

SCHNEIDER FRANCE — GLAS DES ART DÉCO. Ausstellung in der Rhein-  
halle Düsseldorf, 15. 11. 81—21. 3.82

KERAMIK VON EMILE GALLÉ. Ausstellung im Hetjens-Museum Düsseldorf,  
27. 9.81—10. 1. 82

Düsseldorf besitzt ein neu erstandenes Barockpalais aus der Zeit um 1970 und ein „Grünes Gewölbe“ von 1925. Beide Bauten, von dem Architekten Helmut Hentrich wiederaufgerichtet bzw. renoviert, beherbergten in diesen Monaten zwei farbfrohe Ausstellungen. Das Hetjens-Museum — Deutsches Keramikmuseum zeigte im Nesselrode Palais die Keramik Emile Gallés aus Nancy, während das Kunstmuseum im Gewölbetrakt der Rheinhalle Gläser der Firma Schneider/Epinau vorstellte. Beide Ausstellungen vermitteln dank der beschränkten Thematik einen konzentrierten und leicht überschaubaren Eindruck von zwei für den Jugendstil und die 20er Jahre typischen Manufakturen. Sie rekrutieren ihre Bestände vornehmlich aus zwei in Frankreich und in der Bundesrepublik beheimateten, überwiegend unbekanntem Privatssammlungen und werden von vorbildlichen Katalogen begleitet.

Der Jugendstil hat heute einen allseits anerkannten Bekanntheitsgrad erreicht, der ihn gleichsam auf die Stufe schon länger für würdig befundener Stile hebt. Seiner durch die großen Ausstellungen von Zürich (1952) und New York (1960) eingeleiteten Rehabilitierung folgten in immer schnellerer Folge weitere Ausstellungen, Publikationen und Auktionen. Die Preise stiegen, der „craze for Art Nouveau“ entsprechend, ins Astronomische — sechsstellige Dollar-Beträge für erstklassige Gallé-Gläser und Tiffany-Lampen sind heute eher die Regel als die Ausnahme. Als in den 70er Jahren Historismus und Art Déco an Boden gewannen und sogar die angewandte Kunst der „Nierentischzeit“ begann beachtet zu werden, schien der chronologisch doch sehr begrenzte Jugendstil in seiner relativen Vielfalt ausreichend dokumentiert, um als stilgeschichtlich erschöpfend behandeltes Phänomen in das Gefilde der allseits akzeptierten Kunstgeschichte einzugehen. Weit gefehlt. G. Woeckels Katalog seiner eigenen Sammlung, H. Hilschens' grundlegender Katalog der Glassammlung Hentrich in Düsseldorf, „Ein Dokument deutscher Kunst — Darmstadt“ von 1976, die Jugendstilausstellung von 1977 in Brüssel, schließlich die voluminösen und inhaltsreichen Ausstellungs- und Bestandskataloge von J. A. und H. Schmoll gen. Eisenwerth und Mitarbeiter für München („Nancy 1900“, 1980) und von B. Klesse für Köln (Katalog der Sammlung Funke-Kaiser, 1981) demonstrieren höchst anschaulich, wie oberflächlich und z. T. verfälscht verschiedene Werkgruppen bisher behandelt wurden. Jetzt scheint überhaupt erst die Zeit gekommen zu sein, Entwerfer, Künstler und Manufakturen einer minutiösen Untersuchung zu unterziehen, um ihren jeweiligen, tatsächlich geleisteten Beitrag zur Kunst des Jugendstils herauszuarbeiten. Hierzu gehören z. B. auch die wichtigen Ausstellungen zum Werke Gallés im Züricher Bellerive Museum von S. Barten und B. Hakenjos (1980) und zur Glasmanufaktur der Gebrüder Daum in Nancy gegen

Ende der 1970er Jahre. Schon hier zeigt sich, daß es in den letzten Jahrzehnten fast ausschließlich Ausstellungen waren, die, von zumeist sorgfältig bearbeiteten Katalogen begleitet, die wirklich wichtigen Anstöße zur wissenschaftlichen Erforschung des Jugendstils gaben.

Zu diesen gesellt sich die Ausstellung zum keramischen Oeuvre Gallés, die im Düsseldorfer Hetjens-Museum eröffnet wurde und nun in Mettlach zu sehen ist (Keramik-Museum Mettlach, 6. März bis 6. Juni 1982). Sie wurde von dem wohl heute besten Kenner der Materie, B. Hakenjos, zusammengestellt und mit einem informativen Katalog versehen. Emile Gallé ist durch seine Gläser weltbekannt geworden (wenn auch B. Klesse, angeregt durch H. Hilschenz, in ihrem neuen Funke-Kaiser Katalog und einem soeben im Wallraf-Richartz-Jahrbuch erschienenen Aufsatz den Anteil Gallés an der künstlerischen Produktion der Firma abzuschwächen weiß). Daß er von den späten 60er Jahren bis zum Beginn dieses Jahrhunderts vor, aber auch neben den Ziergläsern, für eine reiche Keramikmanufaktur verantwortlich war, ist zumindest außerhalb Frankreichs weniger bekannt — es sei, man sammelt seine lustigen Katzen und Möpfe aus Fayence! In den eben zitierten Münchener und Züricher Ausstellungen von 1980 sah man rund 135 keramische Arbeiten Gallés, im Düsseldorfer Katalog sind 224 Nummern aufgeführt, d. h. zum ersten Mal wird der Versuch gemacht, den Besuchern einen Eindruck von der Vielfalt des keramischen Gesamtwerks Emile Gallés zu vermitteln.

Der Rez. hat die Ausstellung im Hetjens-Museum gesehen. Im Erdgeschoß des Nesselrode Palais waren die Keramiken in den üblichen Sammlungs-Vitrinen aufgestellt. Palmen, „Zimmerlinden“ und anscheinend pausenlose Musikbeschallung im Café Concert-Stil sollten für eine adäquate fin de siècle-Athmosphäre sorgen, eine nur schwer realisierbare Aufgabe in einem museal eingerichteten, nagelneuen Barockpalais.

Ebenso wie bei der Schneider-Glasausstellung in der weit entfernten Tonhalle ist nun zu unterscheiden zwischen Dargebotenem und wissenschaftlicher Arbeit, d. h. zwischen Bedeutung und Qualität der Galléschen Keramik oder der Schneider-Gläser und dem Rang der die Ausstellungen begleitenden Kataloge. Hierbei zeigt sich, daß beide Bücher in vielerlei Hinsicht gleichsam eine höhere Qualitätsstufe erreichen als so manches ausgestellte Gefäß der Manufakturen Gallé und Schneider — ein Vergleich, der vielleicht inkommensurabel ist, aber doch gerechtfertigt erscheint. Selbstredend ist es in der Tat sehr verdienstvoll, die keramischen Arbeiten des wichtigsten und phantasiebegabtesten Produzenten von Jugendstilglas über ein Jahrhundertviertel in ausgewählten, technisch zumeist hervorragenden Exemplaren der Öffentlichkeit vorzustellen. Das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Gallé, dessen erste Entwürfe für die väterliche Werkstatt in Nancy um 1864 entstanden, in den 70er und 80er Jahren gleichsam slalomartig durch sämtliche ihm bekannten historischen Stile hindurchfuhr und dabei mehr als einmal gehörig aneckte. Louis XV und Louis XVI, Ägypten und römische Gemmen, französisches Mittelalter und fernes Japan, mitteleuropäische Volkskunst und islamisches Vorderasien lieferten Motive und Versatzstücke für sein von ihm entwor-

fenes, inspiriertes oder genehmigtes Stilkonglomerat. Die Ateliers und Betriebe lagen in Nancy, Clément und Meisenthal; dort wurde er schon in jungen Jahren der spiritus rector der Manufaktur, war „Seele“ und „promoter“ schließlich der gesamten Produktion von Keramik, Glas und Möbeln. Dazu kamen, mit dieser eng verwoben, seine botanischen Studien, seine publizistische Tätigkeit und seine Erfolge auf den Weltausstellungen — Beweis für ein eminent aktives und schon damals international anerkanntes künstlerisches Schaffen. Diese Verdienste sollten aber nicht den Blick des heutigen Ausstellungsbesuchers trüben, wenn er sich anschickt, die Gallé-Keramik einer Prüfung zu unterziehen. Besonders in den 70er und frühen 80er Jahren ist der übermächtig in Erscheinung tretende Historismus von eigentümlicher Unsicherheit gezeichnet. Zitate aus der französischen Fayencemanufaktur des 18. Jh. mögen noch angehen, insbesondere wenn die handwerkliche Ausführung präzise ist und das Formale sich in Zurückhaltung bescheidet. Wenn aber Ostade-Motive (Kat. Nr. 158) oder galante Rokoko-Themen (Kat. Nr. 110) paraphrasiert oder wörtlich übernommen werden, teigige Barock-Ranken sich zu Uhrenständern krümmen (Kat. Nr. 48), schnäbelnde Schwänlein eine Jardiniere bilden (Kat. Nr. 105) oder Japonismus zu wirklich schlimmen Lösungen sich versteigt (z. B. Kat. Nr. 131), ist man versucht, diese Vitrinen eilig abzuschreiten (besonders Kat. Nr. 155 ff.). Auch der Verf. bekennt: „Dabei (schreckten) die Gefäßformen in Ausnahmefällen nicht vor Abstrusität zurück ..“ und „Mit Fayence-Schuhen, Strohhüten ... leistete die Manufaktur willig ihren Beitrag zu den überaus beliebten Nippesdingen ...“. Daher fällt es „manchmal ... schwer, hinter der für uns noch schwerverdaulichen Ästhetik dieser Dinge die neue Konzeption ... zum Art Nouveau zu entdecken“ (S. 14).

Die späte Keramik nach rund 1885 zeigt dagegen ein sicheres Formempfinden. Die z. T. extravaganten Gefäßkörper und bedenkenlosen Rückgriffe auf die Künste der Zeiten und Völker der vergangenen 2500 Jahre — in der Literatur gelegentlich als gewollt-humorvolle Anspielungen entschuldigt — werden nun, zu Beginn des Jugendstils, von ästhetisch weitaus befriedigenderen Keramiken abgelöst. Köstliche koloristische Wirkungen erzielt z. B. eine Kanne nach islamischer Art mit Goldcraquelé (Kat. Nr. 164; die ausführliche Beschreibung im Kat. „Nancy 1900“, 1980). Ähnlich attraktiv sind auch eine vorwiegend mit roter Laufglasur überzogene (nicht mehr, wie einst, mit Pseudo-Laufglasur in Barbotinetechnik) und mit türkisblauem Dekor versehene Vase (Kat. Nr. 191) oder die in branstigen Crémetönen gehaltene Flasche mit grünen Hirschkäfern (Kat. Nr. 204). Derartige Gefäße von bester handwerklicher Ausführung und mit Glasuren von hohem farbllichem Reiz leiten zur französischen Jugendstilkeramik, leiten zu den Delaherches und Carriès über. Von ganz anderem, nicht minder attraktivem Aussehen sind aber auch die unzähligen bunten und lustigen Katzen, Möpfe und Löwen, die wegen ihres überaus lebendigen Ausdrucks und ihrer spielerischen Polychromie schon seit 100 Jahren Jung und Alt, Sammler und gelegentlich sogar Kunsthistoriker erfreuen.

Der Verf. hat 1973 in Köln über Gallé promoviert und zitiert daher mit Recht ausgiebig aus seiner leider noch nicht allgemein zugänglichen Dissertation. Auch

heute liegt sein Interesse in der weiteren Erforschung des Komplexes Gallé-Nancy-Jugendstil. Der erfrischend klaren und umfassenden Einleitung, in der auch einige mahnende Richtigstellungen zu dem von H. Schmoll gen. Eisenwerth verfaßten Kapitel „Gallé-Keramik“ im Münchner/Nancy-Katalog von 1980 zu finden sind, folgen überaus knappe, wenn auch mit allen notwendigen Angaben versehene Objektbeschreibungen. Die Signaturen auf den Gefäßen sind dankenswerterweise nicht umgezeichnet, sondern durch klare photographische Aufnahmen wiedergegeben. Es ist ein Katalog, der in der Konzentration auf das Wesentliche und im Verzicht auf Wiederholung aller in anderen Büchern so beliebten Gemeinplätze Emile Gallé als Keramiker fast erschöpfend behandelt, wenn auch die Arbeiten des Meisters nicht immer dem Qualitätsanspruch eines kritischen Betrachters genügen mögen.

Zu den architektonisch fortschrittlichsten Großanlagen der Zeit nach dem 1. Weltkrieg zählen Wilhelm Kreis' Bauten für die Ausstellung „Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen“ von 1926 in Düsseldorf, kurz die Gesolei genannt. Die Ziegelbauten des Kunstmuseums mit anliegenden Trakten um den Ehrenhof und die Rheinhalle bilden eine axial orientierte Einheit von nüchterner Imposanz. Der kürzlich „entkernte“ Zentralbau der Tonhalle, als Festsaal, Planetarium und Konzerthalle entworfen, birgt einen im wesentlichen unveränderten, langgestreckten und mächtigen Gewölbetrakt, der mit glasierten Kacheln in zweierlei Grün verkleidet ist und gewisse Ähnlichkeit mit einer repräsentativen U-Bahn-Station der Frühzeit hat. In diesem grünen Gewölbe lustwandelt das Düsseldorfer Konzertpublikum während der Pausen und erfreut sich der berühmten Glassammlung des aus mehr oder weniger unerklärlichen, bautechnischen Gründen z. T. dorthin ausgelagerten Kunstmuseums. Das Glas der Firma Schneider aus Epinay-sur-Seine glüht hier unter Niedervoltstrahlern in einer ihm gemäßen, zeitgleichen Umgebung. Vermutlich kann nur selten eine Ausstellung unter derart günstigen Bedingungen gezeigt werden.

Wer war Schneider? Die seit ca. 1923 als „Verrerie Schneider“ bekannte und nach dem 2. Weltkrieg in „Cristallerie Schneider“ umbenannte Fabrik war neben den Werkstätten der Gebrüder Daum in Nancy die erfolgreichste Kunstglasmanufaktur der 20er Jahre in Frankreich. Sie wurde 1909 von Ernest Schneider gegründet, der zunächst bei Daum gearbeitet hatte. Dieser leitete sie gemeinsam mit seinem Bruder Charles, der für die Entwürfe verantwortlich war. Ab 1918 wurde Kunstglas hergestellt, nach der Wirtschaftskrise 1928/29 verlor die Fabrik an Bedeutung, existierte aber noch bis 1981. Zu den Höhepunkten in der Geschichte der Firma gehört die von ihr reich besckickte, zwischen Grand Palais und den Invalides angesiedelte „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ von 1925, die dem Art Déco seinen Namen gab.

Die Düsseldorfer Ausstellung mit über 200 Gefäßen bietet ein buntes Bild. Eine ähnliche Auswahl wird sicherlich vor 57 Jahren in den Räumen des Grand Palais zu sehen gewesen sein, wie eine Aufnahme im Katalog zeigt (S. 14). Blau gesprenkelte Vasen mit tomatenrotem Fuß, Gefäße in schwefelgelben und giftgrünen Tönen,

**LA BEAUTÉ**



**EST DANS LA RUE**

Abb. 1 „La Beauté est dans la rue”. Plakat aus Montpellier. Paris, Bibliothèque Nationale

# RETOUR A LA NORMALE...



Abb. 2 „Retour à la normale”. Plakat aus der Pariser Ecole Nationale des Beaux-Arts.  
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 3a François Boucher, Wappen des Königs Stanislaus August von Polen. Warschau, Graphische Sammlung der Universität

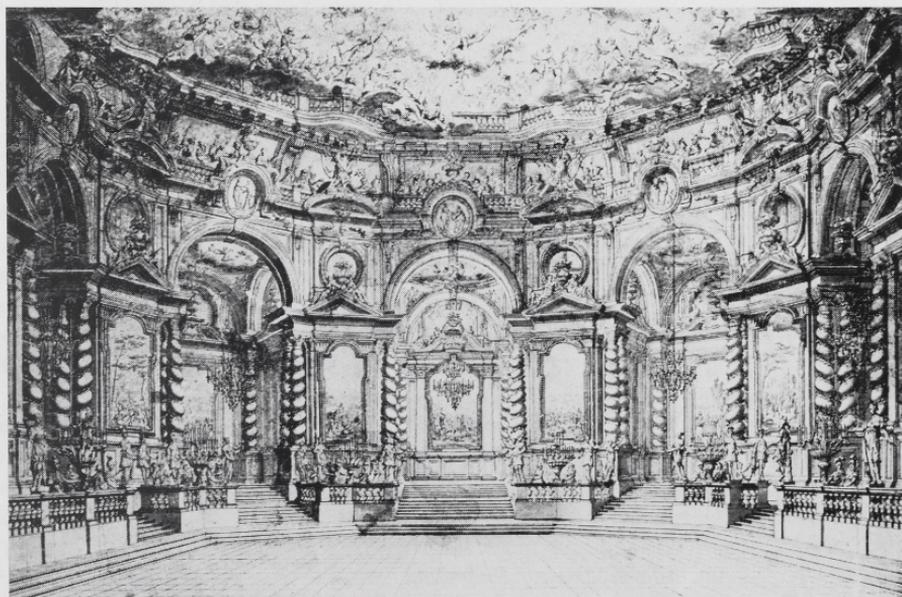


Abb. 3b Giuseppe Galli-Bibiena, Entwurf für ein Bühnenbild. Warschau, Nationalmuseum



Abb. 4a Alessio de Marchis (hier zugeschrieben), Landschaft mit Bäumen und gebeugter Gestalt. Danzig, Nationalmuseum

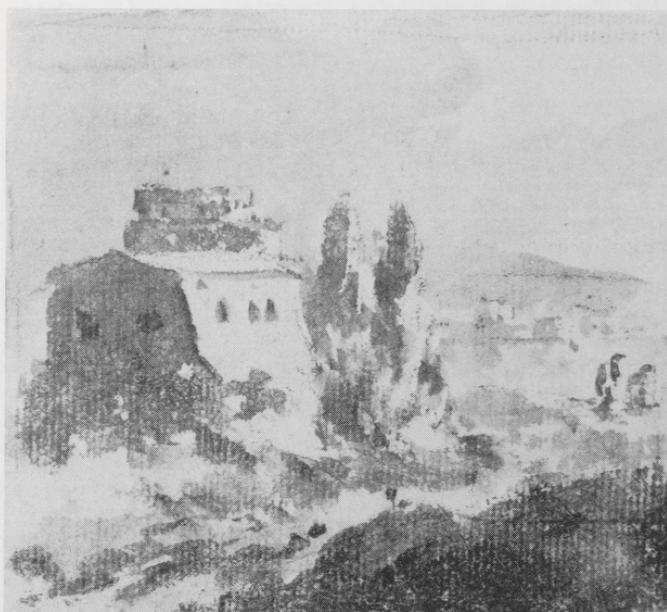


Abb. 4b Alessio de Marchis, Römische Landschaft. München, Staatliche Graphische Sammlung

Kannen in Rosa und Orange, ein Pokal von bonbonrosa Farbe mit zartblauen Einschüssen und violetten Füßen, Gläser mit ineinanderlaufenden Farben in der Art gemischten Fruchteises — dieser grellbunte Rausch ist ein Markenzeichen der Firma Schneider. Die unzähligen Formvarianten bei einer Reihe von Grundtypen der Vasen, Pokale und Schalen erscheinen dagegen verhaltener. Es erfordert in der Tat eine Zeit der Gewöhnung und des Einsehens, bis man soweit ist, die neuen Errungenschaften dieser Manufaktur richtig einzuschätzen.

Im Kunstglas des Jugendstils war der Höhepunkt mit dem Tod Gallés 1906 überschritten. Allein Daum brachte noch interessante Gefäße mit weich schwingenden Konturen und subtilen Oberflächenreizen hervor. Nach dem Weltkrieg, als in Frankreich neben Gebrauchsglas wieder das Kunstglas zu seinem Recht kam, waren es die Brüder Schneider, die, dem späten Jugendstil folgend, in ihrer Produktion mit fast hemmungsloser Unbekümmertheit kühne Farbkombinationen einführten und popularisierten. Nicht einmal in Murano oder später in manchen der skandinavischen Hütten der 60er und 70er Jahre hat man sich erlaubt, Orange mit hellem Gelb, Buttercrème mit Himbeerbeiß zu kombinieren. Das „poppige“ Element bei Schneider stellt etwas Neues, bisher nicht Gewagtes dar, das zwar nicht lange Bestand hatte, aber doch die Jazz-Periode der 20er Jahre auf recht überzeugende Weise zu vertreten scheint. Das Handwerklich-Technische wurde dabei von den Glasmachern souverän gehandhabt. So dienten vornehmlich die sorgfältig kontrollierten Pulvereinschmelzungen oft dazu, die Gefäße mit mannigfaltigen Tönen von wechselnder Dichte zu versehen, um besondere koloristische Effekte und Tiefenstaffelungen der Schichten innerhalb der Glaswandung zu erzielen. Die Gebrüder Daum hatten allerdings diese Technik schon 2 Jahrzehnte davor vervollkommenet, ebenso wie „zugestanden werden (muß), daß die Produkte Daums in der Regel das höhere Niveau aufweisen und ihnen meist die Priorität (der Modelle) zuerkannt werden muß“ (S. 39). Schneider verdankt den „Mut“ zur Farbe zunächst seinen Vorgängern wie Gallé und Daum, aber sicherlich sind auch die Fauves — etwa die Palette eines Matisse — nicht ohne Einfluß geblieben. Bei der Entwicklung neuer formaler Möglichkeiten hat dann schließlich ein so phantasiebegabter Glaskünstler wie Maurice Marinot anregend und gleichsam beruhigend auf die bunte Produktion der Hütte gewirkt. Seine wuchtigen und blasenreichen Gefäße, die er selbst in Bar-sur-Seine, in der Nähe von Troyes, herstellte und gelegentlich mit locker aufgetragenen Emailfarben versah, müssen auf die Brüder Schneider einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben (z. B. Kat. Nr. 172 ff.). Daneben aber entstanden weiterhin die oft verspielten, nicht selten nur schwer erträglichen Nippes-Sachen, die wohl das Geld für die Fabrik einbrachten.

Rechtfertigt eine vornehmlich auf Serienproduktion ausgerichtete, zeitlich eher begrenzte und stilistisch den Bogen vom späten Gallé bis zu Marinot überspannende Glasmanufaktur den Aufwand eines handbuchartigen Katalogs? Diese Frage ist unbedingt zu bejahen, denn hier wird auf 264 Seiten grundlegend und, wie es scheint, auch abschließend über einen Teilbereich des Art Déco auf vorbildliche Art berichtet. Dieser Tage sind es ja kaum mehr die Aufsätze und regulären Bü-

cher, die erschöpfend über die verschiedenen Emanationen etwa der Kunst des späten 19. und beginnenden 20. Jh. Auskunft geben. In den vergangenen 2 oder 3 Jahrzehnten fällt vornehmlich den Ausstellungs- und Sammlungskatalogen und den von Ausstellungen inspirierten Bänden eine immer bedeutendere Rolle zu: man denke nur an den Düsseldorfer Jugendstilglas-Katalog von 1973, an die Darmstädter Mathildenhöhe-Ausstellung von 1976 oder den Kölner Funke-Kaiser Katalog von 1981. Uns scheint, daß gerade diese Arbeiten die wichtigsten Beiträge zur angewandten Kunst dieser Epoche geliefert haben. Seit einiger Zeit setzt aber auch die „Kleinarbeit“, die so nötige Feineinstellung ein. Die dominanten Stilströmungen und die Oeuvres der Großen sind jetzt zum überwiegenden Teil erkannt, dokumentiert und beschrieben worden. Was noch fehlt, ist die wissenschaftliche Behandlung lokaler — und z. T. künstlerisch hervorragender — Varianten: etwa die Architektur des Jugendstils in Prag oder Budapest, die Glasfenster des Historismus, des Jugendstils und der 20er Jahre, Gebrauchsgraphik und „Gelegenheitsblätter“ (wie Justus Brinckmann sie nannte) derselben Zeit, oder die Produktion bisher weniger im Rampenlicht stehender Manufakturen, Künstler und Kunsthandwerker (wo bleiben z. B. die umfassenden und brauchbaren Arbeiten über Carrier-Belleuse, Bugatti oder Ruhlmann?)

Zu diesen von der Forschung Unbeachteten gehörte bisher Schneider. Die so sprichwörtliche Lücke hat nun der Verf. durch eine genau recherchierte und mit reichem Bildmaterial versehene Untersuchung gefüllt (wobei die Typographie am Beginn und am Ende des Buches etwas schwerfällig wirkt). Geschichte der Firma und Methoden der Manufaktur werden eingehend beschrieben und sämtliche noch vorhandenen Musterblätter der Firma mit Typen- und Farbangaben in extenso abgebildet. Dann kommen eine ausführliche Beschreibung und Interpretation aller von Schneider benutzten Signaturen (z. B. Schneider, Schneider France, Le Verre Français und Chardeur [für Charles Schneider]) sowie die endlich mal vom Technischen her richtig beschriebenen 206 Ausstellungsobjekte, insgesamt also ein Kompendium von höchst willkommenem Gebrauchswert zu den Erzeugnissen dieser Glasfabrik. Lügen für die anderen — und bedeutenderen — Glaswerkstätten der 20er Jahre in Frankreich wie diejenigen von Maurice Marinot und François Décorchement, von Henri Navarre und Jean Sala ebenso ausführliche Monographien vor wie die des Verf. für Schneider (und anderer Autoren über René Lalique), wäre das Stilphänomen des Art Déco weitaus besser dokumentiert, als es zur Zeit der Fall ist.

Axel von Saldern

## REZENSIONEN

CARSTEN-PETER WARNCKE, *Die ornamentale Grotteske 1500—1650*. Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Band 6, herausgegeben von Otto Lehmann-Brockhaus und Stephan Waetzoldt. Volker Spiess, Berlin 1979. Band 1: 152 Seiten Text, 725 Abbildungen. Band 2: 136 Seiten Text, 1301 Abbildungen.