

Léa Kuhn

Die vielen Hände des Émile Gallé: Produktionsszenarien der Glaskunst um 1900 zwischen Hand, Kopf und Maschine

This essay examines the display of artistic labour embedded in Émile Gallé's glass objects. As a starting point, it takes the telling discrepancy between Gallé's representation as an artist working in the solitude of his studio in the well-known portrait painted by Victor Prouvé in 1892 and the actual involvement of many hands organized under a strict division of labour in his glass manufactory. His glass objects thus exist somewhere between the logic of the singular work of art and that of serial production. The essay looks closely at Gallé's exhibition practice at the Salon du Champ-de-Mars as well as at his public statements about the making of his glass works in order to trace contemporary negotiations of the relationship between art and industry and, more broadly, notions of what constituted an adequate modern art around 1900.

Keywords: decorative arts; division of labour; high art; modern glass; originality; representations of artistic labour; serial production

Ein dunkelhaariger Mann sitzt hochkonzentriert an seinem Schreibtisch, den Kopf in Richtung Fenster gewandt. Die Szene ist in warmes Licht getaucht, es herrscht eine Atmosphäre der Ruhe. In der linken Hand wiegt der Mann eine ebenfalls vom Licht erleuchtete bläulich-rosafarbene Vase, und mit dem Pinsel in seiner Rechten schickt er sich an, letzte Emailverzierungen an dem Objekt anzubringen (Abb. 1). Er hält jedoch inne, der finale Pinselstrich ist noch nicht getan: Was hier ins Bild gesetzt wird, ist weniger die kunstfertige Ausführung des Vorgangs als vielmehr ein Moment der reinen Inspiration oder auch der konzentrierten Reflexion des bereits Geschaffenen. Buchstäblich selbst erleuchtet, wartet der Künstler offenbar auf die entscheidende Eingebung, wie es dieses *eine* Objekt zu vollenden gilt. Im Bildvordergrund finden sich neben bereits realisierten weiteren Ergebnissen seines Tuns in Form von Vasen unterschiedlicher Größe und Form auch Skizzen sowie getrocknete Blüten und Blätter, die mit den Vasen

in einen Dialog zu treten scheinen: Mit dem getrockneten Blattwerk ist auch sofort ersichtlich, woher der Mann seine Inspiration gewinnt, nämlich unmittelbar aus der Natur selbst.

Das Gemälde zeigt den damals bereits international bekannten Glaskünstler Émile Gallé bei der Arbeit; gemalt wurde es im Jahr 1892 von dessen Kollegen und Freund Victor Prouvé.¹ Noch heute schmückt Prouvés Bildnis zahlreiche Publikationen zum Thema Glaskunst und wird regelmäßig dann abgebildet, wenn es darum geht, einen kursorischen Eindruck der Arbeit mit dem Werkstoff Glas zu vermitteln oder aber den lothringischen Glaskünstler in einer Art Professionsporträt vorzustellen.² Der anhaltende Erfolg des Motivs in fachlich- wie populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen schließt dabei unmittelbar an jenen zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes an, denn damals wie heute scheint Gallé förmlich mit Prouvés visueller Charakterisierung seiner Tätigkeit als *maitre verrier* zu verschmelzen.



1 Victor Prouvé, *Portrait de M. Emile Gallé*, 1892, Öl auf Leinwand, 160,5 × 101 cm.
Nancy, musée de l'École de Nancy



2 Blick in den sogenannten Ätz-Saal der Damen, um 1894–1913, Fotografie

Dass aller Stimmigkeit der Szene zum Trotz das Verhältnis, das Gallé zu seinen Glasobjekten unterhielt, etwas weniger intim gewesen sein dürfte als Prouvés Bildnis es nahelegt, wird deutlich, wenn man sich die konkrete Herstellungsweise der Glasobjekte aus dem Hause Gallé vor Augen führt. Um die Jahrhundertwende herum nämlich beschäftigte Gallé allein in seinen Glaswerkstätten in Nancy sage und schreibe 250 Mitarbeitende.³ Hinzu kamen weitere große Werkstätten für Keramik und Möbel, die in der vorliegenden Aufzählung nicht berücksichtigt sind. Im Laufe der 1890er Jahre baute Gallé insbesondere die Glasproduktion massiv aus und errichtete etwa 1894 einen Hüttenneubau vor Ort, auf den später zurückzukommen sein wird. Allein ein Blick in die beiden nach Geschlecht getrennten Ätz-Säle, die Gallé in Nancy unterhielt und die in historischen Aufnahmen dokumentiert sind, vermittelt einen deutlich von Prouvés Gemälde abweichenden Eindruck (Abb. 2, 3).⁴ Während die größeren Objekte von den Männern bearbeitet wurden, waren Frauen

und teils auch Kinder für die kleinteiligen Objekte zuständig, wie sich auch an der stark nach vorne gebeugten Körperhaltung der arbeitenden Frauen in der Fotografie ablesen lässt. Die in den beiden Sälen versammelten Frauen und Männer sind also allein mit einer Unterart der Glasbearbeitung befasst; weitere Ateliers sind dem Glasschnitt, dem Glasschliff oder der Glasmalerei gewidmet. Ein Gebäudeplan von 1893 verzeichnet zudem einen eigenen Verpackungssaal für die einmal fertiggestellten Objekte.⁵ Für die Herstellung der Glasobjekte bedeutete dies, dass sie, nachdem sie als bereits in mehreren Verfahrensschritten bearbeitetes Rohglas die Glashütte verlassen hatten, zur Weiterverarbeitung die verschiedenen Ateliers durchliefen, wobei sie insbesondere beim Ätzprozess zwischen der Aufbringung des Schutzlackes auf bestimmten Partien des Objekts in den bereits angesprochenen Ätz-Sälen und dem darauffolgenden Säurebad in einem separaten Raum häufig solange hin- und herpendelten, bis die gewünschte Schichtenstaffelung des Überfangs erreicht war.



3 Blick in den sogenannten Ätz-Saal der Herren, um 1894–1913, Fotografie

Oftmals folgte dann eine mattierende Behandlung der Oberfläche, bevor die Glasobjekte zur Politur und Reinigung weitergereicht und schließlich für den Verkauf verpackt wurden.⁶

Hinter Gallés Glasobjekten steht folglich ein stark funktionalisierter, strikt arbeitsteilig organisierter Produktionsprozess. Gallé selbst war in der Regel an der Ausführung gar nicht beteiligt; auch waren seine eigenen praktischen Kenntnisse der Glasbearbeitung eher beschränkt. Tatsächlich half Gallé nur in der Anfangszeit und, wenn überhaupt, bei der Emailarbeit auf Glas mit – ab 1884 aber waren auch dafür vollständig Hilfskräfte zuständig. Trotz einiger kürzerer Aufenthalte zu Ausbildungszwecken in der Glashütte Meisenthal in seiner Jugend hatte Gallé keine fundierten Erfahrungen etwa im Bereich Glasschnitt vorzuweisen, wenn auch seine über die Jahre gewonnenen ausgeprägten

theoretischen Kenntnisse der Glastechnologie ihm den engen Austausch mit seinen Mitarbeiter:innen ermöglicht haben dürften.⁷ Selbst beim Entwurfsprozess jedoch war seine Beteiligung nicht zwingend gegeben: Zwar stellte Gallé Entwürfe von Glasobjekten her, doch existierte auch hierfür ein eigens eingerichtetes *atelier de dessin et de composition* im Hause, das mit nichts anderem als der Ausarbeitung von Entwürfen für die Glasobjekte befasst war.⁸ Ein genuiner Anteil Gallés am Entwurfsprozess kann also nicht prinzipiell vorausgesetzt werden – mindestens variierte dieser stark bei den unterschiedlichen Objekttypen.⁹

Diese kurze Skizze der Produktionsvorgänge im Hause Gallé dürfte allein schon deutlich gemacht haben, wie stark der Kontrast ausfällt zwischen dem, was Prouvé als Gallés Arbeit ins Bild setzt und den realen Abläufen in der Manu-

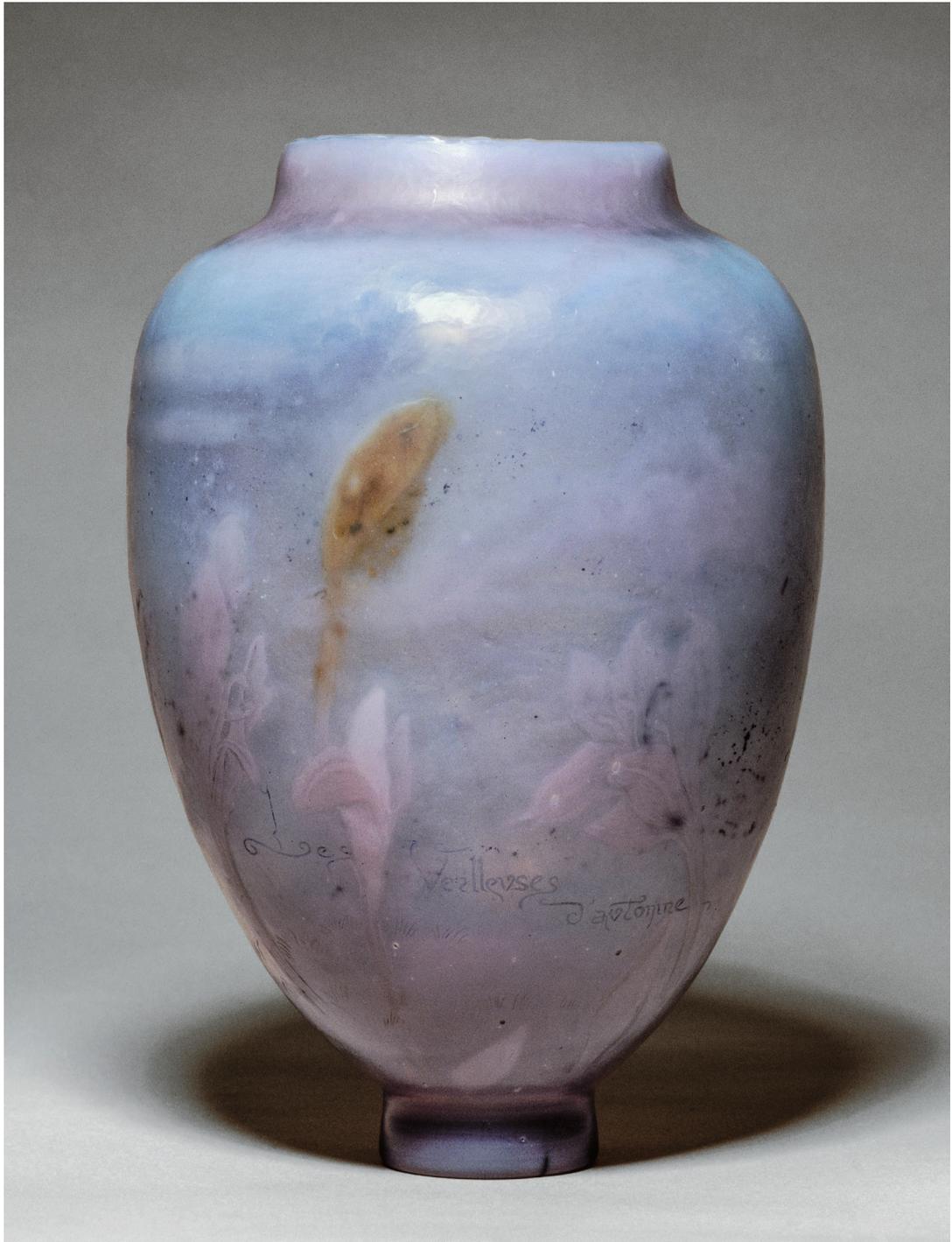
das Ansinnen verbunden, die sogenannte »Hinterbühne der Kunstwelt« auszuleuchten, um mit Franz Schultheiß zu sprechen,¹² und all denen, die *eigentlich* die Werke Gallés geschaffen haben, zu ihrem Recht zu verhelfen. Nur jene bis dato zumeist unsichtbare, von anonymer Hand ausgeführte Arbeit sichtbar machen zu wollen, greift meiner Ansicht nach zu kurz.¹³ Stattdessen interessiert mich, wann welches Bild künstlerischer Arbeit evoziert wird und warum. Im Fall von Gallé ergibt sich daraus, so möchte ich mit diesem Beitrag gerne aufzeigen, auch eine Vorgeschichte jenes Kreativitätsdispositivs, das Andreas Reckwitz für unsere Gegenwart als ein gesamtgesellschaftlich dominantes kulturelles Modell beschrieben hat.¹⁴ Reckwitz hebt hervor, dass der Kunst, dem Künstlerischen und der Figur des Künstlers eine zentrale Bedeutung zukämen für die Genese desjenigen spätmodernen Kreativitätskomplexes, der unterschiedlichste gesellschaftliche Bereiche, allen voran die Ökonomie, zuverlässig erfasst hat.¹⁵ Im Sinne der von Reckwitz selbst angestrebten »genealogischen Detailanalyse«¹⁶ verspricht ein Blick auf Gallé jedoch den Umschlag von künstlerischem Nischenphänomen in eine verbindliche gesellschaftliche Ordnung genauer zu fassen: In der Figur Gallés kommen nämlich, so wird zu zeigen sein, Künstler und Industrieller auf paradigmatische Weise zusammen.

Die Logik des Originals

Im selben Jahr, in dem Prouvés Bildnis Gallés bei der Arbeit entstand, nahm dieser am Salon du Champ-de-Mars teil, um seine Werke dort der Pariser Öffentlichkeit zu präsentieren. Unter seinen insgesamt 17 Exponaten im Medium Glas befand sich eine bläulich-rosa Vase (Abb. 5), die derjenigen im Porträt von Prouvé zumindest ähnelt.¹⁷ Sie soll zunächst genauer betrachtet werden. Die in zarten Farben gestaltete Vase trägt den Titel *Les veilleuses d'automne* (*Die Nacht-*

lichter des Herbstes), wie dem *livret* der Ausstellung zu entnehmen ist.¹⁸ Eine gleichlautende Inschrift findet sich außerdem auf dem Bauch des Gefäßes selbst, sie ist mittig im unteren Drittel zu erkennen. Der poetisch anmutende Titel nimmt dabei offenkundig Bezug auf das florale Motiv der Vase, das Herbstzeitlose zeigt. Nicht nur der florale Dekor im unteren Teil des Gefäßes bezieht sich jedoch auf die Herbstblume, sondern auch die zartrosa Farbigkeit der Vase als solche erinnert an den charakteristischen Farbton ihrer äußeren Blütenblätter; der im oberen Teil der Vase eingesetzte Gelbton wiederum greift die hervorleuchtenden innen liegenden Staubblätter der Blüte der *Colchicum autumnale* ebenfalls farblich auf.

Unter technischen Gesichtspunkten betrachtet, handelt es sich bei jenem Exponat um ein hochkomplexes Gebilde. Der eigentliche Gefäßkörper besteht aus Klarglas mit verstreuten Einschlüssen in Braun und Dunkelblau, das zweifach farbig überfangen ist, nämlich in Hellblau und Rosa. Hinzu kommen partielle Aufschmelzungen in besagtem dunkleren Gelbton sowie der ebenfalls bereits angesprochene, als Hochschnitt realisierte Blumendekor in der unteren Hälfte der Vase. Durch die kunstvolle Schichtung des unterschiedlich farbigen Glases mit seinen zarten Übergängen entsteht eine Oberfläche von transluzider Qualität und stark ausgeprägter Tiefenwirkung – ganz so, als würde man die Herbstzeitlosen durch eine sich lichtende Wand aus Herbstnebel hindurch wahrnehmen. Auch wenn die Besucher:innen des Salons wohl kaum die Einzelheiten des komplexen Verfahrens benennen konnten, dürfte ihnen der technisch innovative Charakter der Gallé-Gläser sehr wohl bewusst gewesen sein. Zum einen hatte Gallé selbst zu verschiedenen Gelegenheiten neue technische Errungenschaften seiner Glaskunst in kleinen Heften propagiert und für eine breitere Öffentlichkeit verständlich aufbereitet. So stellte er in einer zur Weltausstellung 1889 entstandenen Broschüre neben den jüngsten ma-



5 Émile Gallé, *Les veilleuses d'automne*, 1891, Klarglas mit vertreuten Einschlüssen in Braun und Dunkelblau, zweifach überfangen in Hellblau und Opakrosa, H 21,3 cm, Dm (Mündung) 8,0 cm. Paris, Musée d'Orsay

terialtechnischen Erfindungen aus dem Hause Gallé besonders seine langjährige Vorreiterrolle als technischer Neuerer heraus, betonend, dass er bereits 1878 unter dem Namen *clair-de-lune* ein neues Verfahren zur Farbgestaltung von Gläsern entwickelt habe, das seitdem in Frankreich, England und Deutschland angewandt würde.¹⁹ Aber auch zum besagten Salon-Auftritt 1892 erschien ein aus Notizen Gallés kompilierter Artikel in der *Revue des Arts décoratifs*, in dem für die Mehrheit der Exponate die technischen Gegebenheiten zumindest knapp erläutert wurden, wenn auch eher die Wirkungsweise jener Techniken im Vordergrund stand: Dort führt Gallé beispielsweise aus, dass die der Haut der Lilienknolle ähnelnde Materialität und Farbigkeit des Glases im Fall seines im Salon präsentierten Gefäßes *Bulbe de lis* »einer metallischen Reaktion« zu verdanken seien.²⁰ Zum anderen dürfte schon der Blick auf die Exponate anderer Glas- und Keramikünstler im Salon genügt haben, um ex negativo Gallés Innovationskraft visuell hervorzuheben: Kein anderer Aussteller war mit so vielfältig gestalteten Exponaten vertreten – schon das schiere Spektrum der Farb- und Oberflächengestaltungen stellte Gallés technische Virtuosität eindrucksvoll zur Schau.²¹

Der kunstvollen Schichtung des Materials Glas im Fall der *Veilleuses d'automne* ist es auch zu verdanken, dass die Wahrnehmung bei der Betrachtung des Objektes changiert zwischen dem gegenständlichen Blütenmotiv und dem abstrakten Spiel der Farben und Formen. Wenn sich etwa in der unteren Vasenhälfte die Blütenform und die dunklen, wie hingeworfen aussehenden Einschlüsse optisch ineinanderschieben (Abb. 5; untere Mitte rechts), entsteht dank der ikonografischen Vagheit ein Spielraum für Assoziationen unterschiedlichster Art, die sich erst im Akt der Rezeption realisieren können.²² Dass Gallés Vase gezielt auf die Kraft der Andeutung und der Suggestion setzt, wird mit Blick auf die gelbe, klecksartige Form auf der Vasenwand noch anschaulicher, gilt doch seit Leonardo der

Fleck als Inbegriff der Potenzialität der Form – eine Lesart, die 1894 durch Paul Valéry eine prominente Aktualisierung erfahren sollte.²³ Solcherlei unklare oder erst im Entstehen begriffene Formen könnten überhaupt erst durch die Betrachter:innen vollendet werden, so die in den 1880er und 1890er Jahren verbreitete Auffassung. Auch die Kritik griff im Übrigen sofort auf den Begriff der Suggestion zurück, um Gallés 1892 im Salon gezeigte Glasobjekte zu beschreiben – die Rede ist von den »multiples suggestions«,²⁴ die für diese rätselhaften und mittelsamen Gläser Gallés so charakteristisch seien. Für dieses Spiel mit der Imagination der Betrachter:innen kommt den Betitelungen der Gallé-Arbeiten eine wichtige Rolle zu, da sie gewissermaßen den breiteren Deutungshorizont schaffen, in dem die Objekte wahrgenommen werden können. Auch in der sorgfältigen Formulierung von Werktiteln befand Gallé sich demnach mindestens auf der Höhe der künstlerischen und ästhetischen Praxis seiner Zeit, etablierte sich die Betitelung von Kunstwerken doch gerade erst als werkkonstituierendes Element.²⁵

Gallés klangvolle Titel, die zumeist – wie im Fall der *Veilleuses d'automne* – auf den Glasobjekten sogar direkt als Inschrift angebracht sind, erfüllen dabei noch eine andere Funktion, indem sie nämlich Glaskunst und Dichtung in ein besonderes Verhältnis der Nähe zueinander bringen. Wirft man einen Blick auf die gewählten Bezeichnungen der übrigen Exponate Gallés im Salon von 1892, wird deutlich, dass er nicht nur in den meisten Fällen seine Titel selbst gerne poetisch-andeutungsreich hielt, sondern darüber hinaus zwei Vasen in Gänze als Auseinandersetzung mit dem Werk zweier großer Dichter gestaltete – *Sur un thème de Shakespeare* lautet der Titel des einen, *Sur un thème de Baudelaire* derjenige des anderen Glasobjekts.²⁶ Ohne auf Gallés Baudelaire-Flacon an dieser Stelle im Einzelnen eingehen zu können, das Zeilen aus dem Gedicht *L'homme et la mer* aus den *Fleurs du mal* aufgreift, veranschaulicht allein die ebenfalls im

livret publizierte gezeichnete Wiedergabe des Objektes, dass Gallé seine Baudelaire-Hommage keinesfalls illustrativ begriff, sondern, wie der Titel bereits ankündigt, als eine eigenständige Variation auf ein Thema, für die Baudelaires Verse als Ausgangspunkt dienten.²⁷

Zum Einsatz von Text in Form von Inschriften auf seinen Objekten, die für Gallé charakteristisch bleiben sollten, äußerte er sich 1898 anlässlich einer späteren Salonbeteiligung folgendermaßen:

Ich behalte in der Tat, ob man sich darüber beschweren möge oder nicht, – wie die Künstler des Mittelalters, die sich auf den Glauben und auf Ideen stützten, – mein Vorgehen bei, Texte auf meine Vasen zu *applizieren*, wie ich es nenne, um meine Käufer durch Inschriften zu erbauen. Warum sollte man dem Dekorateur das Libretto verweigern, durch das sich der Musik-Komponist zweifelsohne inspirieren lassen kann?²⁸

Die Poesie tritt hier also in eine Art dienende Funktion, sie firmiert lediglich als Inspirationsquelle für den Glaskünstler, ganz so, wie ein Libretto den Komponisten eines Musikstückes anzuregen vermöge, so der etwas idiosynkratische und vor allem instrumentelle Vergleich Gallés. Dieser Vergleich mit der Musik kommt nicht von ungefähr, galt sie doch als die der Suggestion zuträglichsste Kunst.²⁹ So scheint es nur konsequent, dass auch der ›Glas-Komponist‹ Gallé in erster Linie die programmatische Nähe zur Klangkunst suchte. Sein doppelter Rekurs auf Dichtung und Musik macht darüber hinaus unmissverständlich deutlich, dass er für seine Glas-Objekte ähnliche Weihen beanspruchte wie diejenigen, die den Werken der sogenannten freien Künste traditionell zukamen.³⁰

So sehr sich Gallé auf der Höhe des ästhetischen Diskurses seiner Zeit bewegte, wie sein hier skizziertes Bespielen der Klaviatur der Wertschätzung des Zufälligen und des Suggestiven nahelegt, so sehr mag es auf den ersten Blick

verwundern, dass der Glaskünstler erst im Vorjahr, also 1891, erstmalig am Salon du Champ-de-Mars teilgenommen hatte. Der Grund dafür ist, dass den sogenannten angewandten Künsten die Teilnahme an den beiden Salons der Hauptstadt bis dahin zumindest offiziell verwehrt gewesen war.³¹ In Konkurrenz zum etablierten Salon des Champs-Elisées gegründet, öffnete sich der 1890 von einer neuen Künstlerorganisation, der Société nationale des beaux-arts, ins Leben gerufene Salon du Champ-de-Mars schneller den *arts décoratifs* und ließ für seine Ausstellung im Jahr 1892 – also genau in jenem Jahr, in dem Gallé mit den *Veilleuses d’automne* und anderen Exponaten vertreten war – erstmals offiziell eine neue Objektgruppe neben den etablierten Kategorien der Malerei, Skulptur und Grafik zu, die unter dem Begriff »objets d’art« gefasst wurde. Auch das zugehörige *livret* führte nun eine entsprechende vierte Rubrik ein.³² Wenn es auch im Vorjahr schon Bemühungen um die Teilnahme von Ausstellenden aus dem Bereich der *arts décoratifs* auf dem Champ-de-Mars gegeben hatte, in deren Zuge auch Gallé, wenn auch eher halbherzig, mit einer Handvoll Exponaten vertreten war,³³ so fällt doch auf, dass die betreffenden Künstler:innen 1891 noch nicht namentlich im Katalog aufgeführt wurden.³⁴ Dies ist erst mit der Ausstellung 1892 der Fall. Gallé spricht von der Aufnahme der Vertreter:innen der *arts décoratifs* in die Reihen der offiziellen Salon-Künstler:innen in einem Telegramm im selben Jahr enthusiastisch von einem noch jungen Sieg, »cette jeune victoire«,³⁵ der sich für die Beteiligten offenkundig noch alles andere als selbstverständlich ausnahm. Mit der Einführung der neuen Kategorie wurde den *arts décoratifs* offiziell ein Platz unter den im Salon vertretenen Künsten eingeräumt, was ihre Verfechter:innen als Triumph einer wiedervereinten *ars una* deuteten.³⁶ Wie also nutzte Gallé die sich ihm nun bietende Bühne des Salons? Und wie füllte er die neu etablierte Kategorie des *objet d’art* für sich?

Kehren wir noch einmal für einen Moment zu den *Veilleuses d'automne* (Abb. 5) zurück. Es dürfte deutlich geworden sein, dass Gallé mit seinem Glasobjekt einen Anspruch verband, der über einen rein dekorativen Charakter klar hinausgeht. Vielmehr ging es ihm um die intellektuell-poetische Durchdringung eines Themas, die sich, angestoßen durch die sinnlichen Gegebenheiten des Objekts, im Akt der Rezeption zu Ideen und Metaphern verdichtet und damit den zeitgenössischen Anforderungen an ein Kunstwerk im starken Sinne genügen konnte. Dieser Anspruch wird mit Nachdruck unterstrichen durch Gallés Freund und ›Hausinterpret‹ Roger Marx, wenn dieser in einer Besprechung in der *Revue encyclopédique* über die Exponate im Salon von 1892 schreibt:

Herr Gallé ist nicht einfach der Bearbeiter der Materie, derjenige, der sie mit unendlichen Reizen ausstattet; er will, dass sie zum Geist spricht und zu ausgiebigen Träumereien einlädt, er will sie vielsagend und bis zum Äußersten suggestiv gestalten.³⁷

Für diese programmatische Setzung kommt dem Themenfeld der Natur und der naturgleichen Schöpfung eine herausgehobene Position zu. Mit seiner ausgestellten Schlichtheit, die auch als Gegenentwurf zu historistischen Gestaltungsidealien der Zeit aufgefasst werden kann, scheint das Objekt selbst zu beanspruchen, naturgleich geschaffen zu sein. Das bereits angesprochene Motiv des safrangelben Flecks insbesondere legt nahe, man wohne als Betrachter:innen einem wahrhaft natürlichen Schöpfungsmoment, nämlich der Entstehung jener Formen *in actu*, bei. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass sich Gallé ausgiebig etwa mit Ernst Haeckel und Louis Pasteur befasst hat, dem zu Ehren er eine Dedikationsvase gestaltete, die im darauffolgenden Salon gezeigt wurde.³⁸ Auch die *Veilleuses d'automne* bedienen eine ontogenetische Ästhetik, wenn man so will.

Zugleich lässt sich jener Fleck aber auch als eine gestische Markierung deuten, die auf ihren Autor Gallé zurückverweist, indem nämlich ein malerisches Vorgehen bei der Herstellung suggeriert wird – als habe Gallé selbst mit lockerem Pinsel den gelben Akzent auf der Vasenwand platziert. In der Wirkung setzt das Glasobjekt folglich auch auf eine Form der Eigenhändigkeit, die durch die Signatur zusätzlich unterstützt wird: »en sept.^{brc} 1891 Emile Gallé fec.^t EG«, ist dort zu lesen.³⁹ Die präzise zeitliche Angabe verstärkt noch die auktoriale Markierung und lädt dazu ein, sich vorzustellen, wie Gallé – persönlich, versteht sich – mit der Fertigstellung dieses einen kunstvollen Objekts im September des vergangenen Jahres befasst war.⁴⁰ Interessanterweise erfüllt Gallé damit auf das Genaueste diejenige Anforderung, die an Exponate der neuen Kategorie *objets d'art* im Vorfeld gestellt worden war: Diese sollten signiert sein und von der Hand eines auf sich allein gestellten, für sich arbeitenden Künstlers stammen – also nicht etwa aus einer Fabrik oder Manufaktur.⁴¹ Die Organisator:innen des Salon du Champ-de-Mars betreiben damit eine systematische Einpassung der *objets d'art* in ein Schema der Hochkunst, das einer individuellen, klar zuschreibbaren Autorschaft verpflichtet ist. Gallé bediente dieses Schema virtuos, indem er, so lässt sich schließen, seine ›Kunst der Suggestion‹ auf das Feld der (vermeintlichen) Entstehung der Objekte ausdehnte. Dabei kam Prouvés Porträt des Künstlers bei der Arbeit (Abb. 1) eine tragende Rolle zu, wie sich nun zeigen wird.

Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung um die Aufnahme der *arts décoratifs* in den Salon wird nämlich deutlich, dass Prouvé den Glaskünstler genau so darstellt, wie sich Gallé gerne im Kontext des Salons präsentieren wollte: Es ist Gallé selbst, der sich hier, es wurde schon erwähnt, hingebungsvoll einem Kunstwerk von seiner Hand widmet. Fast könnte man meinen, das Glasobjekt in Gänze sei hinter dem Schreibtisch des Meisters entstanden und nicht

etwa am Brennofen und als Resultat der Arbeit vieler. Dabei trägt der gewählte Moment der Inspiration wesentlich dazu bei, Gallé als *Künstler* zu konturieren, wird er doch als Maler bzw. Zeichner *und* Denker zugleich vorgestellt und nicht etwa beim Bedienen einer Schleifmaschine zur Nachbearbeitung des Glases oder bei einer vergleichbaren handwerklichen, technischen oder gar mechanischen Tätigkeit.⁴²

Was der Maler ins Bild setzt, ist eine Schöpfungsszene im starken Sinne, bei der weniger das konkrete Machen als vielmehr die geistige Hervorbringung im Vordergrund stehen.⁴³ So nimmt es nicht wunder, dass die Hand des Meisters in Prouvés gemalter Glaskunst-Szene bezeichnenderweise innehält, während der Künstler das Objekt mit den Augen fixiert. Unter seinem Blick erst scheint die Materie eigentlich Form anzunehmen: Das geschaffene Objekt resultiert mehr aus der Berührung des Geistes als aus derjenigen der Hand. Die Betrachter:innen des Gemäldes wohnen jenem magischen Moment der Formwerdung bei, die Gallé eins sein lässt mit der ihn umgebenden Natur, als deren Zentrum er allerdings zugleich firmiert. So unterstreichen die kreisförmigen, aus einem hellen Zentrum zum dunklen Rand hin ausstrahlenden Strukturen des Hintergrundes, die um Gallés Kopf herum organisiert zu sein scheinen und den Blick des Künstlers auf das Objekt in seiner Hand zusätzlich rahmen, dass Gallé gewissermaßen im Zentrum seiner Schöpfungen sitzt und als *alter deus* allein durch seinen intensiven Blick und sein Wollen (und eben weniger durch seine Hand) die Dinge in ihre Existenz treten lässt.⁴⁴ Der flirrend-fleckige Hintergrund des Gemäldes bildet damit eine Art Echoraum für das Sujet der Formwerdung als solches und verstärkt mit seiner Lichtregie zugleich den Fokus auf die zentrale Figur Gallés als dem Hervorbringer dieser Formen. Hinzu kommt, dass der Fond mit seiner fleckigen Struktur auch eine zentrale ästhetische Strategie von Gallés Vasen aufgreift, wie anhand des gezielten Einsatzes von Flecken und unregel-

mäßigen, zufällig anmutenden Formen im Fall der *Veilleuses d'automne* deutlich wurde. Auch dass die Vase in Gallés Hand der erst kurz zuvor fertiggestellten Vase mit den Herbstzeitlosen ähnelt, kommt sicherlich nicht von ungefähr. Vielmehr setzt Prouvé präzise die jüngste Produktion Gallés in seinem Gemälde in Szene. Es erstaunt daher nicht, dass sich Gallé begeistert über Prouvés Porträt äußerte und einem Briefpartner beflissen versprach, diesem sobald als möglich eine fotografische Reproduktion des Gemäldes zukommen zu lassen.⁴⁵

Als im nächsten Salon auf dem Champ-de-Mars Prouvé sein Gemälde 1893 ebenfalls ausstellte, kamen Gallés Objekte und ihr gemaltes Produktionsszenario von der Hand Prouvés auch für die Besucher:innen des Salons an einem Ort zusammen. Das Gemälde konnte sodann eine konkrete Funktion in der Ausstellung erfüllen, und zwar die einer gemalten Erläuterung der Genese von Gallés Objekten – oder wie man sich diese vorzustellen hat. Wie gut Gemälde und Objekte in ihrer gemeinsamen Präsentation ineinandergriffen, lässt sich auch daran ablesen, dass Prouvés Bildnis von Kritiker:innen als treffendes Porträt Gallés und seiner Tätigkeit aufgenommen und etwa mit den Worten »sehr klar, sehr natürlich« gepriesen wurde.⁴⁶ Dass Gallé diese gemalte Erläuterung im Kontext des Salons mehr als willkommen war, wird deutlich, wenn man sich seine parallel ausgestellten Glasobjekte anschaut. Darunter findet sich nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach auch die auffällige hohe blaue Vase mit Orchideen- und Libellendekor, die im Vordergrund von Prouvés Bildnis Gallés zu sehen ist.⁴⁷ Gallé selbst arbeitete also, wie anzunehmen ist, auf eine gezielte Doppelung von gemaltem und realem Objekt in der Ausstellungssituation hin, um den engen Bezug zwischen Gemälde und den gezeigten Exponaten zusätzlich zu unterstreichen und so eine Zwangsläufigkeit zu erzeugen, die die Glasobjekte als so hergestellt wie im Gemälde gezeigt erscheinen lässt.

Noch im selben Jahr erschien zudem ein Artikel in der *Revue encyclopédique*, der eine einzelne Arbeit Gallés unter dem Titel »Genèse d'une oeuvre d'art« (Genese eines Kunstwerks) besprach – und dazu Prouvés Porträt von Gallé bei der Arbeit abbildete (Abb. 6).⁴⁸ Über den unmittelbaren Ausstellungszusammenhang hinaus verschmolzen spätestens zu diesem Zeitpunkt Prouvés gemaltes Produktionsszenario und die Objekte Gallés. Nicht zuletzt durch seine mediale Vervielfältigung prägte Prouvés Gemälde die landläufige Vorstellung von der Entstehung der Werke Gallés also nachhaltig. Wie dieses Bild eines zurückgezogen in seinem Atelier für sich arbeitenden Glaskünstlers zu dieser Zeit genau funktionierte und warum es offenkundig so attraktiv war, sich den Schaffensprozess genau so vorzustellen, sei für den Moment dahingestellt. Auch den Zeitgenoss:innen Gallés dürfte bekannt gewesen sein, dass Gegenstände aus Glas in der Regel nicht von einer Hand produziert werden und dass es also schon auf der Ebene des Materials eine Reibung gibt zwischen ihrer Bearbeitung und deren Inszenierung. Nichtsdestotrotz betrieb Gallé, ausgehend vom Salon und den sich dort bietenden Möglichkeiten und unterstützt durch Prouvé, eine überaus erfolgreiche Mimikry an einen an Genievorstellungen orientierten Künstlertypus, der traditionell Malerei und Skulptur vorbehalten war und für den für gewöhnlich ein direktes, geradezu intimes Verhältnis zwischen Schöpfer und Schöpfung angenommen wurde.

Das Prinzip der Serie

Wie die eingangs thematisierte Fotografie des Ätz-Saales der Frauen (Abb. 2) anschaulich macht, bestand Gallés Glasproduktion keinesfalls nur aus den im Salon gezeigten besonders exquisiten Objekten. So offenbart ein Blick auf den im Bildvordergrund zu sehenden Arbeitstisch im Frauensaal mehrere kleinformatige



6 Reproduktion des Bildnisses Gallés von Prouvé in Roger Marx, *Genèse d'une œuvre d'art*, in: *Revue encyclopédique*, 1893, Nr. 59, Sp. 482–483

Vasen, die nach Größe und Form geordnet zu Typen gruppiert sind und auf Tablettis darauf warten, zum nächsten Bearbeitungsschritt an einen anderen Arbeitsplatz getragen zu werden. Tatsächlich nahm die serielle Produktion bei Gallé mindestens seit den 1880er Jahren eine wichtige Rolle ein – wenn auch zunächst nicht vor Ort in Nancy.

Schon damals nämlich ließ Gallé einen Großteil seiner Glasproduktion in der etwa 100 km entfernten und vor allem seit 1871 jenseits der deutsch-französischen Grenze liegenden Glashütte in Meisenthal in Nordlothringen fertigen.⁴⁹ So kann davon ausgegangen werden, dass Gallé über einen langen Zeitraum hinweg sämtliche seiner Glasobjekte in Meisenthal blasen ließ. Auch die Emailverzierung dürfte überwiegend jenseits der Grenze vorgenommen worden sein,



7 Mitarbeiter:innen der Glashütte Meisenthal, um 1890–1892, Fotografie

während die Verzierung im Medium Glasschliff etc. wohl teils in Meisenthal und teils in Nancy auf Gallés Gelände in der Avenue de la Garenne von statten ging.⁵⁰ Die Arbeitsabläufe sind nicht immer ganz klar zu rekonstruieren und Gallé scheint wenig Interesse daran gehabt zu haben, diese offenzulegen: Obgleich sich neben den Ateliers zur Kaltbearbeitung des Glases auch ein Entwurfsatelier in Nancy befand, wurden einige Objekte für Gallé sogar in Meisenthal entworfen, wie Brigitte Klesse aufzeigen konnte.⁵¹ Gallé schloss 1885 eigens einen Geheimvertrag, der die Auftragserteilung an die Glashütte regelte und der neben absoluter Diskretion auch festlegte, dass Meisenthal nicht für andere Kund:innen nach den in Nancy entstandenen Entwürfen Gläser herstellen lassen durfte.⁵² In welchem Umfang Gallé in Meisenthal produzieren ließ, kann nicht genau beziffert werden. Ein zufällig erhaltenes Blatt aus einem Abrechnungsbuch

belegt allerdings, dass die Mitarbeiter:innen der Meisenthaler Hütte schon 1881 an etwa 20 Tagen pro Monat für Gallé tätig waren, also vermutlich zwei Drittel ihrer gesamten monatlichen Arbeitszeit der Herstellung von Gallé-Erzeugnissen widmeten.⁵³ Ein Auszug aus dem Verzeichnis ausländischer Gäste, das in Meisenthal geführt wurde, macht zudem deutlich, dass Gallé hier als »Großhändler« betitelt wurde, was der Art und Weise der Zusammenarbeit zwischen Meisenthal und Gallé eine interessante Nuance verleiht, wird Gallé doch, zumindest aus Meisenthaler Perspektive, nicht etwa als Ideen- und Auftraggeber adressiert, sondern als jemand, der primär mit der Distribution der Produkte befasst ist.⁵⁴

Auf einem Gruppenfoto der Hütten-Mitarbeiter:innen aus Meisenthal (Abb. 7), das zwischen 1890 bis 1892 entstand, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Gallés Salonauftritten, halten gleich mehrere der Arbeiter:innen



8 Das Fabrikgebäude an der Avenue de la Garenne 27 in Nancy, um 1897, Fotografie

nicht ohne Stolz, so scheint es, Gallé-Vasen in den Händen – und zwar besonders große, stattliche Exemplare. Betrachtet man dabei die Form der Vase in der Hand des zweiten Mannes von rechts in der mittleren Reihe genauer, fällt auf, dass sie in ihrer prägnanten hohen, sich in der Mitte verjüngenden Form der blauen Vase mit Orchideendekor in Prouvés Gemälde bzw. dem entsprechenden Exponat im Salon von 1893 stark ähnelt, obwohl sich die beiden Vasen in ihrer Tonalität etwas zu unterscheiden scheinen, soweit das anhand der Schwarzweißfotografie auszumachen ist.⁵⁵ Auch wenn davon ausgegangen werden kann, dass Gallé die aufwendigen Schaustücke in seinen Werkstätten in Nancy dekorieren und damit ›vollenden‹ ließ, weist die Ähnlichkeit der beiden Vasen mindestens auf

die ausgesprochen enge Kooperation der beiden Produktionsstätten sowie auf eine auch räumlich stark verteilte Mitautorschaft am Produktionsprozess hin.⁵⁶ Anders als vermutlich die besagte blaue Orchideenvase wurde die gesamte serielle Produktion von einfachem Gebrauchsgut bis zu kostbaren Kunstgläsern unterschiedlichster Größe vollständig in Meisenthal gefertigt.⁵⁷ Diese Glaserzeugnisse gelangen also zu keinem Zeitpunkt auch nur in die Nähe des bekannten Glaskünstlers: Gallé dürfte sie, bevor sie verkauft wurden, nicht einmal zu Gesicht bekommen haben.⁵⁸ Auch für diese große Gruppe der ganz in Meisenthal hergestellten Objekte gilt allerdings, dass sie – passend zum abgeschlossenen Geheimvertrag – allesamt die Signatur »E. Gallé Nancy« tragen.⁵⁹ Auch sie suggerieren also, von



9 Gruppen von Glas-Rohlingen, um 1900, Fotografie

der Hand Gallés zu stammen und vor allem auch in Nancy gefertigt worden zu sein, was nicht nur den Nachvollzug, welche Objekte an welchem Ort entstanden sind, denkbar schwierig gestaltet, sondern auf eine gezielte Verunklärung der Produktionsumstände schließen lässt.⁶⁰

Wie eingangs erwähnt, ließ Gallé 1894 einen Hüttenneubau in Nancy errichten, so dass von diesem Moment an tatsächlich sämtliche Gallé-Objekte, auch die großen Serien, von der Ofenarbeit bis zur finalen Dekoration unter einem Dach entstanden.⁶¹ Eine historische Aufnahme (Abb. 8) von etwa 1897 zeigt das schon ältere, 1885 errichtete Fabrikgebäude Gallés in der Avenue de la Garenne in Nancy, das auch seine Holz- und Keramikwerkstätten beherbergte. Angeschnitten im rechten Vordergrund ist allerdings der Anbau von 1894 für die Glasproduktion zu erkennen.⁶² Im ersten und zweiten Stock dieses Gebäude-Trakts waren nun auch die beiden schon mehrfach angesprochenen Ätz-Säle (Abb. 2, 3) untergebracht, während im Erdgeschoss Glaschliff und Retusche praktiziert wurden. Die ei-

gentliche neu errichtete Glashütte wiederum war in einem gegenüber liegenden Gebäude situiert.⁶³ Die Neustrukturierung der Fertigung führte mindestens zu einer Verdoppelung der Anzahl der Mitarbeiter:innen im Laufe der 1890er Jahre und zu einer gewaltigen Steigerung der Produktion, wie ein Blick auf die zahlreichen Glas-Rohlinge, die in der Fotografie (Abb. 9) ihrer Weiterverarbeitung harren, anschaulich machen kann. Genaue Zahlen sind schwer abzuschätzen, da es keinen jährlich publizierten Katalog gab; man geht aber inzwischen für dem Zeitraum von 1894 bis 1920 von durchschnittlich beinahe 18.000 gefertigten Glasobjekten pro Jahr aus.⁶⁴

Was mich an dieser doch eher komplizierten Bau- und Neubaugeschichte der Manufaktur Gallé sowie an der Auflösung der Zusammenarbeit mit der Glashütte Meisenthal interessiert, ist vor allem die zeitliche Koinzidenz mit Gallés Salonauftritten: Ich meine nämlich, dass es kein Zufall ist, wenn die Produktionssteigerung Gallés und der Ausbau der seriellen Produktion genau zusammenfallen mit seiner zusehenden



10 Émile Gallé, *La soldanelle des Alpes*, 1892, Klarglas mit violetterm Überfang und metallischen Einschlüssen, H 11,2 cm, Dm (Mündung) 7,9 cm. Paris, Musée d'Orsay



11 Formprofil *La soldanelle*, Aufriss zweier Vasen in Form von Fruchtkapseln des Alpenglöckchens, 1892, Tusche auf Papier, 20,0 × 10,5 cm. Corning, Corning Museum of Glass, Collection of the Rakow Research Library

Profilierung im Salon als Künstler, die sich ja ebenfalls in der ersten Hälfte der 1890er Jahre vollzieht, wie gezeigt wurde. Beides, die Logik des Einzelstücks und das Prinzip der Serie, sind im Fall von Gallés Produktion auf das Engste miteinander verzahnt.

Zunächst fällt auf, dass Gallé mit wesentlich feineren Binnendifferenzierungen zwischen Einzelproduktion und serieller Herstellung arbeitete als es die Begrifflichkeit von Einzelstück und Serie nahelegt. So können insgesamt fünf Objektgruppen unterschieden werden, die sich im Aufwand der Bearbeitung, aber auch in der Auflagenhöhe unterscheiden. Ein sogenanntes Einzelstück etwa, »pièce unique« genannt, wurde dennoch in drei- bis siebenfacher Ausfertigung hergestellt, wobei es gängiger Praxis entsprach, das schönste Exemplar auszuwählen und

die anderen unter Hinzufügung kleiner, oberflächlicher Variationen zu »études« zu erklären. Die ebenfalls aufwendig gestalteten Arbeiten im sogenannten »Grand Genre« existieren in der Regel schon in bis zu dreißigfacher Ausfertigung, wohingegen die Kategorie darunter (die sogenannten »demi-riche«) bereits in Stückzahlen bis 250 Exemplaren hergestellt wurden. Für die eigentliche Massenware gibt es bezeichnenderweise keine solche Zahlen bzw. wohl auch keine Begrenzung der Auflage.⁶⁵ Unabhängig von der Höhe der Auflage jedoch durchliefen alle Objekte mehrere Ateliers. Wenn sich auch die Art ihrer Bearbeitung im Zeitaufwand stark unterschied (etwa durch den Einsatz chemischer Ätzung oder des viel arbeitsintensiveren Glasschliffs), ähnelte sich ihre Produktionsweise doch stark. Durch den eingangs beschriebenen arbeits-

teiligen Prozess war diese in jedem Fall seriell. Hinzu kommt, dass Einzelstück und Serie in wirtschaftlicher und oft auch in gestalterischer Hinsicht eng aufeinander bezogen waren. Es ist nämlich die Massenproduktion, die die extrem aufwendigen Einzelstücke gegenfinanzierte, wie Bernd Hakenjos aufzeigen konnte.⁶⁶ Während die zahllosen, sich leicht verkaufenden kleinen Objekte das finanzielle Rückgrat von Gallés Unternehmen bildeten, fungierten die öffentlich ausgestellten Einzelstücke als ihr künstlerisches Aushängeschild. Für dieses Ineinandergreifen sei nun ein letztes Beispiel angeführt.

Im selben Salon, in dem er auch die *Veilleuses d'automne* (Abb. 5) ausstellte, hatte Gallé eine aufwendig gestaltete, kleine Vase namens *La soldanelle des Alpes* (Abb. 10) gezeigt, deren Gefäßform die Form der Fruchtkapsel des Alpenglöckchens aufgreift. Beide Vasen wurden unmittelbar nach ihrer öffentlichen Präsentation vom französischen Staat erworben und befinden sich deshalb heute im Musée d'Orsay. Anders als für die *Veilleuses d'automne* hat sich für *La soldanelle des Alpes* ein Brief Gallés vom Januar 1892 erhalten, der genaue Instruktionen enthält, wie die für den Salon bestimmte Vase in Meisenthal gestaltet werden sollte.⁶⁷ Begleitet wurde das Schreiben von einer Aufrisszeichnung (Abb. 11), die jedoch, und das ist hier nun von besonderem Interesse, gleich zwei Vasenformen entwirft: neben dem größeren Modell für den Salon noch ein etwas kleineres Exemplar mit stärker gedrungener Profillinie. Von vornherein scheint Gallé also den Auftritt der Vase im Salon ab Mai desselben Jahres vorbereitet und parallel ein weiteres, möglicherweise weniger luxuriöses Exemplar geplant zu haben, so dass davon auszugehen ist, dass er den Werbeeffect, den das im Salon gezeigte Exponat für die serielle Produktion zeitigen wird, von Anbeginn einkalkulierte. Tatsächlich existiert eine weitere Variante der violetten Alpenglöckchen-Vase (Abb. 12) aus derselben Zeit, die zwar nicht, wie in der Aufrisszeichnung ursprünglich vorgesehen, kleiner



12 Émile Gallé, *La soldanelle des Alpes*, um 1892, Klarglas mit violettem Überfang, H 11,0 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

ist als die Version aus dem Musée d'Orsay, dafür aber in der Oberflächengestaltung weit weniger aufwendig gehalten ist als das Pariser Exemplar.⁶⁸ Darüber hinaus haben sich zwei weitere, tatsächlich etwas kleinere Variationen von etwa 1889 erhalten (Abb. 13, 14), die zwar eine gänzlich andere Farb- und Oberflächenbehandlung, doch bereits die umgeschlagene Mündung mit ihren charakteristischen Zackenformen der im Salon gezeigten Vase aufweisen.⁶⁹ Wie die Reihe der vier Alpenveilchen-Vasen deutlich macht, dachte Gallé folglich auch ein vermeintliches Unikat wie das im Salon gezeigte (Abb. 10) nicht wirklich als Einzelstück: Vielmehr wurde dessen Form allmählich aus verwandten Formen entwickelt und sogleich auch in kostengünstigere Varianten übersetzt.⁷⁰

Gallés Glasobjekte sind somit allesamt eingebunden in ein kompliziertes, kaum aufzulösendes Spiel der Verunklärung des Verhältnisses von Original und Reproduktion. Zunächst



13 Émile Gallé, *La soldanelle des Alpes*, 1889, Klarglas mit Überfang, H 9,5 cm, Dm (Bauch) 7,5 cm. Nancy, Musée de l'École de Nancy



14 Émile Gallé, *La soldanelle des Alpes*, um 1889, Klarglas mit Überfang, H 9,2 cm, Dm (Bauch) 8 cm. Nancy, Musée de l'École de Nancy

einmal geben sie alle vor, es handele sich um Unikate. Dies betrifft auch die Ausführung der einzelnen Objekte, die stets einen handgefertigten bzw. von Hand bearbeiteten Charakter aufweisen sollen: Im Fall der *Soldanelle des Alpes* etwa wurde zwar das chemische Verfahren der Ätzung eingesetzt.⁷¹ Gallé betonte dennoch in seinen Anweisungen an Meisenthal, die hart gravierten Ränder seien behutsam zu verschleifen, »damit sie weniger nach Säure aussehen und nicht die Wirkung von Pressglas haben.«⁷² Damit ist auch eine klare Abgrenzung gegenüber der in Lothringen florierenden Pressglasproduktion impliziert, die seit den 1870er Jahren Gefäße, Büsten und Kleinplastiken in großer Zahl hervorbrachte.⁷³ Diese Maxime ist selbst für die unterste Kategorie der Fabrikwaren aus dem Hause Gallé gültig, bei der sorgfältig darauf geachtet wurde, Form und Dekor so häufig zu variieren, dass jeder Eindruck von Serialität vermieden wird.⁷⁴ Aus einem Brief von 1893 geht

außerdem hervor, dass Gallé bemüht war, jedes Jahr komplett neue Serien zu schaffen und die alten nicht fortzuführen (oder dies zumindest öffentlich so behauptet).⁷⁵ Gallés Glasobjekte sind zudem alle signiert, und das wohlbermerkt nicht auf eine klar dechiffrierbare Weise, aus der sich ableiten ließe, zu welcher der fünf oben angeführten Objektgruppen ein Exemplar zählt.⁷⁶ Und sie alle verbindet dank der beschriebenen Motivwanderungen durch die verschiedenen Objektklassen ein künstlerischer Anspruch: Im Fall des Alpenveilchens etwa können auch die Käufer:innen der schlichter gehaltenen bzw. etwas kleineren Vasen für sich reklamieren, *die* Gallé-Vase aus dem diesjährigen Salon erworben zu haben – oder zumindest beinahe.

Durch diese vielgestaltige Strategie einer Multiplikation des Originals reproduzieren sie alle vor allem eines, und zwar den Namen Gallé. An dieser Stelle nun lässt sich auch genauer fassen, warum das im Salon eingeführte Bild

Gallés als Künstler so erfolgreich war: Sobald man selbst eine Gallé-Vase sein Eigen nennen durfte (und mochte diese auch noch so klein sein), fragte wohl niemand mehr so genau nach den Umständen ihrer Entstehung – Hauptsache, man war in Besitz eines ›echten Gallé‹. War der Name erst einmal etabliert, trug auch er zur Aufwertung der Objekte bei und verschleierte ihren seriellen Charakter. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Gallés Ehefrau Henriette in einem Brief darauf hinweist, dass gerade bei der seriellen Produktion der Name Gallé entscheidend sei: Kund:innen aus der Provinz griffen mit Vorliebe auf »einen Gallé« als Garant des guten Geschmacks zurück und wollten sich der Autorschaft Gallés auf dem Objekt qua Signatur versichern können, wohingegen echte Kenner:innen nicht auf die Signatur angewiesen seien, um die Gallé-Objekte wertzuschätzen.⁷⁷ Nichtsdestotrotz sind alle Glaserzeugnisse mit dem Namen Gallé versehen und fördern so dessen weitere Verbreitung wie dieser umgekehrt den Kunstwerk-Charakter jedes einzelnen so gekennzeichneten Objekts unterstreicht.

Gallés erweiterter Künstlerkörper

Die Tatsache, dass auch hinter dem Einzelstück Gallés in gleich mehrfacher Hinsicht das Prinzip der Serie steht, wurde im Kontext des Salons eher verborgen, wie im ersten Teil dieses Beitrages ausgeführt wurde. Im Zusammenhang mit einer anderen Ausstellung allerdings wählte der Glaskünstler ein gänzlich anderes Vorgehen: Bei der Weltausstellung 1889 nur wenige Jahre vorher entschied sich Gallé nämlich in der Abteilung für Kristall und Glas ganze 300 Objekte auszustellen, darunter neben seinen Spitzenwerken auch Beispiele aus seiner seriellen Produktion, wie hier nur noch angedeutet werden kann.⁷⁸ Vollmundig formulierte er in einer zugehörigen Broschüre:

[...] ich wollte die Kunst zugänglich machen, auf eine Weise, dass eine weniger eingeschränkte Gruppe von geistreichen Personen anspruchsvollere Werke genießen kann [...]. Ich trete vor Sie als ein Popularisierer von Kunst.⁷⁹

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Gallé dieses öffentliche Bekenntnis zur Serialität seiner Produktion im Kontext der Weltausstellung vornimmt, die sich selbst als Leistungsschau in erster Linie der industriellen Fertigung begreift. In diesem Zusammenhang firmiert auch der Produktionsort in Nancy prominent im Katalog aufgeführt, wobei nahegelegt wird, dass sämtliche Glasobjekte in Gänze in Nancy in der, wie es dort heißt, »Fabrik« in der Avenue de la Garonne entstünden und nicht im lothringischen Meisenthal.⁸⁰ Und doch erscheint Gallés Auftritt dort geradezu komplementär zu den ausgesuchten, dezidiert künstlerischen Präsentationen im Salon. Der besagte *artiste industriel*, als der sich Gallé hier verstanden wissen wollte, hatte tatsächlich zwei Gesichter – die des Künstlers und des Fabrikanten.

Gerade die vermeintliche Versöhnung von Kunst und Industrie in der Figur Gallés ist es, die auch sein Freund Roger Marx zum Signum seiner Kunst erhob.⁸¹ In einem postumen, Gallés Lebenswerk würdigenden Artikel von 1913 kommt dies besonders gut zur Geltung. Der Artikel, der einen Gesamtüberblick über Gallés Schaffen verspricht, beginnt einmal mehr mit einer Abbildung von Prouvés ikonischem Gemälde (Abb. 15). Anders jedoch als im Gemälde selbst bleiben im Text von Roger Marx die vielen Hände, die Gallés Arbeiten ausführen, *nicht* ausgespart. So ist im Artikel eine ganze Passage dem Verhältnis Gallés zu seinen Mitarbeiter:innen gewidmet. Den aus der Zusammenwirkung von Gallé und seinen Arbeiter:innen resultierenden Schaffensprozess der Glasobjekte entwirft der Text wie folgt:

Er übermittelt ihnen seine Inspiration, er haucht ihnen seinen Gedanken ein; [...] und eine Einheit entsteht zwischen der ausführenden Hand und dem Gehirn des Chefs, der entwirft und Befehle erteilt.⁸²

Das von Roger Marx evozierte Bild zur Beschreibung der Produktionsvorgänge im Hause Gallé ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Der Autor imaginiert hier eine Art auf die gesamte Manufaktur ausgedehnten Künstlerkörper, dessen Hände von den zahlreichen Arbeiterinnen und Arbeitern gebildet werden. Damit greift er die von Karl Marx etablierte Vorstellung der Manufaktur als Körper mit den in ihr tätigen Arbeiter:innen als Körperteilen auf, die im *Kapital* beschrieben werden als »ein Produktionsmechanismus, dessen Organe Menschen sind«, welche wiederum gemeinsam einen »kombinierte[n] Gesamtarbeiter« formen.⁸³ Gallé selbst ist in der von Roger Marx formulierten künstlerischen Fassung dieses Bildes nur der Kopf des gigantischen namensgleichen Künstlerkörpers; seine Aufgabe ist es, zu entwerfen und seinen Arbeiter:innen seine »Ideen einzuhauchen« – auffallend ist auch die religiöse Grundierung der gewählten Wendung. Gallé wird damit zum Inbegriff eines an traditionellen *idea-* bzw. *disegno-*Vorstellungen ausgerichteten Künstlertypus, indem nämlich seine Ideen den entscheidenden Anteil des Werkes ausmachen und nicht etwa dessen Ausführung. Umgekehrt aber bedarf es in dieser Vorstellung eben genau der Ausführung durch die vielen helfenden Hände der Fabrik, um ein solches künstlerisches Projekt, das Inspiration und Entwurf über die Ausführung stellt, überhaupt realisieren zu können. Daraus ergibt sich eine Pointe, die letztlich zu einer genuin modernen Neuformulierung jenes Künstlertypus führt: Erst die Umsetzung einer modernen, arbeitsteiligen Produktion nämlich macht Gallé zu einem Künstler in einem starken Sinne, der selbst nur Konzept ist und sich die Hände nicht schmutzig machen muss.

Damit verschiebt sich allerdings die Kausalität auf signifikante Weise: Gallé wird in der Perspektive Roger Marx' gerade deswegen zum Inbegriff eines Künstlers, weil er industriell fertigen lässt. So gesehen wird der *artiste industriel* hier also paradoxerweise zum Modell für den Künstler schlechthin. So ist es nur konsequent, dass Marx dies an anderer Stelle noch expliziter fasst, wenn er beschreibt, dass das spezifisch »moderne Genie« von Gallé (und einiger seiner Zeitgenossen) gerade darin liege, dass sie die moderne Arbeitsteilung akzeptiert hätten.⁸⁴ In dieser Denkfigur liegt, so meine ich, auch der Schlüssel für den großen Erfolg, der Gallé bis zuletzt bei seinen Zeitgenoss:innen beschieden war. Auch in ihren Augen wurde er schließlich zur Verkörperung eines zeitgemäßen Künstlers: Durch den Einsatz serieller Produktion stellte die Figur Gallé in Aussicht, der Kunst die vermeintliche Bürde zu nehmen, anachronistisch zu sein, also im sogenannten Zeitalter der Maschinen noch immer an der individuellen, händischen Ausführung festzuhalten. Ein Künstler, der nicht mehr die eigenen Hände braucht, sondern Werke durch andere herstellen lässt, erscheint in dieser Perspektive als Einlösung des Anspruchs auf Modernität per se.

Von Gallé selbst wurde diese Rolle über die Jahre hinweg immer stärker bedient. Während er, wie ich hier versucht habe aufzuzeigen, in den 1880er und 1890er Jahren sich jeweils unterschiedlicher Register je nach Kontext bediente und entweder als Industrieller oder als Künstler in Erscheinung trat, entdeckte er am Ende seiner Schaffenszeit mehr und mehr die Vorteile, beide Bereiche zusammenzuführen. Schon in den 1880er Jahren zitierte Gallé einen anderen Autor wohlwollend mit den Worten, es gelte, »die ökonomische Frage und die künstlerische Frage miteinander zu versöhnen, diese beiden Fragen, die einander bedingen.«⁸⁵ An der Realisierung des damit formulierten Vorsatzes arbeitete er Zeit seines Lebens.⁸⁶ Auffallend ist, wie verhältnismäßig spät er dies, dann jedoch immer

expliziter, öffentlich verhandelte: Anlässlich der Weltausstellung im Jahr 1900 etwa wurden auch Mitarbeiter:innen Gallés ausgezeichnet.⁸⁷ Und im folgenden Jahr plante er selbst sogar eine Serie mit Porträts der Spitzenkräfte seiner Manufaktur in einer Zeitschrift zu publizieren, um diese der Öffentlichkeit vorzustellen.⁸⁸ Zu diesem Zeitpunkt konnte Gallé die Arbeit seiner Mitarbeiter:innen vermutlich deswegen sichtbar machen, weil sie hinreichend fest integrierte Elemente des großen imaginären Künstlerkörpers namens Gallé waren, um noch einmal mit Roger Marx zu sprechen.

Diese bei Roger Marx besonders gut greifbare, aber auch, wie wir gesehen haben, von Gallé selbst betriebene Ineinssetzung von genialem Künstler und genialem Industriellen kann mit Andreas Reckwitz beschrieben werden als eine Subjektform, die sowohl künstlerisch als auch unternehmerisch tätig imaginiert wird, deren Kreativität also beide Bereiche miteinander verkoppelt.⁸⁹ Die von Reckwitz in erster Linie für unsere Gegenwart formulierte These, dass seit den 1980er Jahren Kreativität hegemonial geworden sei und die Figur des Künstlers als Rollenmodell für ganze Wirtschaftszweige diene, hat jedoch eine Vorgeschichte, die zurückreicht bis zu Figuren wie Gallé, wie in diesem Beitrag deutlich geworden sein sollte. Reckwitz selbst führt die Arts and Crafts-Bewegung als einen die ästhetische Ökonomie vorbereitenden »kulturellen Experimentalraum« an, da sich hier eine Ästhetisierung des Arbeitsprozesses wie auch der Güter und ihrer Nutzer:innen andeute. Zugleich weist er auf den antiindustriellen, anti-kapitalistischen und antiästhetizistischen Charakter der britischen Bewegung hin,⁹⁰ weshalb Gallé und sein Umfeld möglicherweise den geeigneteren historischen Referenzpunkt darstellen.

Wenn ich hier wiederholt die Vorgänge in der Manufaktur Gallés gegen die öffentliche Inszenierung seiner künstlerischen Arbeit gestellt habe, so ist dies nicht mit dem Ansinnen verbunden, Gallé zu demaskieren und zu zeigen, wie es »eigentlich« gewesen sei. Vielmehr ist es mein Versuch, die transluzide Qualität der Gallé-Objekte auch im übertragenen Sinn ernst zu nehmen. Was in ihrem Fall nämlich von vornherein durchscheint, sind nicht nur die seriellen Fertigungsvorgänge im Hause Gallé, das Ineinsfallen von Original und Wiederholung, sondern auch das Ringen um die Rolle von Kunst in einer modernen, kapitalistischen Gesellschaft sowie, drittens, eine frühe Form der Realisierung jenes kreativen Imperativs, der Kreativität und Ökonomie so eng aneinander bindet in unserer Gegenwart. Aus heutiger Perspektive betrachtet, mutet die von Gallé betriebene Praxis des Produzierens mit Blick auf die Arbeitspraktiken von Künstlern wie Andy Warhol oder Olafur Eliasson, um nur zwei unter vielen anderen zu nennen, denkbar vertraut an, und lässt den Glaskünstler in gewisser Hinsicht bereits als unseren Zeitgenossen erscheinen.⁹¹

LÉA KUHN ist stellvertretende Direktorin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Zuvor war sie akademische Rätin a. Z. an der LMU München und vertrat zudem von 2021 bis 2023 den Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich schwerpunktmäßig mit den sich wandelnden Vorstellungen künstlerischer Arbeit in der Moderne und den Interdependenzen von künstlerischer Praxis und Kunstgeschichtsschreibung. 2020 ist ihre Dissertation *Gemalte Kunstgeschichte: Bildgenealogien in der Malerei um 1800* bei Wilhelm Fink erschienen. | E-Mail: lkuhn@dfk-paris.org

- 1 Das Gemälde ist nicht das einzige Zeugnis der engen Verbindung zwischen Gallé und Prouvé. Letzterer hatte in den 1880er Jahren auch Entwürfe für Gallé geliefert; Gallé seinerseits widmete seinem Freund 1896 ein Glasobjekt, die sog. *Vase Prouvé*, signiert mit »Emile Gallé amicissime 28.6.1896«. Vgl. Bernd Hakenjos, *Émile Gallé: Keramik, Glas und Möbel des Art Nouveau*, hg. von Sigrid Barten und Hans Harder, 2 Bde., München 2012, Bd. 1, 155.
- 2 Die Liste der Beispiele ist lang; folgende Publikationen allein tragen das Prouvé-Bild unmittelbar auf dem Cover: *Émile Gallé: En glaskonstens mästare* (Ausst.-Kat. Malmö, Malmö Museum), Malmö 1966; Bertrand Tillier, *Émile Gallé: Le verrier dreyfusard*, Paris 2004; François Le Tacon, *Émile Gallé: L'artiste aux multiples visages*, Nancy 2011; Jessica M. Dandona, *Nature and the Nation in Fin-de-Siècle France: The Art of Emile Gallé and the école de Nancy*, London/New York 2017; Aziza Gril-Mariotte (Hg.), *L'artiste et l'objet: La création dans les arts décoratifs (XVIII^e – XX^e siècle)*, Rennes 2018. Zu nennen ist selbst ein Gallé und der Freundschaft zu seinem Gärtner gewidmeter Roman: Michel Caffier, *Le jardinier aux fleurs de verre*, Paris 2009.
- 3 Anonym, *Industrie de la verrerie à la main et de la cristallerie: Monographie*, hektografiertes Typoskript, Arch. Dept. Nancy 1953, 110, zitiert nach Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 95, Anm. 578: »Cette usine, qui occupa jusqu'à 250 verriers et ouvriers.« Eine fotografische Aufnahme von Mitarbeitenden vor der Glashütte – wohl ohne diejenigen der weiteren Ateliers zur Glasbearbeitung – zeigt außerdem allein schon 90 Personen (siehe François Le Tacon und Flavien De Luca [Hg.], *L'usine d'art Gallé à Nancy* [Ausst.-Kat. Nancy, Musée de l'École de Nancy], Nancy 2001, 37, Abb.). Die historischen Daten legen nahe, dass sich die Zahl der Mitarbeiter:innen innerhalb eines Jahrzehnts mindestens verdoppelte: Für das Jahr 1891 sind in der Statistique Industrielle im Departement Meurthe-et-Moselle lediglich 120 Mitarbeiter:innen belegt, siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 157.
- 4 Im Hintergrund sind die Fenster des Neubaus von 1894 zu erkennen. Publiziert wurden die Fotografien in einem Zeitschriftenartikel 1913, vgl. Georges Lanorville, *Les cristaux d'art d'Émile Gallé*, in: *La nature*, Nr. 2075, 1. März 1913, 209–212, hier 210, so dass von einer Datierung der Fotografien zwischen 1894 und 1913 ausgegangen werden kann. Auch wenn sich die Produktivität in Gallés Manufaktur im Laufe der Jahre immer weiter steigerte, dürften die Abläufe zumindest ab 1894 im Wesentlichen die gleichen geblieben sein, so etwa auch die Aufteilung der Ateliers mit ihren Zuständigkeiten.
- 5 Vgl. Le Tacon/De Luca 2001 (wie Anm. 3), 35.
- 6 Die ausführlichste historische Beschreibung der Produktionsvorgänge findet sich ebenfalls bei Lanorville 1913 (wie Anm. 4). Bernd Hakenjos' 1973 fertig gestellte Dissertation, die erst 2012 postum (und nicht systematisch um neue Literatur ergänzt) publiziert wurde, kann noch immer in den meisten Punkten als maßgeblich erachtet werden, so auch zu den Fertigungsabläufen. Siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 133–162. Für eine Kontextualisierung der Arbeitsabläufe bei Gallé mit denjenigen anderer Manufakturen der Zeit in Nancy siehe auch Valérie Thomas, *Usines et ouvriers d'art*, in: dies. (Hg.), *L'École de Nancy: Art nouveau et industrie d'art* (Ausst.-Kat. Nancy, Musée des Beaux-Arts), Paris 2018, 39–41.
- 7 Siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 163, und zu den oft erwähnten, allerdings nicht im Detail nachweisbaren Aufenthalten Gallés in Meisenthal vermutlich ab 1867 François Le Tacon, *L'œuvre de verre d'Émile Gallé*, Paris 1998, 16. Zu Gallés eingeschränkten manuellen Fertigkeiten formuliert Hakenjos in aller Deutlichkeit: »Die vielen Sammlern, Händlern und auch Autoren liebgegewonnene Illusion, einige ihrer seltenen Prachtstücke stammten vom Entwurf bis zum Endergebnis ganz und gar von der Hand Gallés, muss leider zerstört werden« (Hakenjos 2012 [wie Anm. 1], Bd. 1, 163).
- 8 Le Tacon/De Luca 2001 (wie Anm. 3), 12.
- 9 Während für die kleine Gruppe der Einzelstücke die Entwürfe wohl von Gallé im Aquarell skizziert wurden, um dann den Dekorateur:innen vorgelegt zu werden, so dass die beste Weiterentwicklung in Formprofilen präzisiert werden konnte, stammen die Entwürfe der als Atelierstücke klassifizierten Objekte in der Regel und die aus der Massenproduktion sogar in Gänze von den künstlerischen Mitarbeiter:innen der Manufaktur. Siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 163–166.
- 10 Von einem Riss, »der jede Darstellung von ihrem Gewordensein trennt«, spricht, wenn auch mit Blick auf die Kunst seit den 1960er Jahren, Sebastian Egenhofer, *Produktionsästhetik*, Zürich 2010, 7. Für eine treffende Analyse des in der Moderne dominanten idealen Bildes ›des Künstlers‹ bei der Arbeit, die gleichfalls die Divergenz zwischen künstlerischem Tun und seiner Darstellung adressiert, siehe Rachel Esner, Sandra Kisters und Ann-Sophie Lehmann, *Introduction*, in: dies. (Hg.), *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013, 9–13.
- 11 In diesem Zusammenhang ist interessant, dass ein auf die angewandten Künste spezialisiertes Lexikon 1881 den Begriff »Arts industriels« als vormalig gebräuchlich bezeichnet, während nunmehr der Terminus »Arts décoratifs« dominiere, siehe Ph. B., Eintrag »Art«, in: Eugène-Oscar Lami und Alfred Tharel, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, 8 Bde., Paris 1881–1891, Bd. 1, 312–316, hier 312. Zu den Um-

- wertungen siehe Rossella Froissart Pezone, *L'art dans tout: Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris 2004, bes. 32–48 (zur Figur des *artiste industriel*); zu den semantischen Verschiebungen siehe auch Aziza Gril-Mariotte, Introduction: Des acteurs pour la création dans les arts décoratifs, une nouvelle approche des objets, in: Gril-Mariotte 2018 (wie Anm. 2), 11–21, hier 12–13.
- 12 Franz Schultheiß, *Wir machen Kunst für Künstler: Lohnarbeit in Kunstmanufakturen. Eine ethnografische Studie*, Bielefeld 2020, 8. Schultheiß' Untersuchung zur Sozialfigur des *art fabricant* kann als Teil eines sich selbst als solchen begreifenden *collaborative turn* aufgefasst werden, der sich stark auf Howard S. Beckers handlungstheoretisch orientierte Überlegungen zur Kunstwelt und ihrer mannigfaltigen Akteur:innen beruft (siehe Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles 1982).
 - 13 Dass sich viele ausführende Hände hinter einem Namen verbergen, ist in der Geschichte der Kunst auch gar nicht ungewöhnlich, man denke nur an Rubens' Werkstatt. Siehe zu diesem Phänomen zuletzt Laurence Riviale und Jean-François Luneau (Hg.), *L'invention partagée: Élaboration plurielle dans les arts visuels (XIII^e – XXI^e siècle)*, Clermont-Ferrand 2019; Magdalaena Bushart und Henrike Haug (Hg.), *Geteilte Arbeit: Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien/Köln/Weimar 2020; Anne Sauvageot, *Le partage de l'œuvre: Essai sur le concept de la collaboration artistique*, Paris 2020, sowie mit Fokus auf die frühneuzeitlichen Niederlande Abigail D. Newman und Lieneke Nijkamp (Hg.), *Many Antwerp Hands: Collaborations in Netherlandish Art*, London 2021. Glaskunst im Speziellen ist zumeist arbeitsteilig organisiert; siehe am Beispiel Chihuly's Ann-Sophie Lehmann, The Hydra in the Hotshop: Collaborative Making as Motif and Motive in the Work of Chihuly, in: Suzanne Rus und Muriel Ramuz (Hg.), *Chihuly* (Ausst.-Kat. Groningen, Groninger Museum), Zwolle 2019, 146–157, die in Bezug auf die Glasherstellung vom »many-in-one body« des Künstlers (148) spricht.
 - 14 Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.
 - 15 Ebd., 17.
 - 16 Ebd., 18.
 - 17 Vgl. die Einträge zu Gallés Exponaten in *Exposition nationale des beaux-arts: Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 7 Mai 1892*, Paris 1892, LII–LIII, Kat.-Nr. 47–50. Alle 17 Glasobjekte wurden gemeinsam in einer Vitrine präsentiert (ebd., Kat.-Nr. 47.1–17).
 - 18 Ebd., LIII, Kat.-Nr. 47.13. Zur Vase *Les veilleuses d'automne* siehe auch Françoise-Thérèse Charpentier und Philippe Thiébaud (Hg.), *Gallé* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Luxembourg), Paris 1985, 189, Kat.-Nr. 103; Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 77; Eva Schmitt, Emile Gallé – Daum frères: Die Glaskunst der Ecole de Nancy, in: Renate Ulmer et al. (Hg.), *Art Nouveau: Symbolismus und Jugendstil in Frankreich* (Ausst.-Kat. Darmstadt, Mathildenhöhe; Berlin, Bröhan-Museum), Stuttgart 1999, 302–310, hier 306–307; Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 2, 85, Kat.-Nr. 165.
 - 19 Émile Gallé, Notice sur la production de verres et cristaux de luxe, in: ders., *Écrits pour l'art: Floriculture. Art décoratif. Notices d'exposition (1884–1889)*, Paris 1908 (Reprint: Marseille 1998), 332–353, hier 333.
 - 20 »En examinant cet objet à contre-jour, on voit que la matière a pris l'aspect de la chair pulpeuse des bulbes de lis: la teinte vert-jaune, si éclatante et si douce, est due à une réaction métallique« (Gallé 1908 [wie Anm. 19], 120–127, hier 121). Erstveröffentlichung in der *Revue des arts décoratifs* 12, 1892, 332–335, 384. Anscheinend seien die Zeilen, so will es der einführende Kommentar zum Artikel von Victor Champier, dem Herausgeber der *Revue des arts décoratifs*, gegen den Willen Gallés veröffentlicht worden, der diese (vermeintlich) »nur für sich« notiert habe. Zu Gallés intensiver publizistischer Zusammenarbeit mit Champier siehe Valérie Thomas, Émile Gallé and the *Revue des arts décoratifs*, in: *Getty Research Journal* 9, 2017, 75–92.
 - 21 Vgl. *Exposition nationale des beaux-arts* 1892 (wie Anm. 17), LI–LV, Kat.-Nr. 1–46, 51–99. Hinzu kommt, dass Gallé im *livret* Angaben zur Technik für jedes Objekt mit beinahe poetischer Hingabe gestaltet, so im Fall der *Veilleuses d'automne* als »cristal, nuage de bleu céleste et de rose« (ebd., LIII, Kat.-Nr. 47.13).
 - 22 Paul Souriaou pointierte 1901 die ästhetische Funktionsweise von Gallés Glasobjekten: Ausgehend von blassen, sich kaum vom Grund abhebenden Farben und dem »détail accidentel et par conséquent expressif« sei die Imagination der Betrachtenden gezwungen, die ihr dargebotenen Hinweise zu komplettieren (ders., *L'imagination de l'artiste*, Paris 1901, 77). Siehe zu Souriaus Gallé-Lektüre auch Pascal Rousseau (Hg.), *Hypnose: Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours* (Ausst.-Kat. Nantes, Musée d'arts), Paris 2020, 179, 182. Zur Rolle des Prozessualen und Zufälligen als ästhetischem Kriterium und dessen Wertschätzung in Bezug auf japanische Objekte siehe Vera Wolff, *Die Rache des Materials: Eine andere Geschichte des Japonismus*, Zürich/Berlin 2015, bes. 7–10, und mit Bezug auf japanische Teekeramik 31–41.
 - 23 Paul Valéry, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci [1894], in: ders., *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Bd. 1, Paris 1957, 1154–1199. Siehe dazu und zum Konzept der Suggestion allgemein Dario Gamboni, De Bernheim à Focillon: La notion de suggestion entre médecine, esthétique, critique et histoire de l'art, in: Claire Barbillon et al. (Hg.), *Histoire de l'histoire de*

- l'art en France au XIX^e siècle*, Paris 2008, 311–322; zur Suggestion im Bereich der Kunst außerdem Rousseau 2020 (wie Anm. 22), 98–217, zum Art Nouveau 179–182; für den medizinisch-therapeutischen Diskurs Felix Jäger, Suggestive Materials: Constructing Cure in Freud's Collection, in: Carolin Behrmann und Steffen Haug (Hg.), *Bildersammlungen als Denkmaterial: Materialismus, Realismus, Kunst (1900–1960)*, Berlin 2023 (im Druck).
- 24 Louis de Fourcaud, Les arts décoratifs au Salon de 1892, in: *Revue des arts décoratifs* 13, 1892, 1–14, hier 9: »Il est impossible de ne se point répéter à décrire les suggestions multiples qui sourdent de ces verres énigmatiques et parlants comme une eau mystérieuse s'échappe, sans bruit, d'une fontaine ombragée.« Vgl. zu dieser Textstelle auch Gamboni 2008 (wie Anm. 23), 313.
- 25 Der Blick in das *livret* der Ausstellung belegt, dass Gallé die Möglichkeiten einer lyrisch-vielsagenden Titelvorgabe weiter ausschöpfte als die anderen Aussteller:innen längst nicht nur im Bereich der »angewandten Kunst«; siehe *Exposition nationale des beaux-arts 1892* (wie Anm. 17), VII–LV. Zur Etablierung von Werktiteln im Kontext des Salon siehe auch Emmanuelle Hémin, Du sujet au titre: Enquête dans les livrets des salons, in: Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi und Segolène Le Men (Hg.), *La fabrique du titre: Nommer les œuvres d'art*, Paris 2012, 127–150.
- 26 *Exposition nationale des beaux-arts 1892* (wie Anm. 17), LIII, Kat.-Nr. 477 und 479.
- 27 Für die Abbildung siehe ebd., Taf. 222. Interessant ist auch, dass Gallé für die Illustration einen Sonderweg wählte: Während die anderen Exponate im *livret* fotografisch reproduziert sind, setzte Gallé auf eine Zeichnung nach diesem Glasobjekt. Dazu passt, dass Gallé nur wenig später in einem Brief erwähnte, er besitze von einer bestimmten Objektgruppe aus Kristall keine Fotografien, »car cela ne donne pas de bons résultats« (an Roger Marx, 18. April 1893, zit. nach Émile Gallé und Roger Marx, *Lettres pour l'Art: Correspondance 1882–1904*, Straßburg 2006, 116). Zur Praxis der fotografischen Reproduktion kunstgewerblicher Objekte um 1900 allgemein siehe Julia Bärnighausen und Stefanie Klamm, Bilder für die Produktion: Fotografien und Kunstgewerbe, in: dies. et al. (Hg.), *Foto-Objekte: Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*, Bielefeld 2020, 82–97 (zum Aspekt der »Fotografierbarkeit« bes. 91).
- 28 »Je maintiens, en effet, qu'on le raille ou non, mon mode d'appliquer, – comme les artistes du Moyen Age, qui bâtissaient sur de la foi et sur des idées, – d'appliquer, dis-je, des textes à mes vases et d'édifier mes acheteurs par des écritures. Pourquoi dénier au décorateur le *libretto* dont le compositeur de musique peut s'inspirer sans conteste?« (Émile Gallé, Mes envois au Salon, in: Gallé 1908 [wie Anm. 19], 200–203, hier 200–201). Der Text, der einen Brief Gallés an Victor Champier vom 29. April 1898 wiedergibt, erschien zuerst in dessen *Revue des arts décoratifs* 18, 1898, 144–147, und zugleich in der *Revue des Beaux-Arts et des Lettres*, 15. Mai 1898, 303.
- 29 Vgl. Gamboni 2008 (wie Anm. 23), 314.
- 30 Dazu passt, dass sich schnell das Bild von Gallé als »Poet des Glases« etabliert hat, siehe etwa Lanorville 1913 (wie Anm. 4), 209, der von Gallé als dem »Glas-Dichter« spricht, der den Satz genauso ziselieren wie das Kristall: »Émile Gallé, verrier-poète, qui ciselle la phrase comme il ciselle le cristal [...]«
- 31 Allerdings weist Claire Jones zu Recht darauf hin, dass angewandte Kunst länger schon »unter der Hand« im Salon vertreten gewesen sei, vor allem im Bereich der Skulptur: siehe Claire Jones, *Sculptors and Design Reform in France 1848 to 1895: Sculpture and the Decorative Arts*, Farnham u. a. 2014, 133–134. Bereits 1882 und 1883 hatte außerdem ein von der Union centrale des arts décoratifs organisierter separater Salon für die *arts décoratifs* stattgefunden. Zur Vorgeschichte dieser Öffnung des Pariser Ausstellungswesens siehe Pezone 2004 (wie Anm. 11), 19–32.
- 32 Vgl. *Exposition nationale des beaux-arts 1892* (wie Anm. 17), LI–LV. Zur Einführung der neuen Kategorie siehe Jones 2014 (wie Anm. 31), 133–140.
- 33 Gallé berichtet in einem Brief, ein gewisser Monsieur Dubuffé vom Ausstellungskomitee sei an ihn herangetreten mit der Bitte, er möge sich am Salon beteiligen und potenzielle Leihgeber nennen, die Werke von seiner Hand besäßen. Gallé habe ihn an Roger Marx verwiesen, in dessen Pariser Sammlung sich zwei Vasen von ihm befänden. Diese und drei weitere wurden schließlich ausgestellt, Gallé reiste jedoch noch nicht persönlich zur Ausstellung an (Brief an Roger Marx, 25. Mai 1891, siehe Gallé/Marx 2006 [wie Anm. 27], 96. Für Anhaltspunkte zur Aufstellung in den Räumlichkeiten siehe ebd., 97; für eine Besprechung durch Roger Marx selbst siehe Les Arts décoratifs et industriels aux Salons du Palais de l'Industrie et du Champ-de-Mars, in: *Revue encyclopédique* 1891, Nr. 19, Sp. 584–589 (zu Gallé bes. Sp. 588).
- 34 Vgl. *Exposition nationale des beaux-arts: Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 15 Mai 1891*, Paris 1891. Hier gab es nur zwei Kategorien, »peinture« und »sculpture«, wobei Gallé auch nicht unter letzterer Kategorie firmierte.
- 35 Telegramm an Roger Marx, 7. Mai 1892, zit. nach Gallé/Marx 2006 (wie Anm. 27), 102. Seiner Freude über die neu gewonnene Gesellschaft als Salon-Künstler artikuliert sich auch in einem weiteren Brief an Marx, in dem Gallé sich nach dem Kreis der Gäste bei einer Pariser Essenseinladung erkundigt.

- Er mutmaßt, es handle sich um ein Fest »zu Ehren der Leute aus Nancy«, gibt jedoch seiner Hoffnung Ausdruck, es möge stattdessen darum gehen, »die Künstler des Champ-de-Mars zu versammeln« (Brief an Roger Marx, 16. Juni 1892, zit. nach ebd., 103).
- 36 Vgl. Roger Marx, *Mouvement des Arts décoratifs*, in: *Revue encyclopédique*, Nr. 45, 1892, Nr. 45, Sp. 1486–1505, wo die Rede ist von »l’an de grâce, qui vit enfin un Salon s’ouvrir à toutes les manifestations du beau plastique« (Sp. 1486).
- 37 »M. Gallé n’est pas seulement le façonneur de la matière, celui qui la pare de séductions infinies; il la veut parlante à l’esprit, incitant aux longues songeries, il la veut évocatrice et suggestive au suprême« (ebd., Sp. 1498).
- 38 Zu Gallés Rezeption zeitgenössischer naturwissenschaftlicher Diskurse siehe François Le Tacon, *Emile Gallé ou le mariage de l’art et de la science*, Paris 1995; zu Gallés sog. *Vase Pasteur* Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 84–89, sowie Serena Keshavjee, »Cristalliser leur pensée«: Émile Gallé’s Pasteur Vase and the Aestheticization of Scientific Imagery in Fin de Siècle France, in: Michelle Facos und Thor J. Mednick (Hg.), *The Symbolist Roots of Modern Art*, Farnham u. a. 2015, 95–106. Dass insbesondere das Vorkommen abstrakt-ornamentaler Motive in der Natur Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen Befürworter:innen und Kritiker:innen der Evolutionstheorie waren, wird u. a. an Darwins ausgiebiger Beschäftigung mit der Entstehung des ornamental anmutenden Gefieders des Argusfasans deutlich, der den Nachweis zu führen versucht, dass dieses sich aus zufälligen Flecken heraus entwickelt hätte Vgl. Julia Voss, *Darwins Bilder: Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt a. M. 2007, 209–223; Matthias Krüger, Der Begriff des *disegno* im Zeitalter der Evolutionstheorie: Biologische Konzepte in Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin*, in: ders., Christine Ott und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Die Biologie der Kreativität*, Zürich/Berlin 2013, 75–90, hier 82–84. Krüger macht außerdem deutlich, dass im Kunstdiskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts evolutionäres Gedankengut mit der Vorstellung eines Schöpfergottes bzw. gottgleich schaffenden Künstlers verschmolz, siehe ebd., bes. 78–80.
- 39 Für die Signatur siehe Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 77; Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 2, 85, Kat.-Nr. 165.
- 40 Eine vergleichbare Strategie findet sich auf der ebenfalls im Salon von 1892 gezeigten Vase *Anémones de Pâques*, 1892, heute im Musée de l’École de Nancy, bei der die Signatur direkt aufs Osterfest verweist und suggeriert, Gallé habe die Osteranemonen an Ostern selbst gestaltet: »E. Gallé fecit Pâques 1892«; siehe Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 79.
- 41 Siehe hierzu den Wortlaut im »Règlement de la section des objets d’art«: »La société s’adressant aux *travailleurs isolés*, à ceux dont les œuvres trouvent difficilement place dans les expositions mercantiles et encombrées dites ›d’Art décoratifs‹ fera tous ses efforts pour mettre ces travaux en vue et assurer ainsi le succès et la propriété des inventions toutes personnelles« (Société nationale des Beaux-Arts: Procès Verbaux de Séance du 11 janvier 1891, Compte rendu, 33–34 ([Hervorhebung im Original], zit. nach Pezone 2004 (wie Anm. 11), 29. Für eine Auslegung der Bestimmungen siehe auch Jones 2014 (wie Anm. 31), 136–138.
- 42 Alternativ zum Auftragen von Emailfarbe könnte es sich bei der Szene auch um eine direkt auf der Vase aufgebrauchte Ornamentzeichnung für den Glaschnitt handeln, wie Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 159, vorschlägt. Allerdings scheint mir das Instrument in Gallés Hand doch eher pinselartig zu sein. In jedem Fall ist zu betonen, dass Prouvé für Gallé gearbeitet hatte und deshalb mit den Abläufen in der Manufaktur bestens vertraut war, weshalb davon auszugehen ist, dass der dargestellte Moment und die damit einhergehenden Assoziationen gezielt gewählt sind.
- 43 Diese Schöpfungsszene deckt sich damit genau mit dem Ideal des modernen Künstlers des 19. Jahrhunderts, wie ihn die Herausgeberinnen von *Hiding Making, Showing Creation* anhand von Balzacs Charakterisierung jenes Künstler-Typus in seinem *Traité de la vie élégante* von 1854 herausarbeiten: »The modern artist is at work when he seems to be at rest; his labor is not labor at all but repose; and, most importantly, the works he produces come into being as if by magic; they are *mediated* rather than made, without actual work (labor) coming into matter at all« (Esner/Kistners/Lehmann 2013 [wie Anm. 10], 9).
- 44 Der implizierte Aspekt der Belebung dreidimensionaler Objekte als quasi-göttliche Einhauchung durch den Künstler lässt auch an Jean-Léon Gérômes ein Jahr später entstandenes Gemälde *Sculpturæ vitam insufflat pictura* denken, das auf ähnliche Weise skulpturale Belebung in einer Schöpfungsszene behandelt: Die Künstlerin hält ebenfalls im Akt der Bemalung inne, um das von ihr geschaffene Werk zu betrachten. Zu Gérômes Gemälde siehe Barbara Wittmann, Das Spätwerk eines Neugriechen: Jean-Léon Gérôme bei den Tanagräerinnen, in: Manuela De Giorgi, Annette Hoffmann und Nicola Suthor (Hg.), *Synergies in Visual Culture: Bildkulturen im Dialog*, Paderborn/München 2013, 371–383.
- 45 An Roger Marx, Rückseite eines an Marx adressierten Umschlages aus dem Jahr 1893: »Vous ai-je dit que Prouvé m’a fait un admirable portrait! Je vous enverrai dès que la lumière le permettra une photographie [...]« (Gallé/Marx 2006 [wie Anm. 27], 114). Gallé setzte also offenkundig gleich auf die Reproduktion des Motivs und darauf, diese in Umlauf zu bringen.

- 46 »Très nets, très nature, au contraire, les portraits de M. Victor Prouvé: M. Emile Gallé, M. K., l'Ami Vernolle [...]« (Le Salon du Champ de Mars, in: *Le Radical*, 10. Mai 1893, o. S.). Oder auch: »J'aime beaucoup les portraits de M. Prouvé; celui de M. Gallé respire bien l'enthousiasme, l'ardeur native de l'artiste nancéen [...]« (Salon de la Société nationale des Beaux Arts, in: *Le Temps*, Supplément, 9. Mai 1893, o. S.). Weitere positive Besprechungen: M. C., Les Salons: Champ de Mars, in: *La Joie de la maison*, 25. Mai 1893, 252–253, hier 252; Robert Kemp, Les Salons de 1893, in: *Le Monde artiste*, 9. Juli 1893, 493–494, hier 493; Le Salon du Champ de Mars, in: *Journal des artistes*, 14. Mai 1893, 153–157, hier 154.
- 47 Im *livret* verzeichnet ist eine Vase unter dem Titel *Orchidées bleues*. Siehe *Exposition nationale des beaux-arts: Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, objets d'art et architecture, exposés au Champ-de-Mars le 10 Mai 1893*, Paris 1893, LIII, Kat.-Nr. 311.6. Dass es sich dabei um die auch in Prouvés Gemälde abgebildete Vase handelt, ist schon aufgrund ihrer zeitlich genau passenden Entstehungszeit sehr wahrscheinlich. Von der heute unter dem Titel *Orchidées et libellules* firmierenden Vase von 1891–1892 existiert im Musée de l'École de Nancy ein Exemplar von etwa 1895 (Inv.-Nr. 990.9.1). Für eine Abbildung des realen Objekts aus Nancy vor dem Gemälde in der musealen Präsentation siehe Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 157. Dabei ist durchaus möglich, dass Gallé besagte Orchideen-Vase bereits 1891 und 1892 im Salon zeigte. In beiden *livrets* findet sich zwar kein Hinweis auf die Vase, doch wird in einem Brief eines Kunstliebhabers an Gallé zum Salon 1891 ein »grand vase bleu à libellule« erwähnt (so Gallé an Roger Marx, 1. Juni 1891, zit. nach Gallé/Marx 2006 [wie Anm. 28], 97). Als Indiz für eine Ausstellung der Vase 1892 wiederum kann eine Grafik von Louis Hestaux gelten, die mehrere Vasen aus Gallés Salon-Präsentation von 1892 zu einem Arrangement kombiniert; hier scheint die hohe Vase mit Orchideen- und Libellendekor ebenfalls vertreten zu sein. Für eine Abbildung siehe *Emile Gallé et le verre: La collection du Musée de Nancy* (Ausst.-Kat. Nancy, Musée de l'École de Nancy), Paris 2004, 29. Zwar wäre die Kausalität dann wohl umgekehrt und davon auszugehen, dass Prouvé ein weiteres *signature*-Objekt, für das Gallé bereits bekannt war, in sein Gemälde aufnahm. In jedem Fall verdeutlicht die auffällige Doppelung von Motiv und Exponat in der Ausstellung von 1893, dass Prouvé und Gallé auf Synergien zwischen Gemälden und gezeigten Objekten setzten.
- 48 [Roger Marx], Emile Gallé: Genèse d'une œuvre d'art. Coupe en cristal d'Emile Gallé, offerte à M. Pasteur, in: *Revue encyclopédique* 1893, Nr. 59, Sp. 481–484. Der Artikel erschien anonym, Marx schilderte jedoch im April Gallé gegenüber seinen Plan, einen Artikel in der *Revue encyclopédique* über Gallé-Objekte zu verfassen und diese um das Prouvé-Bildnis zu ergänzen; siehe Gallé/Marx 2006 (wie Anm. 27), 114.
- 49 Bereits sein Vater Charles Gallé war die Kooperation mit Meisenthal eingegangen; seit der französischen Niederlage 1871 befand sich die Glashütte auf deutschem Gebiet, was für Gallé erhöhte Transport- und Zollkosten mit sich brachte. Zur Geschichte der Zusammenarbeit siehe Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 13–16.
- 50 Ebd., 20f., 25, 27, 49, 82; Le Tacon/De Luca 2001 (wie Anm. 3), 18. Ab 1885 hatte Gallé in Nancy ein Keramik-Atelier eingerichtet, in dem theoretisch nicht nur Keramik, sondern auch Glas in Emailtechnik verziert werden konnte. Hakenjos geht davon aus, dass nur die Serienproduktion in Meisenthal stattfand, während Prototypen sowie aufwendige Einzelstücke und Atelierarbeiten von kleiner Auflage für die Ausstellungen in Nancy selbst hergestellt würden (siehe Hakenjos 2012 [wie Anm. 1], Bd. 1, 154). Die von ihm angeführten Quellen weisen aber m. E. eher darauf hin, dass die entsprechenden Qualitäts-Glasobjekte in Nancy dekoriert, nicht aber vor Ort geblasen wurden.
- 51 Siehe Brigitte Klesse, Meisenthal oder Nancy? Addenda zu Emile Gallé, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 42, 1981, 169–236, hier 169.
- 52 Zum Vertrag siehe Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 50; Klesse 1981 (wie Anm. 51), 173–174.
- 53 Klesse 1981 (wie Anm. 51), 178–179.
- 54 Ebd.
- 55 Zur Ähnlichkeit der beiden Vasen siehe ebd., 198 (den Mann in der Fotografie als Eugène Kremer identifizierend).
- 56 Le Tacon nimmt allerdings an, dass teils auch aufwendige Stücke in Gänze in Meisenthal entstanden sein dürften, etwa *La limnée* von etwa um 1884 im Pariser Musée d'Orsay (Le Tacon 1998 [wie Anm. 7], 46).
- 57 Ebd., 96; Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 154.
- 58 Zu dieser Beobachtung siehe Klesse 1981 (wie Anm. 51), 175.
- 59 Ebd. Le Tacon präzisiert, dass in Meisenthal wohl Eugène Kremer für das Aufbringen der Gallé-Signatur bei den seriellen Objekten zuständig war, da sich ein Blatt erhalten hat, auf dem Kremer gleichzeitig Versuche für seine eigene und für Gallés Unterschrift unternahm; siehe Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 51. Nur bei den Qualitätsarbeiten wurde die Signatur wohl in Nancy aufgebracht; ebd., 82.
- 60 Zu den zahllosen Varianten der Gallé-Signatur, die etwa in der Form »inv. et ft.« oder »compt. et fecit« noch stärker eine Identität von entwerfendem und ausführendem Gallé vortäuschen, siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 163–164, 167–171.

- 61 Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 99–100; Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 95. Allerdings gab es eine Übergangszeit: Der Geheimvertrag mit Meisenthal wurde erst 1896 gelöst; bis dahin entstanden weitere Produkte auch in der Hütte jenseits der Grenze. Dazu Klesse 1981 (wie Anm. 51), 173–174.
- 62 Siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 95. Zum Gebäude von 1885 siehe Le Tacon / De Luca 2001 (wie Anm. 3), 12, 18, 38 (mit einer weiteren Abbildung des Glasbaus, allerdings im vom Feuer zerstörten Zustand nach 1903). Der Terminus »Fabrik« bzw. französisch »fabrique« oder »usine« ist der historisch auch von Gallé verwendete; siehe z. B. Gallé 1889 (wie Anm. 19), 350: »J'ai formé dans ma fabrique un atelier de composition et de dessin spécial à ma production verrière.«
- 63 Le Tacon / De Luca 2001 (wie Anm. 3), 18, 45–51.
- 64 Die Zahl geht auf Samuel Provost zurück, der jüngst den angenommenen jährlichen Output der Gallé-Manufaktur gewaltig nach oben korrigiert hat (Samuel Provost, One Million Gallés? A Tentative Assessment of the Cristallerie Gallé's Quantitative Output from 1894 to 1936, in: *Newsletter on Art Nouveau Craftwork & Industry*, April 2021, URL: <https://galle.substack.com/p/one-million-galles-?s=r> [letzter Zugriff am 4. April 2022]). Für den Zeitraum zwischen 1894 und 1920 kommt Provost auf die hier angeführte durchschnittliche jährliche Produktionszahl von 17.700 Stück. Allerdings muss von einer starken Steigerung der Produktion in jenen Jahren ausgegangen werden; für 1914 beziffert er die jährliche Produktion allein mit 45.000 Stück, so dass in den 1890er Jahren der Output noch deutlich unter dem von ihm bestimmten Durchschnitt von knapp 18.000 Stück gelegen haben dürfte. Zur Mitarbeiter:innenzahl siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 157.
- 65 Siehe Françoise-Thérèse Charpentier, La clientèle étrangère de Gallé, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. 1, Berlin 1967, 256–265, hier 259–260; Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 164–166.
- 66 Siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 95.
- 67 An Désiré Christian, 16. Januar 1892, auszugsweise zitiert in Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 80–81; und vollständig in Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 153–154.
- 68 Das Exemplar aus dem Isabella Stewart Gardner Museum trägt – anders als das Pariser Exemplar mit seiner gravierten Signatur »Emile Gallé fecit« – am Boden eingeritzt neben den Worten »Gallé« und »Nancy« noch die Zahl 506. Siehe URL: <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/12302#object-details> (letzter Zugriff 4. April 2022).
- 69 Siehe Valérie Thomas und Helen Bieri Thomson (Hg.), *Verreries d'Émile Gallé: De l'œuvre unique à la série* (Ausst.-Kat. Nancy, Musée de l'École de Nancy), Paris 2004, 44–45. Le Tacon weist daraufhin, dass während der Periode der Kooperation mit Meisenthal die geläufigeren Objekte und kleinen Serien in der Regel aus emaillierten Gläsern bestanden, die teils vorher noch geätzt wurden. Farbiges (und geschliffenes) Kristall sei anders als zur Zeit der kompletten Produktion in Nancy in der Regel den »großen Werken« vorbehalten gewesen (siehe Le Tacon 1998 [wie Anm. 7], 76).
- 70 Vgl. hierzu auch Philippe Thiébaud, Art et Industrie. Pièces »uniques« et séries »riches« dans la production d'Émile Gallé, in: Thomas/Thomson 2004 (wie Anm. 69), 13–26, der pointiert zusammenfasst: »[...] les pièces »uniques« n'existaient pour ainsi dire pas. [...] L'art de Gallé repose alors pleinement sur la pratique du multiple« (ebd., 18). Für ein weiteres Beispiel dieses Durchdeklinierens eines Themas siehe Helen Bieri Thomson, Les éphémères et la soude: Deux exemples de thème décoratif unique, décliné dans des œuvres de qualité diverses, in: ebd., 69–88.
- 71 Gallé scheint seine Haltung zum Ätzverfahren innerhalb weniger Jahre grundlegend geändert zu haben bzw. je nach Zielpublikum anders zu artikulieren. 1884 lehnte er dessen Einsatz noch kategorisch ab: »Il n'emploie jamais la gravure à l'acide fluorhydrique. Elle ne peut lui rendre aucun service dans les effets artistiques qu'il recherche.« Doch 1889 beschrieb er im Kontext der Weltausstellung die Ätzung als legitimes Verfahren auch für seine »verres et cristaux de luxe«, da sie einen ihr eigenen Ausdruck ermögliche: »Si l'acide ne pense, ne finit ni ne modèle, par contre il sculpte, il entame certains verres d'une façon qui lui est propre.« Siehe für beide Textstellen Gallé 1908 (wie Anm. 19), 313, 346.
- 72 »Adoucir un peu les bords sèchement gravés, de façon à ce qu'ils sentent moins l'acide et n'aient pas l'air moulés« (an Désiré Christian, 16. Januar 1892, zit. nach Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 153–154).
- 73 Auch in Meisenthal wurde ab 1860 Pressglas produziert; siehe Siegmund Geiselberger, Zur Geschichte der Glashütten in Lothringen und Saarland besonders Baccarat, Bayel, Saint Louis, Meisenthal, Vallérysthal und Portieux, Troisfontaines und Fenne, Wadgassen, in: *Pressglas-Korrespondenz* 2002, Nr. 1, 1–20, hier 13, URL: <https://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2002-1w-05-glashuetten-lothringen.pdf> (letzter Zugriff 10. April 2022).
- 74 Hakenjos spricht in diesem Zusammenhang von einer Derivationstaktik, die bewirke, dass einander gleichende Exemplare sich auf einem internationalen Markt verliefen und die Illusion von Einzigartigkeit aufrechterhalten werden konnte (Hakenjos 2012 [wie Anm. 1], Bd. 1, 166). Hierfür genügen verhältnismäßig unaufwendige Abwandlungen, wie etwa das Verschieben der Seitenverhältnisse bei der Formgestaltung oder auch der wahlweise Einsatz von Mattätzung und Säurepolitur zur finalen Behandlung der

- Glaskobjekte. Dies gilt selbstredend auch für die nur 5 bis 20 Exemplare umfassenden *petites séries*, wie Helen Bieri Thomson am Beispiel der *Coupe Libellules* aufzeigt, siehe dies., *Les petites séries*, in: Thomas/Thomson 2004 (wie Anm. 69), 51–64. Für weitere Beispiele einer solchen Singularisierungsstrategie siehe auch dies., *De l'adéquation entre la forme et le décor: Quelques exemples de séries à motif de plantes*, in: ebd., 89–100; Valérie Thomas, *Une série ordinaire: Un thème décoratif unique, décliné dans des formes diverses*, in: ebd., 101–103.
- 75 »[...] d'autant plus que je suis décidé, [...] à supprimer chaque année énergiquement toutes les séries précédentes« (an Désiré Christian in Meisenthal, Mai 1893, zit. nach Le Tacon 1998 [wie Anm. 7], 94). Im selben Brief monierte Gallé im Übrigen die mangelnde Qualität der Distel-Serie, die sich dringend bessern müsse, um nicht den Rivalen in die Hände zu spielen.
- 76 Zu Einsatz und Aussehen der Signaturen siehe Hakenjos 2012 (wie Anm. 1), Bd. 1, 167–171, und Bd. 2, 192–197.
- 77 »[...] elle [la signature, LK] garde au contraire toute son importance au moins en province. La plupart des gens qui achètent un cadeau ne s'y connaissent pas du tout, elles prennent un Gallé, ce qui leur est une garantie de bon goût« (Henriette Gallé an Albert Daigueperce, 12. Mai 1908, zit. nach Samuel Provost, *La Signature Gallé à l'étoile: Une révision chronologique et une estimation quantitative*, in: *Journal of Glass Studies* 59, 2017, 349–365.
- 78 Siehe Gallé 1889 (wie Anm. 19), 333.
- 79 »[...] j'ai voulu encore rendre l'art accessible, de façon à préparer un nombre moins restreint d'esprits à goûter les œuvres plus enveloppées [...]. Je puis me présenter devant vous comme un vulgarisateur de l'art« (ebd., 349).
- 80 »GALLÉ, (Émile), à Nancy (Meurthe-Moselle) – Cristallerie d'art [...] Usine Garenne 27«, lautet der entsprechende Eintrag. Siehe *Catalogue général officiel de l'Exposition universelle de 1889*, Bd. 3, Lille 1889, Groupe III, Classe 19, Cristaux, verreries et vitraux, 3.
- 81 Über die Jahre hinweg betonten die meisten Kritiker:innen hingegen eher den Kunstcharakter der Arbeiten Gallés; sie sind primär mit der Frage der Aufwertung der *arts décoratifs* im Kunstdiskurs befasst. Erst um die Jahrhundertwende herum mehren sich Berichte, die den industriellen Charakter der Produktion Gallés hervorheben. Zu nennen ist hier etwa der Artikel von Édouard Thiolère, der in der Rubrik *Monographies Industrielles des Établissements Gallé* vorstellt, siehe ders., *Les Établissements Émile Gallé à Nancy*, in: *Bulletin de la Société industrielle de l'Est* 23, 1906, Nr. 48, 277–283. Auch Lanorville, der eher die technische Seite der Glasfertigung beleuchtet, spricht anerkennend von Gallés »Fabrik, in der diese Kunstwerke entstehen« (»l'usine où s'élaborent ces œuvres d'art«) in Nancy (Lanorville 1913 [wie Anm. 4], 209).
- 82 »Il leur communique son inspiration, il leur insuffle sa pensée; [...] et l'accord s'établit entre la main qui exécute et le cerveau du chef qui conçoit et commande« (Roger Marx, Émile Gallé, in: *Art et décoration* 30, August 1913, 233–252, hier 248–249).
- 83 Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band* (MEW, Bd. 23), Berlin 1969, 358–359.
- 84 »Si un trait commun rapproche Émile Gallé, Jules Cheret, René Lalique, il est fourni par ceci, qu'ils ont accepté la division du travail et que les procédés mécaniques ou chimiques ne leur sont demeurés ni étrangers, ni hostiles. Dans tous les ordres, ils ont fait leur bien de chaque acquisition et le contentement de créer s'accroît chez eux de ce qu'y peuvent ajouter des facilités de réalisation et de diffusion décuplés par le génie moderne« (Roger Marx, *L'art social*, Paris 1913, 13). Im bereits zitierten Artikel zu Gallé weist Marx letzterem allerdings die Rolle eines Vorreiters zu: »Au commandement d'Émile Gallé en Lorraine, par toute la France, une évolution se produit dans les arts appliqués analogue à celle que suivent la peinture et le statuaire« (Marx 2013a [wie Anm. 82], 250).
- 85 »Il faut arriver à la conciliation de la question économique et de la question artistique, ces deux questions se commandant l'une l'autre« (Émile Gallé, *Notre commerce d'exportation* [1882], in: ders., *L'amour de l'art: Les écrits artistiques du Maître de l'Art nouveau*, hg. von François Le Tacon, Nancy 2010, 87–90, hier 89).
- 86 Gallé ist mit diesem Ansatz nicht alleine, man denke etwa an die sich ebenfalls in Nancy etablierenden Manufakturen Majorelle, Daum und Vallin. Zum Selbstverständnis der Angehörigen der *industries d'art* in Lothringen sowie speziell zu der 1901 gegründeten Alliance provinciale des industries d'art, die sich allesamt anders als William Morris und die Vertreter:innen des Arts and Crafts Movement als fortschrittsorientierte Industrielle begriffen, siehe Valérie Thomas (Hg.), *L'École de Nancy: Art nouveau et industrie d'art* (Ausst.-Kat. Nancy, musée des Beaux-Arts), Paris 2018.
- 87 Klesse 1981 (wie Anm. 51), 177; zu den mit Medaillen ausgezeichneten »collaborateurs de Gallé« auch Le Tacon 1998 (wie Anm. 7), 100–107. Siehe auch den aufschlussreichen Hinweis, dass sich Gallés Vorgehen – zumindest um 1900 – deutlich von dem von Tiffany unterschied, die über 50 Jahre hinweg penibel versucht hätten, die Namen ihrer Designer:innen und Glaskünstler:innen unter Verschluss zu halten, in Alastair Duncan und Georges de Bartha, *Glass by Gallé*, New York 1984, 137. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass 1903 eine gemeinsam von Gallé und seiner Mitarbeiterin Rose Wild signierte

- Vase entstand, siehe Thomas/Thomson 2004 (wie Anm. 69), 100–101, Abb. Nach Gallés Tod häuften sich Klagen von Mitarbeiter:innen darüber, dass die Kreativität im Betrieb der Serialität und Gleichförmigkeit der Produkte geopfert worden sei. So schrieb 1913 der Dekorateur Jean Rouppert: »L'art industrialisé a perdu sa majuscule« (Samuel Provost, *Les Établissements Gallé dans les années vingt: Déclin et essaimage*, in: *Revue de l'Art* 199, 2018, Nr. 1, 47–54, hier 50).
- 88 Es handelt sich um ein Publikationsvorhaben in der Zeitschrift *La Lorraine artiste*, das in mehreren Fortsetzungen erscheinen sollte. Vorgesehen waren Textbeiträge von E. Nicolas neben Erläuterungen von Gallé selbst und Fotografien einiger Modelle, die als persönliche Schöpfungen seiner Mitarbeiter:innen vorgestellt werden sollten (siehe Hakenjos 2012 [wie Anm. 1], Bd. 1, 158).
- 89 Reckwitz 2012 (wie Anm. 14), bes. 9–19.
- 90 Vgl. ebd., 146–149, Zitat 148.
- 91 Siehe zu dieser Praxis zuletzt Friederike Sigler, *Arbeit sichtbar machen: Strategien und Ziele in der Kunst seit 1970*, München 2021, Kap. IV (Delegieren), bes. 256 (zu modernen Kreativ- und Kunstfabriken Warhol'scher Prägung).

Abbildungsnachweis: **1** © Musée de l'École de Nancy, photo: Jean-Yves Lacôte. — **2, 3** aus: Georges Lanorville, *Les cristaux d'art d'Émile Gallé*, in: *La nature*, 1. März 1913, Nr. 2075, 210. — **4, 8, 10, 11** aus: Bernd Hakenjos, *Émile Gallé: Keramik, Glas und Möbel des Art Nouveau*, hg. von Sigrid Barten und Hans Harder, 2 Bde., München 2012, Bd. 1, 89, 95, Bd. 2, 78, 183. — **5** bpk / RMN-Grand Palais / Jean Schormans. — **6** © Bibliothèque nationale de France, Paris, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2135903/f230.item> (letzter Zugriff 10. Mai 2022). — **7** aus: Brigitte Klesse, Meisenthal oder Nancy? Addenda zu Émile Gallé, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 42, 1981, 197. — **9** aus: Alastair Duncan und Georges de Bartha, *Glass by Gallé*, New York 1984, 139. — **12** Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, URL: <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/12302#> (CC BY-NC-ND 4.0; letzter Zugriff am 10. Mai 2022). — **13, 14** aus: Valérie Thomas und Helen Bieri Thomson (Hg.), *Verreries d'Émile Gallé: De l'œuvre unique à la série* (Ausst.-Kat. Nancy, Musée de l'École de Nancy), Paris 2004, 45.