eroded Landscape*, 1998
SCHAUWERK Sindelfingen

Gerda Schlembach
→ Zero (2006) et al.

Die Essener Künstlerin Gerda Schlembach beschäftigte sich in ihrer künstlerischen Arbeit umfassend mit Glas. Mit einer Fülle von Ideen reagierte sie auf die ambivalenten Eindrücke, die der sowohl harte als auch energetisch fließende Werkstoff hervorruft. Durch Glas oder gefrorenes Wasser hindurch fotografierte Motive, die ihrerseits auf gläsernen Flächen fixiert sind, stehen in ihrem Werk neben dreidimensionalen Glasobjekten, Videoarbeiten und begehbaren Installationen. Immer wieder verbindet die Künstlerin eine kühle, konstruktive Klarheit mit wechselhaften, eher flüchtigen und rätselhaften Erscheinungen. Organische Formen, die Gerda Schlembach zwischen geschichtete Glasplatten setzt, verlieren sich in der Tiefe des gläsernen Raums. Durch Druck und Ablösung gebildete Acrylgewächse erscheinen in *Zero* (2006) zugleich greifbar und auf geheimnisvolle Weise entrückt. Mit Silikon auf gestapelte Glasscheiben gesetzte Querschnittzeichnungen lassen in den kubischen Glasräumen von *Destiller* (2006) und *Fields* (2008) ephemere plastische Gebilde sichtbar werden, die an Wasserwesen oder Gefäße erinnern. Vom jeweiligen Standpunkt des Betrachters abhängige Spiegelungen und Lichtbrechungen erzeugen eine Wirklichkeit, die fortwährend zwischen Auftauchen und Verschwinden oszilliert. Mit dem Verkleiden und Auskleiden von organisch geformten Körpern mit Glasstücken geht die Künstlerin auch den umgekehrten Weg. Eigene, mit Gips abgenommene Körperformen, sogenannte *Drusen* (2010), hat sie im Inneren mit feinsten Glaspartikeln ausgelegt. Die Hohlformen offenbaren ein – ansonsten verborgenes – kostbares wie auch verletzliches Inneres. Als Drusen bezeichnet man glitzernde kristalline Ablagerungen in Gesteinshohlräumen, im medizinischen Bereich bezeichnet das Wort Drüsen und Geschwüre. Zerbrechlichkeit und Schönheit, Klarheit und Geheimnis, Beständiges und Flüchtiges liegen in Gerda Schlembachs Werken nah beieinander. Dadurch verweisen diese auf die Verletzlichkeit unserer Existenz und auf wechselnde Bewusstseins- und Daseinsformen, die unsere Wirklichkeit prägen. → **DS**

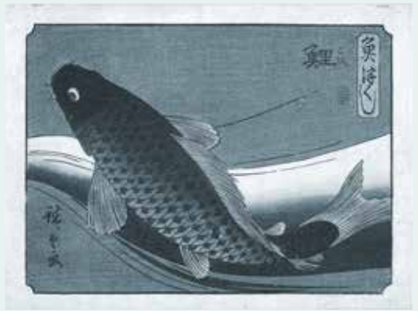
unten: Gerda Schlembach, *Druse*, 2013
Privatbesitz

oben: Gerda Schlembach, *Zero*, 2006
Privatbesitz

Marta Klonowska
→ Koi nach Utagawa Hiroshige (2021)

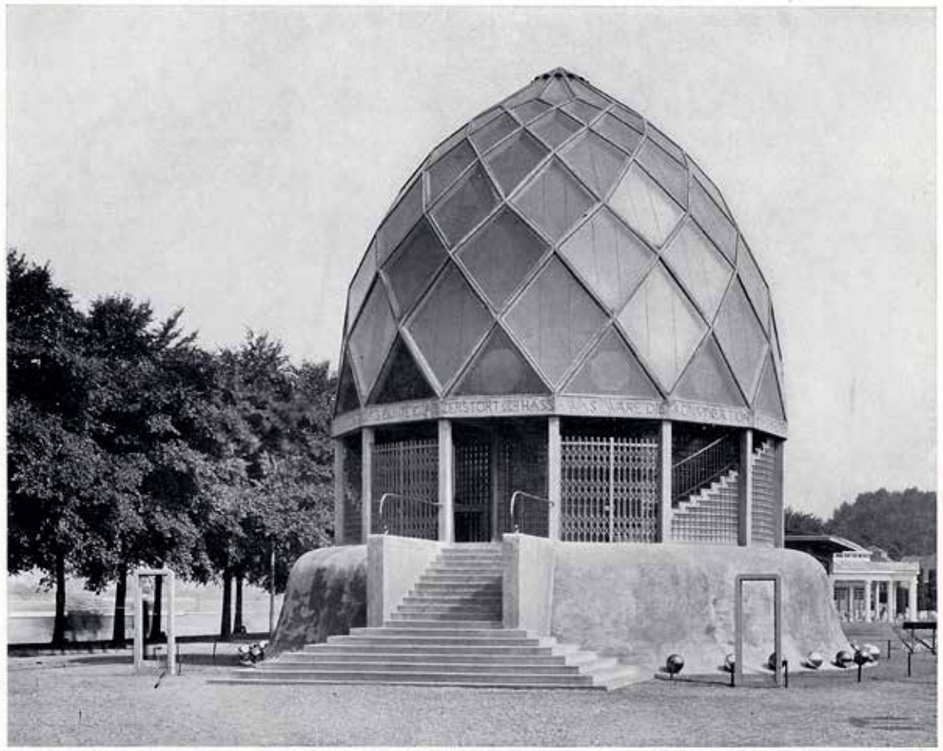
Aus der Ferne betrachtet, wecken Marta Klonowskas Darstellungen den Wunsch, sie zu berühren. Doch der Eindruck täuscht, denn die Plastiken sind aus Hunderten Stücken von zerschnittenem Flachglas zusammengesetzt. Die fragilen Objekte schimmern faszinierend und locken einen an. Gleichzeitig wirken sie bedrohlich und halten mit ihren scharfen Kanten auf Distanz. Klonowskas Arbeiten entstehen in einem zeitaufwendigen Prozess: Zunächst wird das bunte Glas von Hand zerschnitten, anschließend werden die feinen Streifen einer nach dem anderen auf ein von ihr gefertigtes Metallgestell geklebt. Inspiration für ihre Figuren findet die Künstlerin in Werken des 15. bis 18. Jahrhunderts. In den von ihr herangezogenen Grafiken und Gemälden erscheinen die Tiergestalten oft als Randfiguren, sind den Protagonisten unauffällig zur Seite gestellt. Klonowska befreit die „treuen Begleiter“ aus ihrer Nebenrolle und erhebt sie zu eigenständigen und ausdrucksstarken Figuren. Präsentiert werden die Werke immer zusammen mit einer Kopie des Originalwerkes. In jüngster Zeit beschäftigt sich Klonowska zunehmend mit Ukiyo-e – der japanischen Druckgrafik und Malerei der Edo-Zeit (von ca. 1603 bis 1868). Dieser Auseinandersetzung entstammt auch der Koi-Karpfen, dessen glänzendes Schuppenkleid dem Aussehen des Originals ungemein nahekommt. → **MH**

Marta Klonowska, *Koi after Utagawa Hiroshige*, 2021
Courtesy Marta Klonowska und
lorch + seidel contemporary, Berlin



Kult des Kristallinen.
Glasvisionen im frühen 20. Jahrhundert

→ **Ralph Musielski**



Bruno Taut, *Glashaus*, Werkbundausstellung Köln, 1914 (Außenansicht), Foto: Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin

I

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die skeptischen Stimmen und Positionen hinsichtlich der Kunstpolitik des Kaiserreiches lauter und vielfältiger. Der in Starrheit und Stillstand verharrende Historismus sowie die medicihaften Auftritte des Kaisers basieren auf einem Kunsturteil, das der Reichsidee verpflichtet ist. In seiner Rede zur Ausgestaltung der Hauptstadt Berlin samt Siegessäule und Pergamonmuseum propagiert Wilhelm II. 1901 seine Kunstauffassung: „Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr […].“

Er warnt vor den „sogenannten modernen Richtungen und Strömungen“ und deren „Windlehre“. Die Zeitzeugen Walter Rathenau, Lovis Corinth und Christian Morgenstern antworten mit scharfer Kritik und Satire. Und auch Herwarth Waldens wegweisende Institution *Sturm,* Galerie wie auch Zeitschrift der expressionistischen Avantgarde, sammelt anlässlich des Ersten deutschen Herbstsalons 1913 die Stimmen der bürgerlich-konservativen Presse in einem „Lexikon der deutschen Kunstkritik“: „Horde farbspritzender Brüllaffen / Tollwütige Pinseleien / Krankhafte Erscheinung / Gemalter Wahnsinn …“. Die gesammelten Kritiken hatten sich gegen die facettenreichen Positionen der Moderne eingeschossen: Ob *Brücke*-Künstler oder Futurist, dantesker Apokalyptiker oder kosmischer Visionär, Exotist oder Milieustudent – jegliches jenseits restaurativer Lethargie zu verortendes Exponat wird von der kaisertreuen Presse polemisch verrissen.

Einen Sonderweg in expressiv-märchenhafte, utopische, extraterrestrische, aber auch konkret bau-ideeliche Fluchträume tritt der Schriftsteller, Zeichner und Erfinder Paul Scheerbart (1863–1915) an. Der Autor zahlreicher Romane, Gedichte wie auch journalistischer Texte balanciert zeitlebens auf dem Schwebebalken zwischen fantastischen Sternenwelten, orientalischen Szenerien und zugleich essayistischen Plädoyers für eine neue Baukultur. Ein Blick auf die Genrebe-

Isa Melsheimer, *Hablik 3,* 2009,
Courtesy Isa Melsheimer, Esther Schipper Berlin

Isa Melsheimer, *Luckhardt 3,* 2009,
Courtesy Isa Melsheimer, Galerie Jocelyn Wolff, Paris

Das Ringen um die gute Form. Gebrauchsglas im frühen 20. Jahrhundert

→ **Maaike van Rijn**

Wie muss ein Trinkglas aussehen, das allen Ansprüchen des täglichen Gebrauchs gewachsen und dennoch schön in der Form und eine Zierde für die gedeckte Tafel ist? Was unterscheidet eine gute künstlerische Gestaltung von industrieller Massenware, und wo verläuft der schmale Grat zwischen ästhetischer Verzierung und überbordendem Dekor? Fragen wie diese waren zentrale Themen im Kunstgewerbediskurs um 1900. War doch mit der beginnenden Industrialisierung im 19. Jahrhundert unter Künstlern, Gestaltern und anspruchsvollem Publikum zunehmend die Sorge aufgekommen, dass die Produktgestaltung Schaden durch die zunehmende serielle und maschinelle Fertigung von Gebrauchsobjekten nehmen könnte.

Angst vor unschönem Pressglas

Bei der Kritik an der Gestaltung von Glasprodukten stand ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem die neu entwickelte Technik des Pressglases im Fokus. Bei ihr wird die verflüssigte Glasmasse nicht wie bis dahin frei geblasen oder nachträglich geschliffen, sondern direkt mit Pressluft in eine Form eingeblasen, wodurch Pressglas beispielsweise eine stumpfere Oberfläche und weichere Konturen als geschliffenes Glas hat. Die ab den 1820er Jahren aufgekommene industrielle Fertigung des „Glases der armen Leute“ ermöglichte die Massenproduktion von Trinkbechern aller Art, von Biergläsern, Tellern und Schüsseln. Aber auch die Glasdachziegel- oder Laborgläserproduktion waren neue Fertigungsbereiche, in denen die Gleichförmigkeit und Normierungsmöglichkeit des Pressglases deutliche Vorteile bot. Ganz nach dem Geschmack der Zeit wurden um 1870 auch Versuche angestellt, mit dem Pressglasverfahren kostbares und teures europäisches Kristallschliffglas zu imitieren. So entstanden beispielsweise Fußbecher aus industriell gefertigtem Pressglas im Stil des böhmischen Biedermeiers.

Von der Gestaltung her standen unter den Vorzeichen des Historismus des späten 19. Jahrhunderts bei der kunstgewerblichen Glasproduktion meist Dekor und Technik im Vordergrund. Neben Gläsern für den täglichen Gebrauch erfreuten sich Zier-, Wappen- und Souvenir-

gläser großer Beliebtheit. Glas wurde dabei in erster Linie als reines Trägermaterial genutzt, und so zierten nicht selten folkloristische Szenen mit detailreichen Malereien oder Druckdekor die vielfältigen Glasprodukte.

Jugendstil und Kunstglas

Den industriell gefertigten Gläsern stand das sogenannte Kunst- oder Künstlerglas gegenüber, das Verbreitung durch die Industrie- und Weltausstellungen fand. Als durchgestaltetes Kunstwerk, häufig vom Entwerfer signiert und als Unikat oder in Kleinserien gefertigt, stellte es einen Gegenentwurf zur industriellen Massenware dar und war Teil der um 1900 aufkommenden Forderung nach einer künstlerischen Gestaltung aller Gebrauchsobjekte im Geiste des Gesamtkunstwerkgedankens. Für einen Höhepunkt der Verbreitung künstlerischer Glasarbeiten sorgte 1900 die Weltausstellung in Paris, auf der Gebrauchs- und Kunstgläsern der französischen Manufakturen von Emile Gallé und Daum Frères, die wohl für alle Zeit in unserer Vorstellung mit dem französischen *Art nouveau* verbunden bleiben werden, ganze Räume gewidmet waren. Aber auch die Arbeiten des US-amerikanischen Entwerfers Louis Comfort Tiffany stehen bis heute stellvertretend für das Jugendstil-Glas, das mit seinen blumig-ornamentalen und farbstarken Objekten als charakteristisch für den Stil einer ganzen Epoche gilt.

Von deutscher Seite war der vor allem als Maler und Grafiker tätige Karl Köpping (1848–1914) einer der Vertreter der organischen Glasgestaltung, die Pflanzenelemente wie Blüten, Stiele, Blätter und Ranken in zwischen Kunst und Kunstgewerbe angesiedelte Glasobjekte überführte. Ende des 19. Jahrhunderts entwarf er einige Gläser, deren Schaft als ornamentale Pflanzenstiele – oft mit seitlichen Blattfortsetzungen – und deren Kuppa als Blumenkelche ausgeformt sind. Sie folgen in ihrer Gestaltung ganz der Idee, dass die Gegenstände selbst das Dekorative verkörpern und das, was sie schmückt, nicht nachträglich aufgesetzt, sondern aus ihrer Grundform heraus entwickelt werden sollte.[1] Der Kunsthistoriker Gustav E. Pazaurek (1865–1935), Glaskenner und späterer Mitbegründer des Deutschen Werkbunds, ging indes mit der dekorativen Formgestaltung hart ins Gericht und urteilte: „Wenn die Badische Silberwarenfabrik […] ähnlich gebaute Dekorationsobjekte in Metall ausführen, mag man dies hinnehmen. Aber in Glas können solche überzierlichen Bravourstücke nicht ernst genommen werden.“[2] Eine Serie von Likörgläsern, die einige Jahre später entstanden ist, zeigt eine weitere Variante der Übertragung von Blütenkelchformen in Glasgestaltung, wobei trotz der bereits deutlich schlichteren Form auch hier das Trinkglas nach wie vor eine Blume zu verkörpern vorgibt (S. 74).

Die Kunst des Weglassens

Nachdem um die Jahrhundertwende in der Gestaltung von Zier- und Gebrauchsgläsern sämtliche Techniken wie Ätzung, Schnitt, Irisierung und Bemalung nahezu ausgereizt und immer wieder neu miteinander verbunden worden waren, setzten künstlerische Zusammenschlüsse wie die Darmstädter Künstlerkolonie, die Wiener Werkstätten, das Bauhaus oder

Karl Köpping, *Kelchglas*, um 1899
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

gestaltete, gehören zu den charakteristischen Gebrauchsgläsern der Zeit um 1900, die – vor allem als Likör- oder Champagnergläser – mit Farbverlauf und Schliff eine gezielte Veredelung erfuhren. Die um 1901 entstandene Champagnerschale mit verlaufendem Überfang aus rosa Rubinglas (s. u.) spricht ebenso wie die Stängelgläser mit Wellenschliff auf der tulpenförmigen Kuppa die für Koloman Moser charakteristische Formensprache, die sich auf dem schmalen Grat zwischen reduzierter Schlichtheit und extravaganter Farbigkeit bewegt.

Auch beim 1907 gegründeten Deutschen Werkbund, dessen Ziel die „Veredelung der gewerblichen Arbeit“ war, stand die Suche nach einer neuen, durch Zweck, Material und Konstruktion bedingten Formgebung im Zentrum aller Bemühungen der zugehörigen Künstler, Gestalter, Architekten und Unternehmer. Gründungsmitglied Richard Riemerschmid (1868–1957) schuf schon vor seiner Mitgliedschaft mehrere Gläsersätze, die eben jenem Anspruch gerecht werden sollten (s. re.).

Modern und zeitlos

Weitaus nüchterner stellen sich die Entwürfe von Wilhelm Wagenfeld (1900–1990) dar, der als Bauhausschüler noch stärker als die ihm vorausgegangenen Entwerfer an der tatsächlichen Nutzung der von ihm initiierten Produkte interessiert war. Berühmt wurden seine Arbeiten für die Firma Jenaer Glaswerk Schott & Gen: ein Teeservice, die gläsernen Backschalen und Auflaufformen, alles in hitzebeständigem Glas verfertigt – eine Marktneuheit in den 1930er Jahren –, verkauften sich millionenfach (S. 146). Sein fünfteiliges Glasservice *Oberweimar* von 1935 wurde ebenfalls zu einem Klassiker, der sich über Jahrzehnte am Markt hielt (s. re.).

Die Gestaltung von Gebrauchsgläsern war für viele Entwerfer des frühen 20. Jahrhunderts attraktiv. Denn hier war es möglich, allen Ansprüchen des modernen Formverständnisses Genüge zu tun: Schlichtheit in der Formgestaltung bei gleichzeitiger Materialgerechtigkeit, Verzicht auf Dekor, Konzentration auf die reine Zweckform sowie die große Varianz (gegeben durch die unterschiedlichen Darreichungsformen der Getränke) einer einheitlichen, das ganze Service umfassenden Formkonzeption.

links: Koloman Moser, *Stängelglas „Römer“* rot, 1900, Landesmuseum Württemberg

rechts: Koloman Moser, *Stängelglas (Champagnerschale)*, 1901 Landesmuseum Württemberg

links: Richard Riemerschmid, *Rotweinglas (Service Riemerschmid)*, um 1901, Landesmuseum Württemberg

rechts: Wilhelm Wagenfeld, *Kelchglas (Sektschale)* 1935, Landesmuseum Württemberg

Larry Bell, *Aspen Blues I SS (Lagoon/True Fog)* (li.), *Untitled SS* (re.), 2019,
© Larry Bell. Courtesy the artist and Hauser & Wirth

Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová,
Kopf, 1957, Privatbesitz

René Roubíček, *Vase*, 1971
Achilles-Stiftung, Hamburg

Věra Lišková, *Harmonie*, 1970er
Achilles-Stiftung, Hamburg

Harvey K. Littleton, *Eye-Form*, 1970er Jahre
Achilles-Stiftung, Hamburg

František Vízner, *Schalenobjekt*, o.J.
Achilles-Stiftung, Hamburg

Dale Chihuly, *Seaform-Set*, 1981
Achilles-Stiftung, Hamburg

Kai Schiemenz

→ Crystal Chamber (2013),
Four Colours (2014), YS (2017)

Die Werke von Kai Schiemenz bestechen in ihrer Kombination aus verführerischer Farbigkeit und enorm präsenter, geradezu als klassisch zu bezeichnender skulpturaler Gestaltung. Der Viskosität und potenziellen Organik des Materials antwortet eine polygonale und architektonische Strenge. Ihre Verwandtschaft und Auseinandersetzung mit der Moderne, speziell der russischen Moderne und dem Konstruktivismus, leugnen diese Arbeiten nicht. Auch die farbige „Kristallomanie“, wie sie die *Gläserne Kette* um Bruno Taut feierte, scheint hier auf. In der Bandbreite der von Schiemenz genutzten Materialien nimmt das handwerklich schwer zu steuernde Glas einen sehr besonderen Platz ein. Doch beweist der zunächst zum Steinmetz ausgebildete Künstler in der Entwicklung der Formen all jene Fähigkeiten, die man gewöhnlich mit dem Bearbeiten von Marmor bis Granit in Verbindung bringt. Nicht selten bleiben Spuren der Bearbeitung sichtbar und fungieren als „Zeugen und Speicher“ des aufwendigen Herstellungsprozesses. „Glas ist dem Abwesenden verwandt“, so Schiemenz. „Normalerweise endet die Sichtbarkeit direkt an der Oberfläche von allem. Dahinter fangen die Vorstellungen und Mythen an. Und beim Glas gibt es plötzlich dieses Darinnen, dieses Dahinter. […] Wo das Unsichtbare und die Vorstellungen anfangen, beginnt dieses verführerische Schimmern.“ Dies unterfüttern auch die Titel der Werke. *Four Colours* zeigt offen, was es ist. Während in *Crystal Chamber* das Licht nur dezent durch die farbige Glasmasse dringt. *YS* dagegen ist der keltische Name einer zu verschwenderischem Reichtum gekommenen Stadt an der bretonischen Küste, die der Sage nach wegen eines unverzeihlichen Fehltritts zur Strafe überflutet wurde. Das Werk weiß nichts von dieser Geschichte zu berichten, doch erinnert es in seiner Architektonik und Farbgebung an das dunkle verschwommene Bild einer im Meer versunkenen Stadt.

→ **RT**

Kai Schiemenz Crystal Chamber (2013),
Four Colours (2014), YS (2017)

Kai Schiemenz, *Four Colours*, 2014
Privatbesitz, Courtesy Galerie EIGEN + ART

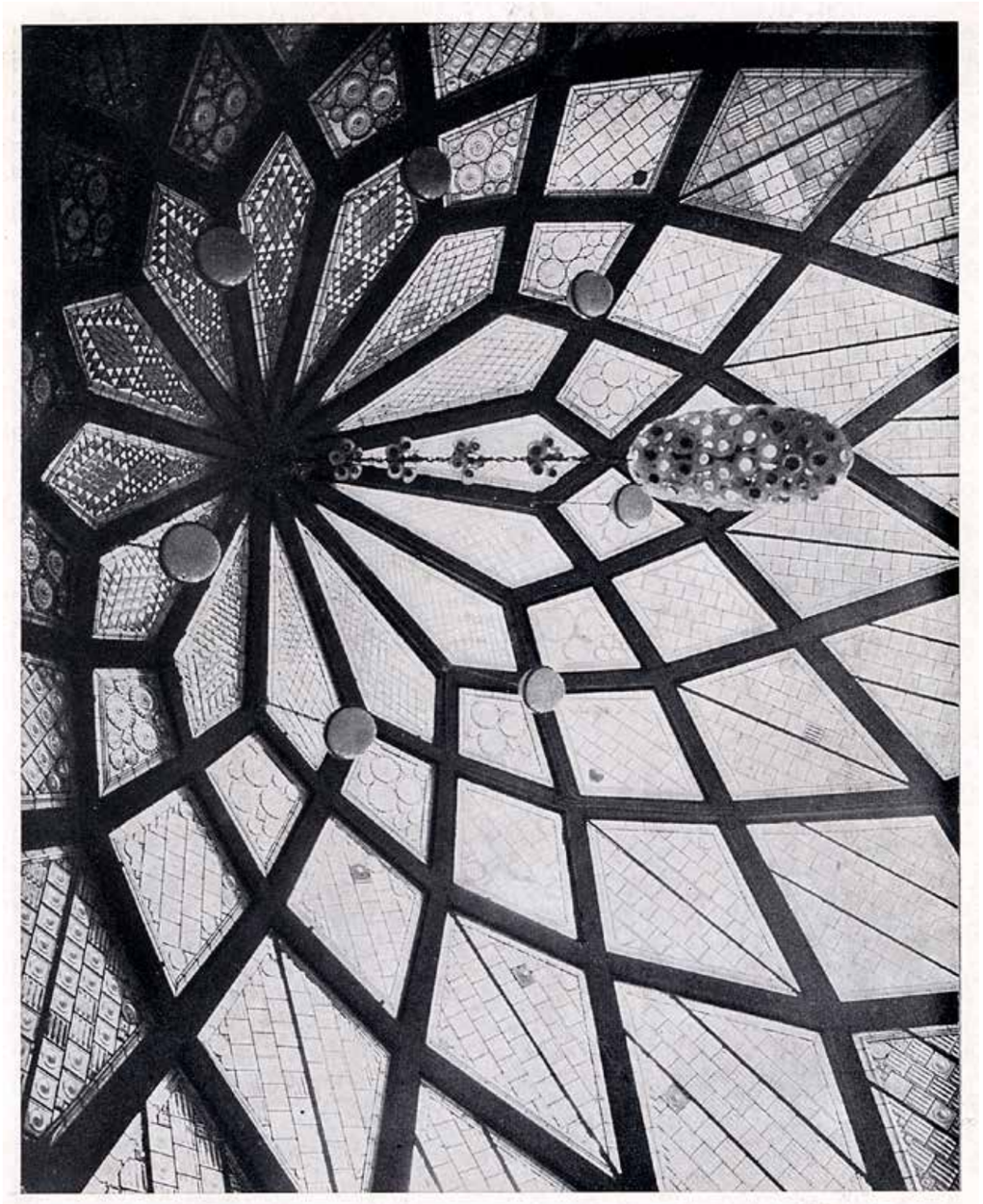
Karin Sander

→ Glass Piece 39 (2017), Glass Piece 82 (2017), Glass Piece 85 B (2021)

Karin Sander arbeitet in ihren *Glass Pieces* mit den unterschiedlichen Erscheinungsformen heißen und kalten Glases. In mehreren Schichten lässt sie geschmolzenes Glas tropfen, fließen und schließlich erkalten. Die Skulpturen, die so entstehen, erinnern je nach Farbgebung an Kaugummi, Leim, Bonbonmasse oder auch zähfließende Lava; die farblos-transparenten Stücke erscheinen hingegen wie ein in der Zeit erstarrter Wasserschwall. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich der Werkstoff Glas. Sander schafft damit eine Ambivalenz zwischen dem harten und unflexiblen Material und seiner viskosen bis flüssigen Erscheinungsform, zwischen Starrheit und Bewegung, Kontrolle und Zufall. Alle Eigenschaften, die wir Glas üblicherweise zuschreiben – etwa Zerbrechlichkeit, Härte oder Kälte –, sind hier suspendiert. Die tropfenförmigen Massen scheinen in ihrer Erstarrung der Schwerkraft und der Zeit zu trotzen und stellen dadurch unsere Wahrnehmung infrage. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die meisten der *Glass Pieces* auf beliebigen Oberflächen platziert werden können. So überschreiten sie die Grenze zwischen Kunstwelt und Wirklichkeit, deren Regeln sie jedoch nicht unterliegen, und werden, indem sie uns unmittelbar gegenübertreten, als Kunstwerk Teil unserer Lebenswelt. → **SM**

Karin Sander Glass Piece 39 (2017), Glass Piece 82 (2017), Glass Piece 85 B (2021)

Karin Sander, *Glass Piece 82*, 2017
© Studio Karin Sander, Esther Schipper Berlin



Gläserne Häuser, durchsichtige Seelen.
Der Transparenztraum im 20. Jahrhundert
→ Manfred Schneider

Bruno Taut, *Glashaus*, Werkbundausstellung Köln, 1914 (Kuppel)
Foto: Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin

Längst vernahm man Dichter- und Denkerstimmen, die diesen Zustand der Ungemütlichkeit feierten. So sprach der italienische Dichter Aldo Giurlani (1885–1974), der sich den Namen Aldo Palazzeschi zulegte, in seiner futuristischen Periode wenig palazzohaft von einem Häuschen aus Kristall. In dem Gedicht *Unacasina di cristallo* träumte er um 1913 davon, dass man ihn in einem solchen Häuschen von außen beobachten könne. Man würde sehen, wie er hinter seinen gläsernen Wänden äße, schliefe, träume oder seine Hemden wechsle. Selbst wenn er pinkele, sollten sich die Passanten nicht umdrehen.
Und er schloss:

„Leben erst einmal alle Menschen/ in Häusern aus Kristall / werden sie weniger Schweinereien machen / oder sie werden sich zumindest sehen.“

Deutlich gewagter träumte um 1914/15 der futuristische Schriftsteller und Dichter Velimir Khlebnikov (1885–1922) in einem Essay *Wir und unsere Gebäude* von Sonnenblumen aus Glas und Buschwerk aus Eisen, von gläsernen Städten, die wie Tintenfässer glänzten und auf denen mit Konsonanten aus Eisen und Vokalen aus Glas das Wort „sonnenwärts“ geschrieben stünde. Und diese Häuser dachte er sich weiter als bewegliche Wohnstätten, die auf Zügen oder Schiffen bewegt würden und die auch als Module in größere gläserne Rahmenwerke eingesetzt werden könnten. Auf all diese Vorstellungen bezieht sich Walter Benjamins Bemerkung in seinem Aufsatz über den „Sürrealismus“ von 1929, dass es neuerdings eine „revolutionäre Tugend“ sei, im Glashaus zu leben.

Es kann nicht verwundern, dass die futuristischen Dichter viele Bauplaner anregten und auch mit Revolutionären und anderen Menschheitserneuerern Freundschaft schlossen, mit Kommunisten in Russland oder auch mit Faschisten in Italien. Die neue revolutionäre Gesellschaft sollte aus Treue zu Fourier auch in neuen Materialien und naturfernen Designs, in geometrischen Formen aus Stahl und Glas leben. Durch die surrealistischen Manifeste und literarischen Werke der Zeit strömte eine Art von gläsernem Glücksgefühl wie bei Paul Valéry (1841–1945), der in seinen *Monsieur-Teste*-Texten die scharfe, glasklare Denkweise in die Pointe fasste: „Ich bin aus Glas“; oder bei André Breton (1896–1966), der in dem Prosatext *Nadja* aus dem Jahr 1929, als die neue „Gemütlichkeit“ tendenziell total wurde, seinen Protagonisten sagen ließ, dass er sich nur für Bücher interessiere, die wie „offene Türen“ seien. Und sein Habitat wünschte er sich als ein Glashaus, „wo ich nachts auf einem Glasbett mit Betttüchern aus Glas liege“. Die Glasvorstellung Bretons war geradezu obsessiv. In seinem Essay *Amour fou* von 1937 besang er die „Lehre des Kristalls“, und er schloss mit dem Geständnis:

„Das Haus, in dem ich wohne, mein Leben, was ich schreibe – mein Traum wäre, dass dies von weitem aussähe wie, aus der Nähe betrachtet, diese Kuben aus Steinsalz.“

André Breton war lebenslang ein Fourier-Anhänger. Im dritten *Manifest des Surrealismus* von 1942 zitierte er in dem Kapitel „Les Grand Transparents“ den chilenischen Maler Roberto Matta (1911–2002), der längere Zeit im Büro von Le Corbusier

Gustave Falconnier, *Glasbaustein*, um 1890
Privatbesitz

Impressum

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

Fragile – Alles aus Glas!
Grenzbereiche des Skulpturalen

18. Dezember 2021 – 15. Mai 2022
Städtische Museen Heilbronn /
Kunsthalle Vogelmann

19. Juni – 16. Oktober 2022
Kunstmuseum Ahlen

Autor*innen
DS / Dagmar Schmidt
KL / Kinga Luchs
MG / Marc Gundel
MH / Monika Hawrylewicz
MP / Martina Padberg
RT / Rita E. Täuber
SM / Sophie Malich

Ausstellung Städtische Museen Heilbronn / Kunsthalle Vogelmann

Direktor
Marc Gundel

Konzeption und Realisierung
Rita E. Täuber

Kuratorische Assistenz/
Öffentlichkeitsarbeit
Monika Hawrylewicz

Museumspädagogik
Heike Mühl

Führungsannahme und Verwaltung
Anja Fuchs, Evelyne Kollmar, Sabine Rauch

Konservatorische Betreuung
Christine Daniel, Sophie Richter

Technik / Präsentation
Ralf Haferkamp, Michael Zubke

Transport
Brandl-Kunsttransport, Köln /
hasenkamp, Fine Art, Köln

Katalog

Herausgeber
Marc Gundel und Martina Padberg
mit Rita E. Täuber

Konzeption und Redaktion
Rita E. Täuber

Redaktionelle Mitarbeit
Barbara Martin, Monika Hawrylewicz

Gestaltung
Andrea Golowin und Lilli Schmelz,
gruppe sepia, Heilbronn

Ausstellung Kunstmuseum Ahlen

Künstlerische Leitung
Martina Padberg

Geschäftsführung
Rüdiger Hartleb

Kuratorische Assistenz/ Registrar
Kinga Luchs

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit/
Social Media
Dagmar Schmidt, Rachel Volkmann

Vermittlung
Lioba Knape, Anne Büssgen

Verwaltung / Buchhaltung
Sylvia Bühler, Brigitte Kirsch

Technik / Präsentation
Michael Oertel, Peter Sagurna

Konservatorische Betreuung
Nicole Paul, Eva Wortmann

Gesamtherstellung und Vertrieb
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Nievenheimer Str. 18
50739 Köln
www.snoeck.de

© 2021 Kunsthalle Vogelmann/ Städtische Museen Heilbronn,
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln,
Künstlerinnen und Künstler, Autorinnen und Autoren

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Titelmotiv:
Tony Cragg , Eroded Landscape, 1998
SCHAUWERK Sindelfingen
Foto: Frank Kleinbach
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021

S. 24 Rudolf Belling / Walter Würzbach, Scala Restaurant, Berlin um 1921, in: Kat.: Gesamtkunstwerk Expressionismus, Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925, hrsg. von Ralf Beil, Ostfildern: Hatje Cantz 2010, Ausstellung Mathildenhöhe Darmstadt, 24. Oktober 2010 – 13. Februar 2011, Rudolf Belling / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

S. 86 John D. Schiff, Marcel Duchamps Le Grand Verre (Das große Glas, 1915–1923) im Haus von Katherine S. Dreier, Laurel Manor, Milford, Connecticut, Frühjahr oder Sommer 1949, gedruckt 1956/57, Silbergelatineabzug
Blatt: 35 x 23,5 cm
Bild: 34,4 x 22,9 cm, Rahmenmaß: 48 x 36,5 cm
Collection Paul B. Franklin, Paris
© Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

S. 87 Joseph Kosuth, Clear square glass leaning, 1965, Conceptual art, hrsg. von Peter Osborne, London: Phaidon 2002. Abb. Nachweis Prometheus Archiv, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

S. 90 Marcel Duchamp, Ready Made: Porte bouteilles (Flaschentrockner), 1914 (1964), Foto: Staatsgalerie Stuttgart
© Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

S. 101 Jean Arp, Pupis, https://www.seryolux.com/seryolux-exclusive-glass-product.php?permalink=costantini-collection-2-pupi-by-arp, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

S. 141 Man Ray, Les grands trans-Parent, 1975
Farb-Siebdruck auf Acrylglas, Hg. Marian Goodman Gallery – Multiples Inc., New York, Sammlung Manfred Ballmann
Man Ray Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

ISBN

978-3-86442-375-8

Abbildungsnachweis
Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sein, so werden berechtigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

S. 17 Leopold und Rudolf Blaschka, Glasmodell einer Hydromeduse (Camarina hastata H.) um 1885, Zoologische Sammlung der Universität Tübingen, Bildnachweis AK: Kunstformen des Meeres. Zoologische Glasmodelle von Leopold und Rudolf Blaschka 1863–1890. Tübingen 2006 , S. 21

S. 26 Umberto Boccioni, Fusion di una testa es di una finestra (Fusion eines Kopfes mit einem Fenster), 1912 (zerstört), Uwe M. Schneede: Umberto Boccioni, Stuttgart 1994, S. 132, Abb. 71. Abb. Nachweis: Prometheus Bildarchiv

S. 26 László Moholy-Nagy, Konstruktionen, 1923, 6, Kestner Mappe, Pfeiffer, Ingrid [Hrsg.]. Ausstellung in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt: László Moholy-Nagy. Retrospektive. Frankfurt, Main 2009, S. 16. Abb. Nachweis: Prometheus Archiv

S. 27 Ausstellungsansicht, Erste Russische Kunstausstellung, Amsterdam 1923, Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History, hrsg. von Bruce Altshuler, New York: Phaidon 2008

S. 36 James Lee Byars, The Angel, 1989 © Estate of James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael Werner Berlin, Köln, London & New York

S. 57 Palmenhaus Berlin-Dahlem (Fotopostkarte)
Aus: Rausch, Mechthild (Hg.): Paul Scheerbart. 70 Trillionen Weltgrüsse. Eine Biographie in Briefen 1889–1915, Berlin 1991, S. 456. (bzw. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Fotopostkarte Paul Scheerbart an Richard Dehmel v. 15.7.13)

S. 62 W. Hablik: Museum im Hochgebirge, 1920
Wenzel-Hablik-Stiftung, Itzehoe

S. 63 W. Luckhardt: Kultbau, Inneres, 1920
Aus: Whyte, Iain Boyd & Schneider, Romana [Hrsg.]: Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986, S. 131 (bzw. Ruf zum Bauen, Zweite Buchpublikation des Arbeiterrates für Kunst. Berlin 1920)

S. 67 H. Scharoun: Ich – Du – ich, 1920
Aus: Bruno Taut. Architektur neuer Gemeinschaft. In: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung, Bd. 2. Berlin 1920.

S. 83 Leslie E. Bowman, Marcel Duchamp and Katherine Dreier in Katherine Dreier's Living Room, Gelatin silver print, 1936–37, Yale University Art Gallery, Gift of the Estate of Katherine S. Dreier

S. 87 Gerhard Richter, 4 Glasscheiben, 1967 (Raas van Gaveres-traat, Ghent), Collection Herbert Foundation, Ghent. Photo by Philippe De Gobert

S. 91 James White, The Large Glass 6, 2019
Oil and varnish on acrylic sheet in Perspex box frame,
67 × 80.7 × 2.7 inch / 170 × 205 × 7 cm
© James White, courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

snoeck

Kunsthalle Vogelmann
Städtische Museen Heilbronn

Kunstmuseum Ahlen