

Masterarbeit

Das Material Glas in der Kunst in den 1960er Jahren:
Wege der Emanzipation

Dortmund, den 07.07.16

Pia-Christina Hoff
Weißburger Str. 23
44135 Dortmund
Mobil: 016097735115
E-Mail: pia-hoff@tu-dortmund.de
Matrikelnr.: 127334

Erstgutachterin: Dr. Esther Meier
Zweitgutachter: Dr. Niklas Gliemann

Fakultät Kunst- und Sportwissenschaften
Institut für Kunst und materielle Kultur
Fachbereich Kunstgeschichte

I Inhaltsverzeichnis

I	INHALTSVERZEICHNIS	1
1	EINLEITUNG	3
1.1	FRAGE- UND ZIELSTELLUNG.....	5
1.2	AUFBAU DER ARBEIT.....	7
2	LITERATUR- UND FORSCHUNGSSTAND	9
3	DER EMANZIPATIONSBEGRIFF IM KONTEXT VON GLAS IN DER KUNST	15
3.1	ZUM EMANZIPATIONSBEGRIFF.....	15
3.2	ZUR ROLLE VON GLAS IN DER KUNST	16
3.3	DIE EMANZIPATION VON GLAS IN DER KUNST	19
4	VOM FIN DE SIÈCLE BIS 1960: DIE EPOCHE DES GLASKÜNSTLERS	23
4.1	VORAUSSETZUNGEN UND FRÜHE VORREITER.....	24
4.1.1	<i>Die Artist-Designer der ersten Stunde</i>	25
4.1.2	<i>Erste Studioglaskünstler</i>	28
4.1.3	<i>Die Ära des Artist-Designers</i>	31
4.2	DIE 1950ER JAHRE.....	33
5	DIE EMANZIPATION VON GLAS IN DER KUNST IN DEN 1960ER JAHREN	43
5.1	EINE BEWEGUNG ENTSTEHT: DAS AMERIKANISCHE <i>STUDIOGLASS-MOVEMENT</i>	47
5.1.1	<i>Internationalität</i>	52
5.1.2	<i>Education</i>	60
5.1.3	<i>Gemeinschaftlichkeit und Offenheit</i>	65
6	DER NACHHALL DER 1960ER JAHRE	69
6.1	GESELLSCHAFTLICH-INSTITUTIONELLE AUFMERKSAMKEIT	74
6.1.1	<i>Internationale Ausstellungen</i>	75
6.1.2	<i>Galerien und Sammler</i>	79
7	FAZIT	83
II	LITERATURVERZEICHNIS	87
III	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	94

1 Einleitung

Glas ist vielseitig wie kein anderer Werkstoff: Es kann transparent sowie lichtundurchlässig, glatt oder rau, glänzend, aber auch matt sein. Durch seine besonderen Materialeigenschaften erweist es sich für die verschiedensten Bereiche als äußerst nützlich, sei es im Alltag für Gebrauchsgegenstände jeglicher Art, in Wissenschaft, Industrie oder Technik. Die vorliegende Arbeit widmet sich jedoch ausschließlich dem Material Glas im künstlerischen Bereich: Vor etwa 60 Jahren begannen Künstler erstmals den Werkstoff gänzlich unter der „Freiheit künstlerischer Gestaltung zu nutzen“¹ – fernab von Zweckgebundenheit. Im Vergleich zu der knapp 3500-jährigen Geschichte der künstlerischen Glasgestaltung sind die Entwicklungen hin zu einer freien künstlerischen Arbeit mit dem Material ein äußerst junges Phänomen.²

Im Bereich der Kunst war kein anderes Material derart lange wie das Glas von seiner Funktion als Gebrauchsgegenstand dominiert. Seit der Entdeckung von Glas als Werkstoff sollte vor allem die Gefäßform maßgeblich über die Gestaltung und Bearbeitung von Glas im kunsthandwerklichen Bereich bestimmen.³ Christiane Sellner zufolge sind „die Möglichkeiten und Variationen der Glasverarbeitung und -bearbeitung [...] seit seiner Erfindung exponentiell angewachsen und stehen heute vor einer fast unüberschaubaren Fülle von Techniken, die sich geradezu aufdrängen als Mittel zu freiem künstlerischen Ausdruck“⁴. Die Erforschung der künstlerischen Potenziale des Materials begann allerdings – vor allem im Vergleich zu anderen Materialien in der bildenden Kunst – erst sehr spät: Erste Tendenzen eines neuartigen künstlerischen Anspruchs bei der Glasgestaltung kündigten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts an.⁵

Die vergangenen einhundert Jahre dokumentieren einen außerordentlichen Wandel, den das Material Glas im künstlerischen Bereich vollzogen hat: Es zeichnet sich eine Entwicklung ab, in der das Material schrittweise Einzug in den Bereich der freien Kunst hält und somit nicht länger einzig den angewandten Künsten verschrieben ist. So geht aus der aktuellen Literatur hervor, dass das Glas heute weltweit als Medium für die bildende Kunst genutzt wird und sich als eigenständige Kunstgattung etabliert hat.⁶ Bis hin zu dieser Stellung von Glas in der Kunst

¹ Ricke 1990, S. 5.

² Ricke 1989, S. 16.

³ Buechner 1979, S. 8; Sellner 1984, S. 6.; Buechner 1989, S.6; Kregeloh 2015, S. 9.

⁴ Sellner 1984, S. 6.

⁵ Ebd.

⁶ Klein 2006, S. 33; Precht 2013, S. 5; Kregeloh 2015, S. 9.

war es jedoch ein langer Weg der Emanzipation, der den freien künstlerischen Gebrauch des Materials erst schrittweise ermöglicht hat.

Bahnbrechend für die Emanzipation von Glas in der Kunst waren die 1960er Jahre: Nie zuvor in der jahrtausendealten Geschichte menschlicher Glasgestaltung hat ein solch radikales Umdenken im Sinne eines freien künstlerischen Umgangs mit dem Material stattgefunden. Das Jahr 1962, in dem unter der Leitung des Amerikaners Harvey Littleton die ersten öffentlichen Workshops abgehalten wurden, welche sich gänzlich der experimentell-kreativen Auseinandersetzung mit dem heißen Material am kleinen, transportablen Ofen – dem sogenannten Studio-Ofen – widmeten, gilt gemeinhin als die Geburtsstunde des amerikanischen *Studioglass-Movement*.⁷ Ausgehend von dieser impulsgebenden Bewegung sollte Glas nun endlich als künstlerisches Medium weltweit Akzeptanz und Anerkennung finden. Im Laufe der Zeit hat sich die Studioglasbewegung schließlich zu einem Synonym für die Emanzipation von Glas in der Kunst herausgebildet.

Im Jahr 1983 beklagte Helmut Ricke jedoch, dass „die künstlerische Arbeit mit Glas [...] fast ausschließlich unter dem Blickwinkel des amerikanischen *Studioglass-Movement* gesehen“⁸ wird, welches sich vorrangig der Arbeit mit dem heißen Material am Ofen widmete.⁹ Tendenzen einer freien, selbstständigen Arbeit mit Glas im eigenen Studio lassen sich aber bereits im späten 19. Jahrhundert in verschiedenen Techniken der Glasgestaltung vernehmen. Auch wenn sich der Großteil der Künstler, wie Emile Gallé, Jean Sala oder Maurice Marinot – um nur einige Namen zu nennen –, dabei noch stark an der traditionellen Gefäßform orientierten, so übt das veränderte Materialverständnis von Glas im frühen 20. Jahrhundert doch einen wichtigen Einfluss auf die Pioniere des Studioglases aus.¹⁰

Spürbar wurde der Wendepunkt im Umgang mit dem Material Glas bereits in den 1950er Jahren, als seine künstlerischen Potenziale zunehmend erkannt wurden – und zwar *weltweit* und bereits *vor* der amerikanischen Studioglasbewegung.¹¹ Es wird von einer allgemeinen

⁷ Sellner 1984, S. 14.

⁸ Ricke 1983, S. 11.

⁹ Ricke 1990, S. 15.

¹⁰ Littleton 1971, S. 20-39: Im Kapitel 2 „Backgrounds“ geht Littleton auf diverse europäische Glaskünstler ein, die eigene Inspirationsquelle und Wegbereiter der Studioglasbewegung waren, so wie Emile Gallé, Louis Comfort Tiffany und Maurice Marinot. Bereits 1957 traf Littleton beispielsweise den Glaskünstler Jean Sala in Paris.

¹¹ Ricke 1983, S. 11; Frantz 1988, S. 15 ff.; Frantz 1989, S. 19-43.

geistigen und künstlerischen Aufbruchsstimmung berichtet, Glas aus seiner funktionalen Bindung lösen und neue Wege einer freieren Glasgestaltung erproben zu wollen.¹² Im Laufe der 1960er Jahre, im Zusammenspiel wegweisender Impulse aus den USA und Europa, geht dieses Phänomen unter dem Begriff der Studioglasbewegung in die Kunstgeschichte des Materials Glas ein.¹³

1.1 Frage- und Zielstellung

Das übergeordnete Ziel der Arbeit ist es – wie schon aus dem Titelzusatz „Wege der Emanzipation“ hervorgeht – die *Prozesshaftigkeit* der Emanzipation des Materials Glas in der Kunst darzustellen. An dieser Stelle ist zu betonen, dass die gewählte Formulierung „Emanzipation des Materials Glas“ nicht so zu verstehen ist, dass sich das Material aus sich selbst heraus emanzipiert: Die Emanzipation wird vor allem durch das Wirken progressiver Künstler, die zunehmend emanzipiert mit dem Werkstoff als künstlerisches Medium umgehen, angetrieben.

Die der Arbeit zugrundeliegende These lautet: Das Material Glas hat sich im künstlerischen Bereich emanzipiert und dabei haben die 1960er Jahre eine tragende Rolle gespielt. Inwiefern lassen sich die dargestellten Entwicklungen in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Glas als emanzipatorisch beschreiben? Dies wird auf verschiedenen Ebenen analysiert: In erster Linie werden zentrale Ereignisse und Entwicklungen der 1960er Jahre in den Blick genommen: Wie hat beispielsweise das erste künstlerische Seminar im Bereich des *Hot Glass*¹⁴ an einer amerikanischen Universität die Emanzipation von Glas in der Kunst beeinflusst? Inwiefern hat der internationale Austausch zwischen den Künstlern „emanzipatorisches Potenzial“ und was sagen die aufkommenden Glassymposien über den Emanzipationsprozess aus, beziehungsweise wie haben sie ihn befruchtet? Darüber hinaus werden einzelne Werke angeführt, um den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst exemplarisch zu veranschaulichen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zu verdeutlichen, dass komplexe, vielschichtige Entwicklungen in der künstlerischen Arbeit mit Glas stattgefunden haben, die zusammenfassend als ein Emanzipationsprozess verstanden werden können, der sich evolutionär entwickelte. Dabei spielen die 1960er Jahre eine zentrale Rolle und bilden deshalb das Herzstück der vor-

¹² Ricke 1983, S. 11.

¹³ Nestler 2005, S. 9; Oldknow 2009, S. 20.

¹⁴ *Hot Glass* ist die „international gebräuchliche Bezeichnung für die ohne Kaltveredlung am Ofen fertiggestellten Arbeiten der Studioglas-Künstler“. Ricke 1990, Glossar, S. 330.

liegenden Arbeit: Welche Ereignisse sind für den Emanzipationsprozess von wesentlicher Bedeutung? Und andersherum gefragt: Was teilen uns bestimmte Ereignisse über den Emanzipationsprozess mit? Lässt sich eine Veränderung in der öffentlichen Wahrnehmung bezüglich der neuen Glaskunst feststellen? An dieser Stelle kann die Bedeutsamkeit des amerikanischen *Studioglass-Movement*¹⁵ nicht geleugnet werden. So wird es in der herangezogenen Literatur auffallend oft als wegweisender Impuls beschrieben¹⁶. Aber wie sieht dieser Impuls genau aus? Um diese Frage zu beantworten, wird untersucht, welche Charakteristika der Bewegung sich als wichtige Einflussfaktoren auf den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst identifizieren lassen.

Wenngleich der Fokus der Arbeit auf den 1960er Jahren liegt, so soll dennoch zur Relativierung der amerikanischen „Studioglas-Legende“, mit ihrem Hang zur Mystifizierung der Geschichte der freien Glasgestaltung und dem starken Fokus auf das Jahr 1962 sowie der Person Harvey Littleton, beigetragen werden. Um zu zeigen, dass 1962 eben nicht „das Jahr Null“¹⁷ für die revolutionären Entwicklungen im künstlerischen Umgang mit Glas ist, werden die 1960er Jahre in einen breiteren historischen Gesamtzusammenhang gesetzt, ausgehend von frühen Vorreitern des späten 19. Jahrhunderts bis hin zu Entwicklungen in den 1950er Jahren.

Da in der vorliegenden Arbeit die *Wege der Emanzipation* von Glas in der Kunst dargestellt werden, ist ein Blick auf die den 1960er Jahren folgenden Entwicklungen essentiell: Wie schreitet die Emanzipation in den 1970er und 80er Jahren voran? Findet Glas als Material der bildenden Kunst Anerkennung? In diesem Zusammenhang werden auf gesellschaftlich-institutioneller Ebene insbesondere Ausstellungen sowie die Rolle der Galerien und Sammler in den Blick genommen. Aufschlussreich ist außerdem eine Betrachtung der verschiedenen Begriffe, die für die künstlerische Glasgestaltung verwendet werden: Von *Kunstglas* über *Studioglas* bis hin zu *Neues Glas*: Jeder der Begriffe beschreibt eine Episode in der Geschichte des Materials Glas in der Kunst und gibt zudem Aufschluss über dessen Entwicklungsprozess.¹⁸ Insgesamt werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit die Ereignisse der 1960er Jahre im

¹⁵ *Studioglass-Movement* bezeichnet die „in den frühen 60er Jahren in den USA entstandene Bewegung der individuellen Glasgestaltung. Voraussetzung war die Entwicklung kleiner Öfen, die es dem Künstler ermöglichten, seine Vorstellungen unabhängig von einem aufwändig arbeitenden Hüttenbetrieb eigenhändig zu realisieren. Entwurf und Ausführung liegen bei den Studioglas-Künstlern in einer Hand.“, Ricke 1990, Glossar, S. 333.

¹⁶ Ricke 1983, S. 13.

¹⁷ Ricke 1983, S. 11.

¹⁸ Hawkins Opie 2004, S. 6.

Kontext der Emanzipation des Materials Glas in der Kunst vielschichtig beleuchtet und in einen breiteren Gesamtzusammenhang gestellt.

An dieser Stelle muss darauf verwiesen werden, dass es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, die Totalität des Emanzipationsprozesses von Glas in der Kunst darzustellen, da dieser von einer ausgesprochenen Reichhaltigkeit zeugt: Er erstreckt sich nicht nur auf eine mittlerweile über einhundertjährige Geschichte, sondern findet auch an verschiedenen Orten der Welt statt. Dabei sind gewisse Ereignisse unabhängig voneinander zu betrachten, andere wiederum aber stark miteinander verwoben. Folglich müssen im Rahmen dieser Arbeit zeitliche und räumliche Eingrenzungen vorgenommen werden. Aus diesem Grund sind die 1960er Jahre als besonders bedeutendes Jahrzehnt Kern der vorliegenden Arbeit. Da es der Umfang der Arbeit nicht zulässt, den Entwicklungsprozess von Glas in der Kunst weltweit zu beleuchten, sind die Untersuchungen auf die Vereinigten Staaten, deren Rolle als wegweisender Impulsgeber für die Emanzipation von Glas in der Kunst bereits angedeutet wurde, und dem traditionsreichen Europa, dessen Vorreiterrolle für die Glasbewegung nicht weniger bedeutsam war, reduziert. Dem Anspruch, den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst in einem möglichst großen Gesamtzusammenhang darzustellen, kann infolgedessen nur innerhalb dieses abgesteckten Rahmens nachgekommen werden.

1.2 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist wie folgt strukturiert: Im folgenden Kapitel wird der Literatur- und Forschungsstand zum Thema „Glas in der Kunst in den 1960er Jahren“ dargelegt und vor der Folie der Emanzipation betrachtet. Das darauffolgende Kapitel widmet sich dem Emanzipationsbegriff im Kontext von Glas in der Kunst. An dieser Stelle wird der Begriff „Emanzipation“ zuerst allgemein definiert, dann die Rolle des Materials im künstlerischen Bereich grob skizziert, um darauf aufbauend zu erläutern, was unter der Emanzipation von Glas in der Kunst zu verstehen ist.

Aufbauend auf dieser Grundlage widmet sich das Kapitel 4 den Voraussetzungen für die Entwicklungen in den 1960er Jahren sowie frühen Vorreitern. Beginnend an der Wende vom 19. in das 20. Jahrhundert werden wegweisende Tendenzen der künstlerischen Arbeit mit Glas skizziert, wobei die Rolle des *artist-designers* sowie die der ersten Studioglaskünstler aufgrund ihrer Bedeutung für die Entwicklungen ab der Mitte des 20. Jahrhunderts genauer beleuchtet werden. Darauf folgend werden die 1950er Jahre in den Blick genommen, in deren Verlauf bereits wichtige Vorarbeit für die Ereignisse in den 1960er Jahren geleistet wurde und erste Ansätze einer freien künstlerischen Bearbeitung des Materials wahrzunehmen waren.

In Kapitel 5 wird die Rolle der 1960er Jahre für die Emanzipation von Glas in der Kunst untersucht. Wesentliche Impulse gingen von dem amerikanischen *Studioglass-Movement* aus, weshalb auf die Ursprünge seiner Formation eingegangen sowie seine Bedeutung für die

Emanzipation von Glas herausgestellt wird. Dabei spielen die Aspekte *Internationalität*, *Education* sowie *Gemeinschaftlichkeit und Offenheit* eine tragende Rolle und werden folglich einer genauen Betrachtung unterzogen. Das darauffolgende Kapitel beleuchtet die Nachwirkungen der 1960er Jahre. Dies wird auf gesellschaftlich-institutioneller Ebene unternommen, indem internationaler Ausstellungen sowie Galerien und Sammler in den Blick genommen werden. Es folgt das Fazit, in dem die zentralen Ergebnisse der Untersuchungen dargestellt und evaluiert werden.

2 Literatur- und Forschungsstand

Der Literatur- und Forschungsstand zu den Veränderungen, die das Material Glas im künstlerischen Bereich vollzogen hat, gewann besonders in den letzten drei Jahrzehnten maßgeblich an Multiperspektivität und Komplexität. Betrachtet man die mittlerweile unzähligen Publikationen vor der Folie der Emanzipation des Materials Glas in der Kunst, so stellt sich diese als ein vielschichtiger Entwicklungsprozess dar, der sich über nun mehr als 150 Jahre erstreckt.

Einen maßgeblichen Beitrag zur Aufarbeitung der Geschichte der Studioglasbewegung hat der regelrechte „Ausstellungs-Boom“ seit den 1970er Jahren geleistet.¹⁹ Die anlässlich der zahlreichen Ausstellungen publizierten Kataloge beinhalten – vor allem seit den 1980er Jahren – zunehmend elaborierte, fachwissenschaftliche Beiträge, welche die Entwicklungen im Kontext des jeweiligen Ausstellungsschwerpunktes beleuchten. Daher bilden ebensolche Publikationen eine Grundlage für die vorliegende Arbeit.

Bei den Ausstellungen ist zwischen verschiedenen Arten zu unterscheiden. So gibt es Ausstellungen, die sich bestimmten *Ländern und Regionen*, speziellen *Techniken* der Glasverarbeitung und -bearbeitung oder *einzelnen Künstlern* und deren Werk widmen. Es gibt Überblicksschauen, die Entwicklungen skizzieren, Ausstellungen, die Bestandsaufnahmen sind und den Stand der Glaskunst aufzeigen wollen, oder Sammlungsausstellungen. Zusammen betrachtet bieten die entsprechenden Ausstellungskataloge einen vielperspektivischen Überblick über die Entwicklungen des Materials Glas in der Kunst seit 1960. Damit einhergehend zeugen viele Publikationen von einem starken Bemühen, die Studioglasbewegung in einen umfassenderen Gesamtkontext zu stellen. Dementsprechend werden bestimmte Aspekte, wie die traditionellen Eigenheiten einzelner Länder und Regionen, bestimmte Techniken der Glasgestaltung oder spezielle Künstler und deren Werk vor dem Hintergrund der Studioglasbewegung genauer betrachtet.²⁰ Zusammen leisten diese Publikationen einen wichtigen Beitrag zur Relativierung der Darstellung der amerikanischen Studioglasbewegung als die „Geburtsstunde“²¹ der freien künstlerischen Glasgestaltung, denn sie betonen, dass vor allem

¹⁹ Einen Ausstellungsüberblick der Glaskunst von 1950 bis 1990 bietet die Publikation „Neues Glas in Europa – New Glass in Europe“, Ricke 1990, S. 338 ff.

²⁰ Z.B. „Czech Glass 1945-1980: Design in an Age of Adversity“, 2005; „Erwin Eisch. Wolken waren immer schon mein letzter Halt: Glas und Bilder“, 2012; „Studioglas in der DDR – Der Glaskünstler Volkhard Precht“, 2013; „50 Jahre Studioglas in Europa: Impulse aus Lauscha“, 2013; „Kunst aus der Flamme: Zeitgenössisches Lampenglas in Europa“, 2014.

²¹ Sellner 1984, S. 14.

zur Mitte des 20. Jahrhunderts weltweit ein Umdenken im künstlerischen Umgang mit Glas im jeweils eigenen Kontext stattgefunden hat.

In Deutschland haben zahlreiche Veröffentlichungen ihren ganz individuellen Beitrag zur Vervollständigung der Geschichte des Studioglases geleistet. Dabei fällt auf, dass ein Großteil der ausstellungsbegleitenden Publikationen nicht mehr als reine Ausstellungskataloge zu verstehen sind, da sie oftmals ausführliche wissenschaftliche Beiträge und Analysen, Interviews, Zeitzeugenberichte und historische Darstellungen beinhalten. So wurde beispielsweise 2013, anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Studioglases, der Ausstellungskatalog „50 Jahre Studioglas in Europa – Impulse aus Lauscha“ publiziert, welcher den Blick von Künstlern, Sammlern und Wissenschaftlern auf die Studioglasbewegung darstellt. Der Katalog umfasst neben Beiträgen zu den Voraussetzungen und Aspekten der Bewegung zahlreiche Erlebnisberichte von Glaskünstlern, die mit der thüringischen Glasbläserstadt verbunden sind, sowie Erläuterungen zur Entstehung des für die Studioglasbewegung so charakteristischen internationalen „Glas-Netzwerks“ oder zum dänischen Studioglas im Kontext der dänischen Glasproduktion. Auf diese Weise wird ein weiteres „Puzzlestück“ zum vielgestaltigen Bild der Studioglasbewegung geliefert: Durch die individuelle Perspektive, welche mit dem Standort Lauscha im Speziellen und Europa im Allgemeinen eingenommen wird, betont die Publikation die regionale Vielfalt der Entwicklungen.

Neben der regionalen wird die Geschichte des Studioglases von einer zunehmend individuellen Seite, der Seite der Künstler, beleuchtet. In „50 Jahre Studioglas“ werden demgemäß zwei verschiedene Lebenswege skizziert, die aber dennoch eines gemeinsam haben: Die Leidenschaft für das Glas und den Drang, sich dieses, unabhängig von den Werkstätten, am eigenen Ofen für den individuellen künstlerischen Ausdruck zu eigen zu machen. So stehen der deutsche Künstler Erwin Eisch – neben Harvey Littleton einer der bedeutendsten Protagonisten der Studioglasbewegung – und Volkhard Precht – Vorreiter des Studioglases in der DDR – in dem Katalog exemplarisch für „die verbindende Faszination des heißen Glases mit unterschiedlichsten Voraussetzungen und Interessenslagen [...], die ihre Spuren in sogar zwei gegensätzlichen staatlichen Ordnungen hinterließen“.²² Auch Dan Klein wählt für sein Überblickswerk eine derartige Herangehensweise an die Entwicklungen innerhalb der Glaskunst seit den 1960er Jahren. Seine Publikation „Artists in Glass“ aus dem Jahr 2001 bietet einen umfassenden Überblick über das Schaffen von beinahe 80 der bedeutendsten internationalen Glaskünstler seit dem Beginn der Studioglasbewegung.

²² Precht 2013, S. 5.

Insgesamt spiegeln die veröffentlichten Ausstellungskataloge ein starkes Bemühen wider, ein Bild zu korrigieren, das im Laufe der Geschichte verzerrt worden ist.²³ Helmut Rickes 1983 formulierte Klage, dass die Geschichte des künstlerischen Gebrauchs von Glas zu sehr unter dem Gesichtspunkt des amerikanischen *Studioglass-Movement* dargestellt wird, trifft demnach so nicht mehr zu.²⁴ Vielmehr nähert sich die Forschung dem Studioglas von vielen verschiedenen Seiten. Zusammen tragen die Berichte zu einem vielperspektivischen Bild der Geschichte des Materials Glas in der Kunst bei. Zur weiteren Vervollständigung der Studioglasgeschichte steuern umfassende Ausstellungskataloge bei, die sich den europäischen Ländern und Regionen widmen, deren treibende Kraft für einen freien künstlerischen Umgang mit Glas mittlerweile unbestritten ist. Hierzu zählen vor allem Italien, Skandinavien und Tschechien.²⁵ Exemplarisch ist das im Jahr 2005 von Helmut Ricke herausgegebene Werk unter dem Titel „Czech Glass 1945-1980 – Design in an Age of Adversity“ zu erwähnen. Dieses widmet sich gänzlich der außerordentlichen künstlerischen Qualität des tschechischen Glases und beinhaltet äußerst umfangreiche, fachwissenschaftliche Beiträge von unter anderen Susanne K. Frantz und Tina Oldknow, Kunsthistorikerinnen und ehemalige Kuratorinnen der Sammlung moderner Glaskunst des Corning Museum of Glass.

Ferner ist auffallend, dass die Ausstellungskataloge neben regionalen, individuellen oder bestimmten glastechnischen Aspekten zum Teil sehr elaborierte Ausführungen zum breiteren *historischen* Gesamtzusammenhang der Studioglasbewegung enthalten. Dies trägt maßgeblich dazu bei, dass die amerikanische Studioglasbewegung nicht länger als „Stunde Null“²⁶ des neuen künstlerischen Umgangs mit Glas wahrgenommen wird. So wird an vielen Stellen aufgezeigt, dass ein sich wandelnder künstlerischer Umgang mit Glas bereits ab dem späten 19. Jahrhundert nachweisbar ist²⁷.

Besonders hervorzuheben ist Christiane Sellners umfassende Darstellung zur „Geschichte des Studioglases“ von 1984. Die Publikation bietet neben einem weitläufigen Über-

²³ Ricke 2005, S. 8.

²⁴ Ricke 1983, S. 11.

²⁵ Ricke 2005, S. 8.

²⁶ Hauschke 2013, S. 7.

²⁷ Z.B. Sellner 1984, S. 7-14; Frantz 1989, S. 11-43; Ricke 1990, S. 13-31; Schack von Wittenau 2005, S. 11ff.; Hauschke 2013, S. 7-12.

blick über die Entstehungsgeschichte der Studioglasbewegung wichtige Beiträge zu den ideellen Standpunkten der Studioglasgestaltung²⁸, zu den ersten großen internationalen Ausstellungen²⁹ und zur Ausdehnung des Studioglasbegriffes sowie den damit einhergehenden Folgen.³⁰ Zudem werden parallel dazu die Unterschiede zwischen den USA und Europa herausgestellt. Für die vorliegende Arbeit ist Sellners Werk von besonderer Bedeutung: Auf der einen Seite werden wegweisende Ereignisse skizziert, die den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst maßgeblich bestimmen, zum Beispiel die Entwicklung des Studio-Ofens in den USA. Auf der anderen Seite kommen zentrale Themen wie die Ausweitung des Studioglas-Begriffes oder die „Kunsth Handwerk oder Kunst“-Debatten zum Ausdruck, die mit dem Aufkommen der Studioglasbewegung einhergegangen sind. Bedeutend ist auch die Publikation „Contemporary Glass“ von Susanne K. Frantz aus dem Jahr 1989. Ähnlich wie Sellner beleuchtet Frantz die Geschichte des Studioglases, ausgehend von frühen europäischen Entwicklungen, über das amerikanische Studioglas der 1960er Jahre, bis hin zu der internationalen Weiterentwicklung der freien künstlerischen Glasgestaltung.

Von besonderer Relevanz sind außerdem die mit der Studioglasbewegung aufkommenden Glaspreise. Diese Wettbewerbe zur Förderung der neuen Kunst aus Glas treten in den USA erstmals mit den „Toledo Glass Nationals“ auf. 1966 findet der erste Wettbewerb statt an den sich eine Ausstellung der Werke, die „Toledo Glass National Exhibition“, anschließt. Es folgen weitere Wettbewerbsausstellungen samt Katalogen im Jahr 1968, 1970 und 1972. In Deutschland finden erste Glaspreise zeitlich verzögert zu den USA statt: 1977 wird der Erste Coburger Glaspreis ausgerichtet, worauf drei weitere Wettbewerbe in den Jahren 1985, 2006 und 2014 folgen. Vor der Folie der Emanzipation von Glas in der Kunst sind die Ausstellungskataloge sehr aussagekräftig: Da sie im regelmäßigen Turnus stattfinden, skizzieren sie unter vergleichender Betrachtung einen Entwicklungsprozess – nicht nur anhand der Objekte, sondern auch anhand der in den Beiträgen gewählten Begriffe für die neue Art der Glasgestaltung ab den 1960er Jahren gewählt werden.

Um das Bild von den Geschehnissen in den 1960er Jahren zu vervollständigen sind Informationen aus erster Hand, das heißt Publikationen und Zeitzeugenberichte der Hauptakteure der Studioglasbewegung, essentiell. In diesem Zusammenhang erweist sich die Publikation Harvey K. Littletons, welche im Jahr 1971 unter dem Titel „Glassblowing: A Search for Form“ veröffentlicht wurde, als bedeutend. Littleton äußert sich nicht nur zu Vorreitern, die ihn in seinem eigenen Schaffen beeinflusst haben, sowie zu seinem ideellen Standpunkt hinsichtlich

²⁸ Sellner 1984, S. 40-43

²⁹ Ebd., S. 44-49.

³⁰ Ebd., S. 50-52.

der künstlerischen Arbeit mit Glas, sondern gibt auch eine Anleitung zur Errichtung eines Studio-Ofens sowie zur Herstellung von Gemengen³¹. Vor dem Hintergrund der wegweisenden Funktion Littletons für die internationale Glasbewegung, kann der Einfluss dieser Publikation nicht überschätzt werden.

Neben den fachwissenschaftlichen Beiträgen innerhalb diverser Ausstellungskataloge³², bietet das im Jahre 1962 veröffentlichte „Modern Glass“ von Ada Polak umfassende Darstellungen, welche die Ereignisse der 1960er Jahre in einen breiteren historischen Gesamtzusammenhang setzen. Wie aus der Bibliografie seiner Publikation hervorgeht, hat auch Littleton Polaks Werk studiert und unterstreicht seine Bedeutsamkeit, indem er es zu einem der wichtigsten Publikationen zum Thema „Glas“ zählt und dessen Lektüre empfiehlt.³³ Polak erläutert eingehend die Rolle des Materials Glas in der Kunst, ausgehend vom *Fin-de-Siècle* bis hin zum Neo-Funktionalismus der Nachkriegszeit. Damit wird eine wesentliche Zeitspanne abgedeckt, wenn es um bedeutende und richtungweisende Vorreiter sowie geistige und künstlerische Strömungen geht, die den Umbruch in der künstlerischen Arbeit mit Glas bedingt haben.

Des Weiteren erweisen sich die Webseiten der bedeutenden (Glas-)Museen als äußerst inhaltsreich, besonders die des Toledo Museum of Art (TMA), des Corning Museum of Glass (CMoG) sowie der Webseite des Europäischen Museums für Modernen Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg in Deutschland. Neben zahlreichen Artikeln und etlichen Büchern (so findet man beispielsweise die Ausstellungskataloge „Glass 1959“ und „Glass: A Worldwide Survey“ in der Online-Bibliothek der CMoG-Webseite) sowie Online-Sammlungen sind es die Interviews und Zeitzeugenberichte, die die Webseiten besonders wertvoll machen. So bietet das CMoG zum Beispiel eine Themenreihe unter dem Titel „Meet the Artist“, welche Artikel und Videos über die Pioniere der Studioglasbewegung sowie bedeutende zeitgenössische Glaskünstler online zugänglich macht, die wertvolle Einblicke in die Geschichte der Glaskunst geben. Neben den Websites der Museen ist auch die der 1971 gegründeten Glass Art Society (GAS) zu erwähnen, welche ebenfalls Videos und Artikel von Wissenschaftlern und Zeitzeugen bereitstellt.

Beachtenswert ist außerdem das zunehmende fachwissenschaftliche Interesse. An dieser Stelle ist auf Sophia Dietrichs wissenschaftliche Arbeit zum Thema „Studioglas in der DDR –

³¹ Gemenge bezeichnet die „Rohstoffmischung, aus der das Glas geschmolzen wird [...]“. Ricke 1989, Glastechnisches Glossar, S.328.

³² Ricke 1983, S. 11ff.; Ricke 1990, S. 13ff.; Hawkins Opie 2004, S. 6ff.; Schack von Wittenau 2005, S. 9 ff.

³³ Littleton 1971, S. 142.

Der Glaskünstler Volkhard Precht“ (2013) hinzuweisen. Dietrich würdigt Prechts Pionierleistungen für die eigenständige künstlerische Arbeit mit dem heißen Glas und betont seine herausragende Rolle als Wegbereiter der Studioglaskunst in der DDR. Wenn auch zeitgleich, so arbeitete er doch aufgrund der isolierten Situation in der DDR völlig unabhängig vom amerikanischen *Studioglass-Movement* unabhängig an einer individuellen künstlerischen Ausdrucksweise mit dem Material Glas.³⁴ Dafür baute Precht bereits 1963 seinen eigenen, kleinen Hüttenofen um uneingeschränkt mit dem Material experimentieren zu können.³⁵ Neben Dietrich ist Anja Kregelohs jüngst veröffentlichte Dissertation zum Thema „Glas als Material der bildenden Kunst seit 1960“ aus dem Jahr 2014 bedeutend. Bereits der Titel der Arbeit ist aufschlussreich, denn er offenbart, dass das Material Glas ab den 1960er Jahren Einzug in den Bereich der bildenden Kunst gehalten hat. Glas erfährt somit eine Gleichstellung mit anderen Materialien der bildenden Kunst, weshalb sich die Publikation auch als Zeichen einer emanzipierten Stellung von Glas auf dem Gebiet der freien Kunst lesen lässt. Nichtsdestotrotz weist Kregeloh darauf hin, dass Glas in der kunsthistorischen Forschung aufgrund seiner dominierenden Rolle als „Material des Kunsthandwerks“³⁶ bisher kaum Beachtung gefunden hat. Gerade deshalb setzt Kregelohs Publikation ein wichtiges Zeichen: Glas hat sich im künstlerischen Bereich emanzipiert – vor nur 40 Jahren wäre eine derartige Dissertation sicherlich noch undenkbar gewesen.

Publikationen, die sich speziell der Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst widmen, gibt es bislang nicht. Vielmehr wird innerhalb einiger Beiträge zum Thema Glas in der Kunst erwähnt, dass sich das Material ab den 1960er Jahren zunehmend emanzipiert hat, beziehungsweise noch immer emanzipiert.³⁷ Was genau darunter zu verstehen ist, wird dabei aber nicht weiter erläutert; vielmehr geht zumeist aus den jeweils dargelegten Erläuterungen hervor, was unter der Emanzipation von Glas im künstlerischen Kontext zu verstehen ist. Insgesamt werden jedoch in fast allen Beiträgen zur Entwicklungen skizziert, die als ein Emanzipationsprozess beschrieben werden können. Um dies zu verdeutlichen, widmet sich das nächste Kapitel dem Begriff der Emanzipation und dessen vielschichtigen Bedeutungsebenen im Kontext des Materials Glas im Bereich der Kunst.

³⁴ Dietrich 2013, S. 7.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S.11.

³⁷ Frantz 1989, S. 8; Jakobson 2013, S. 50.

3 Der Emanzipationsbegriff im Kontext von Glas in der Kunst

Bevor in der vorliegenden Arbeit auf die Voraussetzungen und Vorreiter für die 1960er Jahre eingegangen wird, um sich dann der Rolle der 1960er Jahre für die Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich zu widmen, wird zunächst der Begriff Emanzipation definiert. Danach wird die Rolle des Materials Glas in der Kunst skizziert, um darauf aufbauend zu erläutern, was unter der Emanzipation von Glas in der Kunst zu verstehen ist. Somit geht es in diesem Kapitel primär um die Erläuterung zentraler Begriffe, um eine Grundlage für die nachfolgenden Ausführungen zum Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst zu schaffen.

3.1 Zum Emanzipationsbegriff

Unter dem Begriff *Emanzipation* versteht man, erstens, die „Befreiung aus einem Zustand der Abhängigkeit; Selbstständigkeit; Gleichstellung“³⁸ und, zweitens, die „rechtliche und gesellschaftliche Gleichstellung [der Frau mit dem Mann]“³⁹. Synonym zu dem Wort ‚Emanzipation‘ werden unter anderem auch folgende Begriffe verwendet: Abnabelung, Befreiung, Loslösung, Verselbstständigung, Gleichberechtigung, Gleichstellung, Selbstbestimmung und Unabhängigkeit.⁴⁰ Ursprünglich stammt das Wort ‚Emanzipation‘ von dem lateinischen ‚emancipatio‘ ab, was frei übersetzt „Befreiung von Bevormundung“, „Freilassung“ oder „Entlassung aus der väterlichen Gewalt“ sowie „Freilassung eines Sklaven“ bedeutet.⁴¹ Dementsprechend beinhaltet das Verb ‚emanzipieren‘, aus dem lateinischen emancipare, Bedeutungen wie „aus einer Abhängigkeit befreien“ und „selbstständig machen“ oder „für selbstständig erklären“.

Im Laufe der Zeit hat der Begriff eine Bedeutungsverschiebung erfahren: Aus dem Akt des Gewährens von Selbstständigkeit wurde eine Aktion der Selbstbefreiung. Ziel emanzipatorischen Bestrebens ist ein Zugewinn an Freiheit oder Gleichheit, beispielsweise durch die Verringerung ökonomischer Abhängigkeit.⁴² Seit dem 17. Jahrhundert erfährt der Begriff eine zusätzliche Bedeutungserweiterung und meint außerdem „von einem Zwang befreien“.⁴³

³⁸ Duden Online.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

3.2 Zur Rolle von Glas in der Kunst

Wie in der Einleitung beschrieben, wurde der künstlerische Umgang mit Glas seit seiner Entdeckung maßgeblich von einer Zweckgebundenheit bestimmt. Dementsprechend wurde der Werkstoff über Jahrhunderte – neben Schmuck und anderen Ziergegenständen – hauptsächlich zur Herstellung von Gebrauchs- sowie Dekorationsgefäßen, ab dem Mittelalter zudem für die Herstellung von Buntglasfenstern, verwendet.⁴⁴ Im Vordergrund der Glasverarbeitung und -bearbeitung stand somit stets eine Gebrauchsfunktion, was die freie künstlerische Gestaltung stark einschränkte. Aufgrund der besonderen Materialeigenschaften des Werkstoffes ist seine Verarbeitung höchst anspruchsvoll. Der gekonnte und zielgerichtete Umgang mit dem Material – vor allem mit dem heißen Glas – setzt folglich eine handwerkliche Ausbildung voraus. Dementsprechend findet das Glas im Bereich der Kunst lange Zeit vor allem im Kunsthandwerk seine größte Ausprägung: In eigenhändiger, handwerklicher Arbeit fertigten die Glaskünstler Jahrtausende lang nach selbst erstellten Entwürfen hochqualitative Unikate an.⁴⁵ So stellten im 13. und 14. Jahrhundert die venezianischen Glasmacher auf der Insel Murano elegante Gefäße mit technisch höchstem Anspruch her. Mit dem 15. Jahrhundert erfuhr die venezianische Glaskunst schließlich eine außerordentliche Blüte und konnte sich großer Popularität erfreuen.⁴⁶

Im Zuge der Industrialisierung entwickelte sich das sogenannte Kunstgewerbe, welches Gebrauchsgegenstände maschinell und in Serien produzierte. Auch hier fand das Material Glas schnell Verwendung: Bereits 1825 wurde in den USA die erste Glaspressmaschine in Betrieb genommen.⁴⁷ Somit wurden die qualifizierten Glaskunsthandwerker im Herstellungsprozess von Gebrauchsglas mehr und mehr durch Fabrikarbeiter und Maschinen ersetzt, während die künstlerischen Entwürfe zum Großteil von externen Industriedesignern kamen, was insgesamt eine Zweiteilung des Arbeitsprozesses zur Folge hatte. Im Zuge der Industrialisierung wird Glas zunehmend zur Massenware degradiert während das ehemals hochgeschätzte Kunsthandwerk und die eigenhändige Herstellung individueller Unikate zunehmend an Bedeutung einbüßen muss.⁴⁸

⁴⁴ Sellner 1984, S. 5; Kregeloh 2014, S. 9; Glass Study Gallery.

⁴⁵ Ricke 2004, S. 16.

⁴⁶ Hannes 1989, S. 8; Craig 2008, S. 6.

⁴⁷ Glass Study Gallery

⁴⁸ Littleton 1971, S. 20 ff.; Jakobson 2013, S. 47.

Die rein funktionsgebundene Nutzung von Glas sollte sich erst im späten 19. Jahrhundert im Zuge des *Art Nouveau* allmählich ändern.⁴⁹ Einige wenige Künstler beginnen schon zu dieser Zeit eigene Studios zu errichten, um unabhängig von den großen Glashütten und Werkstätten ungebunden und individuell mit dem Material arbeiten zu können, sei es mit dem heißen Material am eigenen Ofen oder aber – zu der Zeit sogar zum größeren Teil – in kalten Techniken⁵⁰ oder dem *Pâte de Verre*^{51, 52}. Aber auch die Manufakturen entwickeln einen zunehmenden Kunstanspruch bei der Glasgestaltung, um den Kunstcharakter ihrer Produkte gegenüber der Industrie zu betonen und besser vermarkten zu können. Dementsprechend werden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele Künstler als Designer eingestellt, sogenannte *artist-designer*⁵³, die in enger Zusammenarbeit mit den Manufakturen qualitativ hochwertige und künstlerisch anspruchsvolle Glasprodukte erstellen. Aufgrund ihrer Bedeutung für die Studioglasbewegung der 1960er Jahre geht das folgende Kapitel ausführlich auf besonders richtungweisende Glaskünstler ein. An dieser Stelle reicht es vorerst zu betonen, dass sich das Glas Ende des 19. Jahrhunderts mit dem *Art Nouveau* allmählich von seiner reinen Gebrauchsfunktion löst und sich diese Entwicklung im Laufe der Jahrzehnte in zunehmendem Maße fortsetzt.

Von autonomen Kunstwerken ist bis zu diesem Punkt in der Kunstgeschichte des Materials Glas noch keine Spur. Die Befreiung des Werkstoffes von seinen „kunsth Handwerklichen Fesseln“ wird erst im Zuge der Studioglasbewegung ab den 1960er Jahren erzielt⁵⁴. Wie sich die Entwicklungen in den 1960er Jahren genau vollziehen und inwiefern sie zur Emanzipation von Glas beisteuern, wird im Hauptteil der vorliegenden Arbeit noch eingehend untersucht. In diesem Zusammenhang sei lediglich angemerkt, dass mit der internationalen Studioglasbewegung – besonders durch den amerikanischen Impuls und die interkontinentalen Kontakte – ein Entwicklungsprozess in Bewegung gesetzt wurde, in dessen weiteren Verlauf das Material

⁴⁹ Sellner 1984, S. 6; Ricke 1990, S. 14; Schack von Wittenau 2005, S. 11; Jakobson 2013, S. 47 ff.

⁵⁰ Unter kalte Techniken sind dementsprechend zu fassen: „Alle Arbeitsvorgänge (Veredlungstechniken), die am ausgekühlten Glas vorgenommen werden. Die wichtigsten Techniken sind Schliff, Schnitt, Sandstrahlbearbeitung, Ätzen und die verschiedenen Malverfahren“. Ricke 1990, Glossar, S. 331.

⁵¹ *Pâte de Verre* bezeichnet demgemäß „in Modeln geschmolzenes Brockenglas, Granulat oder Glaspulver“. Ein Model ist eine „Form für die Gestaltung von geblasenen, gegossenen oder formgeschmolzenen Objekten und Gefäßen“. Ebd. S. 332.

⁵² Polak 1962, S. 19 ff.

⁵³ Ebd. S. 62.

⁵⁴ Sellner 1984, S. 6.

Glas schrittweise Einzug in den Bereich der bildenden Kunst hielt. Retrospektiv hat man allerdings erkannt, dass Studioglas, im Sinne der selbstständigen und eigenhändigen Arbeit mit dem Werkstoff im eigenen Atelier⁵⁵ (amerikanisch ‚studio‘) bereits – wenn auch vorerst nur vereinzelt – im späten 19. Jahrhundert existierte und Glas als Mittel künstlerischen Ausdrucks von dieser Zeit an, besonders aber ab den 1950er Jahren, eine immer größere Verwendung fand.⁵⁶ Bis zu den 1960er Jahren bewegte sich die Glaskunst jedoch größtenteils auf dem Gebiet der angewandten Kunst, ist also marktorientiert und richtet sich nach dem Geschmack der Zeit. Entscheidende Faktoren für die Emanzipation von Glas in der Kunst sind jedoch die Autonomie des Glaskünstlers und die Befreiung der Glasgestaltung von externen Zwecken, welche sich erst ab den 1960er Jahren, ausgehend von dem amerikanischen *Studioglass-Movement*, weitläufig durchsetzen sollten.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Verwendung des Begriffs *Glaskunst* ab den 1960er Jahren zunehmend problematisch ist. Wie bereits beschrieben, hielt der Werkstoff im Zuge der Studioglasbewegung Einzug in den Bereich der bildenden Kunst, der ab den 1960er Jahren im Allgemeinen weitreichende Erneuerungen erfuhr. Erstens waren die verschiedenen Künste ab den 1960er Jahren Entgrenzungstendenzen⁵⁷ ausgesetzt, was bedeutet, dass die trennscharfe Abgrenzung der einzelnen Künste zunehmend destabilisiert wurde. Zweitens öffneten sich ab den 1960er Jahren „[...] die traditionellen Kunstgattungen intermedial aufeinander“⁵⁸ weshalb „hybride Werke“⁵⁹ entstanden. Der Einzug der Glaskunst in die bildende Kunst hatte daher zur Folge, dass Werke entstanden – wie beispielsweise die Malerplastik⁶⁰ –, deren Hauptmedium zwar das Material Glas ist, denen die Bezeichnung als Glaskunst aber nicht mehr gerecht wird, da sie die Arbeiten zu sehr auf das Material Glas reduziert. Dementsprechend grenzen sich auch viele der Künstler, die Glas als Medium zum Ausdruck einer übergeordneten Aussage einsetzen, von der Bezeichnung *Glaskünstler* ab.⁶¹

⁵⁵ Jakobson 2013, S. 50.

⁵⁶ Sellner 1984, S. 7-13; Frantz 1989, S. 11-43; Ricke 1990, S. 13-32; „Czech Glass 1945-1980: Design in an Age of Adversity“, 2005.

⁵⁷ Der Begriff *Entgrenzung* hat sich für die „Entwicklungen hin zu intermedialen und offenen Werken“ durchgesetzt, die in der Kunst seit den 1960er Jahren zu verzeichnen sind. Vgl. Rebentisch 2013, S. 25.

⁵⁸ Ebd., S. 92.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Schack von Wittenau 2005, S. 12; vgl. Kapitel 6.1.1 „Internationale Ausstellungen“, S. 80.

⁶¹ Ricke 1983, S. 67 ff.

Dennoch werden beide Begriffe in der vorliegenden Arbeit verwendet, da oftmals keine passenderen zur Verfügung stehen.⁶² Hiermit sei aber auf die Problematik des Begriffs *Glaskunst* hingewiesen, da er „[...] ein verwaschener, vieldeutiger, zu Mißverständnissen [sic] Anlaß [sic] bietender ‚Verabredungsbegriff‘ [ist]“⁶³.

Insgesamt ist festzuhalten, dass sich die Rolle von Glas im künstlerischen Bereich ab dem späten 19. Jahrhundert einem starken Wandel unterzieht, der von Ricke als eine Verlagerung der Gestaltung „von Material und Funktion auf Konzept, Inhalt und Ausdruck“⁶⁴ beschrieben wird. Von nun an lösen sich die Künstler immer mehr von traditionellen Vorgaben und in den 1960er Jahren wird mit dem amerikanischen *Studioglass-Movement* schließlich eine neue Epoche eingeläutet: Glas wird als Medium für einen freien künstlerischen Ausdruck genutzt und erfährt – und dies ist für die Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich von besonderer Bedeutung – im weiteren Verlauf der Bewegung und ihrer internationalen Ausweitung zunehmend an gesellschaftlich-institutioneller Akzeptanz und Anerkennung.

3.3 Die Emanzipation von Glas in der Kunst

*Es ist mir ein Anliegen, das Glas aus dem sog. „guten Formkreis“ herauszuführen, wieder frei zu machen und als Materie zu betrachten, die eine ganze Welt von poetischen Möglichkeiten in sich bergen kann.*⁶⁵

Erwin Eisch, 1962.

Was also ist unter der Emanzipation von Glas in der Kunst zu verstehen? Vor dem Hintergrund der Definition des Begriffes *Emanzipation* und der kurzen Abhandlung über die Rolle von Glas in der Kunst steht die Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich folglich für die Befreiung des Materials aus einem Zustand der Abhängigkeit. Zudem kann die Emanzipation von Glas zum einen die Selbstständigkeit, zum anderen eine Gleichstellung des Materials bedeuten. Vor diesem Hintergrund lassen sich verschiedene Aspekte, beziehungsweise Ebenen der Emanzipation von Glas in der Kunst identifizieren.

Zunächst musste sich das Glas aus seiner Abhängigkeit vom Kunsthandwerk lösen, womit eine Befreiung von der gestalterischen Gebundenheit an die Gefäßform und traditioneller Techniken einhergeht. Dadurch, dass der Künstler im Rahmen der kunsthandwerklichen Arbeit

⁶² Ebd., S. 76.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ricke 1990, S. 13.

⁶⁵ Ricke 2012, S. 31.

mit dem Material an eine Formvorgabe gebunden war, wurde er in seiner gestalterischen Freiheit stark limitiert, denn er konnte nur innerhalb dieses „formalen Korsetts“⁶⁶ künstlerisch agieren. Mit dem Akt der Loslösung von Traditionen und Regeln des Kunsthandwerks eröffnete sich dem Künstler ein zuvor unbekanntes Maß an Ungebundenheit gegenüber jeglicher Art der Formvorgabe. Er erfuhr die Möglichkeit einer selbstbestimmten und unabhängigen Auseinandersetzung mit dem Material, eine nie zuvor dagewesene Autonomie, die ihm einen befreiten künstlerischen Umgang mit dem Material ermöglichte – der Künstler begann sich zu emanzipieren und mit ihm auch das Material.

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass der Emanzipationsprozess maßgeblich von den Künstlern getragen wird, denn das Material emanzipiert sich nicht aus sich selbst heraus, wie es die Formulierung „Emanzipation von Glas“ vielleicht vermuten ließe. Vielmehr ist es der Verdienst der Künstler, die das Material Glas als individuellen Ausdrucksträger nutzen und so die Emanzipation des Materials bewirken. An dieser Stelle ist zu unterstreichen, dass das Emanzipationsbestreben der Glaskünstler ab der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht voraussetzungslos erwuchs, sondern maßgeblich von den geistigen und kulturellen Strömungen zu der Zeit geprägt wurde, worauf im nachfolgenden Kapitel noch genauer eingegangen wird. Insgesamt ist festzuhalten, dass der Emanzipation des Materials Glas ein Emanzipationsbestreben der Künstler vorausgesetzt ist. Dieses führt dazu, dass sich der Glaskünstler von Konventionen und Limitierungen löst, zugunsten eines Zugewinns an künstlerischer Freiheit, was ihn zu einem emanzipierten künstlerischen Umgang mit dem Material befähigt, der wiederum die Emanzipation des Materials impliziert.

Neben den persönlichen Emanzipationsbestrebungen formulieren einige Künstler das bewusste Anliegen, dem Material zu einer emanzipierten Stellung innerhalb der Kunst verhelfen zu wollen.⁶⁷ Ganz konkret wird dieses Bestreben von dem deutschen Künstler Theodor G. Sellner in einem Vortrag aus dem Jahr 1982 formuliert:

„Wofür ich mich im Besonderen einsetze, ist die Emanzipation des Glases im künstlerischen Bereich. Emanzipation des Glases, das bedeutet die Befreiung des Glases aus der bisherigen Bevormundung durch die kunsthandwerkliche Tradition und Funktion, d.h. Befreiung aus der Zwangsrolle des schönen Werkstoffes, der in erster Linie technisch und ästhetisch perfekt zu sein hat, d.h. auch Überwindung der gesellschaftsneutralen Gestaltung. Dagegen sollte das Glas in die Auseinandersetzung mit dem Menschen und der Zeit einbezogen werden; Glas sollte nicht mehr nur Selbstzweck sein, sondern zum Träger einer Aussage werden, auch in Kombination mit anderen Materialien.“⁶⁸

⁶⁶ Hauschke 2013, S. 11.

⁶⁷ Ricke 1983, S.67 ff.; Eisch 1985, S. 15; Frantz 1989, S. 61; Dreisbach 2012, 4:00.

⁶⁸ Ricke 1983, S. 72.

Sellner nimmt mit seiner Formulierung eine klare Positionierung ein, indem er betont, dass er mit seinem künstlerischen Schaffen ganz bewusst zur Emanzipation des Glases beisteuern will. Dementsprechend verfolgt Sellner bereits 1975 mit lampengeblasenem Glas einen skulpturalen Ansatz und kombiniert in seinen frühen Plastiken Ofen- und Lampenglas und später auch Glas mit anderen Materialien.⁶⁹

Dem fügt Sellner in seinem Vortrag hinzu, dass „wir [...] endlich ein Engagement des Glases im zeitkritischen Bereich der Kunst [brauchen], dort wo andere Sparten schon seit Jahrhunderten, ja Jahrtausenden angesiedelt sind“⁷⁰. Dieses Zitat steht exemplarisch für eine weitere Ebene der Emanzipation von Glas, und zwar seine Gleichstellung mit den Materialien der bildenden Kunst, die in diesem Bereich schon lange Zeit Anerkennung genießen, so wie Metall, Stein, Holz oder Ton. Das Bestreben, das Glas anderen Materialien der bildenden Kunst ebenbürtig zu machen wird in der Literatur sowie in Zeitzeugenberichten wiederholt zum Ausdruck gebracht und untermauert die große Bedeutung, die dieses Anliegen für die Künstler der Studioglasbewegung hatte.⁷¹ In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass in den Emanzipationsprozess von Glas im künstlerischen Bereich verschiedene Gruppen involviert sind, denn die Gleichstellung von Glas im Bereich der bildenden Kunst gelingt nur, wenn diese auch gesellschaftlich und institutionell akzeptiert wird. Demnach spielen für die Emanzipation von Glas die Museen, Galerien und Sammler eine tragende Rolle, da diese letztlich darüber entscheiden, ob das Material Glas als Medium für die bildende Kunst anerkannt wird oder nicht.

Des Weiteren soll auf die ausgeprägt individualistischen Kunstäußerungen der Glaskünstler verwiesen werden⁷², denn gewiss trifft Sellners Credo nicht auf jeden Künstler der Studioglasbewegung zu – die künstlerischen Ansätze bei der Glasgestaltung sind so vielgestaltig wie die Künstler selbst. So betont beispielsweise der Künstler Kurt Wallstab – ganz im Gegensatz zu Sellner –, dass er eben nicht „als Glasprophet auftreten [möchte], der richtungsweisend neue Glaskunst propagiert und somit das Glas als Medium für die ‚bildenden Kunst‘ erheben will“⁷³. Dennoch wird anhand von Taten, Werken und Worten deutlich, dass ab den 1960er Jahren ein verstärktes Bemühen erwächst „das Material Glas aus überlieferten Bindungen [...] lösen und der freien künstlerischen Arbeit verfügbar [...] machen [zu wollen]“⁷⁴ – kurz gesagt: Das Material Glas soll sich im künstlerischen Bereich emanzipieren. Dies verdeutlicht nicht

⁶⁹ Sellner 1984, S. 24.

⁷⁰ Ricke 1983, S. 72.

⁷¹ Dreisbach 2011.

⁷² Ricke 1983, S. 67.

⁷³ Ebd. S. 74.

⁷⁴ Ebd. S. 68.

zuletzt das einleitende Zitat Erwin Eischs, welches im Faltblatt zu seiner Ausstellung *Glas unserer Zeit* bei Tritschler in Stuttgart im Juni 1962 abgedruckt wurde⁷⁵ – zwei Monate bevor sich der deutsche Künstler und der Amerikaner Harvey Littleton in Frauenau im Bayerischen Wald erstmals begegnen sollten.

Ein ganz wesentlicher Punkt hinsichtlich der Emanzipation von Glas in der Kunst sind außerdem dessen *Materialeigenschaften*. Betrachtet man die Literatur zum Thema Glas in der Kunst, so fällt auf, dass die dem Material immanenten Eigenschaften, so wie „seine natürliche Schönheit, seine Brillanz, Leuchtkraft und Transparenz“⁷⁶, wiederholt als Grund für dessen Benachteiligung in dem Bereich der bildenden Kunst angeführt werden. Über Jahrhunderte hinweg hatte man bei der Glasgestaltung versucht, ebendiese Eigenschaften zu betonen und das Glas als „schönen“ Werkstoff zu präsentieren. So entstanden beispielsweise zur Zeit der Renaissance italienische Meisterwerke der Glaskunst; hauchdünne, transparente Glasgefäße von bemerkenswerter Perfektion. Über die Jahrhunderte hinweg bildete sich dementsprechend eine bestimmte Materialästhetik heraus. Zwar variierte diese je nach dem Geschmack der Zeit – man denke beispielsweise an die klaren, schmucklosen Formen, die unter dem Einfluss der Bauhaus-Bewegung im frühen 20. Jahrhundert entstanden sind –, was die Jahrhunderte aber stets durchzogen hatte, war die Betonung der Schönheit, der Fragilität, der Reinheit oder der Eleganz des Materials.

Auch Sellner betont, dass das Material durch seine besonderen Eigenschaften im Bereich der Kunst in eine „Außenseiterposition“ gedrängt wird.⁷⁷ An dieser Stelle ist auf das vorhergehende Zitat Theodor Sellners zu verweisen, in dem er formuliert, dass das Glas aus seiner „Zwangsrolle des schönen Werkstoffes, der in erster Linie technisch und ästhetisch perfekt zu sein hat“⁷⁸ befreit werden muss. Auch von dieser Abhängigkeit soll sich das Material ab den 1960er Jahren zunehmend emanzipieren. Als vielleicht bestes Beispiel dienen an dieser Stelle die frühen Arbeiten Erwin Eischs, der die Ästhetik der perfekten Form bewusst negiert: Viele seiner Werke sind eben nicht transparent, symmetrisch oder brillant, sondern opak, frei bemalt und krumm, und zeigen – entgegen den allgemeinen Erwartungen – wie Glas noch aussehen kann.

⁷⁵ Ricke 2012, S. 23 ff.

⁷⁶ Ricke 2004, S. 17

⁷⁷ Sellner 1984, S. 6.

⁷⁸ Ricke 1983, S. 72.

4 Vom *Fin de Siècle* bis 1960: Die Epoche des Glaskünstlers

Erste Anfänge einer sich wandelnden Einstellung hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung des Materials Glas lassen sich bis kurz vor der Wende vom 19. in das 20. Jahrhundert, der Zeit des *Fin de Siècle*, zurückdatieren.⁷⁹ Im Kontext der Industrialisierung kann diese Entwicklung als Reaktion auf die zunehmend maschinelle Herstellung von Glas verstanden werden, von der man sich durch die Wiederbelebung des Kunsthandwerks abzugrenzen suchte. Innerhalb der folgenden einhundert Jahre vollzog sich ein Wandel im künstlerischen Umgang mit und der Konzeption von Glas, der den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst langsam in Bewegung setzte und somit einen wichtigen Grundstein für die Studioglasbewegung in den 1960er Jahren legte. Die im Folgenden genannten Künstler und deren Werke, die skizzierten Entwicklungen und kulturellen Strömungen ebneten den Weg für die Studioglasbewegung der 1960er Jahre, durch die sich das Glas im künstlerischen Bereich in den folgenden Jahrzehnten zunehmend emanzipieren sollte.

Diese „erste Renaissance“⁸⁰ der Glaskunst, beginnend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wird durch eine Reihe neuer Begriffe charakterisiert, die dazu dienen, die neuartige Gestalt des künstlerischen Glases vom vorher Dagewesenen abzugrenzen sowie eine Verortung der neuen Art der Glasgestaltung zu ermöglichen. So spricht Polak in „Modern Glass“ von *art glass* und bezeichnet damit Glasgefäße, bei denen spezifische ästhetische Materialeigenschaften des Glases oder materialtypische Dekorationsverfahren gezielt für eine übergeordnete künstlerische Darstellungsabsicht eingesetzt werden.⁸¹ Während der Jahrhundertwende geschieht dies vor allem in Glasmanufakturen. Das deutsche Äquivalent ‚Kunstglas‘ bezeichnet dementsprechend „von Künstlern entworfene Gläser, die in Glashütten von Handwerkern ausgeführt werden“⁸², woraus die Trennung der kreativen und der manuellen Rolle hervorgeht. Das Kunstglas vom *Fin de Siècle* bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird von dem Begriff des *artist-designers*⁸³ geprägt, welcher die kreative Rolle der Glasgestaltung ausführt und einen bedeutenden Wandel in der künstlerischen Arbeit mit Glas markiert, worauf im Folgenden ausführlicher eingegangen wird.

⁷⁹ Polak, 1962, S. 19.

⁸⁰ Ebd. S. 15.

⁸¹ Polak 1962, S. 19.

⁸² Ricke 1995, Glastechnisches Glossar, S. 329.

⁸³ Polak 1962. S. 62.

Wie zuvor erwähnt, wurden Glasgefäße traditionell zumeist von einer Person entworfen und zugleich eigenhändig, wenn auch mit Hilfe eines eingespielten Teams, in der kleinen Werkstatt umgesetzt. Auffallend ist, dass sich als Begleiterscheinung der neuartigen Trennung von kreativer und manueller Rolle vermehrt kritische Stimmen äußern, die den Kunstcharakter der aus den Designer-Handwerker-Kooperationen entstandenen Glasgefäße anzweifeln⁸⁴: Sollte ein Glaskünstler nicht in der Lage sein, seine Entwürfe auch eigenhändig umzusetzen? Demnach entwickeln sich um die Jahrhundertwende etwa zeitgleich zwei verschiedene Lager im künstlerischen Umgang mit Glas: Auf der einen Seite gibt es die von den Werkstätten eingestellten *artist-designer*, die ihre künstlerischen Ideen in Glas von professionellen Kunsthandwerkern umsetzen lassen. Auf der anderen Seite treten erste Studioglaskünstler ins Bild, die ihre eigenen Entwürfe im intensiven Zwiegespräch mit dem Material umsetzen. Letztere sollen bis zur Studioglasbewegung aber vorerst nur eine Ausnahmeerscheinung bleiben, vor allem diejenigen Studioglaskünstler, die sich der Arbeit der heißen Materie widmen.

Nichtsdestotrotz lassen die Entwicklungen ab dem späten 19. Jahrhundert bereits erahnen, wie sich die Zukunft des künstlerischen Glases ab den 1960er Jahren gestalten, beziehungsweise wie sich das Glas im künstlerischen Bereich zunehmend emanzipieren sollte. Zusammenfassend betitelt Polak diese Epoche – den Zeitraum um die Jahrtausendwende bis zu den 1960er Jahren – als „the age of the glass artist“, die Epoche des Glaskünstlers⁸⁵. Polak, die „Modern Glass“ im Jahr 1962 veröffentlichte, noch bevor die Studioglasbewegung in ihrem Ausmaß abzusehen war, vernahm in den frühen 1960er Jahren folglich schon ein sich weltweit wandelndes Material- sowie Selbstverständnis der Glaskünstler und ein zunehmendes Streben, das traditionelle Glaskunsthandwerk zu einer neuen Kunstform zu erheben, gleichgestellt mit der Malerei und Skulptur.⁸⁶ „Modern Glass“ bedeutet für Polak, dass das Material Glas erstmals als Medium für den kreativen Künstler genutzt wird und als legitimes Material für einen künstlerischen Ausdruck öffentliche Anerkennung erfährt.⁸⁷

4.1 Voraussetzungen und frühe Vorreiter

Im 19. Jahrhundert ist die Verarbeitung von Glas besonders stark von der industriellen Revolution geprägt, deren Anfänge im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu finden sind.⁸⁸ Die

⁸⁴ Frantz 1988, S. 15; Frantz 1989, S. 31; Ricke 1990, S. 14.

⁸⁵ Ebd. S. 82.

⁸⁶ Polak 1962, S. 83.

⁸⁷ Ebd. S. 19.

⁸⁸ Lucie-Smith 1999, S. 17.

Industrialisierung und Automatisierung der Glasherstellung setzte schrittweise im 19. Jahrhundert ein und wurde von stetigen technischen Neuerungen und Weiterentwicklungen zur Präzisierung und Ökonomisierung der Glasherstellung begleitet. Es entsprang eine Glasindustrie, die immer schneller und effizienter Gebrauchsglas durch maschinelle Massenproduktion herstellte, wobei manuelle Arbeitsschritte immer mehr reduziert wurden. Das traditionelle Glas Handwerk musste im Zuge der Industrialisierung stetig an Bedeutung einbüßen, während die Nachfrage nach günstigem Glas als Massenware weiter anstieg. Mit der automatisierten Massenproduktion von Glas gingen eine Entindividualisierung und eine noch nie dagewesene Anonymität beim Herstellungsprozess einher.⁸⁹ Die Trennung von künstlerischem Entwurf und ausführender Umsetzung erfuhr mit der Industrialisierung eine besonders große Verbreitung, weshalb die Glasprodukte von einer zunehmend unpersönlichen Gestaltung zeugten.

Als Gegenbewegung zur Industrialisierung und ihren Folgen lassen sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschiedene Entwicklungen vernehmen, deren gemeinsamer Nährboden der Drang ist, der zunehmenden Entpersonalisierung entgegenzuwirken und auf dem Recht zum individuellen künstlerischen Ausdruck zu beharren.⁹⁰ Mit dem *Art Nouveau* gingen erste Ansätze zu einer freieren Einstellung gegenüber dem Einsatz von Glas im Kunstbereich einher und so bekleidete das Glas in seiner Geschichte erstmals nicht mehr ausschließlich die Rolle des Gebrauchs und hielt Einzug in den Bereich der Skulptur.⁹¹ Auch das farbige Glas erlebt in der Epoche des Glaskünstlers eine moderne Renaissance und so bilden technische Kenntnisse auf dem Gebiet der verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten von Farbglas eine wesentliche Grundlage für die Weiterentwicklungen des modernen Glases.⁹²

4.1.1 Die *Artist-Designer* der ersten Stunde

Besonders stark geprägt wurde das Erscheinungsbild von modernem Glas in der durch den *artist-designer*: In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts übertrugen Künstler aus verschiedensten Bereichen, sei es Architektur, Skulptur oder Malerei, ihre Vorstellungen vom modernen Glas in individuelle Entwürfe – Glas wird somit zum Medium künstlerischen Ausdrucks. Erste Vorreiter des modernen *artist-designers* sind bereits Ende des 19. Jahrhunderts zu finden, so gesehen sind diese die *artist-designer* der ersten Stunde. Ursprünglich zumeist aus anderen Bereichen der angewandten Kunst, wandten sie sich dem Entwurf von Glasgefäßen zu. Gleichzeitig waren sie auch Besitzer ihrer eigenen kleinen Glaswerkstätten – folglich also

⁸⁹ Lucie-Smith 1999, S. 17.

⁹⁰ Ebd., S. 17 f.

⁹¹ Polak 1962, S. 19; Sellner 1984, S. 6.

⁹² Polak 1962, S. 81.

*artist-designer-owner*⁹³ – und entwarfen Glasgefäße mit einem Anspruch, der weit über die reine Funktion und Dekoration hinausging⁹⁴. Mit dieser neuartigen Gruppe von Glaskünstlern vollzieht sich im Bereich der Glasgestaltung demnach erstmals eine allmähliche Entwicklung in Richtung künstlerischen Inhalts und individuellem Ausdruck⁹⁵.

Im Zusammenhang des Emanzipationsprozesses von Glas in der Kunst ist der Franzose Emile Gallé (1846-1904) von besonderer Bedeutung. Gallés Glasgefäße zeugen von einer sehr persönlichen, beinahe intimen Oberflächengestaltung mit viel Liebe zum Detail. So erfüllten seine Blumenmotive Polak zufolge viel mehr als nur den Zweck des „schönen Motivs“, sondern sind Ausdruck von Gallés ausgeprägtem Interesse an der Botanik (Abb.1).⁹⁶ Insgesamt zeugen seine Glasgefäße von besonderer Individualität: Gallé entwickelt eine ganz persönliche Handschrift und reiht sich damit in die Gruppe der europäischen Künstler des Industriezeitalters ein, die am Ende des 19. Jahrhunderts ganz bewusst den Versuch unternahmen, einen eigenständigen zeitgenössischen Stil zu entwickeln.⁹⁷



Abb. 1: Vase, Emile Gallé, um 1898 bis 1900.

Im Kontext der Emanzipation von Glas im Kunstbereich vollbringt Gallé seine größte Pionierleistung durch sein neuartiges *Selbstverständnis als Künstler*, das er durch seine Glasgefäße zum Ausdruck bringt, denn er entschied sich bewusst dazu diese zu signieren.⁹⁸ Durch den Akt des Signierens trug Gallé maßgeblich zur Erhöhung des Kunstcharakters seiner Gefäße bei, da er damit zum Ausdruck brachte, dass er seine Glasgefäße als abgeschlossene Kunstwerke betrachtet. Nicht zuletzt trug dies auch zum weltweiten Erfolg seiner Gläser und zu deren Popularität unter Sammlern bei, weshalb sich sowohl Zeitgenossen als auch nachfolgende Generationen ein Beispiel an Gallé nahmen und ihre Glasgefäße ebenfalls zu signieren begannen. Dadurch, dass Gallé das Glasgefäß mit seiner Signatur als Kunstobjekt propa-

⁹³ Frantz 1989, S. 12.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ricke 1990, S. 14.

⁹⁶ Ebd. S. 25.

⁹⁷ Ebd. S. 26.

⁹⁸ Ebd. S. 31.

gierte, leistete er einen wegweisenden Schritt in Richtung einer neuen Stellung von Glas innerhalb der Kunst: Durch sein Werk und dessen Popularität veränderte er die Wahrnehmung von Glas nicht nur in der breiteren Öffentlichkeit, sondern auch in den Reihen der Glaskünstler selbst.⁹⁹ Gallé war überzeugt, dass Glas ein geeignetes Medium für den individuellen künstlerischen Ausdruck sei, und legte mit dieser fortschrittlichen Einstellung eine wichtige Grundlage für die Emanzipation von Glas in der Kunst.

Ein ähnliches Maß an Popularität genoss Louis Comfort Tiffany (1848-1933). Durch die besonders enge Kooperation mit den Kunsthandwerkern zeugen seine Glasgefäße, ebenso wie die Gallés, von einer äußerst persönlichen und individuellen Handschrift. So wurden beispielsweise Tiffanys irisierenden, metallisch schimmernden Vasen zu einem seiner Markenzeichen (Abb.2), was sie zu beliebten Sammlerobjekten machte. Zur Jahrhundertwende hatte sich Tiffany bereits einen Namen als Glaskünstler gemacht und wurde von außerordentlichem Erfolg gekrönt. Ebenso wie Gallé hatte es Tiffany geschafft im Rahmen des *Art Nouveau* seinen ganz eigenen Stil zu entwickeln. Dementsprechend steuert auch Tiffany, vor allem durch die enorme Popularität seines Glases, zu einer veränderten Wahrnehmung des Ma-

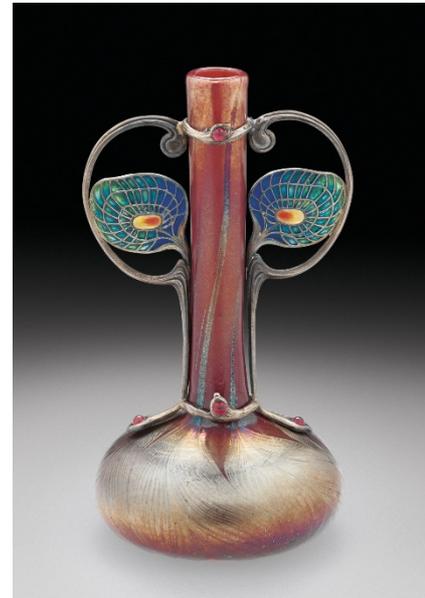


Abb. 2: Louis Comfort Tiffany, Vase, etwa 1897-98.

terials und seinen künstlerischen Potenzialen bei: Individuelle Kunstgläser werden an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zunehmend als Gesamtkunstwerke betrachtet und von einer immer größeren Sammlerschaft wertgeschätzt.¹⁰⁰

Insgesamt ist ein neuartiger Kunstanspruch an die Glasgefäße kennzeichnend für die Vorreiter der modernen Glasgestaltung. Dieser Anspruch äußert sich vor allem in der individuellen Oberflächengestaltung, aber auch der Wiederbelebung von farbigem Glas sowie alter Techniken und deren gezielten Einsatz für die künstlerische Glasgestaltung.¹⁰¹ Der künstlerische Gehalt der Arbeiten ist mittlerweile gemeinhin anerkannt, wenngleich all jene Werke ohne das direkte, eigenhändige Einwirken der Künstler, sondern in enger Zusammenarbeit mit professionellen Handwerkern hergestellt wurden.¹⁰² Dennoch ist anzumerken, dass Gallé und seine

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Littleton 1971, S. 21, S. 28.

¹⁰¹ Polak 1962, S. 81; Littleton, S. 21.

¹⁰² Ricke 1990, S. 14.

Zeitgenossen – trotz des außerordentlichen technischen Anspruchs ihrer Werke und des Einsatzes der technischen Mittel zu Gunsten eines individuellen künstlerischen Ausdrucks – allesamt unbeirrt an der Gefäßform festhielten.¹⁰³ Somit sind ihre Pionierleistungen vorerst noch stark von den Schranken der kunsthandwerklichen Tradition begrenzt – „selbst wenn der ästhetische und dekorative Eigenwert den funktionalen Anspruch stark in den Hintergrund rückte, blieben die Glaskunstwerke Gallés und seiner Zeitgenossen Gefäße“¹⁰⁴. Nichtsdestotrotz muss ihre Vorreiterfunktion für die Studioglasbewegung betont werden, da sie – wie auch schon Littleton 1971 anmerkte – Erfinder und Erneuerer waren, die alte Verfahren der Glasherstellung und -bearbeitung wiederbelebten und in der Sprache ihrer Zeit weiterentwickelten.¹⁰⁵ Somit trugen die Künstler dieser Zeit, allen voran Gallé und Tiffany, zur Renaissance der Glaskunst bei, die eine grundlegende Voraussetzung für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst ist.

4.1.2 Erste Studioglaskünstler

Parallel zu den *artist-designer-owners* arbeiten gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits einige Künstler und Kunsthandwerker unabhängig von den Werkstätten in ihren eigenen kleinen Studios mit Glas. In Abgrenzung zum industriellen Kunstgewerbe erschaffen sie individuelle Unikate oder kleinere Serien in individueller Handarbeit. Kennzeichnend für diese Gruppe von Künstlern ist folglich deren Loslösung von der Gebundenheit an die Glaswerkstätten, was in ihrem Werk durch einen

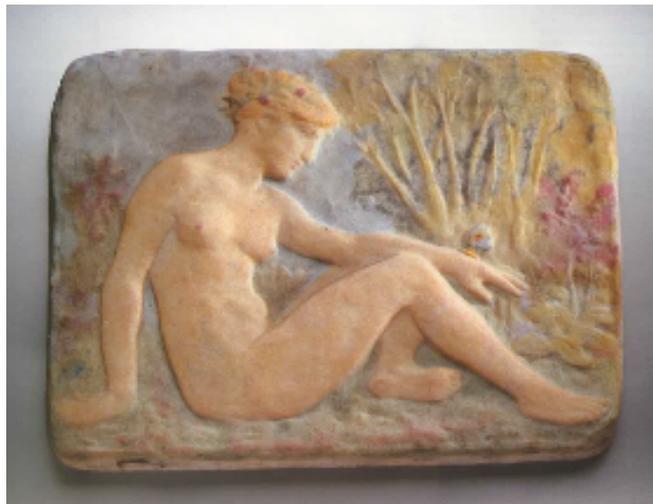


Abb. 3: Henri Cros, „Femme au papillon“, 1980er Jahre.

Zugewinn an künstlerischer Freiheit zum Ausdruck kommt und wegweisend für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst ist. Der Ursprung der Studioglaskunst ist vor allem bei den französischen *Pâte de verre*-Künstlern zu finden, so wie Henri Cros (1840-1907), Albert-Louis Dammouse (1848-1926) und Françoise Décorchemont (1880-1971), die ihre Arbeiten allesamt eigenhändig herstellten.¹⁰⁶

¹⁰³ Jakobson 2013, S. 48.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Littleton 1971, S. 20.

¹⁰⁶ Polak 1962, S. 32 f.; Ricke 1990, S. 15.

Bezeichnenderweise betonte Cros gegen Ende des 19. Jahrhunderts, dass er sich nicht als Kunsthandwerker, sondern als Künstler verstand und veranschaulicht somit exemplarisch das sich wandelnde Selbstverständnis der Künstler, die zu seiner Zeit mit Glas arbeiteten.¹⁰⁷ Mit dieser Auffassung deutet Cros schon früh auf die sich ab den 1950er Jahren entwickelnde Öffnung der angewandten Kunst gegenüber Einflüssen der bildenden Kunst hin, welche sich in der Abwendung vom Primat der Funktion äußerte. So zählen zu Cros Œuvre unter anderem freistehende Skulpturen sowie Reliefs (Abb. 3), die allesamt Unikate sind und sein bildhauerisches Interesse widerspiegeln. Damouse und Décorchemont reihen sich in die Gruppe der selbstständig arbeitenden Pâte de verre-Künstler des späten 19. Jahrhunderts ein, konzentrieren sich aber im Gegensatz zu Cros vermehrt auf künstlerische Glasgefäße, insbesondere Schalen und Vasen.¹⁰⁸

Mit dem 20. Jahrhundert sollte sich eine zunehmende Betonung der dem Glas inhärenten Materialästhetik durchsetzen. Einige erste Künstler begannen, sich auf das Glas selbst und das ihm innewohnende Ausdruckspotenzial zu fokussieren, was mit dem Bedürfnis einherging, die Materie zu verstehen und unmittelbar mit ihr umzugehen.¹⁰⁹ Diese neuartige Auffassung hinsichtlich der Materialität von Glas und seinen Gestaltungsmöglichkeiten sollte die Studioglaskünstler der 1960er Jahre maßgeblich beeinflussen.

Pionierleistungen auf diesem Gebiet vollbrachte vor allem der Künstler Maurice Marinot (1882-1960). Dieser verfolgte im eigenen Studio mit kleinem Ofen das Prinzip der eigenständigen Arbeit mit dem heißen



Abb. 4: Maurice Marinot, Vase, 1924.

Material, weshalb er gemeinhin als „Stammvater der amerikanischen Studioglasbewegung“¹¹⁰ bezeichnet wird und noch über seine Lebenszeit hinaus nachfolgende Glaskünstlergenerationen inspirierte. Auch Littleton betont in seiner Publikation die Vorreiterrolle Marinots, da er bemerkenswert früh die Auffassung vertrat, dass die Arbeit mit dem heißen Glas ebenso viele

¹⁰⁷ Frantz 1989, S. 14.

¹⁰⁸ Duncan 1998, S. 30 ff.

¹⁰⁹ Ricke 1990, S. 13.

¹¹⁰ Ebd., S. 15.

Möglichkeiten der künstlerischen Formaussage berge wie die Malerei oder die Skulptur.¹¹¹ Mit dieser fortschrittlichen Einstellung legt er eine wegweisende Grundlage für die moderne Studioglasbewegung und ebenso für die Gleichstellung von Glas mit anderen Materialien der bildenden Kunst.

Marinot wandte sich konsequent von den opulenten Oberflächendekoren seiner Vorgänger ab und konzentriert sich auf die grundlegenden Eigenschaften des Werkstoffes, was ihn zu einem wegweisenden Erneuerer der Glaskunst machte. Betrachtet man Marinots Leistungen vor dem Hintergrund der Emanzipation von Glas in der Kunst, so ist außerdem seine Abkehr vom Glas als Gebrauchsgegenstand bezeichnend: Mit seinen massiven, teilweise skulptural anmutenden Gefäßformen grenzte sich Marinot von dem Industriedesign seiner Zeit ab (Abb.4) und erklärte – wenngleich er sich weitestgehend an die Gefäßform hielt –, dass die reine Vorstellung, seine Glasobjekte erfüllten eine Gebrauchsfunktion, abscheulich sei und ihn in seiner Kreativität einschränke.¹¹² Es wird deutlich, dass die Funktion seiner Gefäße für Marinot von zweitrangiger Bedeutung war, womit er sich stark von der kunsthandwerklichen Tradition abwandte. In erster Linie ging es ihm um ein Verständnis der Materie an sich und der Erkundung ihrer künstlerisch-gestalterischen Möglichkeiten. Dementsprechend hatte kein anderer Künstler – so Littleton – in einem solchen Maße wie Marinot mit seinem Werk vorweggenommen, was die Studioglasbewegung ab den 1960er Jahren bewegen sollte.¹¹³

Ein solcher Umgang mit dem Material war zu der Zeit Marinots ein Novum, fand dennoch – oder gerade deshalb – viele Liebhaber: Nachdem seine Werke 1925 in Paris gezeigt worden waren, wurden Marinots Glasgefäße immer populärer und bereits wenige Jahre später weltweit ausgestellt, was seinen weitreichenden Einfluss erklärt. Marinots Stil inspirierte nicht nur die Pioniere der Studioglasbewegung, sondern auch kommerzielle Glasfirmen zu neuen Designs – seine Bedeutung für die künstlerische Glasszene kann Frantz zufolge nicht überschätzt werden.¹¹⁴

Ein weiterer bedeutender Erneuerer der Glaskunst des 20. Jahrhunderts ist Jean Sala (1895-1976). Durch die Verarbeitung von unreinem Glas, das aufgrund eines unvollständigen Läuterungsprozesses Bläschenbildungen aufweist und deshalb eine leicht trübe Wirkung hat, entfernt sich Sala von der Betonung der Reinheit und Transparenz des Glases, die in der Glaskunst lange Zeit vorherrschend war.¹¹⁵ Somit bricht er mit der traditionellen Ästhetik von

¹¹¹ Littleton 1971, S. 26.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Polak 1962, S. 41 f; Frantz, 1988, S. 15.

¹¹⁵ Sellner 1984, S. 8.

Glas – ähnlich wie Marinot, der dem Glas mit seinen massiven, dickwandigen Glasgefäßen seine Fragilität abspricht. Charakteristisch für seine Glasgefäße ist eine simple und direkte Formensprache, wodurch er sich – ähnlich wie Marinot – von dem *Art Nouveau* abgrenzte.

Vor allem aber weil Sala eigenhändig und ohne jegliche Hilfe am kleinen Ofen im eigenen Studio arbeitete, gilt er als Vorreiter für die Entwicklungen in den 1960er Jahren. So hatte er bereits 40 Jahre vor der Studioglasbewegung mundgeblasene Einzelstücke hergestellt und erprobte zudem, unter der Freiheit des eigenen Studios, die skulpturalen Potenziale des Materials in kleinen Glasfiguren.¹¹⁶ Darüber hinaus hatte Sala bereits im Jahr 1937 auf der Pariser Weltausstellung öffentlich die künstlerische Arbeit am Glasofen vorgeführt und zog damit das Interesse des Publikums auf mundgeblasene Werke.¹¹⁷ So trug er zu einer größeren Wertschätzung dieser Art der Glaskunst bei, indem er seine technischen sowie künstlerischen Arbeitsschritte offenlegte, was zudem Sammler zum Kauf seiner Glasgefäße anregte. Für die Studioglasbewegung sollten öffentliche Demonstrationen ein wesentliches Charakteristikum werden: Durch den publikumswirksamen Akt des Glasblasens wurde Aufmerksamkeit generiert und zur Popularität der Studioglaskunst beigesteuert, was die Emanzipation von Glas in der Kunst wesentlich begünstigte.¹¹⁸

4.1.3 Die Ära des *Artist-Designers*

Bislang wurde vor allem deutlich, dass Frankreich vom späten 19. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert eine besondere Vorreiterrolle für eine freiere Glasgestaltung im Bereich des Kunstglases sowie des Studioglases eingenommen hatte, wobei letzteres vorerst eine Randerscheinung blieb. In den meisten anderen europäischen Ländern gab es zu dieser Zeit außerhalb der Industrie so gut wie keine selbstständigen Glaskünstler.¹¹⁹ Ab den 1920er Jahren sollten vor allem die skandinavischen Länder und die Niederlande wegweisende Impulse für die künstlerische Arbeit mit dem Glas geben; im Gegensatz zu Frankreich kommt in diesen Ländern der Antrieb für einen modernen, experimentelleren Umgang mit dem Material aber von den großen Glasfirmen selbst.¹²⁰ Diese hatten den Trend hin zu individuelleren und freier gestalteten Glasgefäßen und -objekten bemerkt und sprangen – wenn auch vorrangig aus

¹¹⁶ Frantz 1989, S. 17.

¹¹⁷ Sellner 1984, S. 8.

¹¹⁸ Sellner 1984, S. 17; Eisch 1985, S. 14; Page 2008, S. 11; Hawkins Opie 2004, S. 7.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

wirtschaftlichen Gründen – auf diesen Zug auf. Was sich daraus entwickelte, war eine Art „artistic business“¹²¹: Progressive Glasfirmen wie *Orrefors* in Schweden oder *Leerdam* in den Niederlanden begannen nun auch – dank früher Vorreiter wie Gallé, Marinot oder Sala –, Glas als Medium für künstlerischen Ausdruck wahrzunehmen und dessen künstlerischen Potenziale zu erkennen. Um diese voll ausschöpfen zu können, wurden bildende Künstler aus verschiedenen Bereichen als Glasdesigner eingestellt – der moderne *artist-designer* war geboren und läutete eine neue Epoche der künstlerischen Glasgestaltung ein.¹²²

Im Jahr 1917 wurden die Maler Simon Gate (1883-1945) und Edvard Hald (1883-1980) von der schwedischen Firma *Orrefors* als Glasdesigner eingestellt, um den Glasprodukten progressive gestalterische Impulse zu geben.¹²³ In diesem Kontext entwarfen Gate und Hald sowohl individuelle Einzelstücke als auch große Serien für die „breite Masse“, die in enger Zusammenarbeit mit den Handwerkern verwirklicht wurden. Im Gegensatz zu dem Großteil der materialfremden Industriedesigner waren die beiden Künstler darum bemüht, sich ein umfassendes Materialverständnis anzueignen – insgesamt ein Charakteristikum des modernen *artist-designers*.¹²⁴ Bedeutend ist, dass im Verlauf des 20. Jahrhunderts ein verstärktes Bestreben erwächst, das Material und seine Eigenschaften zu durchdringen. Dieser zunehmende Drang nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Material bildete schließlich auch die Grundlage für die Entwicklung der Studioglasbewegung in den 1960er Jahren.



Abb. 5: Andries Dirk Copier, Vase (Unica), 1933-1934.

Andries Dirk Copier (1901-1991) verkörpert in diesem Zusammenhang exemplarisch den progressiven *artist-designer* der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 1923 wurde er von der niederländischen Glasfabrik *Leerdam* eingestellt und genoss dort ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit. Besonders bedeutend sind seine *Leerdam Unica* (Abb.5): Mit ihrem freien, experimentellen Formen deuten sie bereits auf die Arbeiten der Studioglaskünstler hin.¹²⁵

¹²¹ Frantz 1989, S. 14.

¹²² Sellner 1984, S. 8; Frantz 1989, S. 14.

¹²³ Sellner 1984, S. 8; Frantz 1989, S. 13.

¹²⁴ Frantz 1989, S. 13.

¹²⁵ Ebd. S. 14.

Mit der Gründung seiner eigenen Glasfachschule im Jahr 1940 vollbringt Copier abermals wegweisende Pionierleistungen für die Studioglasbewegung. Obschon ursprünglich zur kunsthandwerklichen Ausbildung gedacht, wurden schon nach kurzer Zeit zudem Künstler aufgenommen, die sich gänzlich dem Material Glas widmen wollten. Aus Copiers Glasfachschule gingen etliche namhafte Glaskünstler hervor, unter anderen Willem Heesen und Sybren Vakkema.¹²⁶ Letzterer sollte sich mit seinem Wirken in den 1960er Jahren noch als wichtiger Akteur der Studioglasbewegung erweisen.¹²⁷ Somit stellt Copiers Glasfachschule ein frühes Vorreitermodell der Glasprogramme in den *Art Departments* dar, die mit Littleton im Zuge des amerikanischen *Studioglass-Movement* Einzug in das amerikanische Hochschulwesen halten sollten, wodurch ganz entscheidend zur Etablierung des Materials Glas in den Bereich der bildenden Kunst beigetragen wurde.¹²⁸

4.2 Die 1950er Jahre

*Und ich bin davon überzeugt, dass das Glas eines der Mittel ist, die sich im Kunststreben der Gegenwart nicht nur bewähren, sondern heute eigentlich erst zu ihrer vollen Bedeutung gelangen. Meiner Ansicht nach entwickelt sich aus einem dekorativen Stoff ein Mittel von reinem Kunstwerk.*¹²⁹

René Roubíček, 1959.

Bis zu den 1950er Jahren, so Frantz, hatte sich der *artist-designer* nun vollständig in den Glasfirmen etabliert und entsprechend weitreichend wurde sein Einfluss¹³⁰: Ob *Orrefors* oder *Kosta Boda* in Schweden, *Leerdam* in den Niederlanden oder *Venini* in Italien – die bedeutenden Zentren der modernen Glasproduktion vertrauten durchweg auf die Leistungen des bildenden Künstlers in der Rolle des Glasdesigners. Daher hatten die *artist-designer* in Europa auch maßgeblichen Einfluss auf die Gestalt des künstlerischen Glases zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Durch ihren Kunsthintergrund wurden die Glasdesigner stark vom Kunstklima der 50er Jahre beeinflusst und ließen sich für ihre Entwürfe von zeitgenössischen künstlerischen Strömungen inspirieren, weshalb Bezüge zu verschiedenen Strömungen in der bildenden Kunst der Nachkriegszeit – insbesondere zur zeitgenössischen Malerei und Bildhauerei – herzustellen sind, vom Abstrakten Expressionismus, über Surrealismus und Dada bis hin zu Pop-Art.¹³¹

¹²⁶ Hauschke 2013, S. 11.

¹²⁷ Kapitel 5.1.1 „Internationalität“, S. 64 ff.

¹²⁸ Hauschke 2013, S. 11.; Sellner 1984, S. 15.

¹²⁹ Roubíček 1959, S. 2 ff.

¹³⁰ Franz 1989, S. 19.

¹³¹ Littleton 1971, S. 7; Sellner 1984, S.11; Frantz 1989, S. 53 f.; Hawkins Opie 2004, S.11.

Demzufolge findet vor allem ab der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Öffnung des Glaskunsthandwerks und -gewerbes gegenüber der bildenden Kunst statt und so finden, sei es in Skandinavien, den Niederlanden, Italien oder Tschechien, immer mehr abstrakte und skulpturale Formen Einzug in die Glaskunst. Nicht immer lassen sich Verbindungen zwischen den Entwicklungen in den unterschiedlichen Ländern und Kontinenten herstellen, weshalb deren Ursprünge und Voraussetzungen im allgemeinen Zeitgeist und Kunstklima der 1950er Jahre zu suchen sind.¹³² Ricke zufolge sind „die fünfziger Jahre in Europa wie in den Vereinigten Staaten durch ein Klima schöpferischer Unruhe geprägt [...], aus dem sich das Bedürfnis entwickelte, das Material neu zu sehen und es zum Träger neuer Bedeutungen zu machen“¹³³. Derlei Entwicklungen hatten sich bereits zur Jahrhundertwende angekündigt, kommen zur Mitte des 20. Jahrhunderts nun aber verstärkt und vielerorts zum Ausdruck.

Was trotz aller Fortschrittlichkeit und Aufgeschlossenheit der Glaskunst der 1950er Jahre nicht vergessen werden darf, ist die Tatsache, dass es sich bei dem Großteil der Glasobjekte noch immer um entworfene Serien im Kontext des kommerziellen Kunstglasgewerbes handelt¹³⁴. Folglich ist es noch ein weiter Weg bis zum freien künstlerischen Umgang mit dem Material. Nichtsdestotrotz wird ersichtlich, dass der Einzug der Künstler als Glasdesigner in die Glasindustrie künstlerisch äußerst fruchtbar war und der Glaskunst neue gestalterische Impulse gab. So ermöglichte der „Künstler-Industrie“-Kontext die Herstellung von Glasgefäßen, deren skulpturaler Charakter so vordergründig ist, dass man ihre Gebrauchsfunktion beinahe völlig vergisst. Es entsteht



Abb. 6: Timo Sarpaneva, Vase, 1953.

der Eindruck, als seien von den *artist-designern* Skulpturen unter dem „Deckmantel“ des Glasgefäßes entworfen worden. Dementsprechend unpassend wirkt der Titel „Vase“ bei dem Werk, das Timo Sarpaneva für die finnische Glasfirma *litalla* entworfenen hat (Abb.6.), welches sich aufgrund seines skulpturalen Charakters eher als „Gefäßobjekt“¹³⁵ beschreiben lässt.

¹³² Sellner 1984, S. 11.

¹³³ Ricke 1990, S. 24.

¹³⁴ Sellner 1984, S. 8.

¹³⁵ Polak 1962, S. 70; Ricke 1990, S. 25 f.

Nichtsdestotrotz bewegt sich das künstlerische Glas in den 1950er Jahren noch mehrheitlich auf dem Gebiet der angewandten Kunst: Zwar hat sich das Kunsthandwerk gegenüber der bildenden Kunst geöffnet, die Glaskunst aber hat sich noch lange nicht im Bereich der freien Kunst etabliert. Diese Entwicklung soll erst mit dem amerikanischen *Studioglass-Movement* ab den 1960er Jahren angetrieben werden, für die bereits mit den künstlerischen Tendenzen ab dem späten 19. Jahrhundert eine Grundlage geschaffen wurde.

Parallel lassen sich in den 1950er Jahren Entwicklungen vernehmen, das Material Glas – jenseits des Kunstgewerbes – als Medium für den Künstler zu nutzen. In diesem Zusammenhang ist das Glasstudio *Fucina degli Angeli* hervorzuheben. Bereits 1950 ergründete der Glasmacher und Künstler Egidio Costantini die Potenziale von Glas als künstlerischen Ausdrucksträger, denn er war fest davon überzeugt, dass „die Verbindung von Phantasie und Einfallsreichtum eines Künstlers mit den technischen Fertigkeiten eines Glasmeisters künstlerische Glasobjekte [...] schaffen [könne]“¹³⁶. Costantini nahm Kontakt zu namhaften Künstlern der bildenden Kunst auf und da viele die Potenziale von Glas als Medium für autonome Kunstwerke ebenso erkannten, folgten bald darauf zahlreiche Kooperationen.¹³⁷ 1955 gründete Costantini das Glasstudio *Fucina degli Angeli* und ließ Glaskunstwerke nach den Entwürfen einiger der bedeutendsten Künstler der Zeit herstellen, darunter Pablo Picasso, Salvador Dalí, Hans Arp und Max Ernst.¹³⁸

In Abgrenzung zu derartigen Künstler-Handwerker-Kooperationen meldeten sich auch in den 1950er Jahren wiederum solche Stimmen zu Wort, die die Bedeutsamkeit der eigenständigen Ausführung der Glasobjekte durch den Künstler betonten.¹³⁹ So äußerte Helen Monro Turner, die sich vor allem den kalten Techniken wie dem Schliff und der Gravur zugewandt hatte und am Royal College of Art in London lehrte, dass diejenigen Künstler, die Entwürfe für Gravuren herstellen, auch dazu in der Lage sein sollten, diese mit ihren eigenen Händen umsetzen zu können¹⁴⁰. 1956 gründete Turner den *Juniper Workshop*, ein eigenständiges Glasstudio, in dem sie zusammen mit einigen Kollegen unter anderem Glasskulpturen herstellte.¹⁴¹ Dementsprechend experimentierten in den 1950er Jahren immer mehr Künstler eigenständig mit verschiedensten Techniken der Glasbearbeitung oder der Herstellung von Glasgemengen,

¹³⁶ Günther 2015, S. 16.

¹³⁷ Frantz 1989, S. 22; Page 2008, S. 12.; Günther 2015, S. 16.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd. S. 31, S. 39.

¹⁴⁰ Ebd., S. 31.

¹⁴¹ Polak 1961, S. 79; Frantz 1988, S. 18; Frantz 1989, S. 31 f.

was vielfach zu technischen Innovationen führte, die von den Künstlern wiederum ihren individuellen künstlerischen Positionen entsprechend eingesetzt wurden.¹⁴² An dieser Stelle ist auch auf die Leistungen der amerikanischen Glaskünstlerin Edris Eckhardts zu verweisen. Eckhard, ursprünglich aus dem Bereich der Keramik, hatte bereits in den 1950er Jahren angefangen, mit verschiedenen Techniken der Glasgestaltung und -herstellung zu experimentieren um neue Möglichkeiten der künstlerischen Arbeit mit Glas zu erproben, wodurch es ihr gelang, Gemenge herzustellen und ihr eigenes Glas zu schmelzen.¹⁴³ Insgesamt bildete sich in den USA schon im Verlauf der 1950er Jahre allmählich ein Netzwerk an gleichgesinnten Künstlern, die unabhängig von den Glasfabriken arbeiteten.¹⁴⁴

Als frühe Vorreiterin der 1950er Jahre ist die Künstlerin Vera I. Mukhina nennen, die bereits im Jahr 1940 zusammen mit dem Wissenschaftler und Techniker Nikolai Kachalov ein experimentelles Forschungszentrum für dekoratives Glas in Leningrad in der damaligen Sowjetunion gründete¹⁴⁵. Im Austausch zwischen den dortigen Handwerkern und Wissenschaftlern mit gastierenden (Glas-)Künstlern wurden auch hier die künstlerischen Potenziale des Materials – vor allem im Bereich der Skulptur – erprobt. Das Künstler-Wissenschaftler-Gespann Mukhina-Kachalov weist somit erstaunlich viele Parallelen zu der Zusammenarbeit von Harvey Littleton und Dominick Labino auf, deren Kooperation maßgeblich zum Erfolg der legendären 1962er „Toledo Workshops“, welche gemeinhin als die Geburtsstunde der Studioglasbewegung gelten¹⁴⁶, beigetragen hatte. Es ist nicht unbedingt davon auszugehen, dass Littleton und Labino von Mukhinas und Kachalovs Pionierleistungen gewusst haben. Vielmehr stehen beide Fälle exemplarisch dafür, dass Fortschritte und Weiterentwicklungen im Bereich des künstlerischen Glases und dessen Emanzipation maßgeblich mit technischen Innovationen zusammenhängen.

Eine ganz besondere Vorreiterrolle in Hinblick auf die Emanzipation von Glas in der Kunst nehmen auch die tschechischen Glaskünstler ein.¹⁴⁷ So betont die Kunsthistorikerin Alena Adlerová in einem Aufsatz aus dem Jahr 1988, dass „gegen Ende der 1950er Jahre [...] deutlich erkennbar [wurde], dass die Ausdrucksformen des tschechoslowakischen Glases sich in einer Weise verdichteten, die den Charakter des künftigen Weges der Glaskunst vorwegnahm“¹⁴⁸.

¹⁴² Frantz 1989, S. 19 ff.

¹⁴³ Frantz 1988, S. 21; Frantz 1989, S. 35 f.

¹⁴⁴ Hawkins Opie 2004, S. 7.

¹⁴⁵ Frantz 1988, S. 15 ff.; Frantz 1989, S. 27 ff.

¹⁴⁶ Sellner 1984, Ricke 1989, S. 256; S. 14; Ricke 2004, S. 21; Page 2008, S. 10; Hauschke 2013, S. 7.

¹⁴⁷ Adlerová 1988; Frantz 1989, S. 22-27; Ricke 2005.

¹⁴⁸ Adlerová 1988, S. 9.

Bereits ab den 1940er Jahren begannen junge tschechische Glasgestalter gewohnte Positionen der Glasgestaltung mitsamt ihrer traditionellen Ästhetik unter neuen Gesichtspunkten künstlerisch zu erforschen.¹⁴⁹ So entstanden vor allem in den späten 1950er Jahren künstlerisch anspruchsvolle und technisch aufwendige Glasobjekte. Besonders im Bereich des Glasgusses wurden die künstlerischen Potenziale des Glases neu ausgelotet, weshalb in Tschechien bereits vor der Studioglasbewegung skulpturale Werke aus Glas entstanden. Aber auch auf dem Gebiet der Glasgefäße wurde mit gestalterischen Konventionen gebrochen, was für den weiteren Verlauf der künstlerischen Glasgestaltung richtungsweisend werden sollte.¹⁵⁰



Abb. 7: René Roubíček, Objekt, 1959.

Das Ausmaß an Fortschrittlichkeit, mit dem die tschechischen Künstler das Material handhaben, wird dem Rest der Welt erst mit der Brüsseler Weltausstellung im Jahr 1958 offenbar: Für die Gestaltung des Pavillons der damaligen Tschechoslowakei gestaltete René Roubíček (*1922) eine Installation aus gegossenem Glas in Metallmontierung von monumentaler Größe.¹⁵¹ Was auf dem ersten Blick als ein Schritt in Richtung freier Skulptur erscheint, wird jedoch dadurch relativiert, dass die Plastik „[...] ursprünglich nicht als eigenständiges Kunstwerk gedacht, sondern zusammen mit den übrigen Teilen der Installation als persönliche Darstellung der Arbeitsmöglichkeiten mit Glas [gedacht war]“¹⁵². Nichtsdestotrotz ist Roubíčeks Installation sowohl für seine Zeitgenossen als auch für nachfolgende Generationen wegweisend, da sie das Glas auf revolutionäre Art präsentiert und somit neue Perspektiven für einen freien künstlerischen Umgang mit dem Material aufzeigt. Darüber hinaus gestaltete Roubíček Ende der 1950er Jahre eine Reihe äußerst experimenteller, geblasener Skulpturen (Abb. 7). Diese stehen den gegossenen Formen, die für das künstlerische tschechische Glas charakteristisch gewordenen sind – wie beispielsweise die Skulptur „Head I“ von Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová (Abb. 8) –, sehr kontrastreich gegenüber und veranschaulichen exemplarisch die Vielgestaltigkeit der tschechischen Glaskunst in den 1950er Jahren.

¹⁴⁹ Adlerová 1988, S. 9; Ricke 1990, S. 24 f.

¹⁵⁰ Ricke 1990, S. 15-17.

¹⁵¹ Ebd., S. 20, S.26.

¹⁵² Ebd. S. 20.

Festzuhalten ist, dass sich gegen Ende der 1950er Jahre an verschiedenen Orten der Welt Ereignisse häufen, die eine Entwicklung in Richtung einer freieren Auffassung im künstlerischen Umgang mit dem Material Glas offenbaren. Die Herangehensweise der Künstler wird dabei immer autonomer: So findet in den 1950er Jahren einerseits eine „Befreiung des Gefäßes von der Dominanz der Funktion“¹⁵³ und andererseits eine „Öffnung der Glasgestaltung in den Bereich der Skulptur“¹⁵⁴ statt. Das Glas beginnt sich von seiner traditionellen Rolle des dienlichen Werkstoffes zu emanzipieren und entwickelt sich allmählich hin zum Medium für einen freien künstlerischen Ausdruck. Demnach wird in den 1950er Jahren auch der Weg für eine Gleichstellung mit anderen Materialien der bildenden



Abb. 8: Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, Head I, 1957/58.

Kunst geebnet, welche sich mit der Studioglasbewegung in den 1960er Jahren allmählich durchsetzen soll. Stark geprägt sind diese künstlerischen Entwicklungen von den Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges. Dementsprechend setzt Littleton die Entwicklungen in der Glaskunst in direkten Bezug zu der Revolution der amerikanischen Kunst nach 1945¹⁵⁵, getrieben von dem Bedürfnis, sich von den ästhetischen Imperativen des frühen 20. Jahrhunderts zu befreien.¹⁵⁶ Auch Joachim Kruse, ehemaliger Leiter der Kunstsammlungen der Veste Coburg, beschreibt, dass

„ein durchgehender Zug in den Viten der Künstler dieser Generation [...] eine niemals überwundene Phobie gegen jede Form von Ideologie, Totalitarismus, Zwang und Krieg [ist]. Im Tun, im Denken, im Glauben wollten sie endlich frei sein, unabhängig von Gefolgschaftszwang und verordneter Lebensführung.“¹⁵⁷

Folglich überträgt sich der allgemeine Drang nach Autonomie und Nonkonformität während der Nachkriegszeit auf den künstlerischen Zeitgeist und findet eine mögliche Ausdrucksform in der Auseinandersetzung mit dem Material Glas, die radikal mit ästhetischen Konventionen und kunsthandwerklichen Regeln bricht.

¹⁵³ Ricke 1990, S. 16.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Littleton 1971, S. 7.

¹⁵⁶ Joselit 2003, S.7.

¹⁵⁷ Kruse 2012, S. 9.

Zudem kommt in den 1950er Jahren weltweit ein verstärktes Interesse zum Ausdruck, die technischen Möglichkeiten für eine moderne Glasgestaltung zu erforschen und zu innovieren, was für die Weiterentwicklung von Glas und dessen Emanzipation im künstlerischen Bereich von wesentlicher Bedeutung ist.¹⁵⁸ So wurde beispielsweise 1952 ein Zentrum für kreatives Glasdesign in Prag gegründet, das als Mittler zwischen Kunst, Design und Industrie fungierte.¹⁵⁹ Bedeutend ist in diesem Zusammenhang auch der amerikanische Künstler Robert Wilson, welcher 1956 – mit Hilfe staatlicher Förderung – wissenschaftliche Nachforschungen zum geschichtlichen und technologischen Hintergrund von Glas in der Kunst, in der Architektur und im Kunsthandwerk am CMOG betrieb. Darüber hinaus arbeitete Wilson in den späten 50er Jahren mit Glaskünstlern in Murano an Glasskulpturen und setzte sich für eine breitere Anerkennung von Glas als künstlerisches Medium ein.¹⁶⁰

Im Gegensatz zu den 1960ern vollzogen sich die Entwicklungen der 1950er Jahre aber noch größtenteils unbemerkt. Der deutsche Künstler Erwin Eisch (*1927) begann bereits 1952 die bildhauerischen Möglichkeiten von Glas zu erproben, nachdem für den Familienbetrieb ein Schmelzofen gebaut wurde.¹⁶¹ Auf der Grundlage eines bildhauerischen Studiums und dem Zugang zum Glas-Ofen hatte Eisch bereits früh das Glas als künstlerischen Ausdrucksträger für sich entdeckt und erschuf erste Glasobjekte, die ihrer Zeit weit voraus waren. Heute gilt Eisch als Mitbegründer der internationalen Studioglasbewegung, da er einer der ersten Künstler war, der das Glas im eigenen Studio und vor allem unabhängig von der Glasindustrie als Mittel für seinen individuellen künstlerischen Ausdruck nutzte.¹⁶² Da das Glas als Medium für den Künstler in den 1950er Jahren aber noch keine weitreichende Aufmerksamkeit erlangt hatte, bekamen von Eischs revolutionärem Schaffen vorerst wenige seiner künstlerisch Gleichgesinnten etwas mit.¹⁶³ Gleiches gilt für Jean Sala, der zwar bis in die 1950er Jahre Glas im eigenen Studio geblasen hatte, sein Werk jedoch aufgrund seiner relativen Abgeschlossenheit im Pariser Glasstudio einen nur minimalen Einfluss auf andere Künstler hatte.¹⁶⁴

Das weltweite Zusammenfinden der Künstler, woraus sich allmählich ein internationales Netzwerk entwickelte, sollte erst mit der internationalen Studioglasbewegung stattfinden und

¹⁵⁸ Frantz 1989, S.19-43, S. 50, S. 54.

¹⁵⁹ Polak 1962, S. 67, S.69 f., S. 80; Frantz 1989, S. 24.

¹⁶⁰ Frantz 1989, S. 22.

¹⁶¹ Lebenslauf Erwin Eisch in: „Studioglas von den 60ern bis Heute: Die Sammlung Foest“ 2006, S.56.

¹⁶² Glass Study Gallery; V&A Museum.

¹⁶³ Hawkins Opie 2004, S. 7.

¹⁶⁴ Frantz 1989, S. 45.

die Emanzipation des Materials im Bereich der Kunst in den folgenden Jahrzehnten maßgeblich vorantreiben. Aber auch die Künstler finden nicht schlagartig in den 1960er Jahren zusammen: Ende der 1950er Jahre erregte die neuartige Gestalt des modernen Glases erstmals weitreichende Aufmerksamkeit, beispielsweise auf den Mailänder Triennalen oder der Weltausstellung in Brüssel im Jahr 1958, wodurch erste Kontakte zwischen Künstlern hergestellt und neue gestalterische, internationale Impulse gegeben wurden.¹⁶⁵ Ein zentrales Ereignis ist in diesem Zusammenhang zudem das American Crafts Council von 1959, in dessen Rahmen die Möglichkeiten von Glas – vor allem der Arbeit mit dem heißen Material am Glasofen – als Medium für den Künstler diskutiert wurden.¹⁶⁶ Dementsprechend lassen sich die Ereignisse der 1960er Jahre nicht losgelöst von den 1950ern betrachten, da in diesem Jahrzehnt bereits wesentliche Grundsteine für die nachfolgenden Entwicklungen gelegt wurden und somit der Übergang in die 1960er Jahre ein fließender ist.



Abb. 9: Pavel Hlava, Vase, 1958.

Im Jahr 1959 initiierte das CMOG die umfangreiche, internationale Überblicksausstellung „Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass“, in der über 300 Glasobjekte den Stand der zeitgenössischen Glaskunst widerspiegeln. Vor allem kommt in der Ausstellung der weitreichende Einfluss der großen Manufakturen und des modernen *artist-designers* auf die Glasgestaltung der 1950er Jahre zum Ausdruck: Mit einer Vielzahl an Glasgefäßen sind die bedeutenden europäischen Glashersteller wie das dänische *Holmegaard*, *Boda* und *Orrefors* in Schweden oder die italienische Glasmanufaktur *Venini* vertreten.¹⁶⁷ Dementsprechend stellt die Mehrheit des zeitgenössischen Glases in „Glass 1959“ funktionale Glasgefäße dar, die in den großen Werkstätten nach Entwürfen der modernen *artist-designer* in enger Zusammenarbeit mit professionellen Handwerkern hergestellt wurden. Wenn auch funktional, so sind viele der Glasgefäße dennoch alles andere als konventionell, sondern zeugen in ihren Formen oftmals von einer skulpturalen Konzeption des Materials mit Einflüssen

¹⁶⁵ Polak 1962, S. 80.

¹⁶⁶ Littleton 1971, S. 7.

¹⁶⁷ „Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass“, 1959, S. 77-85; S. 268 f.; S. 224-230.

aus dem Bereich der Architektur oder freieren, organischen Formen.¹⁶⁸ Dem stehen zahlreiche Serienproduktionen gegenüber, bei denen die Gebrauchsfunktion im Vordergrund steht.

Im Kontext der vorliegenden Arbeit sind vor allem diejenigen Werke von Bedeutung, die von einer freieren künstlerischen Herangehensweise zeugen, wie zum Beispiel die gegossene Glasskulptur der Tschechen Stanislav Libenský und Jaroslava Brychtová (Abb. 8), die in „Glass 1959“ ausgestellt wurde. Überaus kontrastreich steht der massiven, architektonisch anmutenden Glasskulptur die von der Argentinierin Lucrecia Moyano de Muñiz entworfene Vase gegenüber, welche von einer besonders freien Bearbeitungsweise zeugt (Abb. 10). Bahnbrechend an Muñiz' Arbeit ist, dass kunsthandwerkliche Fertigkeiten zugunsten eines freien Ausdrucks scheinbar zur Nebensächlichkeit wurden. So löst sich die Vase radikal von konventionellen Vorgaben der kunsthandwerklichen



Abb. 10: Lucrecia Moyano de Muñiz, Vase, 1958.

Glasgestaltung, wie Symmetrie, Reinheit oder Perfektion. Stattdessen präsentiert de Muñiz ein Vasenobjekt, das unter rein kunsthandwerklichen Kriterien als ‚unschön‘ oder ‚fehlerhaft‘ gelten würde. So haben zum Beispiel die zur Formung des Materials eingesetzten Werkzeuge, besonders an der Vasenöffnung, deutliche Spuren im Glas hinterlassen, die aber bewusst sichtbar gelassen wurden – unter traditionellen kunsthandwerklichen Gesichtspunkten inakzeptabel. Dennoch wurde de Muñiz' Werk in die Ausstellung aufgenommen, wo durch diese anthropomorphe, asymmetrische Vase kontrastreich aber *gleichberechtigt* neben Werken voll kunsthandwerklicher Perfektion steht, wie beispielsweise das des Tschechen Pavel Hlavas (Abb. 9).

Bezeichnend für den Stand der Glaskunst am Ende der 1950er Jahre ist insgesamt der Einfluss des artist-designers: Der Großteil der Arbeiten in „Glass 1959“ wurde im Fabrikkontext unter der Trennung von kreativer und manueller Rolle hergestellt. Deutlich wird zudem die Vielgestaltigkeit des modernen Glases: Zum Ausdruck kommt nicht nur ein vielfältiger Einsatz

¹⁶⁸ „Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass“, 1959: z.B. die Beiträge des Prager Zentrums für kreatives Glasdesign (S. 47-49), die Arbeiten der niederländischen Glaswerkstatt *Leerdam* mit Beiträgen von Andries Dirk Copier (S. 246) und seinem Schüler Floris Meydam (S. 245) und *Barovier* in Italien mit der Gruppe von drei Vasen (S.205).

diverser Techniken der Glasgestaltung, sondern auch ein Nebeneinander von konventionellem Glasgeschirr und künstlerischen Glasobjekten sowie Objektgefäßen, womit sich bereits das allmählich aufkommende Spannungsfeld zwischen künstlerischen Anspruch und schlichter Gebrauchsform andeutet.

5 Die Emanzipation von Glas in der Kunst in den 1960er Jahren

Warum einen solch großen Teil der vorliegenden Arbeit den Vorgängern der Studioglasbewegung widmen, wenn das Thema der vorliegenden Arbeit doch das Material Glas in der Kunst in den 1960er Jahren und seine Wege der Emanzipation, die von dort an eingeschlagen werden, ist? Die Antwort lautet, dass sich die Entwicklungen, die sich in den 1960er Jahren im Bereich der künstlerischen Arbeit mit dem Material Glas vollzogen haben, nur vor dem dargestellten historischen Hintergrund angemessen beurteilen lassen. Denn erst auf dieser Grundlage stellen sich die Erneuerungen in der Glaskunst der 1960er Jahre als eine natürliche, evolutionäre Weiterentwicklung aus den vorhergegangenen Ereignissen in Europa und den USA dar.

Während bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts die gestalterischen Impulse vornehmlich europäischen Ursprungs waren, so kam der Antrieb für die künstlerischen Innovationen in den 1960er Jahren vor allem aus den USA, wenngleich sich dieser – wie im vorherigen Kapitel dargestellt – nicht voraussetzungslos und eigenständig entwickelt hat. Ganz im Gegenteil: Vor dem dargelegten historischen Hintergrund wird deutlich, dass die amerikanische Studioglasbewegung ihren Ursprung in einem größeren Gesamtkontext im 20. Jahrhundert hat, von künstlerischem Glas im Speziellen und der Kunst im Allgemeinen, und sich demnach „[...] als ein Teil einer großen übergreifenden internationalen Entwicklung“¹⁶⁹ darstellt. Dementsprechend war auch die Befreiung des Glases von den Fesseln der (kunst-)handwerklichen Tradition keine rein amerikanische Revolution, die voraussetzungslos aus den „Toledo Workshops“ von 1962 entsprang.¹⁷⁰ Vielmehr – so betont Helmut Ricke in einem Artikel aus dem Jahr 1989 – „wird deutlich, daß [sic] Amerika auf Bewegungen im Glas reagierte, die sich während der 1950er Jahre in Europa vollzogen“, Bewegungen, mit denen sich das Material Glas von der kunsthandwerklichen Tradition emanzipierte und sich im Verlauf seiner Geschichte schrittweise das Gebiet der bildenden Kunst erschließen sollte, um sich dort zu etablieren.

Wie bereits betont wurde, ist der Übergang von den 1950er Jahren in die 60er fließend: Besonders gegen Ende der 1950er Jahre wurden bereits wichtige Hebel in Bewegung gesetzt, um die künstlerische Arbeit mit dem Material Glas einerseits zu innovieren und andererseits durch eigenständige Studios und Künstlergemeinschaften allmählich von den großen Manufakturen zu lösen. Die skulpturalen Potenziale von Glas und Glas als Medium für einen freien

¹⁶⁹ Ricke 1983, S. 12.

¹⁷⁰ Ricke 1989, S. 255.

künstlerischen Ausdruck wurden zunehmend wahrgenommen, wozu vor allem internationale Schauen wie die Weltausstellungen oder die Mailänder Triennalen beisteuerten, die neuartige Konzeptionen der Glasgestaltung an die breitere Öffentlichkeit trugen, indem Glas in unkonventioneller Gestalt präsentiert wurde. So erregte Roubíček's monumentale Glasinstallation auf der Expo in Brüssel große Aufmerksamkeit, ebenso wie Timo Sarpanevas Gefäßobjekte auf der Mailänder Triennale in 1954, die vielmehr Glasskulpturen als herkömmliche Vasen waren. Insgesamt gaben derartig revolutionäre Ansätze der Glasgestaltung neue Anreize für andere Künstler, die sich der Arbeit mit dem Material Glas widmeten.

Durch die globalen Impulse verbreiteten sich frische Ideen und damit einhergehend Debatten um die Möglichkeiten und Potenziale der künstlerischen Arbeit mit dem *heißen Glas*. In der Geschichte des Werkstoffes im Bereich der Kunst markiert dieser Wandel eine Revolution: Wie im vorherigen Kapitel verdeutlicht, hatte es Studioglas in Europa bereits im späten 19. Jahrhundert geben, nur ein Bruchteil der damaligen Studioglaskünstler aber arbeitete unabhängig am eigenen Ofen. Es waren vor allem die kalten oder warmen Techniken¹⁷¹, die sich bei der Studioarbeit durchgesetzt hatten, da diese im Vergleich zur Hüttentechnik¹⁷² einfacher im eigenen Studio zu bewältigen waren. Zunächst erforderte die Bearbeitung des heißen Glases aufgrund der großen technischen Herausforderungen, die sie an den Künstler stellte, die Grundlage einer handwerklichen Ausbildung. Hatte sich dieser die notwendigen handwerklichen Fähigkeiten angeeignet, stand er mit dem Bau eines eigenen Ofens vor der nächsten Hürde, die nicht nur technisch, sondern auch finanziell ein schwieriges Unterfangen darstellte. Diese Herausforderungen waren lange Zeit wesentliche Gründe dafür, dass sich das *Hot Glass* im Bereich des Studioglases nur langsam durchsetzen konnte, wodurch die Arbeit mit dem heißen Material bis zu den 1960er Jahren in erster Linie an Manufakturen und professionelle Glashandwerker gebunden blieb.

Dass der Drang nach eigenständiger Arbeit mit dem heißen Glas in den 1960er Jahren auch völlig unabhängig von dem amerikanischen Impuls vorhanden war, beweist Volkhardt Precht, der in der damaligen DDR im Jahr 1963 seinen eigenen Ofen gebaut hatte. Dennoch bleibt das unabhängige Glasstudio in Europa vorerst eine Ausnahmerecheinung: Bis auf

¹⁷¹ Zu den warmen Techniken gehören – im Gegensatz zu den Kalten Techniken, „die am ausgekühlten Glas vorgenommen werden“, und den Hüttentechniken, „die am heißen Glas, also vor dem Ofen Anwendung finden“ – diverse Schmelzverfahren im geschlossenen Ofen, wie die Formschmelze, zu der auch das *Pâte de verre* zählt, oder das Absenken, d.h. die „Verformung von Flachglas [...] unter Verwendung von Modeln“. Ricke 1990, Glossar, S. 328 ff.

¹⁷² Siehe oben.

Precht und Eisch in Deutschland sowie Åsa Brandt in Schweden ist von europäischen Künstlern, die in den 1960er Jahren eigenständig mit dem heißen Glas als künstlerisches Medium arbeiten, keine Spur.¹⁷³

Über die Jahrhunderte kunsthandwerklicher Gestaltung von Glas hatten sich außerdem gewisse Grundsätze und Konventionen herausgebildet, die den Entwicklungen hin zur Eigenständigkeit bei der künstlerischen Arbeit mit dem heißen Glas hinderlich waren, wie zum Beispiel die weit verbreitete Auffassung, dass eine einzelne Person nicht dazu in der Lage sei, die Arbeit mit dem heißen Glas am Ofen zu bewerkstelligen.¹⁷⁴ Dass diese Annahme auch noch Ende der 1950er Jahre weit verbreitet war, beweist nicht zuletzt Axel von Saldern, damaliger Kurator des CMOG, in seiner Einleitung zum Katalog zur Ausstellung „Glass 1959“:

„Rarely will a single man be capable of materializing his ideas in glass without the help of others. Glassmaking is a complicated process that involves many skills and talents. In a hand blown operation there will at least be one man who conceives the idea, there will be one or more who will skillfully manufacture the object, and there will probably be still another who will execute the finishing operation“¹⁷⁵

Anhand des Zitats wird deutlich, dass von Salderns Einstellung stark von der Ära des artist-designers und der Trennung von manueller und kreativer Rolle im Herstellungsprozess von Glas beeinflusst ist. Er ist davon überzeugt, dass es für eine Person allein unmöglich sei, Glasobjekte zu entwerfen und zugleich eigenhändig umzusetzen, da der Prozess des Glasmachens zu anspruchsvoll sei.

Stark beeinflusst ist die Wahrnehmung und Bewertung der künstlerischen Ansätze bei der Glasgestaltung zudem von der jahrhundertlang vorherrschenden Gebrauchsfunktion von Glas. So geben die Statements der Juroren der Ausstellung „Glass 1959“ einen aufschlussreichen Einblick in die gängigen Erwartungshaltungen gegenüber der künstlerischen Glasgestaltung zur Zeit der Wende in das neue Jahrzehnt. So äußert Leslie Cheek eine Abneigung gegenüber jeglicher Form eines „höheren künstlerischen Ausdrucks“ in Glas, da für ihn das Glas noch immer in enger Verbindung zu seiner traditionellen Gebrauchsfunktion stehe.¹⁷⁶ Ähnlich geringschätzend äußert sich auch Edgar Kaufmann gegenüber skulpturalen Ansätzen bei der Glasgestaltung und konstatiert, dass die Glasgestaltung im Sinne der „schönen Künste“ erschreckend gezwungen wirke.¹⁷⁷

¹⁷³ Sellner 1984, S. 25, S. 27.

¹⁷⁴ Frantz 1989, S. 43.

¹⁷⁵ Von Saldern 1959, S. 30.

¹⁷⁶ Cheeks 1959, S. 9, eigene Übersetzung.

¹⁷⁷ Kaufmann 1959, S. 13, eigene Übersetzung.

In diesem Zusammenhang markieren die 1960er Jahre einen außerordentlichen Wendepunkt in der Geschichte von Glas in der Kunst: Vor dem Hintergrund der heutigen Stellung von Glas im künstlerischen Bereich – Glas als Medium für den Künstler¹⁷⁸ – haben einzelne Persönlichkeiten maßgeblich dazu beigetragen, dass sich das künstlerische Glas in den auf die 1960er Jahre folgenden Jahrzehnten von konventionellen Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten befreien konnte. Eine wichtige Schlüsselrolle für diese Entwicklungen nimmt das amerikanische *Studioglass-Movement* ein, mit dem sich die Studioglaskünstler schrittweise gestalterische Freiheit auf dem Gebiet des Heißglases erkämpften. Bei genauer Betrachtung der Geschehnisse, die in den 1960er Jahren in den USA im Bereich des künstlerischen Glases stattfanden, wird jedoch deutlich, dass die wegweisenden Leistungen zunächst weniger auf künstlerischer Ebene stattfanden, denn in Hinblick auf die künstlerische Substanz waren die 1960er Jahre Ricke zufolge nicht sehr ergiebig.¹⁷⁹ Der Grund dafür liegt darin, dass die erste Generation der amerikanischen Studioglaskünstler allesamt Autodidakten und dementsprechend zunächst einmal Laien auf dem Gebiet des Glasmachens waren, gänzlich unerfahren in der Arbeit am Studio-Ofen und den Techniken des Glasblasens.¹⁸⁰ Zu Beginn der Bewegung war Technik aber auch nicht das Interesse der Künstler; vielmehr wollten sie mit dem Material experimentieren, es ergründen und einen neuen Zugang finden.¹⁸¹ So zeugen die frühen amerikanischen Studioglaswerke auf der einen Seite von einem hohen Maß an Freiheit und Freude am Experiment, auf der anderen Seite offenbaren sie aber auch den Dilettantismus der frühen Studioglaskünstler und deren großen Mangel an technischen Fähigkeiten¹⁸² – im Bereich des Studioglases „[...] blieben die 60er Jahre in Europa [wie in den USA] weitgehend eine Zeit des Experimentierens und des Kampfes mit der Technik“¹⁸³.

Ganz entscheidend für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst waren die Leistungen des *Studioglass-Movement* aber auf ideeller, organisatorischer und öffentlicher Ebene. An dieser Stelle kommt der Amerikaner Harvey K. Littleton (1922-2013) ins Spiel, dessen herausragende Bedeutung für die weiteren Entwicklungen der Glaskunst in der Literatur auffallend häufig hervorgehoben wird.¹⁸⁴ Littleton war in Corning, New York, aufgewachsen, einer

¹⁷⁸ Eisch 1985, S. 15; Buechner 1989, S. 6; Klein 2006, S. 33; Kregeloh 2015, S. 9.

¹⁷⁹ Ricke 1990, S. 16.

¹⁸⁰ Frantz 1989, S. 50; Herman 2012, S. 11.

¹⁸¹ Wittenau S. 12 f.

¹⁸² Ricke 1988, S.6; Ricke 1990, S. 22

¹⁸³ Ricke 1989, S. 256

¹⁸⁴ Z.B. Sellner 1984, S. 14; Eisch 1985; Frantz 1989, S. 45 ff.; Ricke 1990, S. 24; Ricke 2004, S. 21; Byrd 2011.

Stadt, die sich im Zuge der Industrialisierung zu einem bedeutenden Glasindustriestandort entwickelt hatte. Littletons Vater arbeitete als Wissenschaftler bei der Firma *Corning Glass Works* und dementsprechend vorgeprägt war Harvey Littleton in Bezug auf den Werkstoff.

Littletons revolutionäre Vision lautet, die Glasgestaltung von ihrer Gebundenheit an die Manufakturen zu befreien und sie dem eigenständig arbeitenden Künstler zu ermöglichen, da er der festen Überzeugung war, dass die Arbeit mit dem heißen Material am Ofen große künstlerische Potenziale besaß und vor allem – entgegen der weit verbreiteten Annahmen – sehr wohl *allein* bewältigt werden könne.¹⁸⁵ Damit einhergehend vertrat Littleton die Auffassung, dass eine Person zugleich die kreative sowie die manuelle Rolle bei der Glasgestaltung vereinen könne und prägte in den 1960er Jahren als Gegenpol zum *artist-designer* den Begriff des *designer-craftsman*¹⁸⁶ – später auch *artist-maker*¹⁸⁷ genannt – als Bezeichnung für den Künstler, der seine Glasobjekte sowohl entwirft als auch eigenhändig ausführt. Im Laufe der 1960er Jahre propagierte Littleton die Idee vom Studioglas national sowie international, wodurch sich das amerikanische *Studioglass-Movement* weltweit ausweitete und zur internationalen Studioglasbewegung wurde.

Im Folgenden wird untersucht, welche Aspekte des amerikanischen *Studioglass-Movement* die Emanzipation von Glas in der Kunst maßgeblich begünstigt und vorangetrieben haben: Wie genau wurden die Neuerungen in der Glaskunst in den 1960er Jahren erreicht? Nachdem im nächsten Abschnitt auf die Entstehung und Bedeutung des amerikanischen *Studioglass-Movement* eingegangen wird, werden anschließend diejenigen Charakteristika der Bewegung beleuchtet, die für die Emanzipation von Glas in der Kunst von zentraler Bedeutung waren.

5.1 Eine Bewegung entsteht: Das amerikanische *Studioglass-Movement*

Vor dem dargelegten historischen Hintergrund wird deutlich, dass das amerikanische *Studioglass-Movement* nicht voraussetzungslos entstanden ist und dass verschiedene Prozesse in Richtung einer freien Glasgestaltung bereits Ende der 1950er Jahre weltweit fortschritten.

¹⁸⁵ Littleton 1971, S. 6 f.

¹⁸⁶ Wittmann 1968, S. 2.

¹⁸⁷ Hawkins Opie 2004, S. 7.

Als Begründer des amerikanischen *Studioglass-Movement* gilt gemeinhin Harvey K. Littleton¹⁸⁸ (1922-2013), der – geprägt von seinem familiären „Glas-Hintergrund“ und den Erneuerungsbestrebungen der Kunstströmungen nach 1945 – bereits ab den späten 1950er Jahren wichtige Vorarbeit für die Entstehung der Bewegung geleistet hat. Im Jahr 1962 führte sein unermüdlicher Einsatz mit der Unterstützung Otto Whittmanns, dem damaligen Leiter des Toledo Museum of Art, und der Wisconsin Universität schließlich zu der Durchführung zweier *Hot Glass-Workshops* im Toledo Museum of Art – der Ausgangspunkt für das amerikanische *Studioglass-Movement*.¹⁸⁹

Fünf Jahre zuvor, im Jahr 1957, hatte Littleton an der Konferenz des ersten *American Craftsmen's Council* (ACC) in Kalifornien teilgenommen, in dessen Rahmen er den Beiträgen dreier Studioglaskünstler beigewohnt hatte: Edris Eckhardt sprach über historische Glastechniken, während Micheal Higgins über seinen Werdegang als Designer ofengeformter Glasgefäße referierte.¹⁹⁰ Abgeschlossen wurde die Konferenz mit einer Expertendiskussion, bei der zudem der Glaskünstler Maurice Heaton mitwirkte.¹⁹¹ Eckardt, Higgins und Heaton, deren Arbeiten hauptsächlich in kalten und warmen Techniken entstanden, waren Ende der 1950er Jahre die Hauptakteure im Bereich des Studioglases in den USA und auch in Europa waren zu der Zeit nur sehr wenige eigenständige Glaskünstler tätig.¹⁹² Noch im selben Jahr trat Littleton eine ausgedehnte Europareise an, um Nachforschungen für die Firma *Corning Glass Works* zu betreiben. Während der Reise traf Littleton den Glaskünstler Jean Sala in Paris, der zwar einige Jahre zuvor das eigene Glasstudio hatte schließen müssen, Littleton aber nützliche Informationen über seinen Studio-Ofen lieferte. In den großen Glaswerkstätten auf Murano studierte Littleton für zwei Monate die italienischen Glasmachermeister bei ihrer Arbeit.¹⁹³

Auf der Grundlage dieser Erfahrungen sollte seine Vision von der eigenständigen, freien künstlerischen Arbeit am kleinen Glas-Ofen bekräftigt werden und so reiht sich in den folgenden Jahren ein Ereignis an das nächste: 1958 von seiner Reise zurückgekehrt, experimentierte Littleton ausgiebig mit der Herstellung von Glasgemengen, um ein Jahr später auf der Konferenz des dritten ACC von seinen Erfolgen zu berichten und erste Glasobjekte zu präsentieren. Littleton schaffte es, einige Teilnehmer für seine Idee vom Studioglas im Sinne der

¹⁸⁸ Sellner 1984, S. 14; Frantz 1989, S. 45 ff.; Hawkins Opie 2004, S.7; Page 2008, S. 10; Byrd 2011; Glass Study Gallery: „Pivotal Moments“.

¹⁸⁹ Ebd., S. 39.

¹⁹⁰ Frantz 1989, S. 34 f.

¹⁹¹ Frantz 1989, S. 35.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Byrd 2011, S. 33.

eigenständigen künstlerischen Arbeit am Studio-Ofen zu begeistern, wodurch im Rahmen der Konferenz erstmals die Möglichkeiten des Glasblasens als Medium für den Künstler diskutiert wurden.¹⁹⁴ Angetrieben von der Begeisterung und Bestätigung Gleichgesinnter, konzentrierte sich Littleton nun gänzlich auf die Entwicklung der Technik und die Beschaffung der notwendigen Mittel, die ein Künstler benötigte, um alleine der freien künstlerischen Arbeit mit dem heißen Material nachgehen zu können: „I took upon myself the challenge to try to develop the techniques necessary for a person to work alone as an artist in glass.“¹⁹⁵

Aus Littletons Schilderungen geht außerdem hervor, dass er an die Auseinandersetzung mit dem Material von Anfang an einen Kunstanspruch gestellt hatte: Das Ziel seiner Bestrebungen war es, Glas als Medium für den Künstler zugänglich zu machen und so als Material der bildenden Kunst zu etablieren.¹⁹⁶ In Abgrenzung zum Kunsthandwerk ging es Littleton nicht um das Erlernen traditioneller Techniken, sondern um die individuelle Erfahrung und das ganzheitliche Ergründen des Materials als Grundlage für eine individuelle, künstlerische Ausdrucksweise.¹⁹⁷ Diese freie Herangehensweise bei der künstlerischen Arbeit mit dem Werkstoff, ungeachtet jeglicher Traditionen und Techniken der Glasgestaltung, spiegelt das allgemeine Bestreben der Künstler wider, neue gestalterische Wege zu gehen sowie das Material neu zu erfinden, was besonders in Littletons berühmten Leitspruch aus dem Jahr 1971 zum Ausdruck kommt: „Technique is cheap“¹⁹⁸. Was Littletons Diktum außerdem impliziert, ist, dass der Inhalt der künstlerischen Aussage für den künstlerischen Gehalt der Kunstwerke aus Glas von viel größerer Bedeutung ist als eine makellose technische Ausführung.

Für die Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich ist dieser Aspekt des *Studio-glass-Movement* von ganz wesentlicher Bedeutung. Durch die konsequente Abkehr von den gestalterischen Restriktionen des Kunsthandwerks und der Aufforderung zum freien Experiment eröffnen sich den Künstlern ungeahnte Möglichkeiten im Umgang mit dem Material. Es ist die neuartige Konzeption des Werkstoffes, nämlich Glas als legitimes Medium für einen individuellen, künstlerischen Ausdruck, die den ideellen Impuls für die Emanzipation von Glas in der Kunst gibt. Grundlegend dafür ist die Tatsache, dass diese Auffassung *auch* öffentlich

¹⁹⁴ Littleton 1971, S. 7.; Frantz 1989, S. 49; Byrd 2011, S.34 f.

¹⁹⁵ Littleton 1971, S. 7.

¹⁹⁶ Ebd., S. 13 ff.

¹⁹⁷ Ebd.: Im Kapitel 1 „Form, Glass, & the Artist“ beschreibt Littleton sein Ideal der künstlerischen Arbeit mit Glas. Littleton betont wiederholt die Wichtigkeit der eigenhändigen Auseinandersetzung mit dem Material und erinnert damit zudem stark an das Leitmotiv Marinots, vgl. Kapitel 4.1.2 „Erste Studio-glaskünstler, S. 29 f.

¹⁹⁸ Frantz 1989. S. 53; Klein 2001, S. 8; Byrd 2011, S. 108.

kommuniziert wurde, wofür die ACCs von 1957 bis 1961 eine erste fruchtbare Plattform gewesen waren. Im weiteren Verlauf der Studioglasbewegung setzt sich Littleton besonders dafür ein, die Idee von Glas als Medium für den Künstler auch international zu verkünden.

Bereits 1959 baute Littleton seinen ersten Studio-Ofen, zum Teil auf der Grundlage der Informationen, die Jean Sala ihm auf seiner Forschungsreise gegeben hatte¹⁹⁹, und machte erste Versuche des Glasschmelzens und Glasblasens. Auf dem nächsten ACC im Jahr 1961 präsentierte er bereits erste Fortschritte und konnte Otto Whittmann, den damaligen Leiter des Toledo Museum of Art, von seiner Idee begeistern: Er bot Littleton das Museum als Abhaltungsort für einen Workshop an, in dessen Rahmen die Arbeit mit dem heißen Glas am Studio-Ofen sowie die künstlerischen Potenziale des Materials erprobt werden sollten, wodurch Littleton zufolge das *Studioglass-Movement* erst ermöglicht wurde.²⁰⁰ Mit finanzieller Unterstützung der Wisconsin Universität fand der erste Hot Glass-Workshop im Frühjahr 1962 in einer Garage des Toledo Museum of Art statt.²⁰¹

Neben Littleton stellt Dominick Labino, bedeutender amerikanischer Wissenschaftler für die Glasindustrie, eine Schlüsselrolle für den Erfolg der „Toledo Workshops“ dar.²⁰² Labino stand dem Workshop mit technischen Ratschlägen zur Seite und perfektionierte noch vor Beginn des ersten Workshops Littletons Studio-Ofen. Der sogenannte „Labino-Ofen“ war geboren und zeichnete sich durch seine besondere Kompaktheit aus, die ihn transportabel machte und es den Künstlern ermöglichte, flexibel und unabhängig mit dem Material zu arbeiten.²⁰³ Dreisbach zufolge führte der „Labino-Ofen“ dazu, dass in den 1960er Jahren in Amerika an allen möglichen Orten kleine Studio-Öfen gebaut wurden, sei es in Hinterhöfen, in Garagen oder Kellern. Sogar auf Autoanhängern wurden kleine Öfen installiert, um auf öffentlichen Veranstaltungen das freie Glasblasen zu demonstrieren und Aufmerksamkeit auf die neue Kunstform zu lenken.²⁰⁴ Folglich wurde der ideelle Impuls Littletons durch Labino mit den notwendigen technischen Mitteln gepaart und somit die Grundlage für die Realisierung von Littletons Vision vom heißen Glas als künstlerisches Medium gelegt.

Am Erfolg des ersten Seminars war außerdem Harvey Leafgreen maßgeblich beteiligt, ein schwedischer Glasbläser, der lange Zeit für eine amerikanische Glasproduktion gearbeitet

¹⁹⁹ Ebd., S. 14; S. 36.

²⁰⁰ Byrd 2011, S. 39.

²⁰¹ Frantz 1989, S. 50.

²⁰² Frantz 1989, S. 50; Dreisbach 2012, Min. 12:10 ff.

²⁰³ Dreisbach 2012, Min. 19:00 ff.

²⁰⁴ Ebd., Min. 29:25 ff.

hatte und dem Workshop interessehalber beiwohnte.²⁰⁵ Die Anwesenheit eines erfahrenen Glasbläfers stellte sich als eine enorme Bereicherung heraus, da – wie zuvor erwähnt – sowohl Littleton als auch Labino im Umgang mit dem Material gänzlich unerfahren waren. Somit war es die Kombination von Künstler, Wissenschaftler und professionellem Glashandwerker, die den Erfolg des ersten Workshops ausmachten, weshalb bereits zwei Monate später ein weiterer knapp zweiwöchiger Workshop mit insgesamt 13 Teilnehmern abgehalten wurde²⁰⁶ – die Teilnehmeranzahl hatte sich im Vergleich zum ersten Workshop bereits fast verdoppelt.²⁰⁷

Auf der Grundlage der zwei Workshops im Jahr 1962, deren Voraussetzung zum einen Littletons Ziel, Glas als Medium für den Künstler zu etablieren und zum anderen die Entwicklung des kleinen, transportablen Ofens war, formierte sich im Laufe der 1960er Jahre das amerikanische *Studioglass-Movement*. Weshalb aber war das *Studioglass-Movement* für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst von so großer Wichtigkeit? Wie bereits betont, sind es in den frühen 1960er Jahren zunächst nicht die herausragenden künstlerischen Leistungen der Studioglaskünstler, die das *Studioglass-Movement* so bedeutend für die Emanzipation von Glas in der Kunst machten – Ricke zufolge ist es „vielmehr der Geist der sie trug“²⁰⁸. Neben dem Kunstanspruch der Bewegung, war es die Entwicklung der Studio-Öfen, welche die Emanzipation von Glas in der Kunst ermöglichte, denn durch sie konnte der einzelne Künstler außerhalb des Industriekontextes unabhängig und eigenhändig mit dem Material arbeiten. Dementsprechend ermöglichten die Studio-Öfen die Befreiung der Arbeit mit dem heißen Glas aus der Abhängigkeit von den Glasmanufakturen. Dazu kommt, dass der „Labino-Ofen“ durch seine Kompaktheit eine äußerst flexible Arbeitsweise zuließ. Diese Eigenschaft beförderte nicht nur das Prinzip der Workshops, da der Studio-Ofen leicht auf- und abzubauen war,²⁰⁹ sondern auch das Generieren von Aufmerksamkeit, da sich die kleinen Öfen für Demonstrationen auf öffentlichen Veranstaltungen anboten.

Die entscheidenden Leistungen des *Studioglass-Movement* fanden in den 1960er Jahren vor allem auf organisatorischer Ebene statt. Littleton trug in den auf die „Toledo Workshops“ folgenden Jahren zu neuen Entwicklungen bei, welche die schnelle Ausbreitung des Konzeptes „heißes Glas als Medium für den Künstler“ maßgeblich förderten. Das *Studioglass-Movement* stellt sich vor diesem Hintergrund als zentraler Impuls für den Emanzipationsprozess von

²⁰⁵ Byrd 2011, S. 42.

²⁰⁶ Frantz 1989, S. 50, S. 52; Byrd 2011, S. 43.

²⁰⁷ Frantz 1989, S. 50.

²⁰⁸ Ricke 1990, S. 22.

²⁰⁹ Sellner 1984, S. 14.

Glas im künstlerischen Bereich dar. Fritz Dreisbach – bedeutender Protagonist der amerikanischen Studioglasbewegung – betont, dass der entscheidende Faktor für die zunehmende Popularität von Littletons Idee und die Formierung der Glasbewegung vor allem das hohe Maß an Aufmerksamkeit war, welche die künstlerische Arbeit mit dem heißen Material in den 1960er Jahren auf sich zog: Die Studioglaskünstler förderten und propagierten *Hot Glass* als neue Kunstform auf eine nie zuvor dagewesene Art, wobei Dreisbach zufolge der Aspekt *Showmanship*²¹⁰ nicht zu unterschätzen ist: Der Akt des Glasblasens, die Arbeit vor dem Studio-Ofen mit der glühend heißen Glasmasse, war äußerst publikumswirksam und wurde in den 1960er Jahren – so wie es zuvor schon Jean Sala getan hatte – regelmäßig auf öffentlichen Demonstrationen vorgeführt. Aufgrund der Dramatik und Direktheit des Herstellungsprozesses von Studioglas wurden diese öffentlichen Schauen von der Öffentlichkeit als Sensation wahrgenommen und erzeugten ein breiteres Interesse an der individuellen Arbeit mit dem heißen Glas.²¹¹

Als Einflussfaktoren des *Studioglass-Movement* auf den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst lassen sich für die 1960er Jahre vor allem drei charakteristische Aspekte benennen: Internationalität, *Education*, und Gemeinschaftlichkeit und Offenheit. Dabei ist zu betonen, dass die Charakteristika nicht losgelöst voneinander zu betrachten, sondern stark ineinander verwoben sind. So weiteten sich die Ausbildungsmöglichkeiten im künstlerischen Umgang mit dem Material Glas ab Mitte der 1960er Jahre international aus und auch der Aspekt *Gemeinschaftlichkeit und Offenheit* steht in enger Verbindung zu dem der *Internationalität*. Die Aspekte Gemeinschaftlichkeit und Offenheit sind besonders eng miteinander verbunden, weshalb deren Bedeutung für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst zusammen betrachtet wird.

5.1.1 Internationalität

Der Aspekt der *Internationalität* ist für die Emanzipation von Glas in der Kunst von ganz elementarer Bedeutung. Wie aus den vorhergegangenen Ausführungen hervorgeht, waren die Entwicklungen der 1960er Jahre von Anfang an maßgeblich von internationalen Einflüssen geprägt. Littleton holte sich für die Umsetzung seiner Vision vom eigenständigen und unabhängigen Glaskünstler entscheidende Informationen auf seiner Europa-Reise. So war beispielsweise Littletons erster Studio-Ofen stark an dem Jean Salas angelehnt und auch die

²¹⁰ Dreisbach 2012, Min. 3:37 ff.

²¹¹ Sellner 1984, S. 17; Eisch 1985, S. 14; Page 2008, S. 11; Hawkins Opie 2004, S. 7; Dreisbach 2012, Min. 25:30 ff.

Glasmacher auf Murano hatten bei Littleton mit ihrer Arbeitsweise und den kleinen Hüttenöfen bleibende Eindrücke hinterlassen, was ihn in der Umsetzung seiner Pläne bekräftigte.²¹² Wo hingegen lange Zeit davon ausgegangen wurde, die Studioglasbewegung sei eine amerikanische Revolution gewesen, so ist die wegweisende Rolle Europas für die Entwicklungen durch die historischen Aufarbeitungen mittlerweile unbestritten.²¹³ Es wird deutlich, dass bereits die internationalen Schauen in den 1950er Jahren, wie die Weltausstellungen und die Mailänder Triennalen, grundlegende Anstöße zu der sich wandelnden Konzeption des Materials in den späten 1950er Jahren gaben. Nichtsdestotrotz ging der ausschlaggebende Impuls, der Anstoß für eine internationale Glasbewegung, zunächst von Harvey Littleton aus. Dieser machte sich die gesammelten Informationen und Eindrücke zu eigen und wusste sie gewinnbringend einzusetzen, um seine Vision zu realisieren.

In den 1960er Jahren ist das *Studioglass-Movement* stark vom internationalen Austausch zwischen Künstlern, die Glas als künstlerisches Medium nutzen, geprägt. Der Aspekt der Internationalität wird folglich im weiteren Verlauf der Bewegung zu einem ihrer wesentlichsten Charakteristika. Dementsprechend weitete sich das amerikanische *Studioglass-Movement* in den folgenden Jahrzehnten weltweit aus, um schließlich zu einer internationalen Glasbewegung heranzureifen.²¹⁴

Besonders bedeutend ist in diesem Zusammenhang Littletons zweite Europareise im Jahr 1962, kurz nach den „Toledo-Workshops“, auf der er sich über die künstlerischen Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich des Heißglases informieren wollte. Im bayerischen Zwiesel wurde er auf ein Werk Erwin Eischs aufmerksam, das sich aufgrund seiner sehr expressionistischen Erscheinung stark von den anderen Stücken unterschied.²¹⁵ Angetan von der Form des Objekts suchte Littleton die *Glashütte Eisch* im benachbarten Frauenau auf.²¹⁶ Das Zusammentreffen von Eisch und Littleton beschreibt letzterer als einen „Meilenstein in seiner Entwicklung als Glaskünstler“²¹⁷, nicht zuletzt weil Eisch ihn durch seine freie, bildhauerische Herange-

²¹² Byrd 2011, S. 14; S. 36.

²¹³ Ricke 1989, S. 255.

²¹⁴ Ricke 1990, S. 17 ff.

²¹⁵ Littleton 1971, S. 10.

²¹⁶ Rühl 2013, S. 42.

²¹⁷ Littleton 1971, S. 10, eigene Übersetzung.

hensweise an den Werkstoff endgültig davon überzeugte, dass Glas als Medium für den Künstler eine Berechtigung hatte²¹⁸. Kurz nach seiner Rückkehr in die USA initiierte Littleton das erste *Hot Glass*-Seminar an der Wisconsin Universität in Madison.²¹⁹

Insgesamt gilt das Zusammentreffen von Littleton und Eisch als „Keimzelle eines internationalen Netzwerkes“²²⁰: „I knew I had met someone of great importance to what I wanted to do. I had met Jean Sala in Paris in 1957, and Paolo Venini in 1959, but neither really understood.“²²¹. Was aus dem Zitat Littletons hervorgeht, ist, dass er in Eisch einen Gleichgesinnten gefunden hatte: Eisch nutzte Glas als künstlerisches Medium. Bereits in den 1960er Jahren hatte er einen sehr persönlichen Stil entwickelt und nutzte das Glas als individuelles Ausdrucksmittel. Durch seine besonders ungehemmte, avantgardistische Art der Glasgestaltung repräsentiert Eisch den emanzipierten Glaskünstler wie kein anderer: Seine Werke zeugen von einer radikalen Abwendung von handwerklichen Konventionen sowie einer frühen Hinwendung zur freien Skulptur (Abb. 11). Eisch, der erst Industriedesign studiert hatte, um sich danach dem Studium der Bildhauerei zu widmen, wandte sich mit seinen Glasobjekten bewusst vom Glasdesign mit seinem Primat der „guten Form“²²² ab. Indem er Glas als bildhauerisches Mittel zum Ausdruck einer künstlerischen Aussage nutzte, deren Konzept den handwerklichen Techniken übergeordnet ist, befreite er sich – und nachfolgende Generationen – von den ästhetischen Imperativen seiner Zeit.²²³ Bezeichnend für Eisch ist zudem, dass er das Glas nicht um seiner selbst willen verwendet, sondern



Abb. 11: Erwin Eisch, Skulptur, 1966-1969.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Littleton 1971, S. 10 f.; Sellner 1984, S. 15; Byrd 2011, S. 47.

²²⁰ Rühl 2013, S. 42.

²²¹ Byrd 20011, S. 47.

²²² Eisch 1985, S. 13.

²²³ Frantz 1989, S. 57.

einem künstlerischen Konzept unterordnet. Es sind vor allem Inhalt und künstlerische Aussage, die für seine Werke von zentraler Bedeutung sind, nicht das Material selbst²²⁴. Demgemäß tat sich Eisch auch mit dem Begriff Glaskünstler schwer, der seiner Meinung nach einen zu starken Fokus auf das Material implizierte und dementsprechend einschränkend war.²²⁵

Fortan ist der weitere Entwicklungsprozess des Materials Glas im Bereich der Kunst stark von Internationalität geprägt. 1964 schickte Littleton Eisch eine Einladung samt Flugticket zum ersten internationalen *World Crafts Council* in New York City, in dessen Anschluss ein Workshop an der Wisconsin Universität – unter der Leitung von Harvey Littleton, Dominick Labino und Erwin Eisch als Gast-Lehrer – stattfand. Dieser erwies sich für die weitere Verbreitung von Glasprogrammen an amerikanischen Universitäten und Colleges als besonders folgenreich: Viele der Teilnehmer wurden durch den Workshop von den künstlerischen Potenzialen des *Hot Glass* überzeugt, errichteten Glasstudios und gründeten Glasprogramme, allen voran Dr. Robert Fritz, Professor für Keramik an der *San José State University* in Kalifornien, Marvin Lipofsky an der *University of California* in Berkeley, sowie Michael Boylen – ebenfalls ehemaliger Keramiker – an der *Haystack Mountain School of Crafts*.²²⁶ In den folgenden Jahren lädt Littleton wiederholt europäische Glaskünstler als Gast-Dozenten an die Wisconsin Universität ein, darunter Eisch, der schwedische Glasdesigner Erik Höglund sowie die Glasgestalter Sybren Valkema und Andries Dirk Copier aus den Niederlanden.²²⁷ Die zahlreichen Besuche europäischer Glaskünstler in den 1960er Jahren blieben nicht ohne Folgen und beeinflussten die neue Generation von Glaskünstlern nachhaltig.²²⁸

Ohne Zweifel ist der Aspekt der Internationalität von besonderer Wichtigkeit für die weltweite Ausweitung der Studioglasbewegung. Was ist es aber, das den Aspekt der Internationalität so bedeutend für die Emanzipation von Glas in der Kunst macht? An dieser Stelle muss auf die unterschiedlichen Ausgangslagen in Europa und den USA zu Beginn der 1960er Jahre verwiesen werden.

Viele der europäischen Länder bauten nicht nur auf eine jahrhundertealte Glashandwerkstradition auf, sondern waren zudem – wie aus den Erläuterungen in Kapitel 4 hervorgeht – von der Epoche des Glaskünstlers geprägt, insbesondere von dem weitreichenden Einfluss des *artist-designers* ab dem frühen 20. Jahrhundert. Dementsprechend stark war auch das

²²⁴ Ricke 1983, S. 68 f.; Herman 2012, S. 11.

²²⁵ Ricke 1983, S. 68 f.

²²⁶ Littleton 1971, 11; Sellner 1984, S. 17 ff.; Eisch 1985, S. 14.

²²⁷ Sellner 1984, S. 18; Frantz 1989, S. 57.

²²⁸ Littleton 1971, S. 134 ff.; Lipofsky 2007; Herman 2012, S. 11; Dreisbach 2012, Min. 15:10 ff., Min. 22:25 ff.

europäische Ausbildungswesen von der Zweiteilung der gestalterischen Rollen in der Glaskunst geprägt: So gab es zum einen Glasfachschulen, die in erster Linie handwerkliche Fähigkeiten lehrten, und zum anderen Schulen, an denen Glasdesigner ausgebildet wurden. An dieser Stelle ist allerdings zu betonen, dass innerhalb Europas zwischen verschiedenen länderspezifischen und regionspezifischen Traditionen und Stilen differenziert werden muss. So unterscheidet sich beispielsweise die skandinavische stark von der venezianischen Tradition, welche sich wiederum von der böhmischen Glastradition abgrenzen lassen.²²⁹ Aufgrund ihrer spezifischen Glastraditionen gingen die einzelnen europäischen Länder und Regionen im Zuge der internationalen Studioglasbewegung letztlich ganz eigene Wege der Emanzipation: „The Studio Glass Movements outside the USA have their own histories“²³⁰. Im Laufe des 20. Jahrhunderts beginnen sich die verschiedenen europäischen Stile – zum Beispiel wegen internationaler Schauen und Ausstellungen – jedoch zunehmend zu vermischen.²³¹

Anders gestaltet sich die Situation des modernen Glases in den USA: Littleton zufolge blieb die Zeit vom frühen 20. Jahrhundert – man denke beispielsweise an das Kunstglas Tiffanys – bis zu den „Toledo Workshops“ im Jahr 1962 in künstlerischer Hinsicht weitestgehend fruchtlos.²³² Dafür geht ab den frühen 1960er Jahren der wesentliche Impuls zur Erneuerung der Glaskunst von der amerikanischen Seite aus, der durch Littletons Aktivismus und durch seine Offenheit auch in Europa wahrgenommen wird.²³³ Mit der Einführung von Seminaren in *Hot Glass* in den *Art Departments* amerikanischer Hochschulen erschließt Littleton auf dem Gebiet der Glaskunst jedoch völlig neues Terrain: Erstmals in der Geschichte von Glas im Bereich der Kunst wurden junge Menschen zu einem freien künstlerischen Umgang mit Glas ausgebildet. Diese erste Generation der Studenten war offen für Neues; vor allem aber war diese Offenheit völlig unbelastet von kunsthandwerklichen Traditionen und konnte daher ungehemmt zum Ausdruck gebracht werden.

²²⁹ Von Saldern 1959, S. 26.

²³⁰ Oldknow 2009, S. 19.

²³¹ Ebd., S. 26 ff.

²³² Littleton 1971, S. 33.

²³³ Eisch 1985, S. 14.

Von den so unterschiedlichen Entwicklungen in den USA und Europa hinsichtlich der künstlerischen Glasgestaltung nährte sich ihr überaus fruchtbarer, wechselseitiger Austausch: Im Zuge der internationalen Studioglasbewegung stießen europäische Glaskünstler mit professioneller, kunsthandwerklicher Ausbildung auf Kunststudenten aus den USA, deren Unbefangenheit und Mut zum Experiment auf die europäischen Kollegen überging. Ein derartig ungehemmter Umgang mit dem Material, wie er in Littletons „Implosion/ Explosion“ zum Ausdruck kommt (Abb. 12), war den europäischen Glaskünstlern völlig unbekannt.²³⁴ Im Vergleich zu der enormen Verbreitung von Studio-Öfen in den USA, wurden in Europa jedoch zunächst sehr wenige errichtet.²³⁵ Dies lag nicht zuletzt daran, dass die europäischen Glaskünstler, laut Frantz, einen leichteren Zugang zu den Glaswerkstätten hatten, was von Adlerová untermauert wird, indem sie berichtet, dass tschechische Künstler die Möglichkeit hatten, sich Studios mit einem Team von Profis für die Realisierung ihrer künstlerischen Glasentwürfe zu mieten.²³⁶



Abb. 12: Harvey Littleton, „Implosion/ Explosion“, 1964.

Wie aber bereits betont, war eine Trennung von kreativer und manueller Rolle sowie die Arbeit im Team bei der künstlerischen Glasgestaltung nicht Teil der ursprünglichen Philosophie des amerikanischen *Studioglass-Movement*.²³⁷ Dennoch verliert das freie, individuelle Experimentieren im Verlauf der 1960er Jahre zunehmend an Reiz, da die Studioglaskünstler aufgrund mangelnder technischer Fertigkeiten an ihre gestalterischen Grenzen geraten. Dies ist ein Grund dafür, weshalb Ricke die amerikanischen Studioglas-Arbeiten der 1960er Jahre als „wenig zukunftsweisend“²³⁸ erachtet: Ihm zufolge führte sowohl die Idealisierung des *Hot Glass* wie auch das Diktum der eigenhändigen Arbeit in eine „Sackgasse“²³⁹. In Bezug auf die Emanzipation von Glas in der Kunst ist demnach auch die Frage von Relevanz, ob das amerikanische *Studioglass-Movement* den Entwicklungsprozess hin zu einer befreiten Arbeitsweise mit

²³⁴ Ricke 1990, S. 22.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Adlerová 1988, S. 10; Frantz 1989, S. 18.

²³⁷ Littleton 1971, S. 139.

²³⁸ Ricke 1990, S. 17.

²³⁹ Ebd.

dem Material Glas eventuell sogar gehemmt hat.²⁴⁰ Betrachtet man beispielsweise Littletons Werke aus den frühen 1960er Jahren, so zeugen diese nicht nur von einer spielerischen Experimentierfreude²⁴¹, sondern auch von einer durch den ideellen Standpunkt Littletons eingeschränkten Formensprache. Dazu kam die anfängliche Unerfahrenheit in Bezug auf handwerkliche Techniken, was zu einer gewissen Einseitigkeit in der Gestaltungsweise geführt hatte.²⁴²

Dennoch hatte Littleton schon früh museale Aufmerksamkeit erregt und stellte bereits 1963 erste Glasobjekte im *Art Institute of Chicago* aus, was er rückblickend jedoch als „verfrüht“ beschreibt²⁴³. Es wird deutlich, dass sich das Material Glas ab den 1960er Jahren nicht schlagartig emanzipierte; vielmehr sind die Amerikaner zunächst aufgrund mangelnder technischer Kenntnisse und ihrem engen ideellen Standpunkt in ihrem Gestaltungsrepertoire stark eingeschränkt²⁴⁴. An dieser Stelle profitierten die Amerikaner maßgeblich von dem reichen Erfahrungsschatz der Europäer, welche das amerikanische *Studioglass-Movement* mit ihren zahlreichen Aufenthalten in den USA bereichern. So offenbart auch Littleton, dass ihn der Kontakt mit Eisch in Hinblick auf die Lösung technischer Probleme bei der Umsetzung künstlerischer Ideen in Glas enorm gefördert hat.²⁴⁵

Die Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich braucht Zeit. Auch die amerikanischen Studioglaskünstler stellten nach der anfänglichen Phase des Experimentierens fest, dass es „jahrelanger intensiver Bemühungen bedarf, das Material wirklich zu beherrschen und es zum willigen Ausdrucksträger der eigenen künstlerischen Vorstellungen zu machen“²⁴⁶. So kommt dessen Weiterentwicklung erst gegen Ende der 1960er Jahre, vor allem aber ab den 1970er Ausdruck. Marvin Lipofsky (1938-2016), der



Abb. 13: Marvin Lipofsky, „California Loops Series #29“, 1969.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Frantz 1989, S. 53.

²⁴² Lipofsky 2007; Herman 2012, S. 11.

²⁴³ Littleton 1971, S. 11.

²⁴⁴ Ricke 1988, S.6; Frantz 1989, S. 53 ff.

²⁴⁵ Littleton 1971, S. 122.

²⁴⁶ Ricke 1989, S. 256.

1964 seinen *Master of Fine Arts* in Glas an der Wisconsin Universität absolviert hatte, begann schon in den späten 1960er Jahren verschiedene unkonventionelle Techniken der Glasgestaltung zu erproben und das Glas mit anderen Materialien zu kombinieren.²⁴⁷ In seiner „California Loop Series“ (Abb. 13) vereint Lipofsky traditionelle und neuartige Techniken. So werden in „California Loops Series #29“ das Irisieren der Oberfläche – das auch schon Tiffany für die Oberflächengestaltung seiner Glasgefäße eingesetzt hatte (vgl. Abb. 2) – mit einer Applikation farbigen Wollpulvers kombiniert, das mit seiner Mattheit dem irisierenden Glanz kontrastreich gegenübersteht.²⁴⁸ Auf diese Weise vollbringt Lipofsky Pionierleistungen für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst, da er den Werkstoff in seinen freien Skulpturen nicht nur als legitimes Medium für die bildende Kunst einsetzt, sondern auch von der „Zwangsrolle des schönen Werkstoffs“²⁴⁹ befreit, indem er es bewusst verfremdet. Darüber hinaus zeugen Lipofskys Werke der späten 1960er Jahre bereits von einem starken Zuwachs an gestalterischer Freiheit durch die Erweiterung des technischen Repertoires der Glasgestaltung.

Insgesamt bekommen Künstler durch den wechselseitigen, internationalen Austausch zwischen den USA und Europa in den 1960er Jahren wesentliche Impulse, die sie im weiteren Verlauf der Bewegung zu einem zunehmend emanzipierten Umgang mit dem Material befähigen sollen: In den USA ist es der revolutionäre Kunstdanspruch – Glas als Medium der bildenden Kunst –, der die Glasgestaltung von der handwerklichen Tradition befreit und die Künstler so zu einem freien Umgang mit dem Material befähigt. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang die besonders ungehemmte Herangehensweise der Amerikaner, da diese im Vergleich zu Europa weitaus weniger von handwerklichen Traditionen bestimmt wurde. Im Gegenzug befähigten die Europäer die amerikanischen Glaskünstler durch die Vermittlung von Techniken zu einer selbstbestimmten Glasgestaltung: Anfänglich waren deren Werke noch stark vom Zufall bestimmt und zeugten von einer mangelnden Beherrschung des Materials, die einer zielgerichteten Arbeitsweise in Hinblick auf ein künstlerisches Konzept hinderlich war.²⁵⁰ Im Zuge der Studioglasbewegung wird eine immer breitere Masse auf den Werkstoff Glas als künstlerischen Ausdrucksträger aufmerksam. Schon bald sind die Künstler – besonders aufgrund der Aspekte der Gemeinschaftlichkeit und Offenheit – nicht mehr isoliert voneinander tätig, wie es noch gegen Ende der 1950er Jahre der Fall gewesen war, sondern stehen in einem regen internationalen Austausch über künstlerische Konzepte und Techniken, was die Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich immer weiter vorantreibt.

²⁴⁷ Sellner 1984, S. 17.

²⁴⁸ Lipofsky 2007.

²⁴⁹ Vgl. Zitat Theodor G. Sellner, S.20.

²⁵⁰ Perrot 1968, S. 6.

Ein weiteres wegweisendes Moment ist der 8. Internationale Glass-Kongress in London im Jahr 1968, in dessen Rahmen bedeutende Akteure der neuen Glasbewegung, darunter Harvey Littleton, Erwin Eisch und Helen Monro Turner, zu aktuellen Themen der zeitgenössischen Glaskunst sprechen. Die dortigen Diskussionen kündigen bereits Tendenzen der 1970er und 80er Jahre an.²⁵¹ So thematisieren Littleton und Eisch die mit der Studioglasbewegung einhergehenden Debatten um die *Kategorisierung* der neuen Glaskunst und deuten damit auf das zunehmende Spannungsverhältnis zwischen Kunsthandwerk und Kunst hin, in dem sich die Glaskunst im Zuge der Entwicklungen in den 1960er Jahren zunehmend wiederfinden soll.²⁵² Turner hingegen spricht auf dem Kongress die neue Rolle des *artist-makers* an und fordert deren Berücksichtigung in der europäischen Ausbildungslandschaft, die bisher hauptsächlich das traditionelle Glashandwerk lehrt und Glasdesigner ausbildet. Darüber hinaus fordert Turner eine Rückbesinnung auf die Glasgestaltung im *Team*, welche ursprünglich Teil der europäischen Glasmachertradition gewesen war, durch das ‚Littletonsche Diktum‘ der eigenhändigen Arbeit am Studio-Ofen im Laufe der 1960er Jahre jedoch zunehmend in den Hintergrund getreten war.²⁵³

Im Kontext der Internationalität der Bewegung und deren Bedeutung für die Emanzipation von Glas im Kunstbereich ist zu unterstreichen, dass die Weiterentwicklungen im künstlerischen Umgang mit dem Material Glas sowie seine zunehmende Befreiung aus traditionellen Bindungen maßgeblich vom internationalen Austausch divergenter Standpunkte vorangetrieben wurde. Durch die regelmäßigen Zusammentreffen verschiedener Künstlerpersönlichkeiten, geprägt von den unterschiedlichsten Traditionen, wurden deren Horizonte stetig erweitert, wodurch der Studioglasbegriff ab den 1970er Jahren schließlich eine Erweiterung erfährt.

5.1.2 Education

“The big difference between glass before 1962 and what happened after can be defined in one word: ‘Education’.”²⁵⁴

Fritz Dreisbach.

Paul Perrot, damaliger Direktor des CMOG, gehörte wie Littleton zu den frühen Verfechtern des heißen Glases als Medium für den Künstler und sah die Zukunft der Glaskunst im *Hot*

²⁵¹ Frantz 1989, S. 61 ff.

²⁵² Frantz 1989, S. 61 ff.; Ricke 1983, „Kunst – Kunsthandwerk – Glaskunst“, S. 67 ff.; Schack von Wittenau 2005, „Glaskunst oder Kunst?“, S. 9 f.

²⁵³ Frantz 1989, S. 61.

²⁵⁴ Glass Study Gallery: „Second Generation Studio Glass Artists“.

Glass.²⁵⁵ Auf dem vierten ACC im Jahr 1961 betonte Perrot, dass es der Ausbreitung der künstlerischen Arbeit mit dem heißen Glas bedürfe, um dessen Potenziale voll ausschöpfen und erkennen zu können: „the true potential of this fascinating material will only burst forth with the entry of many more craftsmen into the field“²⁵⁶. Bereits im Herbst 1962, nur wenige Monate nachdem die zwei Workshops im Toledo Museum of Art stattgefunden hatten, initiierte Littleton das erste *Hot Glass*-Seminar für interessierte Studenten auf seinem privaten Anwesen abseits des Campusgeländes.²⁵⁷ Ein Jahr später wurde das erste offizielle *Hot Glass*-Seminar unter dem Titel „Glassworking“ im Rahmen des *Department of Art and Art Education* angeboten womit der Grundstein für die Ausweitung der neuen Konzeption von Glas im künstlerischen Bereich gelegt war.²⁵⁸ Der neuartige Kunstanspruch an die Glasgestaltung, der – wie dargelegt wurde – für die Emanzipation von Glas von zentraler Bedeutung ist, erfuhr somit eine weitläufige Verbreitung und beeinflusste den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst nachhaltig.

Erstmals in der Geschichte des künstlerischen Glases haben Studenten die Möglichkeit, ein Glasstudium mit dem *Master of Fine Arts* abzuschließen.²⁵⁹ Neben der Einführung des Studio-Ofens ist es insbesondere der Aspekt der systematischen Verbreitung der künstlerischen Ausbildungsmöglichkeiten in Glas, sowohl an Universitäten als auch an Colleges, der in der Literatur wiederholt als der Schlüssel zum Erfolg des *amerikanischen Studioglass-Movement* beschrieben wird.²⁶⁰ An dieser Stelle wird darauf verzichtet, die erste Welle von *Glass Programs* in den USA nachzuzeichnen – dies hat Sellner bereits in ihrer Publikation „Die Geschichte des Studioglases: Zwei Jahrzehnte Studioglas“ von 1984 unternommen, in der sie ausführlich die Anfänge der Ausweitung des universitären Angebots für die freie künstlerische Glasgestaltung in den USA skizziert.²⁶¹ Vielmehr geht es an dieser Stelle darum, die Bedeutung des Aspekts *Education*²⁶² auf den Emanzipationsprozess von Glas im Bereich der Kunst herauszustellen.

²⁵⁵ Frantz 1989, S. 49.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Frantz 1989, S. 56; Byrd 2011, S. 47.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Eisch 1985, S. 14; Frantz 1989, S. 56 ff.; Ricke 2004, S. 22; Lipofsky 2007; Dreisbach 2012, Min. 27:05 ff.

²⁶¹ Sellner 1984, S. 15-19.

²⁶² Da sich die weitläufige Verbreitung von Glasprogrammen im Rahmen eines Kunststudiums in den 1960er Jahren hauptsächlich in den USA vollzog, wird in weiteren Verlauf der Darstellungen der englischsprachige Begriff *Education* verwendet.

In diesem Zusammenhang ist die spezielle Art der Lehre Littletons hervorzuheben, denn sie ermöglichte es, dass sich das Konzept „Glas als Medium für den Künstler“ in den 1960er Jahren so rasant ausbreitete. Bereits aus dem Programm der „Toledo Workshops“ ging deutlich hervor, welches Ziel Littleton verfolgte: Neben der direkten künstlerischen Erfahrung des Materials am Studio-Ofen wurde ein großer Anteil der Workshops der Vermittlung glastechnischer Kenntnisse gewidmet. So erlernten die Teilnehmer die eigenständige Konstruktion von Studio-Öfen, die Nutzung von Werkzeugen, die Herstellung von Gemengen sowie das selbstständige Einschmelzen von Glas.²⁶³ Es wird ersichtlich, dass Littleton danach strebte, möglichst viele Menschen zur Errichtung von Glas-Studios zu befähigen, damit diese wiederum die Idee vom Studioglas verbreiten: „Students were set up to spread the gospel of glass all over the countryside“²⁶⁴. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Einrichtung des Glasprogramms an der Wisconsin Universität als ein Meilenstein in der Geschichte des *Studioglass-Movement* dar. In seiner Publikation „A Search For Form“ hebt Littleton die bedeutende Rolle des *artist-teachers* hervor. Dieser hat die Verantwortung, neue Generationen von Glaskünstlern auszubilden und gewährleistet demzufolge das Fortschreiten der künstlerischen Erforschung dieses für die bildende Kunst so neuartigen Materials²⁶⁵. Fakt ist, dass ein großer Teil von Littletons Absolventen, darunter Marvin Lipofsky und Fritz Dreisbach – zwei der bedeutendsten Studioglaskünstler der zweiten Generation²⁶⁶ –, wiederum in die Lehre gingen und eigene Glasprogramme an Universitäten einrichteten – ein Phänomen, das als „Wisconsin-Movement“²⁶⁷ in die Geschichte der amerikanischen Studioglasbewegung eingegangen ist.

Littleton konnte seine Studenten im Rahmen der Glas-Seminare einerseits für seine Idee vom *Hot Glass* als künstlerisches Medium und andererseits für die Kundgebung dieser Idee begeistern. Aus diesem Grund wird die Art, in der das Studioglas ab den 1960er Jahren von amerikanischer Seite aus propagiert wurde, in der Literatur wiederholt als missionarisch beschrieben.²⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist besonders die Rolle Fritz Dreisbachs hervorzuheben, der es sich – unter dem Einfluss Littletons – zum Ziel gemacht hatte, das Konzept von Glas als Medium für den Künstler zu verkünden. Dementsprechend richtete Dreisbach nach seinem Abschluss als Master of Fine Arts in Glas an der Wisconsin Universität nicht nur ein

²⁶³ Frantz 1989, S. 50.

²⁶⁴ Dreisbach 2012, Min. 17:05 ff.

²⁶⁵ Littleton 1971, S. 18.

²⁶⁶ Glass Study Gallery, “‘Second Generation’ Studio Glass Artists”.

²⁶⁷ Sellner 1984, S. 18.

²⁶⁸ Ricke 1983, S. 12; Hawkins Opie 2004, S. 8.

Glasprogramm am Toledo Museum of Art ein, sondern leitete darüber hinaus zahlreiche internationale Workshops und hielt Vorträge zum Thema „Studioglas“²⁶⁹. Dreisbach steht damit exemplarisch für einen großen Teil der Studenten Littletons, die innerhalb ihres Studiums dazu „ausgerüstet“ wurden, Studioglas zu internationaler Popularität und Anerkennung zu verhelfen und das Material Glas schrittweise als Medium der bildenden Kunst zu etablieren.

Vor der Folie der Emanzipation von Glas im Kunstbereich ist hervorzuheben, dass die Ausbildung in Glas in den USA – im Gegensatz zu der in Europa – im Bereich der freien Kunst stattfand. Das Ziel der amerikanischen Ausbildung war folglich ein anderes als das der europäischen Glasfachschulen, die ihre Schüler mit den zur Ausübung des Glaskunsthandwerks erforderlichen Techniken ausstatten. Mit der künstlerischen Ausbildung in den USA sollte ein jeder Student dazu befähigt werden, die Potenziale des Materials Glas für den jeweils individuellen, künstlerischen Ausdruck voll auszuschöpfen, frei von jeglicher Form gestalterischer Konventionen.²⁷⁰ Wie aus dem vorherigen Kapitel hervorgeht, ist das Erlernen bestimmter Techniken allerdings essentiell, um selbstbestimmt mit dem Material umgehen zu können und den schöpferischen Akt nicht dem Zufall zu überlassen. An dieser Stelle erwies sich der internationale Austausch als äußerst fruchtbar, sowohl für die USA als auch für Europa, weshalb Littleton regelmäßig internationale Gastlehrer an seine Universität einlud – ein Prinzip, das sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Deutlich wird hier, dass die Aspekte Education und Internationalität in den 1960er Jahren besonders eng miteinander verwoben waren und sich zusammen als besonders wirksamer Motor für den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst erweisen sollten.

Mit der Ausweitung des Konzeptes allein ist die Emanzipation von Glas im Kunstbereich jedoch noch nicht sichergestellt: Neben der zunehmenden Quantität von Studioglas in den 1960er Jahren musste auch eine Entwicklung in der künstlerischen Qualität der Werke erfolgen.²⁷¹ Wie unter dem Aspekt der Internationalität dargestellt wurde, trug dazu maßgeblich der Austausch mit europäischen (Glas-)Künstlern, Glasdesignern und Glaskunsth Handwerkern bei. Damit deren Kenntnisse wiederum weitläufig verbreitet werden konnten, bedurfte es eines akademischen Netzwerkes, welches mit dem „Wisconsin Movement“ im weiteren Verlauf der 1960er Jahre geschaffen wurde und eine stetige Weiterentwicklung der künstlerischen Qualität der Studioglaswerke gewährleistete. Vor der Folie der Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich ist die Qualitätsverbesserung der Werke von besonderer Gewichtung. Wie be-

²⁶⁹ Sellner, 1984, S. 18; Meet the Artist: Fritz Dreisbach 2012.

²⁷⁰ Littleton 1971, S. 40 ff., S. 121 f.

²⁷¹ Dreisbach 2010.

reits erwähnt wurde, ist die gesellschaftlich-institutionelle Ebene eine grundlegende Voraussetzung für die Emanzipation von Glas in der Kunst, denn die neuartige, freie Art der Arbeit mit dem Glas konnte sich nur durch öffentliche Akzeptanz und Anerkennung weitläufig durchsetzen. Dementsprechend sind an dem Emanzipationsprozess von Glas nicht nur die Künstler selbst, sondern auch die Galeristen, Sammler, Museumskuratoren, Autoren und Journalisten beteiligt, die vor allem ab den 1970er Jahren vermehrt auf das Phänomen „Studioglas“ aufmerksam werden sollen.

Auch im Kontext der internationalen Ausweitung der Ausbildungsmöglichkeiten in Glas im Bereich der Freien Kunst erwies sich das *World Crafts Council* im Jahr 1964 als wegweisend. An diesem hatte der Niederländer Sybren Valkema teilgenommen, der ursprünglich aus dem Bereich der freien Kunst kam, dann lange Zeit für die Glasmanufaktur *Leerdam* als Glasdesigner tätig gewesen war und später als Dozent an der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam lehrte.²⁷² Durch die öffentlichen Demonstrationen Littletons und seiner Studenten war Valkema auf die Möglichkeiten der freien Glasgestaltung am Studio-Ofen aufmerksam geworden und errichtete bereits ein Jahr später einen eigenen kleinen Ofen in Amsterdam. Nach einer Lehrtätigkeit für europäische Glastechniken an der Wisconsin Universität initiierte Valkema im Jahr 1969 schließlich die „Werkgruppe Glas“ an der Akademie in Amsterdam, in der – inspiriert vom amerikanischen Modell – der freie künstlerische Umgang mit dem Material gelehrt wurde, auch von internationalen Gastdozenten.²⁷³

Ähnlich vollzog es sich bei dem Littleton-Student Sam Herman, der 1964 an dem bahnbrechenden Seminar in Madison teilgenommen hatte und ein Jahr später im Rahmen eines Fulbright Stipendiums am Edinburgh College of Art unter Helen Monro Turner die kalten Veredlungstechniken erlernte. Hier baute Herman den ersten Studio-Ofen Großbritanniens. 1966 wechselte Herman an das Royal College of Art in London und hielt bereits ein Jahr darauf mit seinem Kollegen William Micheal Harris das erste *Hot Glass*-Seminar ab. 1969 gründete Herman die Glaswerkstatt *Glasshouse*, in der seine Absolventen Berufserfahrungen sammeln konnten.²⁷⁴

Hervorzuheben ist zudem die Vorreiterrolle der *Alfred University* in New York. Im Jahr 1963 hatte der Keramik- und Grafikdozent Andre Billeci einen „Independent Study“-Kurs im Glasblasen initiiert, welcher ab dem Jahr 1966 offiziell vom *Art Department* der Universität angeboten wurde.²⁷⁵ Aber auch außerhalb des akademischen Kontextes fand Glas ab Mitte

²⁷² Sellner 1984, S. 19.

²⁷³ Ebd. S. 19; S. 23.

²⁷⁴ Frantz 1989, S. 60.

²⁷⁵ Ebd., S. 59.

der 1960er Jahre als künstlerisches Medium immer mehr Anklang: 1964 wurde die Arbeit mit dem Material Glas in das Programm der *Haystack Mountain School of Crafts* in Maine, ein Jahr später in das der *Penland School of Handicrafts* in North Carolina aufgenommen.²⁷⁶ Somit wurde auch außerhalb des Universitätskontextes die Möglichkeit geschaffen im Rahmen intensiver Sommerkurse die Potenziale der freien Glasgestaltung zu erproben, wodurch Glas einem noch weiteren Kreis künstlerisch Schaffender zugänglich gemacht und als Medium künstlerischen Ausdrucks weitreichend eingeführt wurde.

5.1.3 Gemeinschaftlichkeit und Offenheit

Die Aspekte *Gemeinschaftlichkeit* und *Offenheit* sind zwei wesentliche Charakteristika der Studioglasbewegung, die maßgeblich zum Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst ab den 1960er Jahren beigetragen haben. Beide Aspekte sind stark mit denen der Internationalität und Education verknüpft und in ihrem wechselseitigen Zusammenwirken der Grund für die starke Popularisierung des künstlerischen Umgangs mit dem Material Glas in den 1960er Jahren. Im Verlauf der 1960er Jahre konnte durch ihr Zusammenspiel eine internationale Glasbewegung heranreifen, die mit ihrer revolutionären Konzeption des Werkstoffes, nämlich Glas als Medium für den Künstler sowie als gleichberechtigtes Material der bildenden Kunst, den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst entscheidend vorangetrieben haben.

Unter *Gemeinschaftlichkeit* ist das ab den 1960er Jahren sowohl national als auch international zunehmende Miteinander der mit Glas schaffenden Künstler zu verstehen, was von Christiane Sellner sehr prägnant beschrieben wird:

„Einige arbeiteten schon an dieser Idee, ohne zu wissen, daß [sic] es noch andere gab und ohne zu ahnen, was sie gerade in die Wege zu leiten im Begriffe waren. Viele suchten, nicht genau wissend was, vor allem suchten sie sich gegenseitig.“²⁷⁷

Die 1960er Jahre können in diesem Zusammenhang als eine Zeit des „Sich-Findens“ beschrieben werden, in der progressive Persönlichkeiten – geeint durch die Überzeugung, dass sich das Material Glas als Medium für die freie Kunst eignet – schließlich zusammenkamen. Wie zuvor dargelegt, arbeiteten Künstler Glas bereits vor den 1960er Jahren mit dem Material, jedoch taten sie dies größtenteils isoliert voneinander. Durch vielerlei Faktoren – sei es *Showmanship*, Internationalität oder Education –, vor allem aber wegen der Leistungen progressiver und ambitionierter Künstlerpersönlichkeiten, allen voran Littleton und Eisch als Musterbeispiel europäisch-amerikanischen Austauschs, entstand im Laufe der 1960er Jahre eine Gemeinschaft von internationalen Glaskünstlern, die sich in den 1970er und 80er Jahren zu einem

²⁷⁶ Ebd., S. 57.

²⁷⁷ Sellner 1984, S. 14.

weitläufigen, weltweiten Netzwerk ausweiten sollte.²⁷⁸ Zudem wird deutlich, dass Littleton weder der alleinige Erfinder des Studioglases, noch einer freien künstlerischen Auffassung von Glas gewesen war; derartige Entwicklungen hatten sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts, vor allem ab Mitte des 20. Jahrhunderts weltweit angekündigt. Dennoch emanzipiert sich das Material Glas ab den 1960er Jahren auf eine nie zuvor dagewesene Art, wozu der Aspekt der Gemeinschaftlichkeit einen entscheidenden Beitrag leistete, welcher von Littleton – besonders durch den weitläufig kommunizierten neuartigen Kunstanspruch an die Glasgestaltung sowie die Einführung von Workshops und akademischen Glasprogrammen – maßgeblich gefördert wurde.

An dieser Stelle muss zwischen zwei verschiedenen Aspekten der Emanzipation unterschieden werden: Gewiss ist es dem einzelnen Künstler möglich, seinem inneren Emanzipationsbestreben nachzugehen, indem er sich durch einen unkonventionellen Umgang mit dem Material von kunsthandwerklichen Fesseln und ästhetischen Konventionen befreit. Soll das Glas aber als Medium für den individuellen künstlerischen Ausdruck gesellschaftliche Anerkennung erfahren – sich als Medium in der freien Kunst etablieren –, so bedarf es eines künstlerischen Kollektivs: „To develop a field you’ve got to have a lot of work and a lot of people working. You don’t get anything if you’re the only one“²⁷⁹, betonte Littleton und untermauert damit die Wichtigkeit einer künstlerischen Gemeinschaft, einer Bewegung, für die Umsetzung und Etablierung des neuartigen Konzeptes vom künstlerischen Umgang mit dem Material. Somit war es in den 1960er Jahren besonders die vereinsartige Organisation des *Studioglass-Movement*, welche die Emanzipation von Glas in der Kunst wesentlich begünstigte, da es diese Art der Gemeinschaftlichkeit war, die der Bewegung „weltweit zu so durchgreifender Resonanz verhalf“²⁸⁰.

Die zunehmende gemeinschaftliche Vernetzung der Glaskünstler äußerte sich in den 1960er Jahren in nationalen und regionalen Konferenzen, Workshops und ersten Symposien. Aufgrund der offenen Kommunikation und des fruchtbaren Austauschs identifizierte Littleton die frühen *American Craftsmen’s Councils* von 1957 bis 1961 als Katalysatoren für die enormen Entwicklungen der Glaskunst in den 1960er Jahren.²⁸¹ Im weiteren Verlauf der 1960er Jahre wurden vermehrt Treffen organisiert, auf denen speziell Glaskünstler zusammenkamen, wie das „Great California Glass Symposium“, das erste kalifornischen Glas-Symposium, welches im Jahr 1968 von Sybren Valkema, Harvey Littleton und Marvin Lipofsky an der *University*

²⁷⁸ Rühl 2013, S. 41 ff.

²⁷⁹ Byrd 2011, S. 45.

²⁸⁰ Ricke 1983, S. 12.

²⁸¹ Byrd 2012, S. 37.

of California in Berkeley und dem *California College of Arts and Crafts* in Oakland abgehalten wurde.²⁸² Im Rahmen des Symposiums wurden die Möglichkeiten der freien künstlerischen Glasgestaltung diskutiert, Künstler tauschten sich über Techniken und Konzepte aus und es wurde die Arbeit am Studio-Ofen öffentlich demonstriert.²⁸³

Die besondere Form der Gemeinschaftlichkeit involvierte gleichzeitig ein hohes Maß an *Offenheit*, womit in diesem Kontext vor allem die besondere Art der *Informationsverbreitung*, die für das *Studioglass-Movement* kennzeichnend ist, gemeint ist. Durch den besonders freien Umgang mit Informationen und Wissen hinsichtlich spezieller Techniken der Glasverarbeitung und -bearbeitung grenzten sich die Studioglaskünstler bewusst von der Glasindustrie ab, in der sich die Glasmanufakturen untereinander als Kontrahenten betrachteten. Die Werkstätten versuchten mit ihren einzigartigen Glasprodukten möglichst viele Käufer zu gewinnen und sich mit innovativen Designs gegenseitig auszuspielen, weshalb Informationen zu speziellen Verfahren und Techniken stets geheim gehalten wurden – Offenheit galt im industriellen Kontext als Spionage und war dementsprechend unerwünscht.²⁸⁴

Im Gegensatz dazu sollte mit der Studioglasbewegung alles Wissen geteilt und gleichermaßen für alle zugänglich gemacht werden, mit der Absicht, das Konzept von Glas als legitimes und gleichberechtigtes Medium künstlerischen Ausdrucks zu fördern, zu popularisieren und weiterzuentwickeln, um so weitreichende Aufmerksamkeit zu erregen.²⁸⁵ Somit waren die 1960er Jahren von einem großen Bedürfnis nach Austausch und Kontakt gekennzeichnet, da die Künstler von ihren verschiedenen Erfahrungsschätzen profitieren konnten.²⁸⁶ So beschreibt Sam Herman wie Eisch ganz selbstverständlich seine Kenntnisse in dem Workshop in Wisconsin im Jahr 1964 geteilt hatte: „Wir versuchten alle wie die Wilden, zusammen zu lernen, und Erwin brachte uns jede Menge bei.“²⁸⁷ Darüber hinaus betont Herman, wie beeindruckt er davon gewesen war, dass Eisch das Glas mit einem rein *bildhauerischen* Interesse bearbeitete, völlig unbelastet davon die handwerkliche Beherrschung seines Mediums erst noch beherrschen zu müssen – im Gegensatz zu vielen amerikanischen Studioglaskünstlern.²⁸⁸ Auch für Lipofsky war Offenheit ein wichtiges Element seiner Lehrtätigkeit im künstlerischen Umgang mit Glas: “I filled the walls of the studio with information I had gathered, and

²⁸² Dreisbach 2012, Min. 25:00 ff.; Rühl 2013, S. 44.

²⁸³ Dreisbach 2012, Min. 25:00 ff.

²⁸⁴ Klein 2001, S. 10; Lipofsky 2007; Byrd 2011, S. XI.

²⁸⁵ Dreisbach 2012, Min. 4:00 ff., 25:10 ff; Rühl 2013, S. 44.

²⁸⁶ Rühl 2013, S. 44.

²⁸⁷ Herman 2012, S. 11.

²⁸⁸ Ebd.

anyone could have walked in and discovered what we knew by just reading the wall. I prided myself that we didn't keep secrets"²⁸⁹, betont Lipofsky in einem Interview und verdeutlicht, dass mit Offenheit und Gemeinschaftlichkeit der Geheimniskrämerei um Glastechniken entgegen gewirkt wurde, indem man Informationen öffentlich zugänglich machte. Für die Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich ist das ein weiterer wichtiger Aspekt der Studioglasbewegung, da die Offenheit im Umgang mit glasspezifischem und -gestalterischem Wissen den Emanzipationsprozess maßgeblich förderte und nachhaltig beeinflusste.

Auch wenn bereits in den 1950er Jahren gleichgesinnte Künstler begonnen hatten, ein Netzwerk zu schaffen – Hawkins Opie zufolge der Ursprung einer jeden neuen Bewegung –, so kam der Durchbruch dennoch erst in den 1960er Jahren im Zuge des *Studioglass-Movement* mit seinem weitläufig kommunizierten Kunstanspruch und dem Fokus auf die publikumswirksame Arbeit mit dem heißen Glas.²⁹⁰ Auch in diesem Zusammenhang sind die Aspekte Showmanship, Internationalität und Education hervorzuheben, da diese in ihrem Zusammenwirken am Durchbruch des Konzeptes „Glas als Medium für den Künstler“ beteiligt waren. Insgesamt wird deutlich, dass sich die revolutionären Entwicklungen in den 1960er Jahren zunächst vor allem in den USA abspielten, wo die ersten wegweisenden Konferenzen, Symposien und Workshops initiiert wurden. Aufgrund der Offenheit der Studioglaspioniere und dem Drang nach internationalem Austausch wurden zu diesen ersten Zusammentreffen progressive europäische Glasgestalter eingeladen, welche mit ihrer Teilnahme dafür sorgten, dass die Studioglas-Welle allmählich auch in Europa ankam.²⁹¹ Hier stieß das Konzept vom Studioglas allerdings auf jahrhundertealte Glastraditionen und wurde dementsprechend auf individuelle regionale Hintergründe sowie das jeweilige industrielle Erbe umgewandelt.²⁹² In Europa wurden folglich besonders vielfältige Wege der Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich eingeschlagen, was in den folgenden Jahrzehnten – im Zusammenspiel mit der internationalen Gemeinschaftlichkeit und dem offenen Austausch – maßgeblich zur Vielgestaltigkeit der neuen Kunst aus Glas beitragen sollte.

²⁸⁹ Lipofsky 2007.

²⁹⁰ Hawkins Opie, S. 7.

²⁹¹ Rühl 2013, S. 44.

²⁹² Ebd.

6 Der Nachhall der 1960er Jahre

Auf der Grundlage der Leistungen, die in den USA ab den späten 1950er Jahren zur Förderung eines freien künstlerischen Umgangs mit dem heißen Glas vollbracht wurden, konnte sich die ab den frühen 1960er Jahren weitläufig propagierte neue Kunstform, die ausgehend von der Studiotechnik²⁹³ gemeinhin als *Studioglas* bezeichnet wurde, weiter entfalten. Wie im vorhergegangenen Kapitel dargelegt, wurde in den 1960er Jahren vor allem auf geistiger und organisatorischer Ebene der Grundstein für den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst gelegt: Es wurde ein Entwicklungsprozess von Glashandwerk in Richtung freier Glasgestaltung angestoßen.²⁹⁴ Auf dieser Grundlage vollziehen sich ab den 1970er Jahren die Entwicklungen hin zum „Freien Glas“²⁹⁵.

Die Aspekte Education, Internationalität sowie Gemeinschaftlichkeit und Offenheit erfuhren im weiteren Verlauf der Bewegung eine immer stärkere Ausprägung, was die Emanzipation des Materials Glas im künstlerischen Bereich enorm förderte. So berichtete das *Glass Art Magazine* im Jahr 1973, dass sich die Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich der freien künstlerischen Glasgestaltung in den USA – innerhalb von nur zehn Jahren – auf 70 institutionelle Glasprogramme ausgeweitet hatten.²⁹⁶ In Europa wurde das heiße Glas zwar viel zögerlicher an den Universitäten eingeführt, aber dennoch wurden auch hier im Laufe der 1960er Jahre erste Zeichen gesetzt, so wie in Großbritannien oder Amsterdam.²⁹⁷ Mit der Publikation von Büchern und Magazinen erfuhr auch der Aspekt der weitläufigen Wissensverbreitung eine neue Dimension. Neben Labino („*Visual Art in Glass*“, 1968) und Littleton („*Glassblowing: A Search for Form*“, 1971) veröffentlichte der Däne Finn Lynggaard 1972 ein an den Studioglas-künstler gerichtetes Werk, der Amerikaner John Bingham eine Publikation mit detaillierten Bauanleitungen für Studio-Öfen.²⁹⁸ 1973 wurde das amerikanische *Glass Art Magazine* gegründet und auch in Deutschland kam die wachsende Popularität der Glaskunst in dem ab 1980 veröffentlichten Magazin *Neues Glas* zum Ausdruck. Inhaltlich werden in den Magazinen

²⁹³ Studiotechnik: „Die Entwicklung neuartiger kleiner Öfen ermöglicht es den Künstlern seit den 1960er Jahren, unabhängig von einer Glashütte in der eigenen Studiowerkstatt zu arbeiten. Diese Öfen schufen die Grundlage für den Aufschwung der individuellen Glasgestaltung in den 1970/80er Jahren.“ Ricke 1989, S. 344.

²⁹⁴ Frantz 1989, S. 65.

²⁹⁵ Ricke 1988, S. 6.

²⁹⁶ *Glass Study Gallery*: „Pivotal Moments“.

²⁹⁷ Frantz, S. 62.

²⁹⁸ Sellner 1984, S. 27.

im weiteren Verlauf der 1970er Jahre anstelle der Vermittlung technischen Wissens zunehmend kunsttheoretische Themen sowie das öffentliche und private Sammeln thematisiert, was einen Reifungsprozess der Glaskunst offenbart.²⁹⁹ Insgesamt geht aus den Publikationen ein starkes Bestreben hervor, Glas als Medium für den frei schaffenden Künstler weiter zu propagieren und zu fördern. Darüber hinaus wird anhand der wachsenden Zahl an Publikationen deutlich, dass ein zunehmendes Interesse an der neuen Art der Arbeit mit dem Material Glas besteht. Dementsprechend begannen immer mehr Künstler sich der freien Arbeit mit dem Glas zu widmen: Bereits Ende der 1980er Jahre wird von knapp 2000 Künstlern weltweit berichtet, deren Hauptmedium das Material Glas ist³⁰⁰, was maßgeblich zu dem vielgestaltigen Bild der zeitgenössischen Kunst aus Glas beisteuerte.

Insgesamt bezeichnet Klein die 1970er Jahre als eine Zeit, in der die vielfältigen Techniken der Glasgestaltung auf der Basis eines fruchtbaren internationalen Austauschs erforscht wurden.³⁰¹ Dementsprechend fanden Studienreisen amerikanischer Glaskünstler in glastraditionsreiche europäische Länder eine immer weitere Verbreitung, wodurch die Bewegung an Internationalität gewann.³⁰² So reiste beispielsweise Dale Chihuly, ein weiterer Student Littletons, der für die Förderung von Glas als freies Kunstmedium Pionierleistungen vollbringen sollte, 1969 nach Venedig, um von den dortigen Glasmeistern zu lernen, die ihn mit ihrer effizienten Arbeitsweise im Team nachhaltig prägten.³⁰³ Chihulys Gründung der *Pilchuck Glass School* bei Seattle im Jahr 1971 ist ein Meilenstein für die Weiterentwicklung der freien künstlerischen Arbeit mit Glas, denn sie vereint die für die Emanzipation von Glas in der Kunst besonders förderlichen Charakteristika der Studioglasbewegung: An der *Pilchuck Glass School* werden Internationalität und Gemeinschaftlichkeit als fester Bestandteil in die Lehre integriert.³⁰⁴ Im Gegensatz zu Haystack und Penland wurde mit Pilchuck eine Plattform geschaffen, die sich außerhalb des Universitätskontextes einzig dem Material Glas widmete. So wurde *Pilchuck* zur internationalen Drehscheibe für die freie künstlerische Arbeit mit Glas: Für die Workshops wurden stets internationale Gast-Lehrer eingeladen und auch die Schüler kamen von den verschiedensten Orten der Welt, um in intensiven Workshops den freien künstlerischen Umgang mit dem Material zu erlernen.³⁰⁵

²⁹⁹ Frantz 1989, S. 131.

³⁰⁰ Kermer 1989, S. 7.

³⁰¹ Klein 2001, S. 10.

³⁰² Klein 2001, S. 8.; Lipofsky 2007.

³⁰³ Klein 2001, S. 8.

³⁰⁴ Sellner 1984, S. 36 f.; Frantz 1989, S. 134

³⁰⁵ Klein 2001, S. 10.; Page 2008, S. 14.

Die der Glasgestaltung zugrundeliegenden künstlerischen Konzepte erfuhren durch die Ausweitung der Ausbildungslandschaft im Zusammenspiel mit der zunehmenden Internationalisierung der Bewegung und der Informationsverbreitung eine immer größere Entfaltung. Gepaart wurden die Entwicklungen auf künstlerisch-konzeptioneller Ebene mit einem großen Zuwachs an historischem Wissen und technischen Fertigkeiten, die von der neuen Generation an Glaskünstlern als elementarer Bestandteil des Gestaltungsprozesses verstanden wurden.³⁰⁶ Dies ist im Gegensatz zu den frühen 1960er Jahre ein enormer Fortschritt mit großem Einfluss auf den Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst: Wohingegen die



Abb. 14: Harvey Littleton, „Four Square“, 1975.

frühen Werke der Studioglaskünstler aufgrund des mangelnden technischen Wissens und fehlender handwerklicher Fertigkeiten in ihrem Formen- und Gestaltungsrepertoire stark eingeschränkt waren (vgl. Abb. 12), so befreite der immer größere technische Wissenszuwachs die Künstler von derartigen Limitierungen und schaffte mehr Autonomie im künstlerischen Umgang mit dem Glas – eine Entwicklung, an der die europäischen Glasgestalter mit ihrem glastechnischen Traditionsreichtum maßgeblich beteiligt waren.³⁰⁷ Auf dieser Grundlage wichen die amerikanischen Glaskünstler durch den europäischen Impuls zunehmend vom Fokus auf das heiße Glas ab und öffneten sich den kalten und warmen Techniken. Sie erkannten, dass die Beschränkungen auf das heiße Glas sowie das Primat der alleinigen Arbeit den Künstler stark einschränkten anstatt zu befreien. Diese Einsicht hatte selbst Harvey Littleton, der ab den 1970er Jahren vermehrt kalte Techniken in seine Arbeiten integrierte (Abb. 14) oder mit europäischen Glaskünstlern zusammenarbeitete, was sein Gestaltungsrepertoire von anfänglichen Limitierungen befreite und ihn zu einem emanzipierteren künstlerischen Umgang mit dem Material befähigte.

Andersherum wurde der künstlerisch-ideelle Anstoß der amerikanischen Bewegung auf den europäischen Kontext übertragen, weshalb die enge Definition von Studioglas im Sinne des *Studioglass-Movement* der 1960er Jahre schon bald nicht mehr ausreichte, um die mannigfaltigen Gestaltungsansätze der mit Glas arbeitenden Künstler zu beschreiben: Studioglas ist ab den 1970er Jahren bereits nicht mehr nur *Hot Glass*, denn individuelle künstlerische

³⁰⁶ Frantz 1989, S. 65.

³⁰⁷ Vgl. Kapitel 5.1.1 „Internationalität“, S. 53 ff.

Werke aus Glas entstehen auch in den kalten und warmen Techniken. Das Resultat der ansteigenden Expertise der Glaskünstler sowie der Anwendung diverser Techniken der Glasgestaltung führt ab den 1970er Jahren zu einer großen Vielfältigkeit der Objekte, welche sich zunehmend eindeutiger Kategorisierungen entziehen. Mit dem Kunstanspruch, den Littleton zu Beginn der 1960er Jahre an die individuelle Glasgestaltung gestellt hatte, entfernten sich viele Künstler von einer rein kunsthandwerklichen Bearbeitung und trugen zur wachsenden Pluralität der Glaskunst bei. Demgemäß kommen ab den 1970er Jahren Diskussionen um die Identität der neuen Glaskunst auf: Sind die Werke als Kunsthandwerk, Design, Glaskunst oder Kunst zu bezeichnen?³⁰⁸ Es wird deutlich, dass sich die Künstler mit ihren avantgardistischen Werken ab den 1960er Jahren auch von gängigen kunstwissenschaftlichen Kategorisierungen lösen: Viele befreien sich mit ihrer Glaskunst von gängigen Zuordnungen und destabilisieren so die Grenzen zwischen Kunsthandwerk und Kunst – ein Phänomen, das für die Kunst ab den 1960er Jahren im Allgemeinen zutrifft.³⁰⁹ Dementsprechend lassen sich die künstlerischen Glasobjekte im Verlauf der 1970er Jahre immer weniger angemessen mit dem Begriff *Studioglas* – im Sinne der eigenhändigen künstlerischen Arbeit mit dem heißen Material am Studio-Ofen – beschreiben. Ab den 1980er Jahren setzte sich schließlich der Begriff „Neues Glas“³¹⁰ durch, ein Sammelbegriff für die freie künstlerische Glasgestaltung, der „[...] das ganze Spektrum bekannter Glastechniken und aller kunsthandwerklichen, malerischen oder skulpturalen Ansätze [abdeckt]“³¹¹.

Insgesamt kehrte sich das Studioglas ab den 1970er Jahren von der Phase des reinen Experimentierens und Erforschens ab und entwickelte sich langsam hin zum künstlerischen Konzept und Ausdruck – ein entscheidender Schritt für die Gleichstellung von Glas im Bereich der bildenden Kunst. Auch die Europäer profitierten weiter vom Austausch mit den USA: Je mehr sich das Studioglas in Europa verbreitete, desto mehr Kunsthandwerker ließen sich von der Idee begeistern, sich von den Manufakturen frei zu machen und eigene Glas-Studios zu gründen, um ihre Vorstellungen vom künstlerischen Glas unabhängig und eigenhändig umzusetzen.³¹² An dieser Stelle ist jedoch zu betonen, dass dabei nicht alle ihr Glas mit einem solchen Kunstanspruch gestalteten, wie Littleton ihn Anfang der 1960er Jahre propagiert hatte. Viele der europäischen Glaskünstler gründeten kleine Studios, um sich der Massenproduktion

³⁰⁸ Frantz 1989, S. 181 ff.

³⁰⁹ Rebentisch 2015, S. 25 ff.

³¹⁰ „New Glass: A Worldwide Survey“, 1979; Kruse 1985, S. 13; „Neues Glas in Deutschland – New Glass in Germany“, 1983; Ricke 1988, S. 7.

³¹¹ Schack von Wittenau 2005, S. 10.

³¹² Page 2008, S. 13 f.

mit individuellem Gebrauchsglas entgegenzustellen, ohne dabei das Ziel zu verfolgen „große Kunst“ erschaffen zu wollen.³¹³ Somit werden in Europa ganz unterschiedliche Wege der Emanzipation von Glas im künstlerischen Bereich eingeschlagen, was damit zu begründen ist, dass sich die dortigen Entwicklungen – anders als in den USA – auf der Grundlage stark verwurzelter Traditionen vollzogen. Aber auch in den USA werden ab den 1970er Jahren vermehrt kleine, unabhängige Studios gegründet, in denen individuelles Gebrauchsglas gefertigt wurde.³¹⁴

Neben der Gründung der *Pilchuck Glass School* fand ein weiteres zentrales Ereignis im Jahr 1971 statt: Die Gründung der *Glass Art Society* (GAS), mit der die Ausweitung des internationalen Glas-Netzwerks in den kommenden Jahrzehnten neue Dimensionen erreichen sollte. Die Idee hinter GAS war es, den Informationsaustausch durch die Gemeinschaft anzutreiben und die Begeisterung für die freie, kreative Arbeit mit dem Material Glas weiter zu verbreiten.³¹⁵ Erneut kommt die besondere Offenheit der Glaskünstler zum Ausdruck, deren Motivation es war, sich durch den regelmäßigen Kontakt und Austausch gegenseitig zu unterstützen und die künstlerische Arbeit mit dem Material Glas zu fördern und weiterzuentwickeln, fest davon überzeugt, ein Werk von epochaler Bedeutung zu vollbringen, nämlich das Material Glas in der bildenden Kunst zu etablieren.³¹⁶ Nach dem ersten Treffen im Jahr 1971 an der Penland School of Crafts, an dem 19 Künstler teilgenommen hatten, fanden fortan jährliche Treffen der GAS statt, die in nur wenigen Jahren einen enormen Zuwachs an Mitgliedern erfuhr: Im Jahr 1973 – auf der dritten GAS-Konferenz – wurden knapp 120 Teilnehmer gezählt, 1976 kamen bereits rund 300 Glaskünstler zur sechsten GAS-Konferenz am CMOG zusammen.³¹⁷ Thomas Buechner, damaliger Leiter des Museums, betonte, dass wenn sich auch die Qualität des Studioglases so entfalten würde, wie es innerhalb kurzer Zeit hinsichtlich der Quantität und Vielfalt geschehen war, dann könne eine neue Kunstform entstehen.³¹⁸ Angetrieben von Buechners Ausspruch entwickelten die amerikanischen Studioglaskünstler an ihre Arbeit mit Glas einen höheren Professionalitätsanspruch als zuvor, denn ihre Werke sollten endlich als Kunst wahrgenommen und geschätzt werden.³¹⁹

³¹³ Ricke 1983, S. 67 ff.; S. 74.

³¹⁴ Sellner 1984, S. 18, S. 37.

³¹⁵ Dreisbach 2010.

³¹⁶ Byrd 2011, S. XI.

³¹⁷ Dreisbach 2010.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd.

6.1 Gesellschaftlich-institutionelle Aufmerksamkeit

In den 1970er Jahren wurden die Anstrengungen zur Förderung und Durchsetzung der neuen Form der Glaskunst endgültig von der breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen. Bereits zu Beginn der Bewegung erfuhren die Bestrebungen Littletons institutionelle Unterstützung, wie die Förderung der „Toledo Workshops“ durch das *Toledo Art Museum* und der Wisconsin Universität sowie die erste Einzelausstellung seiner Glasobjekte im *Chicago Art Institute* im Jahr 1964 verdeutlichen. In den 1960er Jahren war die gesellschaftlich-institutionelle Aufmerksamkeit jedoch noch eine Ausnahmerecheinung, die sich vorerst auf den amerikanischen Raum beschränkte. Insgesamt wurden die Leistungen progressiver Glaskünstler ab den 1970er Jahren weitreichend gewürdigt: In Europa und den USA erfährt Glas als Medium für die freie Kunst erstmals internationale Aufmerksamkeit, Förderung und Anerkennung.

Ein wichtiges Moment war die Überblicksausstellung „National Invitational Glass Exhibition“ im Jahr 1966, die zuerst in Toledo, dann in San José gezeigt wurde.³²⁰ Die Ausstellung deutet mit lampengeblasenem und ofengeformten Glas sowie Mixed-Media bereits auf die zunehmend unüberschaubare Vielfalt der Glasgestaltung ab den 1970er Jahren hin.³²¹ Bedeutend waren weiterhin die „Toledo Glass Nationals“: Die Wettbewerbe zur Förderung des amerikanischen Studioglases fanden 1966 bis 1972 im zweijährigen Rhythmus statt und waren mit einem Preisgeld dotiert sowie von wandernden Wettbewerbsausstellungen begleitet.³²² Der Katalog des zweiten „Toledo Glas National“ im Jahr 1968 zeigt, dass fast alle Beteiligten, darunter unter anderen Dominick Labino und Fritz Dreisbach, Glasgefäße ausstellten. Nur Lipofsky sticht sich mit einem Objekt unter dem Titel „Peace Now“ hervor, das von einem freieren Gestaltungsansatz zeugt: Das zweckfreie Glasobjekt ist teils mit Wollpulver überdeckt, teils sandstrahlbearbeitet³²³ und zudem mit Kupfer kombiniert.³²⁴

Die Avantgarde der Glaskünstler wandte sich mit den 1960er Jahren gegen bestehende künstlerische Traditionen und mit den 1970er Jahren auch zunehmend gegen die Gefäßform³²⁵ – und traf damit schließlich den Nerv der Zeit: In den 1970er Jahren setzte sich die

³²⁰ Frantz 1989, S.

³²¹ Frantz 1989, S.

³²² Wittmann 1968, S. 2 ff.

³²³ Sandstrahlbearbeitung bezeichnet ein Verfahren der Glasbearbeitung, „dessen Wirkung auf der Beschleunigung von Sand durch Luftdruck beruht. Wird zum Vorformen des Objekts, zum Mattieren und für die differenzierte Oberflächenbearbeitung genutzt [...]“. Ricke 1990, Glossar, S. 332.

³²⁴ „Toledo Glass National II“, 1968, S. 11.

³²⁵ Frantz 1989, S. 65.

automatisierte Massenfertigung von Glas weiter durch. Dazu kam aufgrund einer wirtschaftlichen Krise der Glasmanufakturen ein starker Rückgang an künstlerischen Impulsen der *artist-designer*.³²⁶ Es baute sich ein verstärktes Bestreben nach Individualität in der Glasgestaltung auf, wodurch nicht nur das Interesse der Künstler an dem Material als individuellem Ausdrucksträger wuchs, sondern auch das der breiteren Öffentlichkeit, die dem ausdruckslosen, industriell gefertigten Glas überdrüssig geworden war.³²⁷ Mit der bewussten Herausforderung ästhetischer Konventionen und dem radikalen Bruch mit ästhetischen Sehgewohnheiten der künstlerischen Glasgestaltung setzen die Glaskünstler ab den 1960er Jahren auf Provokation und erregten damit Aufsehen, was innerhalb weniger Jahre wegweisende Neuerungen für die Glaskunst und deren Emanzipation generierte: Es drängten immer mehr Künstler in das Gebiet der freien Glasgestaltung, die mit ihren Werken dazu beitrugen, dass sich konventionelle Einstellungen gegenüber dem Material Glas als Medium für die Kunst grundlegend änderten. Die Potenziale des Werkstoffes für die bildende Kunst wurden sowohl von Künstlern erkannt, als auch von Museen, Galerien und Sammlern zunehmend anerkannt und wertgeschätzt.

6.1.1 Internationale Ausstellungen

Insgesamt werden vor allem die 1970er und 80er Jahre in der Literatur als eine Phase der ersten bedeutenden internationalen Ausstellungen beschrieben.³²⁸ Eine Auflistung der Ausstellungen zur Glaskunst von 1950 bis 1990 bietet Helmut Rickes Publikation „Neues Glas in Europa – New Glass in Europe“³²⁹, welche sich als besonders aufschlussreich erweist, da aus ihr der regelrechte „Ausstellungs-Boom“ ab den 1970er Jahren deutlich hervorgeht: Während die internationalen Glasausstellungen in den 1950er und 60er Jahren noch nach Jahrzehnten gelistet werden (1950-1960 und 1960-1970), findet ab den 1970er Jahren bereits ein solcher Zuwachs an Ausstellungen statt, dass diese nach Jahren verzeichnet sind (1970, 1971/72, 1973, usw.).³³⁰ Die Auflistung der Glasausstellungen der 80er Jahren erstreckt sich dann bereits auf über neun Seiten³³¹, wohingegen sich die Ausstellungen von 1950-1980 noch auf nur drei Seiten zusammenfassen lassen. Darüber hinaus wird deutlich, dass Glas allmählich als

³²⁶ Ricke 2004, S. 23.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Sellner 1984, S. 44; Frantz 1989, S. 62, S. 129 ff.

³²⁹ Ricke 1990, S. 338 ff.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd., S. 341-350.

Medium der bildenden Kunst wahrgenommen wird, wie beispielsweise der Titel der Ausstellung „International Glass Sculpture“ im Lowe Art Museum in Miami im Jahr 1973 verdeutlicht.³³² Neben dem generellen Zuwachs an Ausstellungen ab den 1970er Jahren geht aus der Ausstellungsübersicht hervor, dass vermehrt bestimmte *Länder und Regionen*, spezielle *Techniken* der Glasbearbeitung oder Künstlergruppen und deren Werk thematisiert wurden – ein Trend der sich in den folgenden Jahrzehnten noch stärker ausprägte und die zunehmende Vielgestaltigkeit des künstlerisch gestalteten Glases widerspiegelt.³³³

Die Wende in das neue Jahrzehnt wird 1969 mit der ersten europäischen Ausstellung von Studioglas unter dem bezeichnenden Titel „Vrij Glas“ – „Freies Glas“ – in Rotterdam eingeläutet. Gezeigt wurden Werke von Littleton, Eisch, Herman, Lipofsky und Valkema, der die Ausstellung organisiert hatte.³³⁴ Auch „Vrij Glas“ ist eine Wanderausstellung; ein Merkmal, das sich bei den internationalen Ausstellungen weiter durchsetzen sollte und die Wahrnehmung und Verbreitung von Studioglas sowie den Austausch zwischen den Künstlern weiter förderte.³³⁵

1972 findet in Zürich im Museum Bellerive eine Ausstellung amerikanischer und europäischer Glaskunst samt Symposium unter dem Titel „Glas heute – Kunst oder Handwerk?“ statt. Der Titel der Ausstellung weist deutlich auf die Diskussionen um die Identität der neuen Glaskunst hin, die in den Diskursen zum *Neuen Glas* ab den 1970er Jahren vermehrt aufkommen. Durch den Kunstanspruch an die Glasgestaltung, der von Littleton Anfang der 1960er Jahre formuliert und mit dem „Wisconsin Movement“ in den USA weitläufig verbreitet wurde, war das Material Glas einer ihm bisher vorbehaltenen Aufgabe ausgesetzt: Glas als Medium für die zweckfreie Kunst. Dadurch, dass das Material aber über Jahrhunderte hinweg vornehmlich im Bereich des Kunsthandwerks oder der dekorativen Kunst Anwendung gefunden hatte, löste die neue Rolle von Glas im Bereich der freien Kunst Irritation sowie Kontroversen hinsichtlich der Kategorisierung aus.³³⁶ Bezeichnenderweise findet ein Großteil der Glas-Ausstellungen ab den 1970er Jahren in Museen für Kunsthandwerk oder Kunstgewerbe statt.³³⁷

³³² Ebd., S. 339.

³³³ Ebd., z.B. „Hungarian Glass Sculpture“, *Finnish Glass Museum*, Riihimäki, 1982, S. 343; „Glas vor der Lampe“, *Galerie J. & L. Lobmeyr*, Wien, 1977, S. 340; „Art in Glass – Glass in Art

³³⁴ Frantz 1989, S. 62; Page 2008, S. 13.

³³⁵ Page 2008, S. 13.

³³⁶ Ricke 1983, S.67 ff; Frantz 1989, S. 181 ff.; Hawkins Opie 2004, S.6.

³³⁷ Vgl. Ricke 1990, S. 338 ff.

Bedeutend sind außerdem die Wettbewerbsausstellungen des ersten Coburger Glaspreises im Jahr 1977, der erste „Glaspreis für moderne Glasgestaltung in Europa [...] zur Förderung der freigestalteten modernen Glaskunst, des Studioglases“³³⁸ in der Veste Coburg, und des „Zweiten Coburger Glaspreises im Jahr 1985. Ähnlich wie die „Toledo Glass Nationals“ in den USA, galten die Coburger Glaspreise der Förderung zeitgenössischer europäischer Glaskunst. Neben künstlerisch sowie technisch anspruchsvollen Glasgefäßen werden erstmals autonome Glasskulpturen und Glasbilder gezeigt. Die Techniken variieren dabei von lampengeblasenem Glas über formgeschmolzenes Glas bis hin zu geschliffenen und gravierten Objekten und heben die große Bandbreite der europäischen Glaskunst hervor.



Abb. 15: Marianne Maderna, „Zurückhaltung magisch verschnürter Kraft“, 1975-1976.

Wegweisend ist unter anderen Marianne Madernas autonome Glasskulptur (Abb. 15). Diese löst sich nicht nur konsequent von den Zwängen des Kunsthandwerks, sondern auch von denen einer bestimmten Materialästhetik: Durch die *Pâte de verre*-Technik weist die Skulptur Rauheit und Robustheit auf, wodurch sie radikal mit traditionellen ästhetischen Sehgewohnheiten von Glas bricht.

Bedeutend ist, dass die zeitgenössische europäische Glaskunst im Ausstellungskatalog des Ersten Coburger Glaspreises als Studioglas bezeichnet wird.³³⁹ In Anbetracht der vielfältigen Gestaltungsansätze der Ausstellungsexponate weitet sich der Begriff demnach von seiner ursprünglichen Begrenzung auf die eigenständige Arbeit mit dem heißen Glas am Studio-Ofen auf verschiedenste Techniken der Glasgestaltung aus. Im Jahr 1985 wird im Vorwort des Ausstellungskatalogs des Zweiten Coburger Glaspreises der Begriff „Neues Glas“³⁴⁰ als Bezeichnung der modernen Glasgestaltung in Europa gewählt, wodurch die Weiterentwicklung der Glaskunst ab den 1960er Jahren zum Ausdruck kommt.

Von besonderer Aussagekraft ist zudem die Ausstellung „New Glass 1979: A Worldwide Survey“. Nach „Glass 1959“ ist sie zweite große internationale Überblicksausstellung zum Stand der zeitgenössischen Glasgestaltung, die vom CMOG initiiert wurde. Anhand dieser zwei

³³⁸ Maedebach 1977, Vorwort, unpaginiert.

³³⁹ Sellner 1984, S. 45.

³⁴⁰ Vgl. Kapitel 6, S. 73.

umfangreichen Ausstellungen wird ein Referenzrahmen dargeboten, der zwei Jahrzehnte Glaskunstgeschichte abdeckt, die maßgeblich von der internationalen Studioglasbewegung geprägt worden sind. Welche Einflüsse der 1960er Jahre auf die Glasgestaltung Ende der 1970er Jahre lassen sich identifizieren?

Wie bereits beschrieben, offenbarte die Ausstellung „Glass 1959“ die Dominanz der großen Glasmanufakturen in der Glasherstellung weltweit sowie den Einfluss des *artist-designers* auf die Glasgestaltung. Die große Mehrheit des zeitgenössischen Glases in „Glass 1959“ waren funktionale Glasgefäße, bei denen teilweise skulpturale Ansätze verfolgt wurden, jedoch im Rahmen der angewandten Kunst. Ganz anders stellt sich die Situation zur Glaskunst Ende der 1970er Jahre dar: Wohingegen in der Ausstellung von 1959 nur 16 Prozent der Ausstellungsobjekte von ein und derselben Person sowohl gestaltet als auch umgesetzt wurden, so wurden zwanzig Jahre später 90 Prozent der gezeigten Objekte von *designer-craftsmen* hergestellt.³⁴¹ Aus diesen Zah-



Abb. 16: Erwin Eisch, „Finger's Studies (Finger's Thought)“, 1979.

len geht hervor, dass sich Glaskünstler auf der ganzen Welt weitgehend von der Manufakturgebundenheit gelöst hatten. Beeindruckend ist auch der Anstieg in der Zahl der eingereichten Glasobjekte: Für die Ausstellung im Jahr 1959 wurden 1800 Werke gezählt, 1979 waren es bereits 6000, woraus eine enorme Zunahme der Popularität von Glaskunst hervorgeht.

Die starke Zunahme an Künstlern auf dem Gebiet der Glaskunst, die das Material als Mittel eines individuellen, künstlerische Ausdrucks nutzten, hatte zur Folge, dass das künstlerische Glas maßgeblich an Vielgestaltigkeit gewann. Darüber hinaus wird anhand vieler Werke ersichtlich, dass das Material Glas Einzug in den Bereich der bildenden Kunst gehalten hat und sich die Glasgestaltung im Zuge der 1960er Jahre – durch die Aspekte Internationalität, Education sowie Gemeinschaftlichkeit und Offenheit – weltweit einem kunsttheoretischen Diskurs geöffnet hatte: Mit dem Einzug des Materials Glas in den Bereich der bildenden Kunst richtete sich die künstlerische Glasgestaltung zunehmend nach dessen Maßstäben und Bewertungskriterien.³⁴² Zwar stellt ein Großteil der Ausstellungsobjekte Glasgefäße dar, jedoch nehmen

³⁴¹ Frantz 1989, S. 159.

³⁴² Buechner 1989, S. 8.

einige Glaskünstler Tendenzen der bildenden Kunst in diese auf. So lässt sich der Trend erkennen, dass das Gefäß vermehrt als Bildträger benutzt wird, vergleichbar mit der Leinwand in der Malerei, wie beispielsweise bei Chihulys „In Honor of Jackson Pollock and Ruth Kligman“ (Abb. 17).³⁴³ Den Entgrenzungstendenzen in der Kunst ab 1960 entsprechend entstehen Werke in Mixed Media oder neuartige, hybride Werke, die sich traditionellen Einordnungen entziehen, wie zum Beispiel Eischs „Finger's Studies“ (Abb. 16), die zu der Gattung der Malerplastik gezählt werden.³⁴⁴

Insgesamt kommt in den internationalen Schauen ab den späten 1970er Jahren nicht nur eine zunehmende Unüberschaubarkeit der Gestaltungsansätze zum Ausdruck, sondern auch eine Zunahme der künstlerischen Qualität der Werke. Im Vergleich zu den frü-



Abb. 17: Dale Chihuly, „In Honor of Jackson Pollock and Ruth Kligman“, 1975.

hen Werken amerikanischer Studioglaskünstler zeugte die Glaskunst der späten 1970er Jahre bereits von einem großen Spektrum an individuellen Ansätzen und Ausdrucksformen sowie einer gewachsenen technischen Vielfalt. Es wird deutlich, dass sich die Künstler von verschiedenen Aspekten der Abhängigkeit zu lösen begannen – sei es die Manufakturgebundenheit, die Bevormundung durch handwerkliche Traditionen oder die materialimmanenten Reize des Glases selbst (vgl. Abb. 16). Es ist diese Art der freien Glasgestaltung, die autonome Kunstwerke aus Glas entstehen ließ wodurch sich das Material Glas im Bereich der Kunst emanzipieren sollte.

6.1.2 Galerien und Sammler

Nicht nur das Interesse der Künstler an Glas nimmt ab den 1970er Jahren konstant zu, auch Galerien werden allmählich auf die neue Form der freien Glasgestaltung und dessen zunehmende Popularität aufmerksam und beginnen diese mit Ausstellungen zu fördern. Im Zuge einer genauen Betrachtung der Ausstellungsübersicht in „Neues Glas in Europa – New Glass in Europe“³⁴⁵ wird deutlich, dass ein bedeutend großer Teil der internationalen Ausstellungen

³⁴³ Sellner 1984, S. 37.

³⁴⁴ Vgl. Kapitel 3.2 „Zur Rolle von Glas in der Kunst“, S. 19 f.

³⁴⁵ Ricke 1990, S. 338 ff.

ab den 1970er Jahren in Galerien stattfand. Auch in der Literatur wird wiederholt auf die bedeutende Rolle der Galerien hingewiesen: Diese erkannten schon früh das Potenzial der neuen Glaskunst und begannen die Künstler durch Ausstellungen zu unterstützen, wodurch die Galerien maßgeblich zum Heranreifen der neuen Kunstform beitrugen.³⁴⁶ So fand beispielsweise die erste deutsch-amerikanische Ausstellung im Jahr 1969 in der Galerie *Handwerk* statt, in der Werke von Eisch und Littleton gezeigt wurden.³⁴⁷ Eisch – genau wie Littleton – wurde schon sehr früh die Möglichkeit geboten, seine revolutionären Werke in Einzelausstellungen zu präsentieren. Im Jahr 1962 zeigte dieser in dem Glas- und Porzellanhaus *Tritschler* in Stuttgart unter dem Titel „Glas unserer Zeit“ seine Glasobjekte, die allesamt weitestgehend von der Gefäßfunktion befreit waren.³⁴⁸ In Amerika, so Littleton, wurden sich die Galeristen ab den späten 1960er Jahren der neuen Glasbewegung gewahr und gaben der neuartigen Glasgestaltung die verdiente Anerkennung.³⁴⁹ Durch ihre Anwesenheit auf den frühen Schauen amerikanischen Studioglases wurde „dem neuen Glas zum Eintritt in die Kunst“³⁵⁰ verholfen und erstmals die Aufmerksamkeit von Sammlern generiert, welche Oldknow zufolge vor allem ab den 1980er Jahren in die neue Glaskunst investierten.³⁵¹

In seiner Publikation „Glassblowing: A Search for Form“ weist Littleton auf die bedeutende Rolle der Sammler für die neue Form der Glaskunst hin und betont, dass sein Buch nicht nur als Ratgeber für den Künstler, sondern gleichermaßen als Manifest für den „Nicht-Künstler“ zu verstehen ist, den er zur Wertschätzung und zum Sammeln der neuen Glaskunst anregen möchte.³⁵² Für die Emanzipation von Glas in der Kunst sind Sammler essentiell, da sie dem Künstler wirtschaftliche Unabhängigkeit ermöglichen – eine wichtige Grundlage für die freie künstlerische Arbeit, nicht nur mit Glas. Darüber hinaus betont Littleton die bedeutende Rolle der Sammler für die Weiterentwicklung der modernen Glaskunst. Mit ihren Investitionen beeinflussen sie die Erfolge bestimmter Künstler und wirken kollektiv auf den Kunstmarkt ein, wodurch sie maßgeblichen Einfluss darauf nehmen, welche Richtung die Glaskunst in der Zukunft einschlägt.³⁵³ Infolgedessen fordert Littleton den Sammler dazu auf, sich auf dem Gebiet

³⁴⁶ Littleton 1971, S. 19; Frantz 1989, S. 131; Sellner 1984, S. 37.

³⁴⁷ Rühl 2013, S. 44.

³⁴⁸ Ricke 2012, S. 23 ff.

³⁴⁹ Ebd., S. 19.

³⁵⁰ Sellner 1984, S. 37.

³⁵¹ Oldknow 2011, S. 13.

³⁵² Littleton 1971, S. 6.

³⁵³ Ebd., S. 19.

der Glaskunst zu bilden, um informierte Entscheidungen hinsichtlich der Förderung von zeitgenössischer Glaskunst treffen zu können. In dieser Hinsicht übernahmen wiederum die Galerien eine wegweisende Rolle, da sie neben Ausstellungen auch Vorträge über zeitgenössische Glaskünstler und deren Werk initiierten.³⁵⁴

Ein weiterer Beleg für die zunehmende Popularität der Glaskunst ist die Tatsache, dass mit den 1970er Jahren vermehrt Galerien gegründet wurden, die sich einzig auf Kunst aus Glas spezialisierten.³⁵⁵ Page merkt jedoch an, dass sich dadurch eine Koexistenz von Kunstgalerien und Glaskunst-spezifischen Galerien entwickelte³⁵⁶. Als wesentlicher Grund für diese Entwicklung ist die starke Assoziation des Materials Glas mit dem Kunsthandwerk zu nennen, die dem Werkstoff den Einzug in den Bereich der freien Kunst erschwerte. Es wird deutlich, dass der freien Glasgestaltung zwar von einem bestimmten Kreis Wertschätzung entgegengebracht wird, die Anerkennung der Museen zeitgenössischer Kunst jedoch vorerst größtenteils ausbleibt.³⁵⁷ Die Abkapselung der Glaskunst kommt auch mit der Gründung spezieller Glasmuseen zum Ausdruck, die die zeitgenössische Glaskunst mit Ankäufen und Ausstellungen förderten. Jedoch wurde auf diese Weise zur weiteren Abgrenzung der Glaskunst beigetragen – ein Problem, das vor allem in der Literatur ab den 1980er Jahren thematisiert wird.³⁵⁸ Ricke beschreibt dieses Phänomen als das „Getto einer materialgebundenen Glaskunst“³⁵⁹, in dem sich das Material im Zuge seiner starken Förderung ab den 1960er Jahren wiederfindet, weshalb, so Ricke im Jahr 1989, „[...] die Arbeit mit Glas im Kontext der Kunst [...] weitestgehend ein Eigenleben [führe]“³⁶⁰.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die freie künstlerische Arbeit mit Glas ab den 1970er Jahren aufgrund der vorhergegangenen Ereignisse und Entwicklungen erstmals eine größere, internationale Publikumsresonanz erfuhr, die sich in der Förderung durch Galerien und Sammler niederschlug. Anhand der Diskurse über die Außenseiterposition des Materials Glas im künst-

³⁵⁴ Frantz 1989, S. 131.

³⁵⁵ Page 2008, S. 15.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Sellner 1984, S. 55.

³⁵⁸ Ricke 1983, S. 67 ff.; Sellner 1984, S. 52; Eisch 1985, S. 16; Frantz 1989, S. 65 ff.

³⁵⁹ Ricke 1983, S. 67.

³⁶⁰ Ricke 1989, S. 256.

lerischen Bereich wird jedoch deutlich, dass sich die öffentliche Anerkennung auf einen bestimmten Kreis beschränkte, der in der Literatur auch als „Glasszene“³⁶¹ oder „glass world“ bezeichnet wird.³⁶²

³⁶¹ Sellner 1984, S. 53, S. 54; Oldknow 2009, S. 20.

³⁶² Eisch 1985, S. 16; Ricke 1983, S. 67 ff.; Sellner 1984, S. 55.

7 Fazit

Vor dem Hintergrund der Ausführungen zum Emanzipationsbegriff von Glas in der Kunst³⁶³ wird die tragende Rolle der 1960er Jahre für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst besonders deutlich. Es wurden verschiedene Aspekte sowie Bedeutungsebenen der Emanzipation von Glas im Kunstbereich aufgezeigt, darunter die Lösung von der Manufakturgebundenheit sowie die Befreiung von gestalterischen Fesseln des Kunsthandwerks, die erst im Zuge der 1960er Jahre weitreichend erzielt wurden. Nichtsdestotrotz wurde durch die Einbettung der 1960er Jahre in einen breiteren historischen Gesamtzusammenhang gezeigt, dass sich derlei Prozesse bereits vor 1960 – insbesondere in den 1950er Jahren – weltweit angekündigt hatten. Dennoch wird anhand der Ausführungen zu den Voraussetzungen und Vorreitern die tragende Bedeutung der 1960er Jahre untermauert, denn erst diese bringen den entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des Materials Glas in der Kunst: Die Entwicklung des Studio-Ofens in den USA, gepaart mit der Einführung von Glasprogrammen in den *Art Departments* amerikanischer Hochschulen und Colleges erweist sich als ein Meilenstein für die Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst: Das Konzept „Glas als Medium für den Künstler“ erfährt eine enorme Verbreitung und Popularität. Auf der Grundlage dieser Ereignisse entwickelte sich in den USA schließlich eine Bewegung, die unter dem Begriff *Studioglass-Movement* in die Kunstgeschichte des Materials Glas eingegangen ist und für die „Befreiung des Glaskörpers von seiner Zweckform“³⁶⁴ steht.

Ein wesentliches Ergebnis der Untersuchungen ist jedoch, dass der amerikanische Impuls, das amerikanische *Studioglass-Movement*, nur durch das Zusammenspiel der Aspekte Internationalität, *Education* sowie Gemeinschaftlichkeit und Offenheit eine derart förderliche Wirkung auf den künstlerischen Emanzipationsprozess des Materials hatte. Vor allem der Aspekt der Internationalität stellt sich als elementar für die Emanzipation von Glas in der Kunst dar. So wurden die europäischen Glaskünstler durch den künstlerisch-ideellen Impuls der amerikanischen Studioglaskünstler dazu angeregt, sich von der Bevormundung durch das Kunsthandwerk zu befreien, wohingegen die amerikanischen Studioglaskünstler maßgeblich von dem kunsthandwerklichen Erfahrungsreichtum der Europäer und ihren technischen Fertigkeiten profitierten. Dadurch, dass professionelle europäische Glaskünstler und -designer ihr Wissen mit den Studioglaskünstlern teilten, konnten sich letztere schrittweise von ihren gestalterischen Limitierungen befreien, denen sie sich durch ihre zu Beginn der 1960er Jahre mangelhaften technischen Fähigkeiten ausgesetzt sahen.

³⁶³ Kapitel 3, S. 16 ff.

³⁶⁴ Nestler 2005, S. 9.

Vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse wird deutlich, dass dem Emanzipationsprozess von Glas in der Kunst *Lernprozesse* zugrunde liegen, weshalb sich das Material nicht schlagartig in 1960er Jahren emanzipiert – die Leistungen der 1960er Jahre waren von amerikanischer Seite aus zunächst vorrangig ideeller und organisatorischer Art. Es wurden wegweisende Entwicklungsprozesse angestoßen, auf deren Grundlage erst in den folgenden Jahrzehnten ein freier künstlerischer Umgang mit dem Material zum Ausdruck kommen sollte. Das Ergebnis der Untersuchungen ist dementsprechend, dass mit den 1960er Jahren auf der Grundlage eines amerikanisch-europäischen Austausches Entwicklungsprozesse initiiert wurden, durch die sich das Material Glas schrittweise Anerkennung in dem Bereich der bildenden Kunst erarbeitete. Besonders im Zusammenhang mit den Ausführungen in Kapitel 4 stellen sich die Entwicklungen des Materials Glas in der Kunst als ein *Weg der Emanzipation* dar: Das Material Glas vollzieht einen sich evolutionär entwickelnden Reifeprozess. Eine Begründung allein durch das amerikanische *Studioglass-Movement* wird den revolutionären Entwicklungen ab den 1960er Jahren daher bei weitem nicht gerecht, denn die Entwicklungen hin zu einem emanzipierten Umgang mit dem Material waren von Anfang an maßgeblich durch Internationalität gekennzeichnet. Neben den amerikanischen und europäischen Impulsen waren es zudem geistige und künstlerische Strömungen der Zeit und die Einflüsse früher Vorreiter, die auf die Veränderungen im künstlerischen Umgang mit Glas wesentlich Einfluss genommen haben.

Bis zu den 1960er Jahren war die freie künstlerische Arbeit mit Glas eine Ausnahmeerscheinung. Durch die Verbreitung und Popularisierung, die der Werkstoff im Bereich der Kunst im Verlauf der 1960er Jahre durch die Aspekte Internationalität, *Education* sowie Gemeinschaftlichkeit und Offenheit erfuhr, nutzen ab den 1970er Jahren immer mehr Künstler das Material Glas als Medium für den individuellen Ausdruck. In diesem Zusammenhang stellt sich die Emanzipation von Glas in der Kunst als ein mannigfaltiger Entwicklungsprozess dar, innerhalb dessen ganz individuelle *Wege der Emanzipation* eingeschlagen wurden. Dies wird besonders ab den 1970er Jahren sichtbar, als eine immer größere Zahl von Künstlern Glas als Hauptmedium für einen individuellen Ausdruck verwendet: „Seit jener Zeit fühlte sich jeder Künstler frei, eine Arbeitsweise anzunehmen, die seiner Vorstellung und seinem Temperament entsprach, und diese Flexibilität regte die Werke ungemein an“.³⁶⁵ Die resultierende Mannigfaltigkeit der freien künstlerischen Glasgestaltung kommt gegen Ende der 1970er Jahre in internationalen Ausstellungen zum Ausdruck.

Wenn auch die Entwicklungen ab den 1960er Jahren maßgeblich zur Emanzipation von Glas im Bereich der Kunst beigetragen, so geht aus den Untersuchungen auf gesellschaftlich-institutioneller Ebene hervor, dass diese neben der starken Förderung auch eine Kehrseite

³⁶⁵ Sellner 1984, S. 36.

hatten. Durch die starke Popularität, die das Material im Zuge der Studioglasbewegung erfuhr, verbunden mit dem Aspekt der Gemeinschaftlichkeit, entwickelte sich eine Glasszene, die das Material von dem Bereich der bildenden Kunst abkapselte.³⁶⁶ Durch seine starke Assoziation mit dem Kunsthandwerk hatte es der Werkstoff schwer, sich im Bereich der bildenden Kunst Anerkennung zu verschaffen. Vor allem in Europa fanden Ausstellungen der neuen Glaskunst im Lauf der 1970er Jahren zum großen Teil in Museen für Kunsthandwerk statt. Als Reaktion wurden spezielle Glasmuseen und Glasgalerien gegründet, die das Neue Glas fördern sollten, letztendlich aber zu der Entstehung des sogenannten „Glasghettos“ beitrugen.

Betrachtet man die gegenwärtige Stellung des Materials Glas im Bereich der bildenden Kunst, so scheint es als würde der Werkstoff den nächsten bedeutenden Schritt in seinem Emanzipationsprozess vollziehen, nämlich die Befreiung der „Glaskunst aus den vielbeklagten Beschränkungen ihres selbstgewählten Ghettos“³⁶⁷. Dies wird vor allem daran deutlich, dass derzeit immer mehr Künstler aus dem Bereich der freien Kunst das Material Glas für sich entdecken.³⁶⁸ Diese äußerst jungen Entwicklungen bedürften jedoch einer eingehenderen Untersuchung. Festzuhalten ist, dass das Material Glas auf der Grundlage der 1960er Jahre einen beispiellosen Entwicklungsprozess vollzogen hat, der erst retrospektiv in seiner vollen Bedeutung erkennbar wird: „[...] Das Glas [wurde] letztlich einer neuen Aufgabe zugeführt, die es noch nie in der Geschichte zu erfüllen gehabt hatte; Glas wurde ein unabhängiges Material, gleichberechtigt anderen gegenüber“³⁶⁹.

³⁶⁶ Ricke 1990, S. 10 f.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Hawkins Opie

³⁶⁹ Sellner 1984, S. 43.

II Literaturverzeichnis

- Adlerová, Alena: „Umbruchsjahre des Tschechoslowakischen Glases 1957-1962. In: Neues Glas, 1/1988, S. 8-12.
- Buechner, Thomas S.: “Preface”. In: New Glass: A Worldwide Survey. Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass, Corning, New York, 1979, S. 8-10.
- Buechner, Thomas S.: “Foreword”. In: Contemporary Glass. Hg. von Susanne K. Frantz: A World Survey from the Corning Museum of Glass. Bestandskatalog des Corning Museum of Glass. Abrams, Corning, New York, 1989, S. 6-8.
- Byrd, Joan Falconer: Harvey K. Littleton: A Life in Glass: Founder of America’s Studio Glass Movement. Skira Rizzoli Publications, Inc., New York, 2011.
- Cheeks, Leslie: „Notes by Members of the Committee of Selection“. In: Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass. Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass, Corning, New York, 1959, S. 9.
- Czech Glass 1945-1980: Design in an Age of Adversity. Ausstellungskatalog des Museum Kunstpalast Düsseldorf. Hg. von Helmut Ricke. ARNOLDSCHE Art Publishers Stuttgart, 2005.
- Die Sammlung Wolfgang Kermer: Glasmuseum Frauenau; Glas des 20. Jahrhunderts - 50er bis 70er Jahre. Bestandskatalog des Glasmuseum Frauenau. Hg. von Alfons Hannes. Schnell & Steiner, München, Zürich, 1989.
- Dietrich, Sophia: Studioglas in der DDR: Der Glaskünstler Volkhard Precht. VDG, Weimar, 2013.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Etymologisches Wörterbuch. Berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Unter: <http://www.dwds.de/?qu=Emanzipation> [01.07.2016].

- Dreisbach, Fritz: „The Roots of the Glass Art Society: The First Decade“. Aufsatz. In: glassart.org, 2010. Unter: http://www.glassart.org/GlassArtSociety_History_TheFirstDecade.html [01.07.2016].
- Dreisbach, Fritz: „How It Really Started: My Anecdotal Account of the Early Years of Contemporary Studioglas“. Videoaufnahme des Corning Museum of Glass. In: cmog.org, 2012. Unter: <http://www.cmog.org/video/meet-artist-fritz-dreisbach> [01.07.2016].
- Duden: „Emanzipation“. Bibliographisches Institut GmbH. Unter: <http://www.duden.de/recht-schreibung/Emanzipation> [01.07.2016].
- Duncan, Alastair: The Paris Salons: 1895-1914. Vol. IV: Ceramics and Glass. Antique Collector's Club Limited, Woodbridge, Suffolk, 1998.
- Eisch, Erwin: „Die Schönheit ist klein“. Vortrag Erwin Eischs anlässlich des II. internationalen Glas-Symposiums in Frauenau, 1985. Abgedruckt in: Die Sammlung Wolfgang Kermer: Glasmuseum Frauenau; Glas des 20. Jahrhunderts - 50er bis 70er Jahre. Bestandskatalog des Glasmuseum Frauenau. Hg. von Alfons Hannes. Schnell & Steiner, München, Zürich, 1989, S. 13-16.
- Erwin Eisch. Wolken waren immer schon mein letzter Halt: Glas und Bilder. Katalog. Hg. von Erwin Eisch/ Katharina Eisch-Angus/ Ines Kohl/ Karin Schrott. Hirmer, München, 2012, S. 9-11.
- Frantz, Susanne K.: Contemporary Glass: A World Survey from the Corning Museum of Glass. Bestandskatalog des Corning Museum of Glass. Abrams, Corning, New York, 1989.
- Glass Study Gallery: „Modern and Contemporary Glass“. In: toledomuseum.org. Toledo Museum of Art, Toledo, 2016. Unter: <http://www.toledomuseum.org/kiosk/modern-and-contemporary-glass/pivotal-moments-in-contemporary-glass/> [01.07.2016].
- Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass. Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass, Corning, New York, 1959.

- Günther, Eva-Maria: "Egidio Costantini und die Fucina Degli Angeli". In: Zart & Rau: Neues Glas aus der Sammlung Peter und Traudl Engelhorn. Ausstellungskatalog der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim. Hg. von Chantal Prod'Hom/ Alfried Wiczorek. Musée de Design et d'Arts Appliqués Contemporains, Lausanne. Schnell + Steiner, Regensburg, 2015, S. 16 f.
- Hannes, Alfons: "Die Studioglas-Bewegung". In: Die Sammlung Wolfgang Kermer: Glasmuseum Frauenau; Glas des 20. Jahrhunderts - 50er bis 70er Jahre. Bestandskatalog des Glasmuseum Frauenau. Hg. von Alfons Hannes. Schnell & Steiner, München, Zürich, 1989, S. 7.
- Hauschke, Sven: „Die Anfänge der Studioglasbewegung – internationale Entwicklungen und Besonderheiten“. In: 50 Jahre Studioglas in Europa: Impulse aus Lauscha. Ausstellungskatalog des Museums für Glaskunst Lauscha. Lauscha, 2013, S. 7-12.
- Hawkins Opie, Jennifer: Contemporary International Glass: 60 Artists in the V&A. Bestandskatalog des Victoria and Albert Museum London. V & A Publications, London 2004.
- Herman, Sam: "Annäherungen an Erwin Eisch". In: Erwin Eisch: Wolken waren immer schon mein letzter Halt: Glas und Bilder. Hg. von Erwin Eisch/ Katharina Eisch-Angus/ Ines Kohl/ Karin Schrott. Hirmer, München, 2012, S. 11.
- Jakobson, Hans-Peter: „Studiokunst – Zu Aspekten einer Bewegung“. In: 50 Jahre Studioglas in Europa: Impulse aus Lauscha. Ausstellungskatalog des Museums für Glaskunst Lauscha. Lauscha, 2013. S. 47-51.
- Joselit, David: American Art Since 1945. Thames and Hudson Ltd, London, 2003.
- Kaufmann, Edgar: „Notes by Members of the Committee of Selection“. In: Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass. Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass, Corning, New York, 1959, S. 13 f.
- Klein, Dan: Artists in Glass: Late Twentieth Century Masters in Glass. Mitchell Beazley, London, 2001.
- Kregeloh, Anja: Glas als Material der bildenden Kunst seit 1960. Shaker Verlag, Aachen, 2015.

- Kruse, Joachim: „Vorwort“ und „Einführung“. In: Zweiter Coburger Glaspreis für moderne Glasgestaltung in Europa 1985“. Katalog anlässlich der Wettbewerbsausstellung. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg, 1985, S. 7-14.
- Kruse, Joachim: „Annäherungen an Erwin Eisch“. In: Erwin Eisch: Wolken waren immer schon mein letzter Halt: Glas und Bilder. Hg. von Erwin Eisch/ Katharina Eisch-Angus/ Ines Kohl/ Karin Schrott. Hirmer, München, 2012, S. 9-11.
- Kunst aus der Flamme: Zeitgenössisches Lampenglas in Europa. Ausstellungskatalog. Hg. von Heidi Höhn/ Andre Gutgesell. Druckhaus Gera, Gera, Coburg, 2014.
- Littleton, Harvey K.: Glassblowing: A Search for Form. Van Nostrand Reinhold, New York, 1980.
- Lucie-Smith, Edward: Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Könemann, Köln, 1999.
- Maedebach, Heino: „Vorwort“. In: Coburger Glaspreis 1977. Ausstellungskatalog anlässlich der Wettbewerbsausstellung. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg, 1977, unpaginiert.
- Meet the Artist: Fritz Dreisbach. Online-Artikel. In: Cmog.org. Corning Museum of Glass, 2012. Unter: <http://www.cmog.org/article/meet-artist-fritz-dreisbach> [01.07.2016].
- Nestler, Iris: „Eine Studioglas-Sammlung im Kontext der Szene“. In: Studioglas von den 60ern bis Heute: Die Sammlung Foest. Ausstellungskatalog des Deutschen Glasmalerei-Museum Linnich. Hg. von Iris Nestler. Deutsches Glasmalerei-Museum, Linnich, 2005, S. 9-13.
- New Glass: A Worldwide Survey. Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass, Corning, New York, 1979.
- Oldknow, Tina: Voices of Contemporary Glass: The Heineman Collection. Hg. Von Tina Oldknow. Bestands- und Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass. Corning Museum of Glass, Corning, New York, 2009.

- Oldknow, Tina: "Contemporary Glass: Transcending Function for Art". In: Studio Glass: Anna and Joe Mendel Collection. Ausstellungskatalog des Montreal Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Montreal, 2011, S. 13-19.
- Page, Andrew: "A History of Sculptural Expression in Glass". In: Contemporary Glass. Hg. von Blanche Craig. Black Dog Publishing, London, 2008, S. 10-16.
- Perrot, Paul: "Jurors' Statements". In: Toledo Glass National: Second in a Series of National Competitive Exhibitions for Designer-Craftsmen in Glass. Ausstellungskatalog des Toledo Museum of Art, Toledo, 1968, Juror Statement, S. 6.
- Polak, Ada: Modern Glass. Faber and Faber, London, 1962.
- Ricke, Helmut: Neues Glas in Deutschland – New Glass in Germany. Ausstellungskatalog des Kunstmuseum Düsseldorf. Verlagsanstalt Handwerk, Düsseldorf, 1983.
- Ricke, Helmut: "Europa '62: Auf der Suche nach den Ursprüngen". In: Neues Glas, 1/1988, S.6 f.
- Ricke, Helmut: Reflex der Jahrhunderte: Die Glassammlung des Kunstmuseums Düsseldorf mit Sammlung Hentrich. Bestandskatalog Kunstmuseum Düsseldorf. Hg. von Helmut Ricke. Kunstmuseum Düsseldorf, 1989.
- Ricke, Helmut: Neues Glas in Europa: 50 Künstler - 50 Konzepte – New Glass in Europe: 50 Artists - 50 Concepts. Ausstellungskatalog des Kunstmuseum Düsseldorf. Verlagsanstalt Handwerk, Düsseldorf, 1990.
- Ricke, Helmut: „Studioglas – Eine Revolution mit Hintergrund“. In: Katalog Eins: Glas der Gegenwart. Contemporary Glass. Ausstellungskatalog der Alexander Tutsek-Stiftung. Hg. von Eva-Maria Fahrner-Tutsek, 2004, S. 16-25.
- Ricke, Helmut: „Am Anfang ist schon alles da“. In: Erwin Eisch: Wolken waren immer schon mein letzter Halt: Glas und Bilder. Hg. von Erwin Eisch/ Katharina Eisch-Angus/ Ines Kohl/ Karin Schrott. Hirmer, München, 2012, S. 15-33.
- Roubíček, René: „Das Glas der Gegenwart“. In: Tschechoslowakische Glasrevue, 14, Nr. 3-4, 1959, S. 2-7.

- Rühl, Karin: „Kann ein Netzwerk aus einem Zufall entstehen? In: “. In: 50 Jahre Studioglas in Europa: Impulse aus Lauscha. Ausstellungskatalog des Museums für Glaskunst Lauscha. Lauscha, 2013. S. 41-46.
- Schack von Wittenau, Clementine: Neues Glas und Studioglas – New Glass and Studio Glass. Ausstellungskatalog der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Hg. von Klaus Weschenfelder. Schnell & Steiner Verlag, Regensburg, 2005.
- Sellner, Christiane: Geschichte des Studioglases: 2 Jahrzehnte Studioglas. Katalog zur Ausstellung '2 Jahrzehnte Studioglas'. Schriftenreihe des Bergbau- und Industriemuseums Ostbayern; Bd. 3. Amberg: Landkreis Amberg-Sulzbach, 1984
- Studioglas von den 60ern bis Heute: Die Sammlung Foest. Ausstellungskatalog des Deutschen Glasmalerei-Museum Linnich. Hg. von Iris Nestler. Deutsches Glasmalerei-Museum, Linnich, 2005.
- Studio Glass: Anna and Joe Mendel Collection. Ausstellungskatalog des Montreal Museum of Fine Arts. Hg. von Diane Charbonneau/ Montreal Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Montreal, 2010.
- Toledo Glass National II: Second in a series of National Competitive Exhibitions for Designer-Craftsmen in Glass. Ausstellungskatalog des Toledo Museum of Art. Toledo Museum of Art, Toledo, 1968.
- Voices of Contemporary Glass: The Heineman Collection. Hg. Von Tina Oldknow. Bestands- und Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass. Corning Museum of Glass, Corning, New York, 2009.
- Von Saldern, Axel: “Introduction”. In: Glass 1959: A Special Exhibition of International Contemporary Glass. Ausstellungskatalog des Corning Museum of Glass, Corning, New York, 1959, S. 24-32.
- V&A Museum: „Narcissus by Erwin Eisch“. In: vam.ac.uk. Victoria and Albert Museum, London, 2016. Unter: <https://www.vam.ac.uk/articles/erwin-eischs-narcissus> [01.07.2016].

Wittmann, Otto: „Foreword“. In: Toledo Glass National: Second in a Series of National Competitive Exhibitions for Designer-Craftsmen in Glass. Ausstellungskatalog des The Toledo Museum of Art, Toledo, 1968, S. 2-4.

50 Jahre Studioglas in Europa: Impulse aus Lauscha. Ausstellungskatalog des Museums für Glaskunst Lauscha. Museum für Glaskunst, Lauscha, 2013.

III Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Emile Gallé, Vase, um 1898–1900, Glas mit eingeschmolzenen Farblastupfen, Überfang in Gelborange, dünne schwarzgrüne Deckschicht, Modelgeblasen, Ätzdekor zwischen den Schichten, opak-grau-weißer Überfang, geätzt, geschnitten, geschliffen, poliert, H 18 cm/ D 10,9 cm, Düsseldorf, Glasmuseum Hentrich. In: „Reflex der Jahrhunderte“, 1989, S. 146.....26
- Abb. 2: Louis Comfort Tiffany, Vase, about 1897-1899, Glas, Silberglas, Emailmalerei, Metallfassung, H 14,5 cm/ W 7,9 cm/ D 7,5 cm, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/vase-peacock-feather-plique-jour-mount?search=collection%3A041fa79bce8193b0dd487f7d180bf6e1&page=77> [07.07.2016].....27
- Abb. 3: Henri Cros, Relief “Femme au papillon”, 1980er Jahre, Pâte de verre, H 47,5 cm/ B 36,2 cm, Düsseldorf, Glasmuseum Hentrich. In: „Reflex der Jahrhunderte“, 1989, S. 176.....28
- Abb. 4: Maurice Marinot, Vase, 1929, weißes und rotes Glas, frei geformt, Emailmalerei und Ätztechnik, H 21,3 cm/ D 15,5 cm, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/vase-26?search=collection%3A8256f4425a8d07af731641bdd64d7b19&page=41> [07.07.2016].....29
- Abb. 5: Andries Dirk Copier, Vase (Unica), 1933-1934, Glas, farblos und blaugrün, formgeblasen, heißbearbeitet, H: 13 cm. In: „Andries Dirk Copier: Ideas in Glas. Unica and More“, 2009, S. 59.....32
- Abb. 6: Timo Sarpaneva, Vase "Orkidea", 1953, farbloses Glas, formgeblasen, heißbearbeitet, H 34,4 cm/ D 9,9 cm, Corning Museum of Glas. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/orkidea-orchid-sculpture?search=collection%3Ac69bc1d144cb7db14aacb2f6f154c7&page=5>. [07.07.2016].....34
- Abb. 7: René Roubíček, Objekt, 1959, blaues Glas, geblasen, frei geformt, heißbearbeitet, H 46 cm/ W 28 cm, Victoria & Albert Museum. In: Online-Sammlung. Unter: <http://collections.vam.ac.uk/item/O8905/form-roubicek-rene/> [07.07.2016].....37
- Abb. 8: Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, Head I, 1957/58, grünes Glas, gegossen, geschliffen, poliert, H 35,5 cm/ W 10,7 cm/ D 14,7 cm, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/head-i?search=collection%3A48af925beb56f840b024fd9ff8bc6bdf&page=1> [07.07.2016].....38
- Abb. 9: Pavel Hlava, Vase "Single Bloom", 1958, farbloses Glas, formgeblasen, geschnitten, H 38,7 cm/ W 9,52 cm/ D 16,5 cm, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/single-bloom-vase-lens-shaped-cuts?search=collection%3Aca16609769e577d75384e547d0c608b8&page=5> [07.07.2016].....40
- Abb. 10: Lucrecia Moyano de Muñiz, Vase, 1958, H 33 cm/ W: 17,7 cm/ D 18,7cm, weißes und blaues Glas, geblasen, frei geformt, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/anthropomorphic-vase?search=collection%3A5a68970920c21c84b627cb930f233aed&page=0> [07.07.2016].....41

- Abb. 11: Erwin Eisch, Skulptur, 1966-1969, Glas, blau und violett, geblasen und frei geformt, irisiert, H 32,3 cm/ W 16,7 cm/ D 12,7 cm, Corning Museum of Glass. In: Online Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/sculpture-180?search=collection%3A316babedf0887195e8662fbd80129eb3&page=20> [07.07.2016].....54
- Abb. 12: Harvey Littleton, Implosion/Explosion, 1964, Glas, frei geformt, Toledo Museum of Art. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.toledomuseum.org/kiosk/modern-and-contemporary-glass/contemporary-glass-in-the-study-gallery/studio-glass-pioneers-littleton-and-labino/harvey-littleton/> [01.07.2016]57
- Abb. 13: Marvin Lipofsky, California Loops Series #29, 1969, grünes Glas, geblasen, heißbearbeitet, irisiert, Wollpulverapplikation, H 15,2 cm/ W 50,8 cm/ D 36 cm, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/california-loop-series-1969-29?search=collection%3Adf14a72a58ebd8b0c7d2089f207e8b66&page=5> [07.07.2016].....58
- Abb. 14: Harvey Littleton, „Four Square“, 1975, Glas, gelb und bernsteinfarben, geblasen, geschnitten, geschliffen, poliert, auf Glassockel montiert, Sockel: W 24,6 cm, Höhe insgesamt: 13,4 cm/ D 24,2 cm, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/four-square?search=collection%3Af32d865182e5ad06b391ac207d36d3ec&page=20> [01.07.2016]71
- Abb. 15: Marianne Maderna, „Zurückhaltung magisch verschnürter Kraft“, 1975-1976, Glas, Pâte de verre, H 30 cm/ W 17 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg. In: Online-Katalog. Unter: <http://www.kunstsammlungen-coburg.de/datenbank-glas/details.php> [07.07.2016].....77
- Abb. 16: Erwin Eisch, „Finger's Studies (Finger's Thought)“, 1979. Farbloses Glas, in Form geblasen, emailbemalt und versilbert, H 46,2 cm/ W 20 cm/ D 26,8 cm, Corning, Corning Museum of Glass. In: „New Glass: A Worldwide Survey“, 1979, S. 78 78
- Abb. 17: Dale Chihuly, „In Honor of Jackson Pollock and Ruth Kligman“, 1975, Glas, grünlich, geblasen, bunte Glas-Applikationen, H 25,4 cm/ D 17,9 cm, Corning Museum of Glass. In: Online-Sammlung. Unter: <http://www.cmog.org/artwork/honor-jackson-pollock-and-ruth-kligman?search=collection%3Aaa12ae83b17e7ffc7eea9cd972c1425c&page=16> [07.07.2016]79