

**Hermann Glöckner**  
**Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen**

Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
an der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Technischen Universität Dresden

vorgelegt von

Dirk Welich  
geb. am 18.10.1966 in Dresden

Betreuer: Prof. Dr. Henrik Karge,  
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der  
TU Dresden

Gutachter: 1. Prof. Dr. Henrik Karge,  
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der  
TU Dresden  
2. Prof. Dr. Jürgen Müller,  
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der  
TU Dresden  
3. Prof. Dr. Ernst Rebel,  
Lehrstuhl für Kunstpädagogik der  
LMU München

**Hermann Glöckner**  
Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen

**Textteil**



meiner Familie

## **Inhalt**

- 0. Vorwort (S. 7)

### **I. Einführung**

- 1. Thema der Arbeit (S. 8)
- 2. Hermann Glöckner im Überblick
  - 2.1. Ein Künstlerleben (S. 10)
  - 2.2. Das künstlerische Werk (S. 16)
- 3. Forschungsstand (S. 20)

### **II. Das Werk – Eine Analyse**

- 1. 1904 bis 1929
  - 1.1. Geometrische Welt? (S. 24)
  - 1.2. Bildautonomie und Gegenstand - Boxdorf von 1910 bis 1913 (S. 28)
  - 1.3. Der Weiser (S. 34)
  - 1.4. Tradition und Figuration (S. 39)
- 2. 1930 bis 1938
  - 2.1. Das Tafelwerk
    - 2.1.1. Die Entdeckung der Konstruktion - erste Arbeiten vor 1930 (S. 41)
    - 2.1.2. Der Neubeginn - die ersten Jahre
      - 2.1.2.1. Zur Beschaffenheit der Tafeln und ihrem Begriff (S. 53)
      - 2.1.2.2. Die ersten Tafeln (S. 60)
    - 2.1.3. Tafeln um 1930 bis 1932 - Fläche und Farbe unter dem Diktat der geometrischen Progression (S. 72)
    - 2.1.4. Die Strahlen- und Sterntafeln - ein Fenster zum Raum oder Fuga a tre voci, con alcune licenze (S. 76)



- 2.1.5. Die Parallelisierung der geometrischen Ordnung –  
1932 bis 1938 (S. 87)
- 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerkes
  - 2.2.1. Befreiung und Anwendung (S. 91)
  - 2.2.2. Ein Kreis schließt sich – Dächerbilder (S. 96)
  - 2.2.3. Der „Kammweg“ - ein Schlüssel (S. 101)
- 3. Arbeiten nach 1945
  - 3.1. Glas-, Hand- und Bindfadendrucke (S. 106)
  - 3.2. Profile (S. 112)
  - 3.3. Faltungen und plastische Arbeiten (S. 114)
  - 3.4. Schwünge oder der stets geteilte Ursprung (S. 119)

### **III. Verbindungen - Hermann Glöckner und die Moderne**

- 1. Kunsterziehung und Kunstschulen um 1900:  
Glöckner ein Kind seiner Zeit? (S. 125)
- 2. Dresden am Anfang des 20. Jahrhunderts
  - 2.1. Dresden - eine Ausstellungsstadt (S. 132)
  - 2.2. Kunstausstellungen (S. 133)
  - 2.3. Kunstsammler und Mäzene (S. 140)
  - 2.4. Das Kunstgewerbe - Dresdens Hilfe in die Moderne (S. 142)
- 3. Die Einflüsse der Moderne auf Glöckners Werk
  - 3.1. 1909 bis 1930 (S. 145)
  - 3.2. Weitere Einflüsse oder warum die „Schöpfung ex nihilo“  
kein besseres Kunstwerk hervorbringt (S. 165)
  - 3.3. Die Neue Sachlichkeit - ein Sonderfall (S. 171)
  - 3.4. Fragen zu einer Datierung (S. 177)

#### **IV. Kunsttheoretische Untersuchung zu Hermann Glöckner**

1. Mathematik und Geometrie in der Kunst - ein Abriss (S. 179)
2. Der Neue Mensch -  
die neue Welt oder der malerische Kampf der Moderne (S. 185)
3. Kunsttheoretische und -philosophische „Sparringpartner“
  - 3.1. Lothar von Kunowski (S. 189)
  - 3.2. Konrad Fiedler und Immanuel Kant (S. 193)
  - 3.3. Adolf von Hildebrand (S. 200)
  - 3.4. Mazdaznan (S. 205)
4. Das Tafelwerk im Diskurs der abstrakten Avantgarden -  
Künstlerverwandtschaften
  - 4.1. Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko (S. 210)
  - 4.2. Johannes Itten (S. 216)
  - 4.3. Piet Mondrian (S. 218)
  - 4.4. Wassily Kandinsky - Punkt, Linie zu Fläche (S. 223)
  - 4.5. Wladyslaw Strzeminski und Willi Baumeister (S. 227)
  - 4.6. František Kupka (S. 233)
  - 4.7. Carl Buchheister und Erich Buchholz (S. 236)
  - 4.8. El Lissitzky (S. 243)
  - 4.9. Versuch einer Standortbestimmung von Hermann Glöckner (S. 246)

#### **V. Selbsterlösung durch Ordnung (S. 249)**

#### **VI. Anhang**

1. Bibliographie
  - 1.1. Literatur (S. 252)
  - 1.2. Ausstellungskataloge Hermann Glöckner (S. 275)
  - 1.3. Erklärung zur selbstständigen Anfertigung der Dissertation (S. 278)

## 0. Vorwort

Hermann Glöckner genießt in Dresden große Anerkennung. Diese gründet besonders auf der Tatsache, dass sein Wirken die Dresdner Kunst im 20. Jahrhundert wesentlich beeinflusst hat. Wie sonst hätte 1983 ein Buch mit dem Titel „Hermann Glöckner. Ein Patriarch der Moderne“ erscheinen können, in dem ihm ein führender Rang zugesprochen wird; damals war der Künstler 94 Jahre alt. Hermann Glöckner lebte von 1889 bis 1987, fast ein Jahrhundert. Schon als ganz junger Mensch war er der Kunst begegnet und blieb ihr bis an sein Lebensende schöpferisch verbunden, man kann sogar sagen: Er bezog aus der Kunst seine Lebenskraft. Dabei war sein Lebensweg nicht unbeschwert. Im Gegenteil, durchzogen von großen weltpolitischen Ereignissen, mit Zeiten der politischen Unterdrückung und der ideologischen Einschränkung im künstlerischen Handeln, war er immer eine Herausforderung. Gerade aber in schwierigen Zeiten hatte Hermann Glöckner im Verborgenen an seiner Kunst gearbeitet und so physisch und psychisch überleben können. Aus diesem Künstlerleben ist ein facetten- und sinnenreiches Œuvre hervorgegangen, das zu verschiedenen Zeiten und in vielerlei Hinsicht mit der Kunst der Moderne verwoben ist. Es liegt abseits einer wechselnden Staatskunst im Ernst des künstlerischen Schaffens begründet. Wollte man einen Ismus suchen, gehört Hermann Glöckner am ehesten zu den Konstruktivisten. Aber er selbst wollte diese Zuweisung immer relativiert sehen. Von den Interpreten wird sein Werk allerdings vor dem Hintergrund der konstruktivistischen Bewegung verstanden, nicht als ein Teil von ihr, sondern als eine parallele Position in der Isolation, als eine parallele Entwicklung in der inneren Versenkung. Ungeachtet wie berechtigt dieser Ansatz ist, er gibt nur Aufschluss über die Persönlichkeit Hermann Glöckners. Der kunsthistorische Stellenwert seines Schaffens ist an der Kunst der jeweiligen Zeit zu bemessen und nicht vordergründig an den persönlichen Umständen. Die Bewertung und Einordnung der Kunst Hermann Glöckners ist noch über die persönlichen und kulturpolitischen Rahmenbedingungen in der ehemaligen DDR - die sie im Werden beeinflusst haben - hinausgehend vorzunehmen. Es sind die künstlerischen Werte und kunsttheoretischen Ansätze zu ermitteln, die neben ihrem aus den Zeitgeschehnissen resultierenden, ehemals aktuellen Stand weiter in dem Werk bestehen und dem Künstler einen Platz in der Entwicklung der Moderne zuweisen lassen.

Für die Unterstützung bei der Arbeit danke ich Prof. Dr. Henrik Karge, Prof. Dr. Ernst Rebel, Prof. Dr. h.c. Werner Schmidt, Rudolf Mayer, Dr. Christian Dittrich, meinen Freunden und ganz besonders meiner Familie.

## I. Einführung

### 1. Thema der Arbeit

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Glöcknerschen Werk in drei Hauptkomplexen – Werkanalyse, Glöckners Rezeption der Moderne und kunsttheoretische Bestimmung bzw. Positionierung des Künstlers im internationalen Kontext. Die Werkanalyse versucht über den Weg der Deskription zu einem formalen Funktionsbild der Kunst Hermann Glöckners zu gelangen. D. h., der Autor ist bestrebt, weitestgehend ohne Deutungen bzw. Querverweise auf Theorien und andere Künstler das Werk aus seinem eigenen Entwicklungsprozess heraus zu begreifen, um so zu einer Darlegung der künstlerischen Arbeitsweise zu gelangen, an deren Ende eine beinahe reine Formkunst steht. Die bewusste Ausklammerung von zeitgenössischen Bezügen soll also vorerst dem formalen Verständnis dienen. Wichtigster Abschnitt ist dabei die Untersuchung zum Tafelwerk und der sich direkt aus ihm entwickelnden Malerei und Plastik. Diese werden als der Kern der Glöcknerschen Kunst aufgefasst. Ihre Ausprägungen wären ohne das Tafelwerk so nicht denkbar – das Tafelwerk ist ein Schlüsselwerk.

Im zweiten Teil steht ebenfalls eine formale Untersuchung im Vordergrund. Sie hat Glöckners Rezeption der modernen Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts in Dresden zum Inhalt. Es wurde dabei vom schauenden Künstler ausgegangen, der sich den Äußerungen der Kunst nicht vordergründig theoretisch nähert, sondern sie ihren Erscheinungen nach als Dialog zur eigenen Arbeit versteht. Orientiert an ausschließlich formalen Kriterien wurden Künstler ermittelt, deren Werk entsprechende Parallelen zu Glöckners Werk aufweisen. Sie alle wurden dann auf Berührungspunkte mit der Biografie des Künstlers untersucht. Insbesondere sind Werke ermittelt worden, die in Dresden und an ausgewählten Orten, an denen sich der Künstler zu bestimmten Zeiten aufgehalten hat, in Ausstellungen zu sehen gewesen sind. Ein dezidierter Nachweis über die Kenntnis der jeweiligen Gemälde war dabei zwar nicht zu erbringen, die These einer solchen Kenntnis erscheint aber angesichts der Formalien nicht selten zwingend. Im Ergebnis wird diese Untersuchung zeigen, dass Hermann Glöckner entgegen den bisherigen Auffassungen wesentlich von den Äußerungen der Moderne beeinflusst, in seiner Entwicklung befördert, ja sogar in entscheidenden Momenten initiiert wurde.

Der dritte Teil geht anfangs ebenfalls vom direkten Umfeld Hermann Glöckners aus. In ihm sind die kunstphilosophischen bzw. kunsttheoretischen Konzepte auf die Kunst von Hermann Glöckner hin untersucht, die der Künstler nachweislich gekannt und mit Einschränkungen auch „studiert“ hat. Vor allem sind die Stellen in der Entwicklung des Künstlers behandelt, an denen dem Werk eine neue Qualität im theoretischen Sinne zuwächst und die im Zusammenhang mit dem theoretischen Hintergrund eine sinnvolle Einheit bilden. Das atheoretische Bild von Hermann Glöckner erfährt daraufhin eine Umwertung. Abschließend wird dem künstlerischen Œuvre im direkten Vergleich mit ausgewählten Protagonisten des In- und Auslandes ein Platz zugewiesen. Dies erfolgt auf der Basis der theoretischen Intentionen, die sich aus dem Vorherigen als des Künstlers Haltung ableiten ließen. Der Vergleich und die daraus folgende Standortbestimmung von Hermann Glöckner ist somit kunsttheoretisch und nicht qualitativ begründet. Gerade diese „Kunsttheorie“ aber ermöglicht, Hermann Glöckner begründet einen gewichtigen Beitrag in der Entwicklung des Konstruktivismus zuzuweisen. Damit wird eine korrekte und historisch authentische Integration der Kunst Hermann Glöckners in die „Westkunst“ angestrebt; nur so können wiederum die Abgrenzungen formuliert werden.

## 2. Hermann Glöckner im Überblick

### 2.1. Ein Künstlerleben<sup>1</sup>

Am 21. Januar 1889 wird Karl Hermann Glöckner als ältester Sohn des Schlossergehilfen und Justierers Hermann Albert Glöckner und dessen Frau Louise Agnes (geb. Papperitz) in Cotta bei Dresden geboren. In bescheidenen Verhältnissen verlebt er seine Kindheit in Dresden-Friedrichstadt, später in Dresden-Neudorf und Niederneukirch (Lausitz). Nach der Volksschule besucht er in Leipzig die Städtische Gewerbeschule. Dort in der Klasse für allgemeine Berufsvorbereitung zeigt sich seine Vorliebe für die Projektionslehre und die darstellende Geometrie. Von 1904 bis 1907 absolviert Glöckner eine Lehre als Musterzeichner in einem Entwurfsatelier für Textilien in Dresden. Nach vorzeitigem Abschluss der Lehre arbeitet er dann bis 1910 als Musterzeichner. In dieser Zeit, aber auch schon während der Lehre werden Abendkurse an der Kunstgewerbeschule belegt, wo ein erster Kontakt zu dem Lehrer Karl Rade entsteht. In der Entfaltung der Kreativität durch die Arbeit als Musterzeichner scheinbar behindert, entscheidet sich Hermann Glöckner 1910 für die freischaffende Künstlertätigkeit. Er zieht nach Boxdorf, nahe den Moritzburger Seen, um dort verstärkt nach der Natur zu arbeiten. Mit den entstandenen Bildern bewirbt sich der Künstler an der Dresdner Kunstakademie, wird aber von Carl Bantzer abgelehnt. Nach dreijähriger künstlerischer Arbeit sind seine finanziellen Möglichkeiten für ein freies Künstlerleben erschöpft. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges ist Glöckner deswegen wieder als Musterzeichner in Dresden tätig. Bei der Musterung vorerst wegen Untauglichkeit zurückgestellt, muss er Anfang 1915 doch in den Krieg und kämpft an der Ost- und Westfront; die künstlerische Arbeit kommt zum Erliegen. *„Anfang 1916 wurden wir dann an die Westfront verlegt, da habe ich eigentlich erst die ganze Schrecklichkeit des Krieges erlebt. Ich bin heute kaum mehr in der Lage, einzelne Situationen zu schildern oder einzelne Etappen hervorzuheben. Ich weiß nur, daß es ein Eindruck des Wahnsinns war. Ich bin an der Somme gewesen und in Flandern, immer an vorderster Front, bin glücklich durchgekommen.“*<sup>2</sup>

Nach dem Krieg wohnt Hermann Glöckner wieder in Dresden, arbeitet aber noch als Zivilist ein halbes Jahr in der Schreibstube der Armee. Anschließend verdient er seinen Unterhalt als Modezeichner für die Europäische Modeakademie und das

---

<sup>1</sup> Die in diesem Kapitel ausgeführten biografischen Angaben beziehen sich auf die umfangreichen Erarbeitungen des Glöckner-Biografen Rudolf Mayer, die vielfach publiziert zugänglich sind, vgl. Mayer.

<sup>2</sup> Glöckner, 1983, S. 48.

Modehaus Renner am Dresdner Altmarkt. *„Mit solchen Gelegenheitsarbeiten habe ich meine Existenz gesichert. Das war 1919/20. Viel Spaß hat mir diese Arbeit nicht gemacht, weil ich für den sogenannten Chic kaum etwas übrig hatte.“*<sup>3</sup> 1919 zeigt die Künstler-Vereinigung Dresden im Geschäftszimmer Glöckners Bild „Junger Mann“. Das ist seine erste Ausstellung.<sup>4</sup> Ab 1920 nimmt Hermann Glöckner wieder die freie künstlerische Arbeit auf und geht bis 1923 in die Abendkurse der Akademie, wo er vor allem Akte zeichnet. Aus Interesse an den Maltechniken kopiert er in dieser Zeit auch Bilder in der Gemäldegalerie Alte Meister, aus deren Verkauf erste gute Einnahmen kamen. *„Ich habe Tizian kopiert, die - allerdings angezweifelte - Frau im weißen Kleid, dann einige Holländer, Terborchs »Dame im Atlaskleid« und einige Italiener.“*<sup>5</sup> Ein weiterer Versuch Aufnahme an der Akademie zu finden, scheitert an der Ablehnung durch Ludwig v. Hofmann. Etwa zur gleichen Zeit lernt er den avantgardistischen Künstlerkreis um Dr. Felix Bondi über dessen Töchter Elli und Grete kennen. Bondi ist Geheimer Justizrat und Vorsitzender des Museumsvereins und ein agiler Förderer der Kunst. Bei ihm treffen sich bis 1934 u. a. Adolf Hölzel, Paul Klee und Wassily Kandinsky. 1921 heiratet Hermann Glöckner Frieda Paetz. *„Sie war eine Cousine, und zwar die Tochter einer Schwester meines Vaters, der ich aber als Kind nie begegnet bin. [...] Meine Frau wollte eigentlich auch zeichnen oder malen, wollte die Kunstgewerbeschule besuchen, aber die Eltern hatten es nicht erlaubt.“*<sup>6</sup>

1924 kann Hermann Glöckner dann doch an der Akademie bei Otto Gußmann sein Studium aufnehmen, wo er u. a. mit Hans Grundig und Wilhelm Lachnit zusammen arbeitet. *„[...] Professor Gussmann wußte mit mir nicht viel anzufangen. Seine eigenen Wandbilder und Porträts waren eher konventionell, aber gekonnt. Er tolerierte meine Auffassungsweise, und das war ein großer Gewinn, direkt gelernt habe ich von ihm kaum was.“*<sup>7</sup> Bereits nach einem Jahr verlässt Glöckner die Akademie und malt wieder als freier Künstler; u. a. verbringt er den Sommer 1925 in Staudach in den bayrischen Voralpen. Im Herbst 1927 hat er seine erste richtige Ausstellung in der Galerie Hartberg in Berlin.<sup>8</sup> Es werden einige Bilder verkauft, und die Kunstkritik berichtet positiv.<sup>9</sup> Hieraus entstand auch die Bekanntschaft mit dem Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe. Vermutlich noch 1927 wird Glöckner in den Deutschen

---

<sup>3</sup> Glöckner, 1983, S. 51.

<sup>4</sup> Vgl. Künstlervereinigung Dresden, 1919, S. 30.

<sup>5</sup> Glöckner, 1983, S. 52.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 53.

<sup>8</sup> Vgl. Ausst.-Kat.: Glöckner, 1927.

<sup>9</sup> Vgl. Der Cicerone, 19, 1927, S. 608.

Künstlerbund aufgenommen. Den Sommer des Jahres 1929 verbringt der Künstler in Voitsdorf, wo er seinen künstlerischen Weg findet. *„Das war die Landschaft, die ich suchte. Dort sah ich die Flächen der Felder und die Flächen der Dächer, die Giebel und eben schon Formen, die später ganz ausgeprägt zu meinen Bildinhalten werden sollten.“*<sup>10</sup> In diesem Jahr finden Ausstellungen in Hagen, Hannover (Kunstverein), Köln (Galerie Abels), Mannheim (Kunstverein) und Stuttgart (Galerie Schaller) statt. *„Wir vereinbarten (die Ausstellungen, d. V.) mit bekannten Galerien auf schriftlichem Wege. Die Bilder wanderten von einem Ort zum anderen. Sie waren die ganze Zeit unterwegs, sind erst viel später zurückgekommen.“*<sup>11</sup> Mit einer Ausstellung 1930 bei Heinrich Kühl in Dresden beschließt Glöckner den ersten Abschnitt seiner künstlerischen Entwicklung. Seit 1930 entsteht das sogenannte Tafelwerk bis 1937. Hermann Glöckner tritt der „Dresdner Sezession 1932“ bei und beteiligt sich an deren Ausstellungen 1932 und 1933. Neben dem Tafelwerk arbeitet Glöckner an einer Rückführung seiner Erkenntnisse in die Darstellung der Natur. Insbesondere entstehen 1936 bis 1938 die „Dächerbilder“ - auch erste räumliche Faltungen.

Nach dem Machtantritt von Hitler zieht sich Glöckner zunehmend zurück. *„Der Faschismus hat mich abgestoßen, hat mich vollends in die Einsamkeit getrieben, obwohl ich schon immer ein wenig einsam war.“*<sup>12</sup> Einer dauerhaften Musterung entgeht Hermann Glöckner durch Krankheit. Seine letzte Ausstellungsbeteiligung beim Deutschen Künstlerbund 1936 in Hamburg wird geschlossen; der Künstlerbund aufgelöst. Seinen Unterhalt verdient sich der Künstler zusammen mit seiner Frau mit der Arbeit am Bau. In der Sgraffitotechnik führt das Ehepaar Putzinschriften aus, deren Aufträge über einen befreundeten Architekt vermittelt werden. Zusammen mit seiner Frau erlebt er die Bombennacht am 13. Februar 1945, in der auch ein unbestimmter Teil seiner Arbeiten verbrennt. *„Wie erfuhren dann, daß unser Haus einen Volltreffer bekommen hatte und in sich zusammengesunken war. Fünf Tage später sahen wir es selbst. Es war ein einziger Schutthaufen, auf dem ich nichts weiter fand als eine kleine Porzellanfigur, die am Fenster meines Ateliers gestanden hatte.“*<sup>13</sup> Nach dem Krieg bezieht Hermann Glöckner sein Atelier im Künstlerhaus und arbeitet am Hygiene-Museum, wo er Lehrtafeln fertigt, die über Geschlechtskrankheiten aufklären sollen. Für kurze Zeit wird er gestaltendes Mitglied der realistisch

---

<sup>10</sup> Glöckner, 1983, S. 55.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 60.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 66.



orientierten Künstlergruppe „der ruf“<sup>14</sup> und beteiligt sich an der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung sowie der der Sächsischen Künstler.<sup>15</sup> Auch seine Arbeiten am Bau gehen in diesen Jahren weiter und finanzieren den Lebensunterhalt. *„Sicher war das nicht ganz glücklich, denn dadurch, daß ich auf den Bau gehen musste, konnte ich meine eigentliche Arbeit nicht so weit ausbauen, wie ich es für notwendig hielt. Ich entdecke noch heute manches, wo ich mir sage: Das hätte damals weitergeführt werden können, und müssen.“*<sup>16</sup> 1947 zeigt Hermann Glöckner erstmals seine Tafeln in der Galerie Heinrich Kühl - die Ausstellung blieb ohne Erfolg - und ist in der Kunstausstellung Dresdner Künstler vertreten.<sup>17</sup> Erste staatliche Anerkennung erfährt Glöckner 1948, als er bei der zweiten Ausstellung „der ruf“ in den Staatlichen Kunstsammlungen beteiligt ist und noch im selben Jahr das Bild „Rote Dächer“ durch die Kunstsammlungen erworben wird; 1950 wird das „Selbstbildnis“ für die Galerie Neue Meister gekauft.<sup>18</sup> Es folgen in den Jahren bis 1954 vier weitere Ausstellungsbeteiligungen in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden<sup>19</sup> sowie den Städtischen Kunstsammlungen Görlitz,<sup>20</sup> danach beim Deutschen Künstlerbund in Frankfurt a. M. (1955),<sup>21</sup> Düsseldorf (1956),<sup>22</sup> Berlin (1957)<sup>23</sup> und bei der Sezession in München (1957),<sup>24</sup> in Baden-Baden und Dresden auf der 4. Deutschen Kunstausstellung (1958)<sup>25</sup> sowie an der Großen Berliner Kunstausstellung (1959)<sup>26</sup>. Eine Beteiligung an der Ausstellung „Aufbruch der Moderne, München 1869-1958“ im Haus der Kunst in München scheitert an den gesellschaftspolitischen Umständen in der DDR.

Die für Glöckner ausstellungsreichen 1950er Jahre sind anfangs von Krankheit, später der erneuten Arbeit am Bau begleitet. Durch die zunehmende Ablehnung formalistischer Kunst rückt Glöckner Künstlerfreunden näher, die er vor allem in Hans Theo Richter und Josef Hegenbarth findet.<sup>27</sup> Ab 1956 beginnt er wieder an seinem Tafelwerk zu arbeiten. Dabei werden auch ältere Tafeln überarbeitet und

<sup>14</sup> Vgl. Kesting, 1945, S. 14f.

<sup>15</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1946 (I), Abb. 24; 1946 (II), Nr. 169 - 171, 195, 196.

<sup>16</sup> Glöckner, 1983, S. 70.

<sup>17</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1947, Nr. 7, 8.

<sup>18</sup> Für 1948 vgl. auch Jahn, 1948, S. 15.

<sup>19</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1951, Nr. 22; 1952.

<sup>20</sup> Vgl. Löffler, 1954.

<sup>21</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1955.

<sup>22</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1956 (I); 1956 (II).

<sup>23</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1957 (I), Nr. 100, 101; 1957 (II), Nr. 58, 59.

<sup>24</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1957 (III), Nr. 315, 316.

<sup>25</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1958 (I), Nr. 1 - 14; 1958 (II), Nr. 173.

<sup>26</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1959, Nr. 231, 232.

<sup>27</sup> Die Verbundenheit zu Richter und Hegenbarth dürfte vor allem dem gemeinsamen freiheitlichen Denken in der Kunst geschuldet sein, als der formal begründeten Ablehnung von nicht gegenständlicher Kunst durch den Staat.

neue plastische Modelle entwickelt. 1964 erhält er eine Einladung nach Lindau als Gast der „Artstiftung Plaas“. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre konzentriert sich Glöckner wieder auf die Tafeln und studiert die Farbenlehren von Goethe und Itten.

In Dresden richtet ihm das Kupferstichkabinett anlässlich seines 80. Geburtstages eine größere Einzelwerkschau ein, in der 60 Tafeln gezeigt werden. Die Ausstellung erregt auf Grund ihrer Abweichung von der staatlich sanktionierten Kunst gleichsam Bewunderung - insbesondere bei den Künstlern - und Ärger bei den Kulturfunktionären des SED-Staates. Der Verkauf des eigens von Glöckner gestalteten Kataloges muss eingestellt werden.<sup>28</sup> Trotzdem vermittelt die Exposition erstmals einen Eindruck von der künstlerischen Bedeutung des Tafelwerkes und verhilft dem Künstler zum Durchbruch in der DDR. *„Doch die Ausstellung war überschattet von dem Tod meiner Frau 1968, die die ganze Zeit mit mir gelebt und gearbeitet und großen Anteil an dem hatte, was ich tat.“*<sup>29</sup> 1969 nimmt der Künstler auch an der „Biennale Konstruktiver Kunst“ in Nürnberg teil.<sup>30</sup> Mit der Teilnahme an der Nürnberger Ausstellung vertritt Glöckner acht Jahre vor der ersten staatlich sanktionierten Präsentation sozialistischer Staatskunst auf der Documenta VI. 1977 nonkonforme Kunst aus der DDR, was für ihn internationale Beachtung bedeutet.<sup>31</sup> In herausragender Weise kann sich Hermann Glöckner ein zweites Mal in der Ausstellung „Der Konstruktivismus und seine Nachfolger“ 1974 in der Stuttgarter Staatsgalerie im Kreise der internationalen konstruktivistischen Kollegen anerkennend in Beziehung sehen.<sup>32</sup> *„Ich hätte nie gedacht, daß sich die Leute für meine Sachen interessieren“*<sup>33</sup>, äußert der Künstler in der Stuttgarter Ausstellung, in der ihm mit 11 Arbeiten ein Hauptpart zukam und für deren Katalog er noch den Umschlag sowie die Einschaltblätter gestaltete. Das internationale Ansehen Glöckners entwickelt sich auch durch Ausstellungsbeteiligungen im Stedelijk Museum Schiedem 1973<sup>34</sup> und im Tokioter Nationalmuseum für Moderne Kunst 1976<sup>35</sup> sowie durch die Teilnahme an dem 1. und 2. Internationalen Plastik-Symposion in Lindau am Bodensee 1972

---

<sup>28</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 1969 (I).

<sup>29</sup> Glöckner, 1983, S. 76.

<sup>30</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1969 (II), S. 111.

<sup>31</sup> Damit ist Glöckner auch an einer Ausstellung beteiligt, die zur Pionierarbeit dreier deutscher Kunstvereine zum Thema Konstruktivismus gehört: 1966 „Konstruktive Malerei 1915 - 1930“ in Frankfurt a. M. von Ewald Rathke, 1967 „Avantgarde Osteuropa 1910 - 1930“ in Berlin von Eberhard Roters und 1969 „Konstruktive Kunst Elemente und Prinzipien“ in Nürnberg von Dieter Mahlow, Reiner Kallhardt und Karin von Maur.

<sup>32</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1974, S. 74 - 75, Nr. 88 - 90 a-f, Umschlag und 8 Tafeln.

<sup>33</sup> Zit. nach Thiem, 1993, S. 11.

<sup>34</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1973 (I), Nr. 23 - 26.

<sup>35</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1976, Nr. 45 - 48.

und 1973.<sup>36</sup> 1977 erhält der Künstler auf der „4. Graphik-Biennale Fredrikstad“ in Norwegen die Goldmedaille.

Ab 1979 lebt Glöckner halbjährlich in West-Berlin bei seiner Lebensgefährtin Traude Stürmer. 1979 erhält er auch seine erste Einzelausstellung im Westen Deutschlands in der Galerie Alvensleben (München).<sup>37</sup> Es folgen Ausstellungen in der Galerie Beatrix Wilhelm in Stuttgart, wo er den Künstler Anton Stankowski trifft.<sup>38</sup> Auf internationalen Ausstellungen ist Glöckner Anfang der 80er Jahre im Musée d'Art Moderne de la Ville (Paris)<sup>39</sup> und im Palazzo Pitti (Florenz)<sup>40</sup> vertreten. 1983 bezieht Hermann Glöckner im umgebauten Künstlerhaus in Dresden Loschwitz Atelier und Wohnung. 1984 erhält er vom Verband der Bildenden Künstler die Hans-Grundig-Medaille, für sein malerisches und graphisches Gesamtwerk den Nationalpreis. Trotz seines hohen Alters nimmt er weiterhin an nationalen Ausstellungen in Dresden, Altenburg, Bonn und Esslingen<sup>41</sup> sowie an der IX. Kunstausstellung der DDR<sup>42</sup> teil. Ab 1986 lebt Hermann Glöckner nur noch bei seiner Lebensgefährtin Traude Stürmer in West-Berlin. Sein gesundheitlicher Zustand verschlechtert sich zunehmend, und er muss sich mehreren Operationen unterziehen. 1987 entstehen in der Klinik die letzten Zeichnungen.

Hermann Glöckner stirbt am 10. Mai 1987 in West-Berlin. Sein Grab, mit einem konstruierten „G“ auf dem Gedenkstein, befindet sich auf dem Loschwitzer Friedhof in Dresden.

---

<sup>36</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1972, S. 4 und Ausst.-Kat., 1973 (II), S. 10.

<sup>37</sup> Vgl. Thiem, 1979.

<sup>38</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1981 (I) und 1986.

<sup>39</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1981 (II), Nr. 17 - 23.

<sup>40</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1982 (II), S. 71 f.

<sup>41</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1985 (I) und (II); Ausst.-Kat., 1986 (II).

<sup>42</sup> Vgl. Ausst.-Kat., 1982 (III), S. 222, Abb. S. 98.

## 2.2. Das künstlerische Werk

Die Entwicklung des künstlerischen Werkes von Hermann Glöckner ist von großer Stringenz. Sie beginnt im Zeichenunterricht der Volksschule um 1900 während der Kindheit des Künstlers. Die dort gelehrteten Methoden des stigmographischen Zeichnens und des NetZRasters prägen Glöckners Vorlieben zur geometrischen Projektion aus. Auch die anschließende Lehre zum Musterzeichner legt die Grundhaltung zum künstlerischen Schaffen weiter fest. Es entstehen sehr früh ästhetische Kategorien wie Gesetz, Ordnung, Serie, Messbarkeit, Logik, Einfachheit und Ruhe. So sehr der spätere Künstler diese Kategorien durch ihre Variation belebt, sie sind in allen seinen Werken erfahrbar. Selbst in den gegenständlichen Arbeiten erscheinen die genannten Kategorien als Gestaltungsgrundlagen. „Es bedeutete ihm viel, wenn bei der Betrachtung seines Frühwerkes in realistischen Motiven seine Neigung zu zeichnerhafter Konzentration und zu abstrahierender Vereinfachung erkannt wurde.“<sup>43</sup>

Ein erster großer Entwicklungsabschnitt kann mit dem Zeitraum von 1904 bis 1929 zusammengefasst werden. Er beginnt mit der ältesten bisher publizierten Bleistiftzeichnung „Unterführung in Niederneukirch“ (1903/04) des damals Fünfzehn- oder Sechzehnjährigen. Sie beinhaltet die geometrische Projektionslehre gleichermaßen wie die Reduktion der Formen auf einfache Bildelemente. Bis zu Glöckners ersten freiberuflichen Jahren in Boxdorf entstehen vermutlich ähnliche einfache Studien der Natur, zu denen zwei Bleistiftzeichnungen und das erste Ölgemälde, „Stillleben mit Äpfeln“, aus dem Jahre 1909 gehören. Von 1910 bis 1913 verdichten sich in Zeichnungen, Aquarellen und weiteren Öbildern die Darstellungen der Außenwelt zu geometrischen Großformen. Der Erprobungscharakter der anfänglichen Arbeiten weicht in der Boxdorfer Zeit zunehmend linearer Klarheit in einer geometrisch bestimmten Komposition. Vor allem gewinnt der Künstler in seinen Öbildern Freiheiten in Bezug auf die Farbe. Ihr segmentierter Auftrag und steigender Eigenwert kündigen von einer Selbstreferenz in den malerischen Mitteln.

Der Erste Weltkrieg unterbricht die künstlerische Entwicklung. Allerdings kann Glöckner das bis dahin Erreichte ab 1919 aufgreifen. Schon 1912 tauchte erstmals das geometrisch geschlossene Motiv des Weisers in einem Gemälde auf. Die das

---

<sup>43</sup> Schmidt, 1992 (II), S. 10; unter realistisch sind figurativ gegenständliche Arbeiten zu verstehen, denn Glöckner hat im Sinne des Realismus nur kurzzeitig während seiner Mitgliedschaft in der Künstlergruppe „der ruf“ gearbeitet.

Weiser-Thema weiterführenden Nachkriegsarbeiten setzen sich dabei deutlich mit ontologischen Fragen des Bildes und seines Aufbaus auseinander. Gleichzeitig entstehen 1919, während Hermann Glöckner seinen Unterhalt als Gebrauchsgrafiker verdient, erste rein geometrische Arbeiten, die in ihrer Ausführung überraschen. Die Vorbereitungen dazu fanden in Boxdorf statt. Ihre solitäre Radikalität innerhalb der Glöcknerschen Entwicklung ist 1919 höchst bemerkenswert. Die beiden Arbeiten „Geometrische Komposition um Orange“ und „Stumpfe Winkel“ besitzen mit ihrer inneroptischen Bildtotalität einen deutlichen Qualitätssprung zu den Vorkriegsarbeiten.

Noch unbewusst legt Glöckner der „Geometrische Komposition um Orange“ eine arithmetische Ordnung zugrunde - die fortlaufende Seitenhalbierung, eine das gesamte weitere Werk durchziehende Gestaltungsgrundlage. Der gewonnene Status bleibt aber vorerst von ihm unbeachtet. Im Gegenteil, mit analytischen Kopien in der Gemäldegalerie Alte Meister wendet sich Glöckner akademischen Studien zu. Auch sind aus seinem Akademiejahr 1923/24 nahezu einhundert Akt- und Figurstudien erhalten.<sup>44</sup> Ab 1925 malt der Künstler in Kasein-Tempera-Technik, die die Materialqualitäten der Bildoberfläche wieder zu thematisieren beginnt. 25 Gemälde zählt Werner Schmidt für das Jahr 1927, in denen Glöckner Stillleben, Landschaften, Bildnisse, Genreszenen, Akte, ein Tierstück und ein technisches Motiv zeigt.<sup>45</sup> Trotz der thematischen Vielfalt sind diesen Werken die eingangs erwähnten Kategorien eigen.

1930 beginnt Glöckners wichtigste Schaffensperiode, die bis 1937 anhält. Nach dem er „zufällig“ in seinen Bildern Maßverhältnisse festgestellt hat, untersucht der Künstler retrospektiv die bis dahin abgeschlossene Arbeiten. Der Rückschluss von den scheinbar unbewusst formierten Maßverhältnissen in den Bildern auf die dargestellte Natur lässt den Künstler mit einer umfassenden Erarbeitung seiner individuellen Gestaltungsregeln beginnen. Die in diesem Zusammenhang entstehenden Arbeiten werden Tafeln genannt und unter dem Begriff Tafelwerk zusammengefasst. Als Determinanten der Gestaltung werden durch Glöckner zwei arithmetische Ordnungen entwickelt, die bereits um 1919 bestehende fortlaufende Seitenhalbierung und die geometrische Progression der Teilungsschritte. Der methodische Einsatz dieser Ordnungen ermöglicht dem Künstler einen mit anderen internationalen Künstlern vergleichbaren, radikalen Schritt - die Aufhebung des aporetischen Ge-

---

<sup>44</sup> Vgl. Schmidt, 1992 (II), S. 12.

<sup>45</sup> Ebenda.

gensatzes zwischen gemalter künstlerisch idealer Welt und materieller Welt. Aus dem weiteren spielerischen Umgang mit den Regeln erwächst zunehmend ein plastisches Denken im Bild, das letztlich in den so genannten Sternentafeln zu einer erneuten Trennung von Figur und Grund führt.

Unmittelbar neben dem Erkennen seiner künstlerischen Natur im Tafelwerk wendet Glöckner die gewonnene geometrische Ordnung auf neue Arbeiten an. Anfangs „mechanisch“ gewinnt er zunehmend neue Freiheitsgrade in der Autonomie von Form und Fläche, was sich insbesondere in den so genannten Dächerbildern bis 1936 zeigt, in deren Ergebnis eine konkrete Malerei entsteht. Die erlangte inneropische Bildtotalität wird in Verbindung mit der geometrischen Ordnung in den Gemälden um den „Kammweg“ zum Ausdruckssymbol für den inneren Klang der Natur. Der Künstler ist an einem Schaffenshöhepunkt.

Nach 1945 verbreitert sich das Werk um weitere künstlerische Techniken. Es lassen sich etwa vier größere Gruppen feststellen, die zeitlich nicht eingegrenzt werden können. Drucke, Collagen und Assemblagen, Faltungen und plastische Arbeiten, Profile sowie Schwünge. Die Drucktechnik reicht von Glas- über Hand- zu Bindfadendruck, in denen Glöckner insbesondere den Modulcharakter seiner Druckplatten untersucht, gleichzeitig aber das Prinzip des Zufalls und der informellen Farbe ausgleichend einsetzt. Die Möglichkeit der schnellen Herstellung von variantenreichen Abzügen bei den Druckverfahren führt zu einer umfangreichen Produktion von Serien und Zyklen einzelner Motive. Teilweise besitzen diese in Mappen aufgelegten Arbeiten didaktische Akzente.

In den Faltungen greift Glöckner ein Prinzip aus den Tafeln auf. Dabei verändert er ein weiteres Mal den ontologischen Status der Bildmittel. Die letztendlich flächig präsentierten Werke tragen keine grafischen Gestaltungen, sondern sind wie die ersten Tafeln selbst Werk - sie besitzen den Status real-plastischer Arbeiten. Aus ihnen entstehen auf direktem Wege plastische Arbeiten, die sich mit der Entfaltung von Flächen im Raum beschäftigen. Inhärent ist bei allem immer die geometrische Ordnung. Die Inbezugnahme von geometrischen bzw. mathematischen „Gesetzen“ und ästhetischer Gestaltung kehrt sich von der Induktion zur Deduktion. Glöckner wird zunehmend zum „geistigen Deuter“ seiner selbst. Dadurch verliert das Gesamtwerk zwar an Schärfe, gewinnt aber an einem Mythos. Die wesentlichste aus dieser Tendenz hervorgehende Werkgruppe ist die der Schwünge. Deren asketi-

scher Ausdruck ist von großer Konzentration, gekennzeichnet mit der Bedeutung einer Essenz. Die Schwünge beschließen das Werk Hermann Glöckners.

### 3. Forschungsstand

Das künstlerische Werk von Hermann Glöckner ist im Wesentlichen erfasst, seine Leistungen wurden in vielen Ausstellungen gewürdigt, seine Kunst in vielen Katalogtexten umrissen. Das bestehende Bild von dem Künstler ist dabei aber weitestgehend ein biographisches geblieben. Beinahe ausschließlich steht eine Abhängigkeit von Leben und Werk im Vordergrund der Betrachtungen. Insbesondere wird in den Darlegungen zur Entwicklung des Werkes von einer den Lebensumständen geschuldeten Isolation gesprochen, die dem Werk ein hohes Maß an Eigenständigkeit zuerkennt. Kaum wird dabei aber der Frage nachgegangen, inwieweit die Isolation auf die gesellschaftliche Anerkennung beschränkt bleiben kann, darüber hinaus jedoch die künstlerischen Querverbindungen gesucht und dargestellt werden müssen. Gerade das künstlerische Umfeld während der wichtigsten Schaffensphase des Künstlers wird in den Untersuchungen mit Verweis auf die Biographie nur angedeutet. Als mitunter hinreichende Belege gelten hierzu die autobiographischen Schriften Glöckners, in denen er die Kenntnis von den wichtigsten künstlerischen Strömungen verneint. Trotz ernsthafter Ehrerbietung gegenüber solchen Überlieferungen sind letztendlich die überkommenen Kunstwerke zu befragen, die vor allen anderen Äußerungen eines Künstlers Anspruch auf Gültigkeit haben.

Beispielhaft für diesen symptomatischen Ansatz soll eine Einschätzung durch Heide Marie Roeder zitiert werden, die sich darin auf einen Tagebucheintrag von Willi Baumeister bezieht.<sup>46</sup> Sie schreibt: „Auch Glöckner hat keine Quelle in entsprechenden Schulen oder Strömungen für sich erfahren, sein Werk ist ohne Überfremdung und Verbildung.“<sup>47</sup> Von Überfremdung und Verbildung durch äußere Anregungen ist nach Einschätzung des Autors bei Baumeister aber auch nicht sinngemäß die Rede. Baumeister scheint den inhärenten künstlerisch-kreativen Prozess zu beschreiben, wenn er mit Vorbild die zum Stil ausbildbare künstlerische Idee nennt, deren Einlösung gleichsam weitere künstlerische Arbeit obsolet werden lässt. Auch die neu entdeckten Werte dürften eher die eigenen als die von anderen Künstlern meinen, deren Weiterentwicklung statt „Ausbeutung“ für den Künstler vordergründig

---

<sup>46</sup> Baumeister schreibt: „Es ist ein typisches Zeichen des zweitklassigen Malers, daß er die neu entdeckten Werte als Gebiet aussteckt, einen Stil und seine Grenzen erspührt, ausfüllt, ausnutzt, in gewissem Sinne erntet, während der Künstler hoher Art eigentlich nicht sieht und Konservieren nicht kennt, sondern in immerwährender Bewegung und voll innerer Bewegung ist. Er stößt ins Unbekannte vor mit jedem Werk und ist in diesem Sinn gar nicht geschaffen, gewisse Reflexionen während des Schaffens anzustellen. Wehe dem, der ein Vorbild erreicht. Das Ziellos Fortwirkende ist die höchste Potenz alles Seins.“ Baumeister, Tagebuch 1944, zit. nach: Roeder, 1989, S. 8.

<sup>47</sup> Roeder, 1989, S. 8.



sein sollte. Der anregende Austausch ist von Baumeister nicht angeprangert worden, vielmehr das Flüchten in eine wiedererkenn- und vermarktbarere Handschrift, deren Gleise den künstlerischen Prozess behindern.

Die Glöckner attestierte Entwicklung im Verborgenen ist nicht gleichsam eine Entwicklung in geistiger Isolation. Es braucht nicht von Überfremdung und Verbildung gesprochen werden, wenn sich ein Künstler in der Schnittmenge vieler künstlerischer Positionen seiner Zeit wiederfindet. Dem einzelnen Künstler geschieht Unrecht, werden seine Werke allzu sehr unter die rehabilitierende Anwaltschaft gestellt, die mit dem Attest einer verborgenen Entwicklung ergeht. Dem Werk ist so die Möglichkeit genommen, sich gegenüber anderen Positionen zu behaupten. In diesem Sinne stellte Lóránd Hegyi die Forderung, dass „die korrekte und historisch authentische Integration der progressiven Kunsttendenzen [...] (der Ostblockländer, d. V.) [...] mit der Auseinandersetzung der theoretischen Fundamente der Entwicklung und mit der Analyse der Abspaltungstendenzen der in Frage kommenden Länder und Kulturen von Westeuropa beginnen“<sup>48</sup> muss. Diese Untersuchung wurde bisher nicht erbracht.

Einen profunden Beitrag zur Bewertung der DDR-Kunst und den Wurzeln ihrer Entwicklung hat Ulrike Goeschen mit ihrem Buch „Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in der Kunst und Kunstwissenschaft der DDR“ geliefert.<sup>49</sup> An Hand einer personenorientierten Darstellung gelingt ihr der überzeugende Vortrag, dass die legitime Tradition der Kunst der DDR in den 20er Jahren liegt. Sie zeichnet auch die schwierige Rezeption des Werkes von Hermann Glöckner nach. Diese Untersuchung verlangt folgerichtig nach der Auswertung des künstlerischen Umfeldes von Glöckner in den 20er Jahren.

Als weitreichend und den Künstler in seiner Person umfänglich würdigend ist der Stand der biographischen Forschung zu bezeichnen. Selbstzeugnisse des Künstlers, schriftlich niedergelegt oder mündlich übermittelt, sind neben der eigenen Erfahrung mit dem Künstler durch dessen Biograph Rudolf Mayer in wertvoller Weise aufbereitet. Das mit den Ausarbeitungen verbundene Bild von Hermann Glöckner wird durch weitere Auswertungen noch vorhandener schriftlicher Zeugnisse im Nachlass des Künstlers kaum wesentlich verändert werden. Deren Bearbeitung

---

<sup>48</sup> Hegyi, 1992, S. 6.

<sup>49</sup> Vgl. Goeschen, 2001.

steht aber trotzdem noch aus. Publiziert sind die Angaben zum Leben in den verschiedensten Katalogen.

Der Entwicklung des Werkes hat sich insbesondere Werner Schmidt gewidmet. In seinen chronologisch aufgebauten Darlegungen entsteht ein detailreicher Überblick, der auch strukturelle und methodische Analysen einschließt. Ebenso liegen vergleichende Studien vor, in denen der Versuch unternommen wurde, dem Künstler ein Umfeld zu geben, das seine Stellung in der Moderne verdeutlicht. In diesem Sinne wurden auch Ernst-Gerhard Güse, Gunther Thiem und Lothar Lang tätig. Da sich Glöckners Werk im Kontext konstruktivistischer Positionen entwickelt, ist eine tiefgründige Untersuchung der Funktionslogik des Werkes jedoch unerlässlich. Eine solche sowie die darauf aufbauende theoretische Bestimmung der Kunst ist bisher nicht erfolgt. Auf den Bereich der Faltungen begrenzt, sind jedoch die Untersuchungen von Kornelia von Berswordt-Wallrabe zu nennen, deren Analysen deutlich neue Akzente setzen. Gänzlich unbeachtet ist bis jetzt Glöckners Schulzeit geblieben, die auf die Werkentwicklung einen fast konstituierenden Einfluss hatte. Die fehlende Formulierung einer künstlerischen Haltung (bzw. einer Kunsttheorie) hat auch die Standortbestimmung des Künstlers im internationalen Kontext erschwert, so dass Beziehungsfelder nur angerissen worden.

Die wissenschaftliche Erfassung und Bearbeitung des Œuvres wurde in verschiedenen Teilen realisiert. Neben den weitreichenden, oft thematisch eingegrenzten Katalogpublikationen - an dieser Stelle seien beispielhaft die Kataloge zu den Faltungen, Profilen und Handdrucken genannt - sind besonders die erarbeiteten Werkverzeichnisse zu nennen, die einer systematischen Erfassung nachgehen. Zuvor steht hier das Werkverzeichnis der Tafeln, das vor allem wegen seiner genauen Beschreibungen der Technik sowie der Angaben zur Entstehung wertvoll ist. Es basiert auch auf einem durch Ivana Thomaschke begonnenen, jedoch unvollständigen Verzeichnis der Tafeln von 1 bis 111 (bis 1945). Dieses entstand unter der Mitwirkung von Glöckner und befindet sich als Maschinenschrift in seinem Nachlass. Neben den standardmäßigen Angaben zu den einzelnen Werken enthält es aber keine weiterführenden Beschreibungen oder Analysen. An gleicher Stelle werden zwei weitere, durch Ivana Thomaschke erstellte Verzeichnisse aufbewahrt – das Verzeichnis der Zeichnungen und farbigen Blätter VZ1 bis VZ442 und das Verzeichnis der Gemälde von 1 bis 106. In Form von Arbeitskarten sind über 3000 Zeichnungen aufbereitet. Ein Verzeichnis der Siebdrucke wurde durch Gunter Ziller erstellt. Aktuell arbeitet Werner Schmidt an einem Verzeichnis der plastischen Ar-

beiten. Eine von Ivana Thomaschke geplante und mit Glöckner vereinbarte Dissertation an der Karls-Universität Prag wurde nicht realisiert.<sup>50</sup>

Insgesamt stellt der Forschungsstand eine breite und gründlich aufbereitete Basis zur Verfügung.

---

<sup>50</sup> Die Nichtrealisierung bestätigten auf Anfrage die Nachlassverwalter des Glöckner-Archives mündlich am 19.5.2004.

## II. Das Werk – eine Analyse

### 1. 1904 bis 1929

#### 1.1. Geometrische Welt?

*„Rückblickend könnte man es vielleicht als einen Widerspruch ansehen, daß ich mich in die Natur hinausbegeben habe und dann doch Dinge gemacht habe, die eigentlich auf das zurückzuführen sind, was mir im Geometrieunterricht und im geometrischen Zeichnen Freude gemacht hat. Aber vielleicht hat mir im geometrischen Zeichnen das Freude gemacht, was sich später auch in der Natur fand, oder, anders ausgedrückt, ich habe in den geometrischen Formen schon damals etwas gesehen, etwas darin gespürt, was eben nicht bloß Geometrie ist.“<sup>51</sup>* Die einleitenden Zeilen Glöckners benennen zwei Aspekte, die für seine Arbeit grundsätzlich waren und auch für den Betrachter seiner Bilder Grundsatzfragen bedeuten. Es muss hinzugefügt werden: Glöckner schreibt diese Zeilen resümierend nieder – sie erscheinen in Buchform als er 96 Jahre alt ist. Zum einen kommt in ihnen zum Ausdruck, dass Glöckner Naturformen, die er vor Ort beobachtete, in seinen Arbeiten geometrisiert hat, sie mit geometrischen Mitteln zu erfassen versuchte. Zum anderen deutet Glöckner an, dass seiner Meinung nach die Natur zwar nicht offensichtlich, aber an sich auf geometrischen Formen beruht, die er nur auf Grund seiner Neigungen und Vorlieben für die Geometrie vornehmlich erkannt und deswegen nicht geometrisierend, sondern so, wie sie seiner Wahrnehmung nach sind, wiedergegeben hat.

In der bisherigen Literatur gilt als die früheste erhaltene Arbeit Glöckners die Zeichnung von der „Unterführung in Niederneukirch“ aus dem Jahre 1904 (Abb. 1). Das Blatt entstand während seiner Lehrzeit zum Musterzeichner. Während dieser Zeit zeichnete er neben der Ausbildung nach der Natur. Die Arbeit ist ein Lehrstück in geometrisch perspektivischer Darstellung. Zumindest laufen alle überprüfbaren perspektivischen Linien der Unterführung in einem Fluchtpunkt zusammen – auch die nicht sichtbaren, wenn man die Zeichnung stereometrisch vervollständigt. Die Komposition der Zeichnung ist also geometrisch bestimmt. Zwei gerichtete lineare Bildelemente teilen das Blatt jeweils in zwei bzw. vier nahezu spiegelverkehrte kongruente Teile. Es sind dies die Linie der linken Wegekante und die Linie der rechten Stützmauer. Insbesondere die Letztere teilt die Blattbreite nach dem Goldenen Schnitt. Bemerkenswert ist, wie sich die räumliche Lesbarkeit der Unterführung auf

---

<sup>51</sup> Glöckner, 1983, S. 46.

den sparsam, nur mit vegetabilen Kürzeln ausgearbeiteten Teil des Blattes – die Hang-, Weg- und Wiesensituation – ausdehnt und so auch diesen Teil klar und in geometrische Flächen unterteilt erscheinen lässt (Abb. 2). Diese frühe Zeichnung zeugt von Ordnung, Maß, einem geometrischen Verständnis und einer Vorliebe für feste Formen, gepaart mit penibler Nüchternheit, die gefügt ein gebautes Bild ergeben.

Die offensichtliche Neigung zur vereinfachenden Darstellung zeigt sich auch an den Großformen einer weiteren Arbeit, die deren Komposition konstituieren. Sie definieren und verspannen den gesehenen Ausschnitt aus der Umwelt im Format. Der ihnen verliehene Ausdruck gibt darüber Auskunft, wie wichtig sie dem Künstler bei seiner Arbeit sind. „Feldarbeiter II.“ (um 1911, Abb. 3) ist eine schnelle Skizze, die dem Titel nach Bauern auf einem Acker zeigt. Tatsächlich sind drei oder vier Strichmännchen (!) in der Mitte auszumachen. Hermann Glöckner war durchaus befähigt, figürlich und anatomisch richtig zu zeichnen. Doch die Feldarbeiter waren bei aller Skizzenhaftigkeit - ihre Größe und Aktion kommt kleinen Flecken gleich - nicht sein Thema in dieser Zeichnung. Drei querverlaufende Linienschwünge teilen das Blatt in vier Zonen. Sie sind mit dem Zeichenstift sacht vorgefühlt, ertastet, ermittelt, dann aber bestimmt ausgeführt worden. Kleinste zeichnerische Kürzel (Busch-, Haus- und Baumformen) legen ihre Lage im Bildraum fest. Glöckners Thema sind jedoch die Flächen der Landschaft im Format. Er braucht die minimale Figuration als Schnittstelle zwischen Bild und gesehener Umwelt, im Grunde ist seine Zeichnung mit den drei Linien aber fertig. Das untere Flächenstück ist ruhender Sockel. Auf ihm wölbt sich ein Band und drängt so ein schmaleres zusammen, das von der oberen Fläche gehalten wird.

Die einfachen, das Format spannungsvoll teilenden Formen finden wir auch in der Zeichnung „Elbufer bei Pieschen“ aus dem Jahre 1912 (Abb. 4). Zu sehen ist eine Flusslandschaft mit Lastkähnen und einem Schiffer am Ufer vor einer Stadtteilsilhouette. Die figürliche Darstellung der Zillen und des Schiffers bedient einen gewollten Wiedererkennungswert bei reduzierter Ausführung. Beherrscht wird aber auch diese Zeichnung von geometrischen Großflächen. Die gezeigte Elbe macht im wiedergegebenen Ausschnitt eine Biegung. Rundungen sind aber nicht zu sehen. Das linke Ufer ist ganz ab- und das Rechte so angeschnitten, dass von ihm nur eine Horizontale und eine Diagonale übrig bleiben. Zusammen fassen die beiden Linien das Flusswasser zu einem Keil, der von links durch das Format stößt und es in drei Teile trennt. Im wahrsten Sinne unterstrichen wird dieser Vorgang mit der breiten

Pinselschraffur. Gerade so, als wollte Glöckner angeben, dass die beiden Flächen vorher zusammen waren. Weniger streng und seitenverkehrt wiederholt Glöckner diese Situation in dem Gemälde „Elbkahn“ (1913), von dem noch die Rede sein wird.

Ein geometrischer Ordnungs- bzw. Teilungswille kristallisiert sich aus dem künstlerischen Prozess Glöckners, obwohl er sich in seinen Arbeiten nicht vom Gegenstand zu entfernen scheint. Im darzustellenden Gegenstand nimmt Glöckner aber immer wieder geometrische Elemente wahr und lässt sie, wenn nicht bewusst, zumindest nachvollziehbar in seine Gestaltungsarbeit einfließen. So ist auch die einfache Pinselzeichnung „Häuser in Boxdorf gegenüber“ (um 1911/12, Abb. 5) von diesem Spürsinn durchsetzt. Am meisten fällt in ihm eine Vertikale auf, die das Format genau halbiert. Sie stellt eine Art Mast dar. Rechts davon steht giebelansichtig ein Haus. Glöckner hat es so platziert, dass seine Kante mit dem Mast deckungsgleich ist. Exakt in der Bildmitte setzt die Basislinie des Giebels an und halbiert die rechte Bildhälfte in der Höhe. Dann wird die aufsteigende Giebellinie zur Diagonalen des oberen rechten Formatviertels. Zusammen mit dem Giebel des Hauses auf der linken Bildhälfte und den oberen Blatteckpunkten entsteht so nahezu ein gleichschenkliges Dreieck.

Es ist auffallend, dass die zeichnerische Ausführung mit dem Pinsel die Darstellung nicht auf dem Format entwickelt, sondern die vorher mit Bleistift zart vorgegebenen Linien „nur“ sichtbar macht. Als Glöckner mit der Farbe begann, war die Zeichnung im Grunde schon fertig. Ansonsten müsste man Abweichungen oder Korrekturen ausmachen können. Der eingangs formulierten Frage kann man sich mittels der Zeichnung erneut nähern. Die offensichtlich strenge Symmetrie in der Zeichnung lässt die Vermutung zu, Glöckner habe den Ausschnitt deswegen so ins Format gesetzt, weil er die geometrische Konstellation von den geschauten Körperlinien der Dächer bereits erkannt, bevor er mit der Zeichnung überhaupt begonnen hatte. Was wiederum bedeutet, dass er die geometrischen Formen in der Umgebung sieht und nicht hineinprojiziert, es ihm also Anliegen ist, sie in seinen Bildern mittelbar zu zeigen. In dieser Form kann das auch für die „Feldarbeiter II.“ und das „Elbufer bei Pieschen“ gelten. Gilt dies auch für andere Arbeiten?

Ein als Selbstbildnis gedeuteter „Kopf“ (1913, Abb. 6) lehrt möglicherweise Gegenteiliges. Hals und abfallende Schultern bilden ein Dreieck, auf dessen Spitze die zu einem Kreis geformten Partien von Kinn, Wangen und Nase sitzen. Darüber steckt

ein Rechteck; Nasenrücken und Augenbrauen bilden ein T. Die geometrischen Formen sind dabei zwar nicht exakt, sondern mit Bleistift grob und zügig umrissen, aber sie geben ein Schema vor. Schemata können der Klärung von Proportionen dienen, auf der die Gestaltung aufbauen kann. Glöckner hat den „Kopf“ aber als Schema stehen gelassen, hat das Schema mit den ebenfalls schnellen Pinselschwüngen eher noch betont. Absicht kann dahinter stehen. Geometrisiert Glöckner diesmal das Geschaute? Wenn ja, wäre auch von einer „kodierte[n] Gedächtnisstütze“<sup>52</sup> zu sprechen.

Glöckner würde also eine Art piktographisches Bild eines Mannes, der auch nur als irgendein Mann und nicht als der und der Mann wiederzuerkennen sein soll, gezeichnet haben. Vergleicht man die Zeichnung jedoch mit frühen Selbstbildnissen oder Fotografien, ist eine Deutung als Selbstbildnis auf Grund der vorhandenen Ähnlichkeiten berechtigt. Da wir an der Zeichnung nicht mehr ablesen können, ob Glöckner sie aus dem Naturstudium oder aus dem Gedächtnis erstellt hat, ist die Wertigkeit der geometrischen Bildelemente auch hier nicht bestimmbar. Vorsichtig ließe sich vielleicht formulieren, dass Glöckner unsicher war in dem, was er in seinen Bildern erreichen wollte. Möglicherweise befanden sich zu diesem Zeitpunkt in ihm Natur und geometrische Form in einem antagonistischen Verhältnis derart, dass er sie nicht zu trennen vermochte. Für offenliegende geometrische Formen in den frühen Arbeiten ließen sich weitere Beispiele anführen. Klären kann man an ihnen die Frage aber vorerst nicht. Es ist weder eine stringente Analyse der Naturerscheinungen noch eine Implementierung von Geometrie in deren Darstellung erkennbar. An dieser Stelle kann somit nur festgehalten werden, dass

- Glöckner Außenwelten darstellt,
- die Darstellungen von geometrischen Großformen strukturiert sind,
- die gestalterische Anlage eine Absicht zur Verknappung der Formen vermuten lässt und
- die Arbeiten Erprobungscharakter haben.

---

<sup>52</sup> Gombrich, 1984, S. 16.

## 1.2. Bildautonomie und Gegenstand – Boxdorf von 1910 bis 1913

Hermann Glöckner entschied sich 1909/10 für den Weg des freiberuflichen Künstlers. *„Um dieses Ziel zu verwirklichen, kündigte ich (meine Anstellung als Musterzeichner, d. V.) und mietete mir einfach ein Zimmer in Boxdorf, einem Dorf, nahe Dresden gelegen. Dort habe ich frei gearbeitet. [...] Wenn ich begründen sollte, warum ich mich zu diesem Schritt, frei zu arbeiten, entschlossen hatte, einfach weil ich glaubte, neben der beruflichen Arbeit viel zuwenig Zeit für meine Weiterbildung zu haben. Ich hielt es einfach nicht mehr aus, weiter im Büro zu sitzen, obwohl ich ein guter Zeichner war und anerkannt wurde. Es bot keine Befriedigung mehr für mich.“*<sup>53</sup> Glöckners Gemälde, die zwischen 1910 und 1913 in seiner Boxdorfer Zeit entstanden, belegen einen wichtigen Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung. Für alle Bilder ist, wie schon im vorstehenden Kapitel zu sehen war, ebenfalls eine geometrische Grundkonfiguration charakteristisch, gleichwohl sie mit Blick in die Außenwelt gemalt sind, sich nicht originär mit geometrischen Problemen beschäftigen. Zusätzlich weisen diese Bilder einen frischen, von den Motiven der Außenwelt gelösten Umgang mit Farbe auf.

Eines dieser Gemälde im Œuvre Glöckners ist der „Wald“ von 1911 (Abb. 7). Auf den ersten Blick scheint das Bild aus pastellfarbenen Flecken zu bestehen, aus bloßen „sensations colorantes“ (Max Imdahl), die außer sich selbst nichts bedeuten und die auch in ihrem Zusammenspiel einer eigenen Farblogik gehorchen, die sich nicht einer Außenwelt bzw. der Natur versucht anzunähern oder sich auch nur an ihr orientiert. Das Bild ermöglicht ein „sehendes Sehen“ (Max Imdahl), oder auch ein Schauen (Willi Baumeister). Beide Begriffe meinen das inhaltsfreie, ohne Wahrnehmungserfahrungen vorgeprägte Sehen reiner Farb- und Formwerte.<sup>54</sup> Freilich kann der Betrachter, vor allem unter Zuhilfenahme des Titels, trotzdem eine Waldlandschaft erkennen. Aber dieses Bild einer Landschaft basiert nicht auf einem wiedererkennenden, sondern auf einem evozierenden bzw. assoziierenden und vergleichendem Sehen mit einem Vorwissen von und Erinnerungen an solch eine Landschaft. Auf einem leichten Hügel stehen vereinzelte Bäume. Die Formelemente der Bäume sind dabei eigenständig gegeben, ja sie wirken geradezu separiert, also nicht zusammengehörig.

---

<sup>53</sup> Glöckner, 1983, S. 43f.

<sup>54</sup> Die beiden Künstler lieferten mit ihren theoretischen Schriften sehr klare Analysen der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert. Die Benutzung ihrer begrifflichen Bestimmungen erscheint dem Autor nicht nur aus historischer Sicht in Bezug auf Glöckner erlaubt, sondern auch, weil sie bis heute eingeschränkte Gültigkeit besitzen.



In ihrer Einteiligkeit sind sie einfach geometrisch geformt. Kugel, Viereck, Linie und Oval sind die prägnantesten Formen. Aus der Farbe moduliert, ist die Oberfläche der Formen mit den Pinselstrichen aber modelliert. Ein chaotisches Murmeln von Pinselstrichsilben ist es also nicht, auch sind die zu Formmodulen gefügten Farbfelder eben nicht nur Farbfetzen, die wie Klangbündel synästhetisch-vieldeutig orakeln. Die „plans“ oder „taches“, wie Cézanne die dem sehenden Sehen zugrunde liegenden „sensations colorantes“ nennt, „sind als das nur-optische Material der Bildkonstruktion von vornherein durch nichts anderes bestimmt als durch die Möglichkeit, mit ihnen als den Daten der bloßen Optizität des Motivs und im Kontakt mit dieser einen optisch in sich begründeten, nur aus sich verständlichen und das ganze Bildfeld gleichmäßig aktivierenden Zusammenhang zu bilden, welcher im Ergebnis das vorgegebene Motiv als einen in sich begründeten, nur-optischen Zusammenhang von Objekten entstehen lässt.“<sup>55</sup>

Das inhaltsfreie sehende Sehen bzw. Schauen und das vergleichende Sehen bzw. Wiedererkennen überlagern und ermöglichen sich gegenseitig in dem Bild. Anschaulich wiederholt sich der Prozess der Überlagerung in dem in unmittelbarer Nähe zum „Wald“ entstandenem Gemälde „Straße in Boxdorf“ (1911, Abb. 8), welches Glöckner sicherlich kurz davor oder danach gemalt hat. Neben der formalen Ähnlichkeit der Baumstämme, die hier eher Masten sein dürften, ist in ihm die Verselbständigung der Mittel zu einer eigenständigen und gegenstandsfreien Aussage noch dadurch forciert, dass zwischen den einzelnen mit Pinselstrichen modellierten Farbfeldern der Malgrund unbedeckt geblieben ist. Undefinierter Platz tut sich auf. Als Spielraum in einem lockeren Gefüge benutzt Glöckner den Malgrund und verhindert so den formalen Anschluss von einem Farbfeld zum anderen. Die sich in den Hintergrund ziehende Straße könnte auch eine aus Wattebällchen getürmte Zipfelmütze sein und besteht doch nur aus autonomen Farbflecken, die weder das eine noch das andere bezeichnen.

In Boxdorf „*habe ich frei gearbeitet. Es sind viele Zeichnungen entstanden, Landschaften, auch einige Porträts, so das heute noch existierende kleine Bildnis des Bäckerjungen [...]*“,<sup>56</sup> schreibt Glöckner. In diesem Porträt „Bäckerjunge“ (Abb. 9) aus dem gleichen Jahre wie „Wald“ und „Straße in Boxdorf“ wird das sehende Se-

---

<sup>55</sup> Imdahl, 1981, S. 16, Imdahls Ausführung ist zwar auf Cézanne bezogen, inhaltlich jedoch auf Glöckner übertragbar.

<sup>56</sup> Glöckner, 1983, S. 43.

hen von dem wiedererkennendem Sehen zwar stark dominiert, dafür weisen aber kleine Farbflecken eine radikalere Autonomie auf als in den beiden erstgenannten Bildern. Wie ausgeschnittene, viereckige Papierschnipsel über das Gesicht gestreut, betonen sie sparsam wichtige Partien der Physiognomie des Jungen. Hermann Glöckner setzt die Farbe reduziert, fast karg, um sie im Einzelfall wirkungsvoll erstrahlen zu lassen. Die großzügig freigelassenen Bildstellen zwischen den Farbvierecken erfahren aus diesen Formungsenergie und schließen so, ohne eigentlich malerisch ausgeführt zu sein, die Segmente zu einem ganzheitlichen wiedererkennendem Seherlebnis. Die optisch autonome, immanent geregelte Bildkonstruktion ist auf eine phänomenale Gegenstandswirklichkeit, die des Bäckerjungen, bezogen. Eine solche Arbeitsweise zeugt von klarem Bewusstsein im Umgang mit Farbe und Form, dokumentiert, dass Glöckner bei kräftigem Pinselstrich überlegt gearbeitet haben muss.

1912 entsteht das Bild „Blick aus dem Fenster“ (Abb. 10). Das Format teilt sich in drei Großformen. Annähernd zwei übereinander liegende Quadrate füllen das Format auf der rechten Bildseite, nach links wird es von einer etwa ein Drittel der Bildbreite messenden vertikalen Verklammerung abgeschlossen. Einfach, klar und fest gefügt ist das Bildformat geteilt, einmal mittig und einmal nach einem Drittel. In solch grundlegend einfacher Art ist es für Glöckner schon typisch. Das obere Quadrat ist, dem Blick auf eine vorbeilaufende blaue Frauengestalt nach, die Fensteröffnung, das untere bildet Tisch oder Fensterbrett, auf dem sich zwei Zitronen und ein Napf mit Löffel befinden. Die „Verklammerung“ ist ein Vorhang.

Die detailliert anmutende Gegenstandsbenennung täuscht. Im Gegensatz zum „Bäckerjungen“ schöpft Glöckner hier ungebremst aus der Farbe, benutzt sie als pastose Spachtelmasse, mit der er die Malfläche überzieht. Wohl direkt aus der Tube entnommen, mischt Glöckner das Echtgelb des Tisches erst im Malvorgang auf dem Untergrund mit der in Blau und Rot linear ausgeführten Vorskizze zu grün- und orangefarbenen, das Gelb kontaminierenden Spuren. Auch das im Quadrat darüber verarbeitete Weiß scheint zum Rosa geworden, weil der Pinsel noch Reste von Rot und Gelb behalten hatte. Schnell schließt sich auch der Streifen des Vorhangs in Weiß, heller im oberen Teil, dunkler, von Gelb und Rot durchzogen im unteren. Dass sich im Gemälde ein Rest von Bildraum erhalten konnte, liegt an der geringen Überschneidung von einer Zitrone und einem Napf und deren linearperspektivisch angelegter Vorzeichnung. Ansonsten ist der Bildraum von Farbmaterie verschlossen und ganz modellierte Oberfläche. Der Duktus von Frauengestalt

und Hintergrund ist kaum geschieden, und die Zitronen lösen sich nur wegen der blauen linearen Elemente als Form, jedoch kaum als Körper, aus der gelben Tischmasse. Hut und Tasche der Frau, Napfrand und Löffel sind Gegenstandssignifikanten, die mehr aus der Seherfahrung heraus funktionieren, als aus ihrer eigentlichen Form und Farbe. Aber sie sind „gegenständliche Bezeichnungswerte“ (Max Imdahl), die, in die gegenstandsfreie Farbmasse implementiert, deren Konstruktion in ein optisches Ausdrucksäquivalent wandeln, das eine objektiv ontologische Gegenstandsexistenz bezeichnet.

*„Boxdorf war bekannt durch die sogenannte Windmühle, einen Steinrundbau, oben mit kleinen Zinnen [...]. Sie lag auf einer kleinen Anhöhe [...]. Vor der Mühle war ein Giebel und vor dem Giebel ein Kornfeld [...].“<sup>57</sup>* Es ist nicht von ungefähr, wenn Glöckners nachträgliche Beschreibung eines Ortes (1983) evident mit einem 1912 gemalten Bild ist, das diesen Ort zeigt. Das Bild, die „Mühle in Boxdorf“ (Abb. 11), besteht dabei nahezu nur aus einzelnen Pinselschnitzern, die, über das Bild verstreut, fast keine zusammenhängende Flächen entstehen lassen, im Detail betrachtet, auch keinen wiedererkennbaren Gegenstand. Trotzdem ist die Beschreibung Glöckners problemlos auf das Bild übertragbar. Ein sparsamer, von linearen und perspektivischen Elementen getragener und dem wiedererkennendem Sehen zugewiesener räumlicher Bezugsrahmen liefert die nötigen optischen Informationen, damit der Betrachter Himmel, Mühle, Giebel und Kornfeld voneinander scheiden und einem räumlichen Gesamtgefüge zuordnen kann.

Glöckner hat seinen autonomen, gegenstandsfreien „plans“ bzw. „tatches“ ein semantisches Ziel derart vorgegeben, dass er sie innerhalb eines Gerüsts mit Blick auf die optisch-syntaktische, autonome Bildkonstruktion platzieren konnte, ohne dabei die Konstitution des Gegenstandes zu verfehlen. „An die Stelle des gegenstandsabbildenden tritt ein gegenstandshervorbringendes Malen, das nicht mehr im herkömmlichen Sinne vom sehend wiedererkannten Gegenstande ausgeht und diesen idealisierend oder anders modifizierend mimetisch ist, sondern das den Gegenstand durch die optisch immanente Zusammenhangsbildung von an sich gegenstandsfreien, nichts außer sich bedeutenden Sichtbarkeitswerten neu erschafft.“<sup>58</sup> In diesem Bild war für Glöckner bei gleichzeitig radikaler Autonomisierung der malerischen Mittel der abzubildende Gegenstand durchaus Ziel der künstlerischen Auseinandersetzung im Sinne einer neuen Qualität von Erscheinungswerten.

---

<sup>57</sup> Glöckner, 1983, S. 45.

<sup>58</sup> Imdahl, 1981, S. 17.

Festzuhalten ist, dass Glöckner den Prozess der Autonomisierung der malerischen Mittel zum Teil ungelöst stehen lässt. Ein operationaler Charakter, wie er im Bild „Wald“ und „Straße in Boxdorf“ scheinbar anzutreffen ist, führt nicht in allen Bildern dazu, dass der zu konstituierende Gegenstand aus der optisch autonomen und immanent geregelten Konstruktion des Bildes hervorgeht. Insbesondere in der letztgenannten Arbeit verbleibt die Loslösung und Verselbstständigung der malerischen Mittel im Detail, da die gegenständlichen Bezeichnungswerte letztlich dominieren. In Fällen, bei denen die „plans“ bzw. „atches“ mit den geometrischen Bildelementen korrelieren, entwickeln sich gegenstandsfree Ausprägungen in der Malerei. Das bedeutet auch, Glöckner führt in seine Malerei ästhetische Werte ein, die mehr als bei figurativen Bildformen einer subjektiven Anschauung unterliegen und im nicht messbaren Bereich von Farbtemperaturen, Farbbalancen, Strukturbewegungen oder Formgewichtungen zu finden sind. Die per se nur individuell wahrnehmbaren Differenzierungen solcher Gestaltwerte lassen zu, die Bilder als subjektive Wirklichkeitsaneignungen zu betrachten.<sup>59</sup> Die Boxdorfer Bilder sind somit Ausdruck für ein Ringen zwischen Referenzialität und Autonomie, dessen Glöckner sich so wohl selbst nicht bewusst war und das auch andere an seinen Bildern nicht erkannt oder geschätzt haben. Denn mit eben diesen Bildern bewirbt sich Glöckner an der Akademie in Dresden. *„So bin ich mit einigen Bildern dort hingegangen, und zwar zu Bantzer. Der aber hat nur gelächelt. Seine Malerei schöner, stimmungsvoller Oberflächen stand meiner wahrscheinlich allzu sehr entgegen.“*<sup>60</sup>

Entgegen stand der Prozess, in dem sich Hermann Glöckner mit den behandelten Bildern befand, der ein Abstraktionsprozess war. Selbstreferentialität in den malerischen Mitteln bedeutete in dieser Phase nicht „inneroptische Bildtotalität“.<sup>61</sup> Mit der malerischen Lösung vom Gegenstand kam in Glöckners Kunst eine sukzessive Stilisierung bzw. eine Abstraktion der Dinge aus der sichtbaren Welt, die immer einen Rückverweis auf ihren Ausgangspunkt besitzen und diesen in seiner Seinstotalität repräsentieren. Sie weisen keinen Erprobungscharakter mehr auf. Hermann Glöckners Bilder sind

- lineare Abstraktionen der Außenwelt, deren Formen

---

<sup>59</sup> Dem Autor ist bewusst, dass auch figurative Bildelemente immer nur subjektiv wahrgenommen werden. Allerdings ist über diese Wahrnehmungen eine Verständigung viel leichter herbeizuführen als über Bildwerte, die außerhalb unseres Sprachvermögens liegen bzw. über deren sprachliche Fixierung kein kollektives Einverständnis zu erzielen ist.

<sup>60</sup> Glöckner, 1983, S. 46.

<sup>61</sup> Vgl. Rüden, 1971, S. 45, zit. nach: Brüderlin, 2001, S. 117.

- selbstreferenzielle Ansätze in den malerischen Mitteln
- ohne inneroptische Bildtotalität besitzen
- und die, von einem geometrischen Kompositionswillen durchsetzt,
- auch eine innere abstrakte Bildstruktur aufweisen.

### 1.3. Der Weiser

Innerhalb Glöckners malerischer Entwicklung tritt ein Motiv mit Sonderstellung auf. Die wiederkehrende Beschäftigung des Künstlers mit diesem Motiv dürfte dabei einer Art Schnittstellenfunktion geschuldet sein, die das Motiv zwischen der Kunst Glöckners und der Natur einnimmt. Es handelt sich um das Motiv des Weisers. Erstmals findet es sich in dem Bild „Boxdorfer Mühle“ von 1912 (Abb. 12). Entgegen dem weiter oben besprochenem Bild „Mühle in Boxdorf“ - aus dem gleichen Jahr - ist dieses Bild flächig aufgefasst und zeigt straff gebaute Formen. Im rechten Vordergrund fällt ein scharf begrenzter, heller Gegenstand auf, der sich als ein schmaler Kasten auf einem Pfosten deuten lässt. Ein Inhalt ist nicht bestimmt, der Kasten ist leer. Dargestellt ist der Körper aus einer perspektivischen Sicht, d. h., man erkennt sein Volumen. Sechzehn Jahre später wiederholt Glöckner dieses Bild mit einem scheinbar identischen Ergebnis - dem Gemälde „Gohliser Mühle“ (Abb. 13). In diesem Bild erscheinen zwar alle Bildelemente wieder, aber nun viel geklärt, klarer und in den Formen entschieden definierter. Die undeutliche Formation im Vordergrund des frühen Werkes weicht in der Wiederholung einer abstrakten Ziegendarstellung - so jedenfalls die Autoren des Verzeichnisses der ausgestellten Werke im Katalog zum 100. Geburtstag.<sup>62</sup> Der Farbauftrag des Bildes von 1928 ist dabei von eigenständig malerischem Reiz, der insbesondere von der angewendeten Kasein-Tempera-Mischtechnik herrührt und der mit »trocken schrundiger« Teigigkeit bezeichnet werden kann.

Soweit es der trocken-teigige Farbauftrag zulässt, tritt auch der Informationskasten prägnanter hervor. Er wird sogar zu einem Bildmarker, jedenfalls zu einer bildbeherrschenden Figur. Denn die Anmutung ist wie in der ersten Version befremdend, befindet sich die klare geometrische Form doch isoliert in der Natur. So wie das Auge in der Natur auf einen einfachen Umriss reagiert, weil er sich von der Vielfältigkeit der Umgebung abhebt, so bleibt auch das Auge in dem Bild an dem Kasten hängen. Während die Bildumgebung das Auge verschiedentlich reizt und in ständig wechselnde Richtungen verführt, kann es im Kasten ausruhen und verharren. „Unsere Wahrnehmung hat eine merkliche Vorliebe für elementare Formen, gerade Linien, Kreise und andere einfache Anordnungen, und wir haben die Neigung, dergleichen Regelmäßigkeiten schneller als die Zufälligkeiten in unseren Begegnungen

---

<sup>62</sup> Laut Katalog ist das Bild verso bezeichnet mit „Gohliser Mühle/Hermann Glöckner/Dresden A 24 Strehleener Str. 21/78 x 57“. Der Katalogtitel heißt jedoch „Gohliser Windmühle mit Ziege“, vgl. Ausst.-Kat., Dresden, 1989, S. 74.

mit der chaotischen Außenwelt zu sehen.“<sup>63</sup> Der wohl zur Aufnahme von Informationen gedachte Kasten ist leer, d. h., die Information des Bildkastens ist die, dass es keine inhaltliche Information gibt. Da in einem Bild aber keine „Nichtinformation“ möglich ist, zeigt der Kasten die bildimmanente Information zur Malerei, zur Farbe, zum Material.

Der Weiser existiert sozusagen in zwei Wahrnehmungsebenen. Auf der bildlichen Ebene als objekthafter Gegenstand in der Landschaft ohne informativen Inhalt und auf einer Metaebene als Index auf sich selbst und da auf seine Beschaffenheit. Darin liegt sein Wesen begründet. Das Bild, welches eine objektive Außenwelt wiedergibt, erhält mit dem Weiser eine Anleitung zu einer weiteren Wahrnehmung als nur zu der Wiedererkennung von Gegenständen. Es ist unbestritten, dass man jedes Bild nicht ausschließlich auf seinen Inhalt hin betrachten kann, sondern auch daraufhin, in welcher Art und Weise es gemacht ist. Aber nicht jedes Bild und gleichgar nicht jeder Künstler codiert einen Fingerzeig, um mit diesem, als einen bildimmanenten Gegenstand, auf eben diese Art und Weise zu deuten. Glöckner benutzt den Weiser wie eine Umschaltstation für die Augen. Immer wenn sie den Weiser passieren, nehmen sie im Anschluss erst einmal Farbe und Form ihrem Eigenwert nach wahr.

Als stereometrisch konstruierter Kasten erscheint der Weiser 1920 in der Arbeit „Weiser auf grünem Feld“ ganz allein vor monochromen Hintergrund (Abb. 14). Die transparente Farbgebung lässt dabei keine Fragen hinsichtlich der Konstruktion des Kastens offen. Wie seziert, sauber und einfach zeigt uns der Künstler sein funktionalisiertes Objekt. In dieser Skizze sind es aber nicht Farbe und Form, auf die Glöckner mit seinem Weiser indexikalisch aufmerksam macht, sondern die perspektivische Richtigkeit. Sie steht im Zentrum der angelegten Betrachtung. Denn die Farben unterstützen lediglich die Lesbarkeit der geometrischen Konstruktion; deren Ansichtigkeit wäre an jeder anderen Form ebenso möglich gewesen. Der nachweislich geometrische Charakter des Weisers ist also Thema dieser Zeichnung. Ganz anders tritt das Motiv als „Helles Schild am Ufer“ auf. Zwischen 1920 und 23 entstanden (Abb. 15), liegen die Bestrebungen hier weder bei Form und Farbe noch geometrischem Charakter. Nur in drei Graustufen unterteilt Glöckner die Ufersituation: Himmel, Wasser, Ufer - drei über die Formatbreite gehende monochrome Flächen. Die alleinige lapidare Teilung des Formates in Flächen und deren Tonwerte erzeugt jedoch keine Vorstellung von einer außerhalb der Zeichnung

---

<sup>63</sup> Gombrich, 1982, S. 16.

existierenden Welt. Das helle Schild (Weiser) aber kann eine solche Vorstellung initiieren. Dank seiner gegenständlichen Form von einem Schild erkennt man statt der puren Flächen das Ufer, das Wasser und den Himmel. Und in der Folge dieses Erkennens erschließt sich auch das bisher undeutbare schwarze Formstück in der Wasserfläche als ein Boot, dessen Rumpf von einer Welle überschritten wird. Gleichsam wieder Schnittstelle, zeigt der Weiser diesmal von der Abstraktion in die Richtung der Figuration. Der Weiser ist ein Bildschlüssel; er dekodiert und definiert alle anderen Bildelemente.

Wie subtil die jeweilige Richtung variiert, aus der man über den Weiser in das Bild oder die Natur schaut, veranschaulicht die Zeichnung „Weiser am Wege“ (um 1926 - 28, Abb. 16). In seiner ebenfalls lapidaren Flächenteilung, der Zeichnung „Helles Schild am Ufer“ nicht unähnlich, ist die umrissene Natursituation, assistiert von einem Strichmännchen, aber auch ohne den Weiser eindeutig erkennbar. Wie die Bearbeitungsspuren erkennen lassen, stand der Weiser zuerst am Straßenrand, wurde von Glöckner aber in die Mitte der Straße verrückt. So, einem Sperrschild gleich, bremst er die Wahrnehmung und erreicht, dass die an ihr assoziativ entwickelte Straßensituation wie ein Kartenhaus zu Papierflächen zusammenfällt. Dafür sorgt nicht die Lineatur des Weisers - diese erleichtert die Assoziation einer Straße -, sondern die leere Fläche des Schildes. Sie unterbricht die formale Kontinuität der Bildwirklichkeit und erzeugt eine Fehlstelle, einen Wahrnehmungsaussetzer. Das „stolpernde“ Auge wird für weitere Qualitäten geschärft.

Abschließend tritt die spezielle Form des Weisers in dem gleichnamigen Bild „Der Weiser“ 1927 auf (Abb. 17). Die Datierung folgt der Literatur; das Gemälde selbst ist nicht datiert.<sup>64</sup> Die Bildelemente sind flach, monochrom und zeichenhaft; sie sind nicht gegenständlich realistisch, sondern gegenständlich geometrisch, einfach und proportional zum Format. Als Einzelformen in sich geschlossen, vermitteln sie keinen Eindruck von kompakter Schwere. Trotzdem wirkt das Bild bündig gebaut, die Formen maßvoll platziert und ihrem Gefüge nach geordnet; das Bild ist also nach Gestaltkriterien gemalt, die Form- und Farbgewichte der einzelnen Bildelemente berücksichtigen. Mittels dünner schwarzer Linien sind die Farbfelder konturiert und voneinander getrennt. Ohne diese „zeichnerische Geste“ wären die Figuren der dünn lasierten Farbfelder - es gibt bis auf den Mittelbalken keine übereinander aufgetragenen Farbschichten - lesbar, aber nicht deutbar. So wird aber eine Assoziati-

---

<sup>64</sup> Die Datierung kann um den Hinweis ergänzt werden, dass das Gemälde nach der Untersuchung des „Kleinen Dampfers“ von 1927 entstanden ist (siehe Kap. 2.1.1.).



onskette angeschoben, die sich eine konkrete Natursituation sucht und sich nicht allein an den spezifischen Farb- und Formwerten aufbaut. Der sich vermittelnde Eindruck des Bildes ist der von einer leicht luftigen Atmosphäre in einem Seebad. Wege, Fliesen, Wiese, Meer und Himmel, Additionen einfachster Formen, sind ergänzt von feiner, beinahe linearer Figuration, deren Überschneidungen Raum erzeugen. Genährt von der Tiefenwirkung der Farbe, entsteht ein irgendwie vertrautes, jedoch gleichsam nicht fassbares assoziatives Bild von einer vom Menschen geprägten Außenwelt. Dagegen steht der flache, bis auf die Leinwand geriebene Farbauftrag, der die gesamte Gestaltung in die Fläche drückt und dem Bild konkrete Farb- und Formqualitäten entsprechend der in Kapitel 1.2. erfolgten Feststellungen verleiht.

Für die Deutung hilfreich ist auch der Titel. Durch ihn wird der weiße Winkel zum wichtigsten Bildelement und erneut zum Bildschlüssel. Nur er ist inhaltlich mit einem Weiser in Verbindung zu bringen. Seine Definierung als ein Objekt aus der realen Welt macht alle anderen Gegenstände um ihn herum ebenfalls zu deren Repräsentanten. Und diese lassen ihn wiederum so bekannt erscheinen, als ob man auf ihm „Umkleidekabinen“, „Liegewiesen“ oder „Spielplatz“ lesen könnte. Mit der spitzen, stark gerichteten Form des Weisers bringt Glöckner jedoch zusätzlich zu dessen indexikalischer Wirkung ein aktionistisches Moment in die Gestaltung ein. Waren die Weiser bisher von einer anzeigenden, auch vorhaltenden Anmutung geprägt, auf jeden Fall einer ruhenden, so ist die Form nun anweisend, auffordernd, ja bestimmend zu nennen. Dabei zeigt die Spitze zwar formal in das Bild hinein, aber ihr eigentliches Ziel ist außerhalb des Bildes zu vermuten. Zu stark ist der von der Spitze ausgehende Impuls, als das man dessen Zielpunkt in ihrer unmittelbaren Nähe und damit noch im Bild annehmen könnte. Darin scheint eine Programmatik zu liegen. Glöckner könnte mit dem Weiser auf die außerhalb des Bildes liegende Natursituation verweisen. Er könnte zeigen, wie sein Bild entstanden ist, in dem er uns symbolisch neben sein Bild schauen lässt.

Zwei mit Wasserfarben ausgeführte Skizzen aus den Jahren 1920, „Kleine Brücke und Wegweiser“ (Abb. 18) und 1927 „Weiser auf grünem Feld“ (Abb. 19),<sup>65</sup> - beide im Dresdner Kupferstichkabinett - bestätigen die obigen Beobachtungen, zeigen aber auch eine detailgenaue Planung. Ist die Zeichnung von 1920 eine bereits alle späteren Bildelemente enthaltende Ideenfixierung (in Form und Komposition), so ist

---

<sup>65</sup> Beide Zeichnungen sind erstmalig in dem Glöckner-Ausst.-Kat., 2003, als Nr. 6 und 14, abgebildet.

der „Weiser auf grünem Feld“ eine exakte Vorzeichnung mit perspektivischem Grundgerüst. Wesentlich verändert hat sich die Form des Weisers, die auf der früheren Arbeit noch die bekannte des Schildes ist und erst auf der Vorzeichnung die endgültige des Gemäldes „Der Weiser“ erhält. Die Vorzeichnung - ausgeführt auf einem handbeschriebenen Papier – sitzt in einem kleineren gezeichneten Rahmen. Entgegen zu 1920 ist dieser vertikal und horizontal gedrittelt; die dünnen Linien mit einem Kreuz außerhalb des Rahmens markiert. Im Vordergrund verrät die Zeichnung, was bisher nur an Hand der jüngeren Zeichnung durch den Titel erkannt werden konnte: dass es sich um eine kleine, mit einem Geländer besäumte Bogenbrücke handelt. Insbesondere die Bögen sind perspektivisch konstruiert und in ihrer elliptischen Verzerrung korrekt erfasst. Sphärische Farbverläufe ergeben in Verbindung mit den Linien der Konstruktion eine eindeutige Vorstellung der natürlichen Situation, die mit der oben genannter Assoziation übereinstimmt.

Hermann Glöckner benutzt den Weiser in allen Bildern wie einen Transformator, in dem er ihn zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen natürlich und geometrisch, zwischen Darstellungs- und Eigenwert vermitteln lässt. Er ist die Schnittstelle, die Tür, die Umsteigestation für verschiedene visuelle Wahrnehmungsbereiche in der Malerei. Dabei tritt der Weiser immer in Gestalt der ihn umgebenden Bildwirklichkeit auf. Gleichzeitig ist der Weiser aber immer auch der Index einer Metabildlichkeit bzw. einer real existierenden Außenwelt. Insofern besitzt der Weiser ontologisch eine Zweitnatur.

#### 1.4. Figuration aus Tradition

Als Musterzeichner hat Hermann Glöckner auch für die „Europäische Modeakademie“, ein Lehrinstitut, das auch eigene Kleidermodelle fertigte, und für das Modehaus Renner am Altmarkt in Dresden Modezeichnungen gezeichnet. Das war Handwerk und diente der Finanzierung des täglichen Lebens. „*Viel Spaß*“, wie Glöckner schreibt, „*hat mir diese Arbeit nicht gemacht, weil ich für den sogenannten Chic kaum etwas übrig hatte.*“<sup>66</sup> Der Künstler sah dies offensichtlich pragmatisch.

Weniger aus finanziellen Erwägungen, auch wenn sich später daraus wichtige Einnahmen ergaben, hatte Glöckner etwa Anfang der 20er Jahre begonnen, in der Dresdner Gemäldegalerie Kopien Alter Meister anzufertigen. In dem Kopistenbuch der Galerie sind bis 1923 über zwanzig Kopien von ihm verzeichnet.<sup>67</sup> „*Ich habe damals meistens in der Galerie gearbeitet, hoffte, bei den alten Meistern viele Aufschlüsse über technische Fragen zu finden, und machte deshalb Kopien. [...] Ich versuchte [...] das ganze Bild Farbschicht für Farbschicht so aufzubauen, wie es der alte Meister wohl getan hatte. [...] Ich habe dabei sehr viel für meine spätere Tätigkeit gelernt. Das Material war zwar anders als das, was die alten Meister verwendeten, anfangs habe ich die Farben nicht selbst gerieben, sondern aus der Tube genommen, aber später versuchte ich natürlich auch Farben selbst zu reiben.*“<sup>68</sup> Erkenntnisse aus diesem Studium sind in das Werk eingeflossen, insbesondere in das figurative. 1924 studiert Glöckner an der Dresdner Akademie bei Otto Gussmann. Im Malsaal der Akademie wurde in der Hauptsache Akt gezeichnet.

In der Zeit des intensiven Kopierens entsteht 1923 der „Akt von vorn“ (Abb. 20). Das Bild ist in Öl gemalt. Es zeigt, dass Glöckner zu diesem Zeitpunkt noch die späteren Übungen im Malsaal der Akademie fehlen. Proportionen und Volumina sind nur im Bauch- Brustbereich überzeugend erarbeitet, wenn sich beispielsweise der Bauch unter dem eingesunkenen Körper hervorwölbt, hingegen die Beine zum Bildrand hin zunehmend verflachen und mit den Hintergrundflächen zusammengehen. Schön ist der während des Kopierens erlernte Umgang mit den Malschichten zu beobachten. Farbe für Farbe baut Glöckner das Bild auf und entwickelt so den Körper in festen Formen. Gleich, wie gut man die figurative Erfassung des Aktes be-

---

<sup>66</sup> Glöckner, 1983, S. 51.

<sup>67</sup> Vgl. Mayer, 1993, S. 35.

<sup>68</sup> Glöckner, 1983, S. 52.

werten möchte, die Arbeit dokumentiert ein weiteres Mal, wie sich Glöckner bei der Wiedergabe der Natur auf Großformen konzentriert.

Aus verschiedenen weiteren Aktskizzen aus dem Jahre 1923 sprechen allerdings durchaus Sinn und Begabung für die Probleme der figurativen Form bis hin zu einer lebendigen Linie, die die gesehene Form dem eigenen Schwung nach wiedergibt und so große Selbständigkeit erlangt (Abb. 21 und 22). Überhaupt gewinnt der Künstler zunehmend Sicherheit in der gegenständlichen Darstellung des menschlichen Körpers bis hin zu einer virtuoson Genauigkeit. Das Auge erfasst immer schneller die gegebene Situation, und die Umsetzung mit der Hand nimmt Wege der Vereinfachung, um das Wesentlichste herauszufiltern.

## 2. 1930 – 1937

### 2.1. Das Tafelwerk

#### 2.1.1. „Die Entdeckung der Konstruktion“<sup>69</sup> – erste Arbeiten vor 1930

Unter dem Begriff des Tafelwerkes werden 271<sup>70</sup> weitestgehend gegenstandslose Arbeiten subsumiert, die sowohl stilistisch und theoretisch als auch von ihrer technischen Ausführung her als Werkkomplex gesehen und als Tafeln bezeichnet werden. Hermann Glöckner hat dieses Konvolut an Tafeln in zwei großen Abschnitten von 1930 - 1937 (ca. 150 Arbeiten) und 1948 - 1980 (ca. 120 Arbeiten)<sup>71</sup> geschaffen. In dem vom Hermann Glöckner Archiv herausgegebene Werksverzeichnis<sup>72</sup> wurden diese beiden Hauptphasen in dem Zeitabschnitt 1919 - 1985 erweiternd zusammengefasst. Dieser Zeitraum verdeutlicht, dass Hermann Glöckner fast über seine gesamte Schaffenszeit immer wieder an dem Tafelwerk gearbeitet hat. Maßgebend für die Festlegung des Zeitraumes ab 1919 ist die Arbeit "Komposition um Orange", 1919 (-1952)<sup>73</sup>, die Glöckner erst nach 1930, während er bereits mit dem Tafelwerk begonnen hatte, nachträglich in diesen Werkkomplex integrierte. In das Werkverzeichnis wurden ebenfalls Tafeln mit einem experimentellen und gattungsübergreifenden Charakter aufgenommen.<sup>74</sup> Stellvertretend sind zu nennen: Helles und dunkles Profil gegeneinander, 1935, WV Dittrich Nr. 103; Sechs fallende Blätter, 1935, WV Dittrich Nr. 118; Profil in Rotbraun mit schwarzem Kopftuch, um 1936, WV Dittrich Nr. 134; Dächer in Wünschendorf, 1936, WV Dittrich, Nr. 120.<sup>75</sup>

Als Hermann Glöckner gerade über 40 Jahre<sup>76</sup> ist, beginnt er, keinesfalls voraussetzungslos, wie aus seinem Lebensbericht hervorgeht, mit dem Tafelwerk. Er schreibt: „Um 1930 sind Bilder wieder hervorgeholt worden, die bis 1927 entstanden sind. Wesentlich war mir vor allem der »Kleine Dampfer«<sup>77</sup> (Abb. 23.) Es fiel mir auf,

---

<sup>69</sup> Glöckner, 1983, S. 56.

<sup>70</sup> Christian Dittrich verweist auf eine mögliche Unvollständigkeit, vgl. Dittrich, 1992, S. 51 .

<sup>71</sup> Vgl. Köster, 1997, S. 91.

<sup>72</sup> Hermann Glöckner: Die Tafeln 1919 – 1985, (hrsg.) Hermann Glöckner Archiv, Dittrich, Christian / Mayer, Rudolf / Schmidt, Werner, Stuttgart 1992.

<sup>73</sup> Die Zahl in Klammern gibt die endgültige Fassung zur doppelseitigen Tafel am 30.6.1952 an. Glöckner beschriftet auf der so entstandenen zweiten Seite mit „[...] entstanden 1919, [...], Aufnahme 30.6.1952/0652 gefaßt“, vgl. Dittrich, 1992, S. 53.

<sup>74</sup> Vgl. Dittrich, 1992, S. 51.

<sup>75</sup> Abb. in: Dittrich, 1992, S. 196, 213, 215 und 232.

<sup>76</sup> Wulf Herzogenrath hat darauf verwiesen, dass auch die "Väter" der gegenstandsfreien Kunst, Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian etwa 40 Jahre waren, als sie nach einer längeren Phase der tastenden Erprobungen ihre radikalen Schritte in die Abstraktion unternahmen, vgl. Herzogenrath, 1992, S. 7f.

<sup>77</sup> Dampfer Nr. 1, 1927, Abb. in: Glöckner, 1983, Farbtafel Nr. 10.

*daß in dem Bild bestimmte Maßverhältnisse herrschten, die sich gewissermaßen unbewußt formiert hatten. [...] Es stellte sich heraus, daß immer eine Mittelachse vorhanden war und außerdem sowohl in horizontaler wie in vertikaler Richtung die Halbe-, die Viertel-, die Achtelunterteilungen usw. sich deutlich durch Bildelemente akzentuierten, und zwar so scharf, daß ich mir bewußt wurde, daß das nicht zufällig sein konnte. Ich besann mich meiner jugendlichen Erfahrungen und Leidenschaften für die Geometrie.<sup>78</sup> Glöckner schreibt zu seiner Schlussfolgerung weiter: "Das war für mich Veranlassung, die konstruktiven, geometrischen Grundlagen meiner Malerei zu untersuchen, ihre elementaren und komplexen Zusammenhänge zu finden. Ich habe mich damals entschlossen, noch einmal von vorn anzufangen, alles, was bisher geschehen war, beiseite zu werfen und mich ganz und gar auf diese Frage zu konzentrieren."<sup>79</sup>*

Eine Schwarzweiß-Fotografie des „Kleinen Dampfer“ von 1930<sup>80</sup> (Abb. 24), heute im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, ist mit Bleistiftlinien so überzeichnet, dass die wichtigsten Formkanten und Kompositionslinien des Bildes bis zum Blattrand verlängert wurden und ein „Konstruktionsnetz“ aus horizontalen und vertikalen Linien entstand. Glöckner kreuzte die Schnittpunkte mit dem Blattrand an, die auf der Halben- und Viertelunterteilung liegen. Aber auch alle anderen Linien entsprechen der fortlaufenden Maßhalbierung der Seitenkanten. Zusätzlich zeichnet Glöckner die Diagonalen des ungeteilten Blattes ein sowie die der beiden Rechtecke, die durch die vertikale Halbierung entstanden sind. Diese Arbeit ist Beleg für sein bildanalytisches Vorgehen. Aus Glöckners Beschreibungen wird dabei nicht deutlich, ob er die möglichen diagonalen Verbindungen zwischen den am Formatrand ermittelten Schnittpunkten auch untersucht hat und sie als Bestandteil seiner bisher unbewusst angewendeten Konstruktionsmethode ansieht. Spätere Arbeiten werden dies aber nicht nur belegen, sondern als das Glöcknersche System offenlegen.

Um im Weiteren die Beschreibungen der Bildkonstruktionen von Glöckner zu erleichtern, soll folgende Bezeichnungsregel für die Seitenhalbierungen gelten: Die Halbierungen werden unterteilt in Höhen- und Breitenhalbierung (HH und BH). Entsprechend der Halb-, der Viertel-, der Achtel- usw. Unterteilungen, erhalten die Bezeichnungen eine Ordnungszahl nachgestellt, d. h., die Halbunterteilung eines Blat-

---

<sup>78</sup> Glöckner, 1983, S. 56f.

<sup>79</sup> Ebenda, S. 57.

<sup>80</sup> Abb. in: Ebenda, Schwarzweiß-Abbildung Nr. 6.

tes ist die Halbierung erster Ordnung, die Viertelunterteilung ist die Halbierung zweiter Ordnung usf. Da nach jeder Halbierung sich die Möglichkeiten für eine weitere Halbierung verdoppeln, folgt nach der Ordnungszahl eine Art "Richtungspfad". Die Höhenhalbierung zweiter Ordnung (HH2.) kann ober- bzw. unterhalb der horizontalen Mitte liegen. Die obere Halbierung erhält somit den Richtungspfadzusatz oben (o), die untere Halbierung den Richtungspfadzusatz unten (u). Adäquat verhält es sich für die Seitenhalbierungen, die mit dem Richtungspfadzusätzen rechts (r) und links (l) gekennzeichnet werden. Alle Richtungsänderungen werden in Folge, so wie sie sich durch die fortlaufende Halbierung ergeben, hinter der Ordnungszahl angegeben. Ein Beispiel: Die Höhenhalbierung dritter Ordnung (HH3.) gibt es viermal. Sie kann ober- bzw. unterhalb der oberen Höhenhalbierung zweiter Ordnung (HH2.o) oder ober- bzw. unterhalb der unteren Höhenhalbierung zweiter Ordnung (HH2.u) liegen. Für die Höhenhalbierung dritter Ordnung unterhalb der oberen Höhenhalbierung zweiter Ordnung ergibt sich somit die Bezeichnung HH3.ou. Mit dieser Bezeichnungsregel können alle Konstruktionspunkte wie in einem Koordinatensystem bezeichnet und gefunden werden. Bei Diagonalen zwischen Konstruktionspunkten auf den vertikalen bzw. horizontalen Formatkanten werden immer die linken vor den rechten Konstruktionspunkten und die unteren vor den oberen Konstruktionspunkten genannt. Diagonalen, die zwischen Konstruktionspunkten von vertikalen und horizontalen Formatkanten verlaufen, erhalten bei ihrer Bezeichnung noch den Zusatz für links und rechts bzw. oben und unten (Abb. 25).

In Anwendung auf den „Kleinen Dampfer“ (Abb. 26) ergeben sich für das Dampferdeck die HH1., die dunkle Horizontlinie die HH2.o, das Spiegelbild des Dampferdecks auf dem Wasser die HH2.u, die Uferlinie die HH4.ouu, die Spitze des Dampferhecks der Schnittpunkt von HH1. und BH2.l (der übrigens auch Schnittpunkt der Diagonalen der linken Bildhälfte ist) und die des Spiegelbildes der Schnittpunkt von HH2.u und BH2.r sowie die Spitze der Esse der Schnittpunkt von BH2.r und der Blatt diagonale. Selbst kleine Bildelemente wie die Stützstangen des Geländers auf dem Dampferdeck liegen innerhalb des Halbierungssystems auf der BH1. und der BH3.lr. An Hand dieses Beispiels, das eine so offenkundige Übereinstimmung mit dem Halbierungssystem aufweist, die Glöckner, wie oben zitiert, als unbewusst formiert bezeichnet, ist eine Hinwendung Glöckners zur Untersuchung eben dieser unbewussten Anlage leicht nachzuvollziehen; denn was Glöckner hier entdeckt hatte, schien eine Art Bildmatrix zu sein oder, wie Rudolf Mayer es nennt,<sup>81</sup> ein Modul. Wie verhält es sich aber bei anderen Arbeiten dieser Zeit und wie bei seiner, wenn

---

<sup>81</sup> Vgl. Mayer, 1992 (III), S. 8.

auch später eingegliederten, ersten Tafel, der „Komposition um Orange“? Ohne Beispiele zu nennen, schreibt Glöckner: *„Ich untersuchte dann auch andere Bilder daraufhin, und es stellte sich heraus, daß es auch dort der Fall war.“*<sup>82</sup>

Die bereits weiter oben erwähnte, sehr frühe Arbeit „Unterführung in Niederneukirch“ von 1904 sei, da sie „sorgfältig perspektivischen Verkürzungen nachgeht und überhaupt Glöckners Interesse am Konstruierten, am Gebauten, Architektonischen in einem frühen Beispiel belegt“<sup>83</sup>, vorangestellt. Bei weitem nicht so evident wie beim „Kleinen Dampfer“, liegen aber auch hier markante Bildelemente auf Halbierungslinien und möglichen Verbindungslinien von Kreuzungspunkten. Der perspektivische Fluchtpunkt liegt auf dem Schnittpunkt von HH1. und BH3.rl; die drei sichtbaren, senkrechten Mauerkanten der Unterführung sind mit der BH1., der BH2.l und der BH3.lr kongruent. Glöckner schreibt in Bezug auf diese Zeichnung folgendes: *„Wenn ich sie mir heute anschau, dann entdecke ich darin schon allerhand verborgen angelegt, was mich später - und eigentlich heute noch - beschäftigte.“*<sup>84</sup> Spätere Arbeiten wie die bereits besprochene Zeichnung vom „Elbufer bei Pieschen“ teilen sich auch nach der Methode der Seitenhalbierung. Die Horizontale vom „Elbufer bei Pieschen“ verläuft auf der HH4.ouo sowie der Diagonale zwischen der HH4.uou und der HH4.ouu. Im Gemälde „Der Weiser“ (1927) erklärt sich das Maßvolle mit den vorhandenen Maßverhältnissen. So liegen beispielsweise die Spitze des weißen Winkels auf dem Kreuzungspunkt von HH4.ouo und BH3.rl, sein Schaft auf der BH3.ll und das linke Geländer der kleinen Brücke auf der BH2.l, wie es in der Vorzeichnung „Weiser auf grünem Feld“ deutlich zu erkennen ist. Interessant ist hingegen, wie sich das kleinere, jüngere Bild „Boxdorfer Mühle“ (1912) im Vergleich mit dem späteren „Gohliser Windmühle mit Ziege“ (1928) als weniger konstruiert erweist. Die Erkenntnisse aus der Untersuchung des „Kleinen Dampfers“ haben Glöckner bei seinem zweiten Versuch befähigt, die Hauptlinien des Bildes eindeutig in das System der Seitenhalbierungen einzupassen. In gleicher Stringenz ist dies bei dem Gemälde „Die sächsische Fahne“ (1929, Abb. 27) zu beobachten.

Die Entdeckung der vorhandenen Maßverhältnisse in seinen Bildern soll für Glöckner überraschend gewesen sein. Auch wenn er daraus einen genuinen Bildtyp entwickelt hat, sind derartige Maßverhältnisse in der Kunstgeschichte nichts Ungewöhnliches. Es ist deshalb nicht berechtigt, von einer individuellen Struktur zu spre-

---

<sup>82</sup> Glöckner, 1983, S. 56.

<sup>83</sup> Güse, 1993, S. 13.

<sup>84</sup> Glöckner, 1983, S. 42.



chen.<sup>85</sup> Wie später zu sehen sein wird, kann auch bei anderen Künstlern, die im gedanklichen bzw. kunsttheoretischen Umfeld von Glöckner liegen, dieses System der Seitenhalbierung festgestellt werden. Dies soll nicht andeuten, Glöckner wäre in seiner künstlerischen Eigenständigkeit bisher verkannt worden. Es zeigt vielmehr, dass es sich bei Glöckners bildstruktureller Besonderheit nicht ausschließlich um dieses System der Seitenhalbierungen als solche handelt, sondern um dessen weiterführende Anwendung auf den darzustellenden Gegenstand bzw. dessen Neugenerierung. An dieser Stelle soll ein Bild von Cézanne den Sachverhalt der Seitenhalbierungen bei anderen Künstlern vorerst belegen.

Zwischen 1883 und 1885 malt Cézanne „Das Meer bei L'Estaque“<sup>86</sup> (Abb. 28). Der Blick von einem Hang aus auf das Meer und die gegenüberliegende Küste ist mit drei Hauptlinien im Bild festgelegt. Es sind dies die Linie des gegenüberliegenden Ufers (HH2.o) und zwei sich kreuzende Linien des Hanges, von dem aus das Bild gemalt wurde. Diese beiden Linien verlaufen von der HH3.ou nach der rechten unteren Bildecke und von der HH1.l nach der HH2.ur. Das Bild ist so in drei Großformen geteilt, die aus einem waagerechten Band und zwei sich gegeneinander schiebenden Keilen bestehen. Die exakte Übereinstimmung der kompositionellen Linien im Bild mit dem System der Seitenhalbierung ist im Werke von Cézanne keine Seltenheit.

Wie verhält es sich aber bei Glöckners erster Arbeit des Tafelwerkes, der „Komposition um Orange“ (Abb. 29 u. 30)? In einem fast quadratischen Format sind zwei unregelmäßige Viereckformen so übereinander gelegt, dass fünf Einzelformen entstehen; zwei Vielecke und drei Dreiecke. Die Ausgangsformen werden jeweils von zwei sich gegenüberliegenden Formecken, die mit dem Formatrand zusammenfallen, im Format gehalten. Die schwarzen, die monochromen Formteile begrenzenden Linien sind mit dem Lineal gezogen. Ausnahmslos alle Linien sind mit dem Seitenhalbierungssystem evident, d. h., es handelt sich um Linien, die zwischen den Konstruktionspunkten am Formatrand wahlweise gezogen wurden. Die Verwendung des Lineals scheint zu unterstreichen, dass die schwarzen Formkanten in ihrer Verlängerung die Konstruktionspunkte der Seitenhalbierung schneiden. Der auf die Trägerplatte kaschierte Papierbogen zeigt noch Spuren der Linien des vorab festgelegten Formates, das Glöckner zum Kaschieren ausgeschnitten hat. Glöckner war sich also der Formatmaße bewusst, auf die er sich in der Konstruktion bezog.

---

<sup>85</sup> Vgl. Schmidt, 1992 (II), S. 13.

<sup>86</sup> Abb. in: Erpel, 1988, Nr. 14.

Damit ist die Matrix der Seitenhalbierung Grundlage der Komposition. Was Glöckner acht Jahre später an seinem „Kleinen Dampfer“ feststellen wird, ist in der „Komposition um Orange“ nicht nur angelegt, sondern bereits Gestaltungsgrundlage. Diese Gestaltungsgrundlage kann als eine geometrische Ordnung verstanden werden und dürfte auch der Grund für Glöckner gewesen sein, die „Komposition um Orange“ in das Tafelwerk zu integrieren.

Das wirft die Frage auf, ob sich Glöckner der arithmetischen Ordnung bewusst war, sie also wissentlich angewendet oder erst nachträglich festgestellt hat – die Komposition somit eine von denjenigen ist, die Glöckner im Zuge seiner Beschäftigung mit dem „Kleinen Dampfer“ untersuchte – oder ob Glöckner sie intuitiv in den Bestand des Tafelwerkes integriert hat? Glöckners Begeisterung für die Geometrie findet zumindest in dieser Arbeit erstmals einen konsequenten Ausdruck, was für einen bewussten Konstruktionsvorgang spricht. Das legen auch die Gestaltelemente nahe. Zum einen ist die Linie einer unpersönlichen Geraden gewichen, zum anderen verbleiben alle konstruierten Teile mit der Formatoberfläche verbunden. Die eingangs beschriebene Überschneidung ist nur noch dem Herstellungsprozess nach ablesbar, nicht aber an der Bildlogik. Nach dieser handelt es sich nicht um eine transparente Durchdringung, sondern um addierte Formteile innerhalb einer vorgegebenen Fläche, die diese austastend erschließen und sich so zu ihr ins Verhältnis setzen. Da dies auf der Grundlage einer arithmetischen Ordnung geschieht, kann man sagen, dass Formteile und Fläche eine arithmetische Einheit bilden.

Obwohl die Restflächen des Formates als eine Art Grund erkennbar bleiben, gewinnen sie an Gestaltkraft mit eigenem Formwert, der ebenfalls der arithmetischen Ordnung folgt. Die Formatfläche ist also nicht nur reiner Träger eines Gestaltgebildes, sondern selbst Gestaltung. Auch die Farbauslegung der Formteile unterstützt die Homogenität der Bildfläche. Ihre Farbwerte führen zu einer Flächenstatik, nicht aber zu Raamtiefe, und, was noch entscheidender ist, die Farbauslegungen besitzen ausschließlich Eigenwert, da sie keine objektive ontologische Gegenstandsexistenz bezeichnen bzw. mit einer solchen eine Gestaltungseinheit bilden. Die haptisch-sinnlichen Materialeigenschaften der Farbkreiden unterstützen dabei diesen Eigenwert der Farbe, da sie das Augenmerk auf die Eigenschaften des Materials lenken. Die Farbfelder besitzen eine inneroptische Bildtotalität. Das ist ein deutlicher Qualitätsunterschied zu den Arbeiten um 1913 aus der Boxdorf-Zeit, auch wenn dort Ansätze für eine Autonomie der Farbe – auch in Bezug auf ihre Materialität – vorhanden waren.

Als einziges Gestaltelement arbeitet die Linie der Fläche in einem begrenzten Maße entgegen. Alle ausgeführten Geraden besitzen ein lockereres Verhältnis zur Formatfläche derart, dass sie als horizontale oder vertikale Linien weniger mit ihr verschmolzen zu sein scheinen und sie durchstoßen können. Dies ist zweierlei Umständen geschuldet. Zum einen erlangen die Linien eine Art Freiheitsgrad, da sie nicht beidseitig bis zum Formatrand durchlaufen und so zwar konstruktiv, aber nicht formal fixiert sind. Zum anderen besitzen die diagonalen Linien keinen Formatbezug, d. h., es gibt in der Konstruktion keine Linie, die zwischen zwei Formatecken verläuft. Wassily Kandinsky hat diese Art von Geraden „Freie Geraden“ genannt. Und Kandinsky unterscheidet die freien Geraden weiter in zentrale und azentrale Geraden, also Geraden die durch den Formatmittelpunkt laufen und die, die ihn nicht kreuzen. In der „Komposition um Orange“ sind alle Geraden azentrale, freie Geraden.<sup>87</sup> Insofern könnte man auch von einer azentralen Komposition sprechen, obgleich natürlich die Gestaltung weitestgehend mittig im Format sitzt.

Die Arbeit „Stumpfe Winkel, blau und rot“<sup>88</sup> (Abb. 31 u. 31a), ebenfalls von 1919, gehört zwar nicht zum Tafelwerk, scheint der „Komposition um Orange“ in der Entwicklung aber unmittelbar vorangegangen zu sein. Eine mit Lineal und Bleistift vorgezogene Linienkonstruktion verbindet die für die Gestaltung wichtigen Punkte an den Seitenkanten. Die Konstruktionspunkte entsprechen der arithmetischen Ordnung<sup>89</sup> und sind Grundlage für die Verspannung einer roten Fläche im Format. Sie steht vor einer bewegteren blauen Fläche, die als Hintergrund empfunden werden kann, d. h., es besteht im Gegensatz zur „Komposition um Orange“ eine räumliche Disposition. Beide Flächen sind jedoch durch „prismatisch“ gebrochenen Linien - sie enden, beginnen und brechen nach der arithmetischen Ordnung - in Beziehung gesetzt, und der Formenkanon von spitzwinklig verspannter Fläche im Format mittels linearer Konstruktion nach arithmetischer Ordnung kündigt von der „Komposition um Orange“.

---

<sup>87</sup> Vgl. Kandinsky, 1973, S. 62-64..

<sup>88</sup> Abb. in: Ausst.-Kat., Berlin, 1982, Abb. 5.

<sup>89</sup> Es sei angemerkt, dass die Evidenz mit dem System der Seitenhalbierung auch eine Frage der Matrix-Dichte ist. Wenn diese nur eng genug gewählt wird, kann nahezu jedes Gebilde auf diese arithmetische Ordnung zurückgeführt werden. Deshalb gehe ich, wenn ich von Evidenz spreche, nur von einer Übereinstimmung bis zur Halbierung vierter Ordnung aus; für den Fall der Arbeit „Stumpfe Winkel, blau und rot“ ergibt sich die Evidenz in zwei Fällen erst ab der Halbierung fünfter Ordnung. Auch in Glöckners Tafeln gibt es unter den ausgeführten Konstruktionssystemen keine, die eine Halbierung fünfter Ordnung angeben; Konstruktionssysteme mit einer vierten Ordnung sind beispielsweise die Tafeln Nr. 67 u. 96, Abb. in: Dittrich, 1992, S. 148 u. 191, jedoch gibt es Zeichnungen mit einer Halbierung bis zur sechsten Ordnung, so z. B. „Mastenreihe“, 1933, Abb. in: Ausst.-Kat., Ulm 1991, S. 27, Nr. 6.

Freilich hat sich die Gestaltung der Fläche, wie bereits weiter oben gezeigt wurde, aus den davor liegenden Arbeiten entwickelt. Ein noch nicht genanntes, dafür frappierendes Beispiel ist die Zeichnung „Zitrone und rotes Heft“<sup>90</sup> - um 1913 datiert (Abb. 32). Werner Schmidt hierzu: „Auf der farbigen Zeichnung `Zitrone und rotes Heft` um 1913 ist die Fläche so lapidar geteilt, daß nur wenige Schritte zu der gegenstandsfreien Zeichnung `Stumpfe Winkel` von 1919 bleiben.“<sup>91</sup> Immerhin brauchten die wenigen Schritte sechs Jahre. Auch zeigt sich bei einer Analyse, dass es kaum Übereinstimmungen mit der geometrischen Ordnung der Seitenhalbierung gibt. Nichtsdestotrotz sind die Anlagen offensichtlich. Einfache, weitestgehend auf geometrische Formen reduzierte Bildelemente, eine die Elemente umfassende Linie und eine Flächigkeit, die nur durch die Überschneidung von Zitrone und Heft, bestärkt von dem Titel, zu einer räumlichen – nicht plastischen – Ordnung aufgebrochen wird. Zwar sind auch die umfassenden Linien freihändig und nicht im kontrastierenden Schwarz gezogen, aber der Wille nach Ordnung durch einfachste Teilung des Bildformates und die Reduktion der Bildelemente auf konstruierbare Formen tritt deutlich zutage. Es scheint, als ob sich, auch mit Blick auf die Farbe, ein Wandel in Glöckners Denken vollzogen hat. Das Motiv der einzelnen Bildelemente war schon in der Zeichnung „Zitrone und rotes Heft“ fast nur Auslöser einer Flächengestaltung, denn die Dinglichkeit der Elemente ist darin auf ein Minimum beschränkt, das nur mit Hilfe der Titel-Assoziation die äußere, auslösende Wirklichkeit im Visier hat. In der „Komposition um Orange“ ist diese das Bildmotiv steuernde, sichtbare Wirklichkeit zu Gunsten der reinen Form und Farbe eliminiert.

Weitere in vergleichbarer Qualität ausgeführte Arbeiten gibt es in dieser Zeit um 1919 im Schaffen Glöckners nicht; jedenfalls sind keine überliefert. Dies kann aber eine Folge des Krieges sein; Ernst-Gerhard Güse vermutet, dass andere „geometrisch-abstrakte Werke dieser Jahre verlorengingen“<sup>92</sup>. Von Glöckner selbst wissen wir aber aus seinem Lebensbericht folgendes: „*Glücklicherweise hatten wir aber schon einige (Arbeiten) vorsorglich ausgelagert, Tafeln, Bilder, Grafiken zu einem Baumeister in einem Dorf in der Lausitz.*“<sup>93</sup> Auch Rudolf Mayer spricht in seiner Glöckner-Biographie nur von den freien Arbeiten, die durch den Bombenangriff verbrannten,<sup>94</sup> und Werner Schmidt schreibt: „Glöckners Arbeiten zwischen 1939 und

---

<sup>90</sup> Abb. in: Ausst.Kat., Wien, 1992, S. 20.

<sup>91</sup> Schmidt, 1992, S. 29.

<sup>92</sup> Güse, 1993, S. 16.

<sup>93</sup> Glöckner, 1983, S. 67.

<sup>94</sup> Vgl. Mayer, 1993, S. 38.

1945 verbrannten fast vollständig.“<sup>95</sup> So wird zwar nicht unstreitig deutlich, ob auch Arbeiten um 1919 vernichtet worden, Glöckner hätte aber sicherlich gleichwertige Arbeiten mit ausgelagert.

Im September 1932 integriert Glöckner eine weitere Arbeit von 1924/26 in sein Tafelwerk<sup>96</sup>, die im Werkverzeichnis der Tafeln als zweite Tafel geführt wird; mit der „Komposition um Orange“ gehört sie zu den beiden Vorgriffen. Die Arbeit „Dunkler Kreis und heller Balken vor schwarzweiß geteiltem Mittelfeld, die Tafel helldunkel halbiert“<sup>97</sup> (Abb. 33) wurde 1926 vom Künstler durch Lene Weiß erworben und ist heute nicht mehr nachweisbar. Sie ist beidseitig gestaltet. Die A-Seite<sup>98</sup> ist mittig waagrecht in eine helle obere und eine dunkle untere Fläche geteilt. Die vertikalen Ränder sind links von einem dunklen und rechts von einem hellen, schmalen Streifen begrenzt. Ein kleineres Feld befindet sich leicht oberhalb der Formatmitte. Es ist umgekehrt zum großen Format in eine dunkle und eine helle Fläche unterteilt, wobei die Teilungslinien von großem und kleinem Feld zusammen fallen. Auf dem kleinen Feld steht, die Teilung überschneidend, ein dunkler Kreis vor hellem Balken. Die B-Seite ist ungeteilt, weist aber ebenfalls ein wie auf der A-Seite platziertes Feld auf, das etwas größer ist. Unterteilt wird das Feld in ein gleichschenkliges, helles Dreieck und schwarze, das Feld ergänzende Flächen.

Die weitere Untersuchung erfolgt anhand der bisher einzigen Veröffentlichung im Werksverzeichnis der Tafeln auf der Grundlage von zwei überlieferten Schwarzweißfotos, die sich im Glöckner Archiv befinden.<sup>99</sup> Die Arbeit ist insofern erstaunlich, als sie vor der Entdeckung der Seitenhalbierung datiert und trotzdem nach einer geometrischen Ordnung konstruiert ist. Es handelt sich dabei aber nicht um die der fortlaufenden Seitenhalbierung, sondern um eine geometrische Progression. Die Wirkungsweise und Berechnung einer solchen geometrischen Progression formulierte 1939 Etienne Béothy in seiner theoretischen Abhandlung „La Série d'or“. Darin versuchte er nachzuweisen, dass jedes Kunstwerk einen mathematischen Ausgangspunkt hat. Béothy führt aus: „Die Proportionsverhältnisse ungeteilter Strecken erhält man mittels einer beliebigen geometrischen Progression. [...] Handelt es sich um die Beziehung der Strecken A und B, so ergibt sich:

---

<sup>95</sup> Schmidt, 1992, S. 29.

<sup>96</sup> Vgl. Dittrich, 1992, S. 54.

<sup>97</sup> Der Titel ist von Christian Dittrich, Abb. in: Dittrich, 1992, S. 54.

<sup>98</sup> Die Bezeichnung der beiden Tafelseiten mit A und B ist aus dem Werkverzeichnis der Tafeln (Dittrich, 1992) übernommen.

<sup>99</sup> Vgl. Dittrich, 1992, S. 54.

$$B \div A = r \text{ oder } B = A \times r \text{ (} r = \text{Progressionskoeffizient, d. V.)}$$

Wollen wir eine dritte Strecke dazunehmen, die sich zu B verhält wie B zu A, so erhalten wir nach dem gleichen Prinzip

$$C = B \times r$$

Die Gleichwertigkeit der beiden Verhältnisse schafft die Proportion. So entsteht das Verhältnis:

$$B \div A = C \div B = r$$

Oder A, B und C sind Glieder einer gleichen geometrischen Progression.<sup>100</sup>

Wie ist die Proportionsgleichung  $B \div A = C \div B = r$  in Bezug auf die Arbeit Glöckners zu verstehen? Mittels der einzigen sicheren Größen soll der Progressionskoeffizient "r" ermittelt werden, der bei den Abmessungen der Gesamttafel von 363 x 290 mm und des Mittelfeldes der A-Seite von 110 x 90 mm<sup>101</sup> mit  $r = 1,2$ <sup>102</sup> errechnet werden kann. Er ergibt sich aus der Teilung der jeweils größeren Strecke durch die kleinere. Das Feld der B-Seite besitzt den gleichen Progressionskoeffizient  $r = 1,2$  bei längeren Formatkanten. Glöckner hat die B-Seite vertikal gedrittelt – zwei Linien zeugen davon - und die Breite des mittleren Feldes mit einem Drittel festgelegt. Somit treten drei zu vergleichende Maße auf. Die beiden Abstände des mittleren Feldes vom seitlichen Formatrand und die Breite des Feldes selbst; alle Maße sind gleich, es liegt also keine Progression zwischen den Teilstrecken der Formatbreite vor. Bei der Platzierung des Feldes in der Höhe ergibt

---

<sup>100</sup> Béothy, 1979 (1939), S. 22.

<sup>101</sup> Die Maßangaben befinden sich auf den überlieferten Fotos, vgl. Dittrich, 1992, S. 54, wobei das Feld auf der B-Seite nicht 110 x 90 sein kann. Warum der erfolgte Analogieschluss der Maße im Werkverzeichnis von der A- nach der B-Seite nicht zulässig ist, zeigt die Ausführung.

<sup>102</sup> Es sei vorab angemerkt, dass Abweichungsfehler beim Vermessen der einzelnen Strecken an Hand der Abbildungen im Werkverzeichnis unvermeidbar sind. Umso erstaunlicher ist, dass der Progressionskoeffizient beim Vergleich der Proportionen lediglich eine Toleranz von  $\pm 0,1$  aufweist. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Hinweis von Rudolf Mayer. Er schreibt: "[...] der Künstler war ein lässiger Souverän seiner Festlegungen - wenn jemand etwa das Bedürfnis erkennen ließ, eine Konstruktion auf Maßgenauigkeit zu prüfen, wurde Glöckner verlegen.", Mayer, 1992 (III), S. 13. Auch wenn man Ungenauigkeiten in den Konstruktionen mit einer künstlerischen Freiheit gleichsetzen mag, stehen dieser Freiheit doch sehr genaue und penibel konstruierte Arbeiten gegenüber, die eine mathematisch exakte Untersuchung rechtfertigen.

(der untere Abstand) ÷ (die Höhe des Feldes) = (die Höhe des Feldes) ÷ (den oberen Abstand) =  $r = 1,2 \pm 0,1$ ;

mithin liegt eine Progression vor. Dass sich Glöckner dieser Progression der Maßverhältnisse bewusst war, beweist die Gestaltung der A-Seite. Dort ist der obere Abstand des Feldes größer als die Höhe des Feldes, so dass die Proportionsgleichung wie folgt umformuliert werden muss:

(unterer Abstand) ÷ (oberen Abstand) = (oberer Abstand) ÷ (Höhe des Feldes) =  $r = 1,2 \pm 0,1$ .

Da bei gleicher Progression die Breite des mittleren Feldes dadurch schmaler ist, könnte das Format auf der A-Seite nicht in gleicher Weise wie auf der B-Seite, bei der die Breite des Feldes ein Drittel der Formatbreite misst, gedrittelt werden. Die Lösung sind die seitlichen Streifen. Ihre Breite ist so gewählt, dass die verbleibenden Teilstrecken das gleiche Maß wie die Breite des mittleren Feldes haben. Damit ist auch die A-Seite gedrittelt.

Mit der Tafel Nr. 2 stellt Glöckner ein zweites Werk in seinem Schaffen zur Disposition, das vor dem bewussten Neubeginn entstanden ist und trotzdem entscheidende Gestaltungsregeln beinhaltet, die in großen Teilen im späteren Tafelwerk Anwendung finden. Als wesentliches Element ist die beidseitige Bearbeitung der Tafel und die daraus resultierende Möglichkeit des gestalterischen Bezugs von A- und B-Seite zu nennen. Gerade die Tafel 2 belegt dies aufs Anschaulichste. Wie Glöckner die geometrische Progression zum Spielball der Gestaltung macht und entsprechende Entscheidungen trifft, zeigt, dass die eine Seite ohne die andere nicht zu verstehen ist. Denn nur wenn man die Konsequenz aus dem Wechsel der Maßfolge erkennt, erschließt sich die Funktion der Seitenstreifen auf der A-Seite. Sinnstiftendes Prinzip des gestalterischen Bezugs ist auch die erstmals auftretende Umkehrung von hellen und dunklen Flächen an einer Art Spiegelachse (waagerechte Formatteilung). Glöckner gewinnt daraus ein Gestaltungspotenzial zur Generierung von Gegensätzen wie positiv - negativ, oben - unten und vorn - hinten. Eine zweite wichtige Komponente ist die beschriebene Proportionsregel, die gleich der fortlaufenden Seitenhalbierung eine arithmetische Ordnung bedeutet. Glöckner wird beide Ordnungen in eine Synthese führen. Zudem treten die Gestaltelemente der „Komposition um Orange“ gesteigert wieder hervor. Die begonnene Angleichung der Wertigkeit von Gestaltelementen des Untergrundes und der konstruierten Formelemente ist vollzogen; es gibt keine Unterscheidung mehr, alles ist homogene Einheit in der

Fläche. Auch mit der Farbe<sup>103</sup> als solcher und ihrem Auftrag unterstreicht Glöckner die Abkehr von Gegenstand und Sujet und befasst sich mit einem umfassenden Aufzeigen ihrer Bearbeitung, ihres Zustandes, indem er der Farbe formgelöste Struktur, Masse und variierende Qualitäten verleiht.<sup>104</sup>

Zusammenfassend kann man feststellen: Glöckner gibt 1919 und 1924/26 auf seinem Weg bis zur Entdeckung der "unbewusst formierten" Maßverhältnisse in seinen Bildwerken für einen kurzen Moment das bildnerische Ziel auf, eine wie auch immer geartete äußere Wirklichkeit in künstlerisch interpretierender oder beschreibender (allegorischer) Weise zu personifizieren, um so die gestaltete Bildwelt für eine Rezeption von eigenen, eingebrachten Ideen bzw. von empirischer Naturbeobachtung zugänglich zu machen. Damit beginnt eine Annullierung der Trennung zwischen Darstellung und Hintergrund sowie zwischen Form und Inhalt. Das gelingt insbesondere durch die Angleichung der Gestalt-Wertigkeit von Bildelementen und Hintergrund, als auch der vollständigen Gegenstandslosigkeit, indem Glöckner die bildgestaltenden Größen auf die Ebene der Bildoberfläche reduzierte und sie mit der Fläche des Bildträgers zu einer Einheit verband. Auf diesem Weg begann er die Mittel der Gestaltung als das Wesentliche in der Malerei zu thematisieren. Seine Liebe zur Geometrie kann dabei als eine unbewusste Suche nach universeller Klarheit in der Gestaltung der bis dahin gesehenen Welt verstanden werden. Die nachfolgende Entdeckung von Maßverhältnissen - die zweifelsfrei seit 1919 existieren - fügt die Gestaltgrößen zweier arithmetischer Ordnungen - die fortlaufende Seitenhalbierung und die geometrische Progression - der Suche nach universeller Gestaltung hinzu; sie gaben "die notwendige Orientierung an Zahl und Maß. Empfundener wurde diese Form als eine imaginäre Kraft, als Inbegriff von Gesetzlichkeit im Geschehen, gewissermaßen als die große Universale, der alles Bestehende unterworfen ist [...]."<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Im Werkverzeichnis wird „wahrscheinlich Öl oder Tempera“ angegeben, vgl. Dittrich, 1992, S. 54.

<sup>104</sup> Der Beginn einer solchen Auffassung von reiner Farbe und einer daraus folgenden abstrakten Malerei liegt um 1912, als Delaunay, Kandinsky, Klee und Kupka den Schritt zur abstrakten Malerei vollzogen.

<sup>105</sup> Mayer, 1992, S. 9.



## 2.1.2. Der Neubeginn – die ersten Jahre

### 2.1.2.1. Zur Beschaffenheit der Tafeln und ihrem Begriff

Glöckners konstruktives Vorgehen verlangte nach einem entsprechenden Medium, das es ihm ermöglichte, seine Intentionen auch kommunizieren zu können. Die Anlehnung an Marshall McLuhans Credo: "The medium is the message", ergibt in dieser Frage Sinn, denn Glöckner nutzt seine Tafeln tatsächlich nicht nur als Träger von Informationen, sondern lässt sie selbst Information sein.<sup>106</sup> Glöckner schreibt dazu in seinem Lebensbericht: *"Dabei wurde nicht nur die Konstruktion auf der Bildfläche beachtet, sondern der ganze Aufbau einer Bildtafel von dem Bildträger an planmäßig gestaltet. Dazu wurden einfache Pappen im Format von 35 x 50 cm hergestellt, sauber geschnitten und mir heißem Leimwasser getränkt. Sie wurden mehrfach und immer wieder getränkt, so daß sie durch und durch naß waren, man sie wie einen Lappen zusammenknüllen konnte. Und dann immer wieder getrocknet. Dadurch bekamen die Tafeln eine ganz besondere Härte und stehen heute nach vierzig Jahren noch so unbeschädigt da, wie sie damals hergestellt worden sind."*<sup>107</sup> Dieses Zitat zeugt von einem Herstellungsprozess, den Glöckner offenbar als einen Teil seiner Gestaltung ansah. Und er führt weiter aus: *"Die ganze Tafel wurde aber im Gegensatz zum normalen Tafelbild als Körper aufgefaßt. Zwei Kanten wurden schwarz umgebogen und zwei Kanten wurden weiß umgebogen, die Kanten also als Tiefendimension der Tafel betrachtet, so daß ein kompletter sechsflächiger Körper entstand, [...]"*<sup>108</sup> Tatsächlich handelt es sich um feste, plattenhafte "Körper"<sup>109</sup>, deren Festigkeit, Aufbau und Bearbeitung an das Buchbinderhandwerk denken lassen - auch eine Presse ist erforderlich<sup>110</sup> - und die nach ihrer Gestaltung noch mit einer Art Schutzschicht versehen wurden, um sie für den Gebrauch, für den Umgang haltbar zu machen. Allerdings, wie Rudolf Mayer feststellt, erfolgte die Oberflächenbehandlung mit Lack und Wachs mehr für den gedachten als praktizierten Gebrauch. Die Beschaffenheit der Tafeln lässt entfernt an eine frühchristliche Ikone oder ein Votivbild denken, ein Bild, das in bedachtsamer, fast intimer Haltung betrachtet werden soll und so eben auch „ein Stück zum Anfassen“<sup>111</sup> ist.

---

<sup>106</sup> Es muss natürlich eingeräumt werden, dass Glöckners Gestaltung Determinante für die Tafeln war und nicht, wie es korrekterweise im Sinne McLuhans gewesen wäre, die Tafeln für die Gestaltung.

<sup>107</sup> Glöckner, 1983, S. 57.

<sup>108</sup> Ebenda.

<sup>109</sup> Ihre Stärke ist nicht größer als drei Millimeter.

<sup>110</sup> Vgl. Mayer, 1992 (III), S. 13.

<sup>111</sup> Ebenda.

Aber die Tafeln beinhalteten in ihrer festen Form mehr als die Information zur Benutzung. Da ist ihr einheitliches Maß von 500 x 350 mm (Höhe x Breite), das nicht immer auf den Millimeter eingehalten wurde, mit dem aber ein nahezu gleich bleibender Ausgangspunkt für die Gestaltung angestrebt wurde. Dass die Tafeln als ein zusammenhängendes Werk verstanden werden, ist nicht zuletzt dieser weitestgehenden Maßgleichheit geschuldet. Abweichungen gibt es insbesondere bei den nachträglich eingefügten Arbeiten. Auch wurde das Format verdoppelt; „diese Ausfertigung“ blieb „den Hauptwerken der Reihe vorbehalten, [...]“. Hinzu kommt noch die Halbierung des Grundformats, und die kleinen, sofort intim wirkenden Stücke, die später oft als Geschenke dienen.<sup>112</sup> Glöckner selbst gibt uns einen weiteren Anhaltspunkt: *„Ab 1931 grundlegende Studien, aus denen sich ein Tafelwerk (Schulwerk) ergeben hat, das teils durch Varianten und weitere Formbildungen weiterhin ergänzt wird, wobei die einzelnen Tafeln als selbständige Gebilde aufgefaßt werden können.“*<sup>113</sup>

Das Wort »Schulwerk« verleiht den Tafeln eine didaktische Bedeutung bzw. einen pädagogischen Ansatz, der zwar eher „ein Hinweis auf den hantierenden Künstler selbst“ ist, „auf das Bedürfnis, sich mit jeder Arbeit eine Aufgabe zu stellen und Erfahrungen zu sammeln“<sup>114</sup>, der aber assoziieren lässt, dass es sich bei den ausgeführten Gestaltungen um durch den Künstler geprüftes und anerkanntes, mithin kein vorläufiges Wissen handelt. Zum anderen ruft die versiegelnde Behandlung der Tafeln mit Wachs und Lack den Anschein einer Konservierungstechnik hervor, mit der etwas Gültiges nicht nur haltbarer gemacht werden soll, sondern mit dem man unterstreichen möchte, dass es sich hierbei um Formulierungen handelt, die keinen weiteren Veränderungen mehr unterzogen werden sollen. Hier mag auch der Einfluss Carl Rades eine Rolle gespielt haben, der seine Schüler früh zur Eigenständigkeit ermutigte.<sup>115</sup> Christian Dittrich führt hierzu aus: „Die ungewöhnliche Gestalt der Tafel als körperhaften, zweiseitigen Formträger, unter Einbeziehung der Kanten und Ecken, hatte Glöckner wahrscheinlich im Unterricht bei Professor Carl

---

<sup>112</sup> Vgl. Mayer, 1992 (III), S. 13.

<sup>113</sup> Angaben zum Lebenslauf, Maschinenschrift vom 18.11.1967, Kopie im Nachlass des Künstlers, zit. nach: Ebenda, S. 7.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>115</sup> Vgl. Schmidt, 1992 (II), S. 13, hierzu auch: „Die in den zwanziger und dreißiger Jahren als Lernspiele verbreiteten Baukästen, aber auch Kaleidoskope, Kombinationsmöbel u. ä. als von fortschrittlichen Erziehern und Gestaltern in die Praxis eingeführten Hilfen eines pädagogischen Konstruktivismus haben auch die Künstler, vor allem die am Bauhaus am Vorkurs beteiligte, beschäftigt. Sie waren offenbar zum Beispiel ein wesentliches Moment der Lehre von Carl Rade. Der Rade-Schüler Woldemar Winkler schnitt 1924/25 ein Formbauspield aus einem Kreis. Von einem anderen Rade-Schüler, Ernst Hassebrauk, gibt es aus der Zeit 1925-27 eine mit gestempelten kleinen Formen gebastelte dekorative Komposition.“, vgl. Mayer, 1992 (III), Kap. II Ausführungen, Anm. 16.

Rade (1878 - 1954) an der Akademie für Kunstgewerbe Dresden kennen lernen können. Carl Rade, der in Dresden »so etwas war wie Itten am Bauhaus« (W. Winkler), ließ die Studenten experimentelle Arbeiten mit Papieren, Karton oder Pappe, aber auch mit Farbflüssen, Sand, Gips, Holz oder anderen Materialien ausführen, um zu »neuen gestalterischen Erfindungen« zu gelangen. Auch von anderen Studenten Rades wie Woldemar Winkler, Ernst Hassebrauk und Hilde Rakebrand haben sich Tafeln erhalten, die entweder als eigenständige Formelemente oder als Träger von Montagen, Collagen, Assemblagen u.a. dienen.<sup>116</sup>

Die Tafel als Medium entwickelt sich sowohl thematisch als auch formal aus dem Schaffen Glöckners. In seinen früheren Arbeiten hat er, wie zu sehen war, „Tafeln“ bereits bildnerisch untersucht; erinnert sei hier an den „Weiser auf grünem Feld“ von 1920. Der mit den Mitteln der darstellenden Geometrie gezeigte „Informationskasten“ ist „Körper“ und indexikalische Information zugleich. Denn ein Weiser grenzt sich von seiner Umgebung durch seine äußere Form ab und ein Weiser trägt eine, wie auch immer geartete, Weisung bzw. Information. Darin ist nicht nur die Körperhaftigkeit der Tafeln angelegt, sondern auch ihre „zeigende“, vorhaltende, also lehrende, vermittelnde bzw. ihre dar- und feststellende Funktion in Hinblick auf die darin enthaltenen Gestaltgesetze ihres Schöpfers. Damit ist der Weiser selbst Index, nämlich für die frühen Neigungen Glöckners, für die „*Geometrie in der Natur*“.<sup>117</sup> 1917 ist damit noch der geometrische Gegenstand in der biomorphen Natur gemeint gewesen, insofern verwundert es nicht, dass das spätere Bild „Der Weiser“, 1927, als „*Gleichnis zum ursprünglichen Erlebnis*“<sup>118</sup> erklärt wird. Bestätigt es doch das stringente Vorgehen in der Entwicklung zu den Tafeln. Innerhalb des Tafelwerkes wird sich die Bedeutung der Aussage von der „*Geometrie in der Natur*“ jedoch wandeln und „zeigen“, dass mit der Geometrie die geometrischen Grundformen, Maßverhältnisse und Proportionen, die den biomorphen Formen innewohnen, gemeint sind.

---

<sup>116</sup> Dittrich, 1992, S. 61.

<sup>117</sup> Vgl. aus einer Niederschrift von 1917, o. a. O., zit. nach Mayer, 1992 (III), Kap. I Entwurf, Anm. 8: siehe Daten zur Biographie (1905), in: ebenda, S. 37, dort heißt es: „*So hat es angefangen; als ich 1905 oder 06 mit 2 Lehrkollegen mit dem Skizzenbuch bewaffnet, einem Geschenk des Lehrmeisters, in der Dresdner Heide auf Motivsuche umherstreifte, eigentlich schon etwas müde, plötzlich wie elektrisiert vor einem kleinen Fachwerkhaus stand. Das war es, was ich unbewußt gesucht hatte, trotz aller Umgebung schönen Baumbestandes – offensichtliche Geometrie in der Natur. Damit war, so glaube ich heute, die Richtung fixiert, in die im Laufe lebenslanger Arbeit immer wieder eingeschwenkt wurde, ganz konsequent dann und krönend im Tafelwerk der 30er Jahre.*“

<sup>118</sup> Kommentar zu „Der Weiser“ vom 6.11.1975, Manuskript im Nachlass des Künstlers, zit. nach Mayer 1992 (III), S. 8.

Zweifelsfrei handelt es sich bei Glöckners Tafeln auch um Kunstwerke, Bilder, die weitestgehend im Bereich der Malerei liegen, sodass deswegen der Begriff der Tafel auch an das Tafelbild denken lässt. Zu diesem gibt das Lexikon der Kunst wie folgt Auskunft: „Werkform der Malerei, deren Bezeichnung vom Bildträger abgeleitet wurde. Die ausdehnungsbegrenzte Bildtafel ist selbständig, von der Wandfläche isoliert [...] Sie ermöglicht es, bildräumliche Beziehungen, [...] zu organisieren, [...] Elementbeziehungen als Teil-Teil- oder als Teil-Ganzes-Beziehungen zu fixieren und damit den Kunstwerkcharakter des Tafelbildes zu betonen, ohne dessen Abgrenzung von anderen Objekten der Außenwelt allein aus der Funktion des Rahmens herzuleiten [...]“<sup>119</sup>

Zwei Dinge sind darin mit Blick auf die Tafeln Glöckners bemerkenswert. Zum einen der selbstständige, von einer räumlichen Situation isolierte Träger einer künstlerischen Gestaltung und zum anderen die gleichsam auch rahmenlose Abgrenzung zur Umwelt. Die glöcknerschen Tafeln entsprechen vollkommen einem selbstständigen und von einer räumlichen Situation isolierten Träger künstlerischer Gestaltung, denn sie benötigen keinen räumlichen Kontext, um in ihrer Anlage verstanden zu werden. Die rahmenlose Abgrenzung meint die aus der Gestaltung resultierende Verhinderung einer Wirkung des Bildes auf den Raum, wenn man von einer auratischen Ausstrahlung, die jedes Bild vermöge seiner Gestaltung mehr oder weniger besitzt, einmal absieht. Das bedeutet, die Gestaltung bleibt auf den Bildträger insofern beschränkt, als dass ein dargestelltes Muster zum Beispiel so auf ein Format bezogen ist, dass sich sein ornamentaler Fluss in der Imagination des Betrachters bei der Rezeption nicht auf die umliegende Wand, über die Formatgrenze hinweg, fortsetzt. In so einem Falle würde auch der Rahmen das Bild in seiner bildnerisch angelegten Wirkung nicht beschränken.<sup>120</sup>

Glöckners Tafeln besitzen keinen Rahmen.<sup>121</sup> Werner Schmidt schreibt dazu: „Glöckners Ablehnung des Rahmens ist die Scheidung von der fünfhundertjährigen

---

<sup>119</sup> Vgl. Lexikon der Kunst, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1994, Bd. VII, S. 184 .

<sup>120</sup> Eine gegenteilige Sachlage tritt dem Betrachter beispielsweise in den Mauerbildern von Willi Baumeister entgegen, dort ist die Rahmenlosigkeit Bedingung für das Funktionieren der Bildidee, nach der die Bilder ein architektonischer Bestandteil der Mauer sind, die gleichsam aus ihr herauswachsen, „ohne deren Gesetze zu zerstören – im Gegenteil, sie steigern und dann beherrschend“, Baumeister, 1929, S. 1f., zit. nach Schneider, 1989, S. 88. Ein zeitgenössisches Beispiel für den Bildwuchs über die Formatgrenzen hinweg geben die Bilder von Bridget Riley.

<sup>121</sup> Mayer schreibt zum Gegenstand der Tafel: „Er bedarf weder eines Rahmens noch des Passepartouts; benötigt wird zu seiner Aufbewahrung ein Behältnis.“ Mayer, 1992 (III), S. 13. Im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden werden die Tafeln in einer klaren Hülle, eingepasst in ein Passepartout, aufbewahrt, sodass eine beidseitige Betrachtung gewährleistet ist.

Tradition des realistischen Bildes, das als bühnenhafte Vorspiegelung eines Stücks Wirklichkeit und gleichermaßen als Schmuck in einem repräsentativen Raum des Rahmens bedurfte.“<sup>122</sup> Der Wegfall des Rahmens ist um 1930 keine Erfindung von Glöckner. Rahmenlosigkeit tritt zu Beginn des 20. Jahrhunderts programmatisch auf. Der Kubismus kompensierte sie durch seine Bildstruktur und lieferte so eine formale Begründung für den Wegfall des Rahmens. In den kubistischen Bildwerken waren Realraum und Bildraum inkommensurable Belange, was eine Trennung redundant machte. Bild- und Realwelt mussten nicht mehr geschieden werden, da sie nicht mehr vergleichbar waren, also auch nicht vertauschbar. Je geringer der Illusionscharakter wurde, umso weniger brauchte man einen Rahmen.

Bei den Tafeln Glöckners hinterließ der Wegfall dieser Schnittstelle zum Umraum eine Freistelle, die vorher funktional besetzt war, nämlich zwischen Bild und Umraum zu vermitteln oder abzugrenzen. Doch war es nicht Glöckners Sache, diese bei der Umsetzung des Tafelwerkes zu nutzen und im Sinne einer Umraumwirkung neu zu gestalten. Die Schlussfolgerung Schmidts, dass das Gemälde ein flacher Körper, mit zwei großen und vier schmalen Seitenflächen wurde,<sup>123</sup> ist zwar formal richtig - Glöckner nobilitierte die Kanten mit ihrer seitlichen Bearbeitung -, trifft aber nicht das Wesen der Tafeln. Die Tafeln Glöckners benötigen sicher keinen Rahmen im Sinne eines Vermittlers zwischen Bild und Umraum, sie benötigen aber nicht-destoweniger eine Abgrenzung zum Umraum, denn ihre Gestaltung ist eklatant auf das Format gerichtet, auf dem sie erfolgt. Und so verschließt die Bearbeitung der Kanten eher die geöffnete Schnittstelle zur Umgebung wieder; ist also einer auch abgrenzenden Bildrahmung in der Wertigkeit durchaus gleich. Sie zeigt nämlich an, dass die gestaltete Wirkung der Tafeln an dieser Stelle endet und sie durchaus als „*selbstständige Gebilde*“ zu verstehen sind, die den Umraum in ihre Gestaltung nicht mit einbeziehen. Natürlich ist Glöckners gestalterische Suche auch die Suche nach einer universalen Ordnung, bei der die Gestaltung der Tafeln sehr wohl auch an den Umraum gerichtet ist. Allerdings ist dies eine theoretische Intention, die nicht explizit aus der materiellen Beschaffenheit der Tafeln oder ihrer Form ersichtlich wird.

Eine weitere für das Verständnis der Tafeln wichtige Tatsache ist ihre beidseitige Bearbeitung und die daraus genutzte Möglichkeit der gegenseitigen Bezugnahme beider Seiten. Wie so eine Bezugnahme ikonographisch aussehen kann, hat Glöck-

---

<sup>122</sup> Schmidt, 1992 (I), S. 31.

<sup>123</sup> Ebenda.

ner sicherlich bei seiner Münchenreise 1920 am Isenheimer Altar studiert; dieser stellt mit seinen doppelten Flügelpaaren, neben seiner Bedeutung für die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts, auch in dieser Frage ein anschauliches Beispiel dar. Doch wird das Prinzip der beidseitigen Nutzung Glöckner nicht erst bei der Betrachtung von Grünewalds Altarflügeln als eine verwertbare Möglichkeit erschienen sein. Vielleicht war aber sein Besuch in München für ihn Anlass, 1920 auf die Rückseite einer Landschaft mit Baum von 1913 die „Apfelsine“ zu malen, um hinter demselben ovalen Rahmen das Selbstbildnis von 1912 zu verbergen.<sup>124</sup> In seinem, mit wenigen Ausnahmen gegenstandslosen, Tafelwerk gibt es freilich keine ikonographischen Bezüge zwischen zwei Seiten einer Tafel, wohl aber Bezüge gestalterischer Natur. Unmittelbare Bezugnahmen, bei denen beide Seiten als gleichwertig zu betrachten sind, finden sich auf etwa 30 Tafeln.<sup>125</sup> Die Beziehung ist manchmal von solcher Dichte, dass ein Verstehen der einen Seite ohne die andere nicht möglich ist. In solch einem Fall muss die Tafel gewendet oder umschritten werden, will man sie von beiden Seiten betrachten. Hierin spiegelt sich ein weiterer didaktischer Zug, der den Betrachter zur Handlung drängt und der, zumindest theoretisch, einen unkonventionelleren oder auch demokratischeren Umgang mit Kunst impliziert, da der Betrachter in der Benutzung eine kleine Entscheidungsfreiheit besitzt. Aber dieser Umgang ist eben nur impliziert, denn in der Regel ist das „Begreifen“ von Kunst, so auch im Falle Glöckners, in seinem wahrsten Sinn nicht gestattet. Hinsichtlich der Beziehungen zwischen den Seiten einer Tafel erweist sich auch das gleich bleibende Format und die damit angedeutete Zugehörigkeit zu einer Serie erneut als sinnvoll, da direkte Bezüge nicht nur zwischen den Seiten hergestellt werden können, sondern auch über mehrere Tafeln hinweg. In ihrer Folge zeigen sie ganze Gestaltkomplexe auf. Neben den Tafeln des direkten Bezuges kann die zweite Seite die erste auch ergänzen oder kommentieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, die Tafel bei Glöckner ist ein handlich stabiler, plattenartiger Gestaltungsträger, dessen rahmenlose Kanten bearbeitet sind und so dem Träger eine homogene Erscheinung geben. Die sich andeutende Körperhaftigkeit wird aber bis auf eine Ausnahme<sup>126</sup> nicht in die Gestaltaussage integriert, so dass man bei den Tafeln nicht von Körpern im Sinne einer plastischen Dimension sprechen kann. Die Beschaffenheit der Tafeln entwickelt sich zum Teil aus dem Einfluss des Lehrers Carl Rade, aber vor allem aus der bildnerischen Untersuchung

---

<sup>124</sup> Vgl. Schmidt, 1992 (I), Anm. 13.

<sup>125</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>126</sup> Gemeint ist hier die Wendetafel, Werkverzeichnis der Tafeln Nr. 98.

von „Tafelkörpern“ – dem Motiv des Weisers – im Frühwerk des Künstlers. Durch die weitestgehende Beibehaltung von Beschaffenheit und Abmaßen des Tafelformates wird ihre Zugehörigkeit in eine Serie bzw. Werkgruppe angezeigt. Diese Zugehörigkeit ergibt sich insbesondere auch aus der Bezugnahme von Gestaltungen zwischen den Seiten einer Tafel als auch zwischen mehreren Tafeln. Der Ursprung des Begriffes »Tafelwerk« ist nicht feststellbar, Glöckner berichtet lediglich über seine ersten Tafel-Arbeiten: *„Das war der Anfang für das, was später von Kunstwissenschaftlern als Tafelwerk bezeichnet worden ist.“*<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Glöckner, 1983, S. 57.

### 2.1.2.2. Die ersten Tafeln

An dieser Stelle wird die im Werkverzeichnis der Tafeln angegebene Chronologie verlassen. Grund hierfür sind zum einen Glöckners Ausführungen in seinem Lebensbericht, die abweichend zur Chronologie andere Tafeln als die „ersten“ benennt. Zum anderen ist die Einteilung in Gruppen sinnvoll, wenn die Tafeln die gleichen Gestaltungsfragen behandeln. Innerhalb einer solchen Gruppe können die Fragen komplexer diskutiert und Bezüge über mehrere Tafeln offengelegt werden.

*„Die erste Tafel, der Ausgangspunkt der ganzen weiteren Entwicklung, war auf einer Seite weiß und auf der anderen schwarz.“*<sup>128</sup> Mit dieser Beschreibung deckt sich nur die Tafel Nr. 12, die im Werkverzeichnis mit „Schwarz und Weiß“ betitelt ist (Abb. 34).<sup>129</sup> Nach der Auffassung Glöckners entstand so eine Tafel, die *„zunächst mal keinen Rest mehr hatte“*<sup>130</sup>; das ist in zweierlei Hinsicht fast wörtlich zu nehmen. Das Format der Tafel 498 mm x 350 mm (x 3 mm) ergibt gerundet ein Kantenverhältnis von Höhe zu Breite gleich 10 : 7. Dieses Verhältnis ist nicht als zufällig zu bezeichnen, sondern liefert die Voraussetzung für die Synthese der beiden in den Tafelarbeiten vor 1930 entdeckten arithmetischen Ordnungen. Eine Einheit zwischen den Maßen der fortlaufenden Seitenhalbierung und den Maßproportionen der geometrischen Progression bedeutet, dass die geometrische Progression  $r = 1,4$  des Tafelformates für die Maße jedes hinzukommenden Seitenpaares aus der Seitenhalbierung zutreffend ist. Das ist keinesfalls zwangsläufig so. Betrachtet man z. B. ein Quadrat, so ist der Progressionskoeffizient für die Seiten A und B des ungeteilten Quadrates  $r = 1$ , teilt man das Quadrat aber, ist der Progressionskoeffizient für die beiden entstandenen Rechtecke nach der Gleichung  $A \div \frac{1}{2} B = r = 2$ . Auch darf dieser Sachverhalt nicht mit dem Goldenen Schnitt verwechselt werden, nach dem sich die gesamte einer geteilten Strecke zum größeren Teil verhält wie dieser zum kleineren.

Obgleich auf dieser ersten Tafel keine Unterteilungen nach der Methode der fortlaufenden Seitenhalbierung erfolgten, ist es doch die erste Tafel, für die Glöckner dieses Maß festlegte, sodass der Sachverhalt theoretisch und stellvertretend für alle folgenden Tafeln an dieser ersten erläutert werden soll. Der Progressionskoeffizient

---

<sup>128</sup> Glöckner, 1983, S. 57

<sup>129</sup> vgl. Dittrich, 1992, S. 69

<sup>130</sup> Glöckner, 1983, S. 57



aus dem Verhältnis 10 : 7 ist  $r = 1,4$ . Würde man das Format mit der HH1. teilen, ergäbe sich für die Proportionsgleichung  $B \div A = C \div B = r$  folgende Ausführung:

$$7 \div 5 = 10 \div 7 = r = 1,4,^{131}$$

teilt man das Format noch um die BH1. folgt für

$$B \div A = C \div B = D \div C = r, \text{ also:}$$

$$5 \div 3,5 = 7 \div 5 = 10 \div 7 = r = 1,4 \text{ usw.}$$

D. h., jedes weitere durch die fortlaufende Halbierung entstehende Rechteck besitzt die gleiche geometrische Progression wie das Ausgangsformat; der Progressionskoeffizient hat zunächst einmal keinen Rest. Dabei muss lediglich beachtet werden, dass immer die längere Seite des Formates zuerst geteilt wird. Die Progression der Teilflächen im Vergleich zur Ausgangsfläche ist jedoch ebenfalls immer dann gleich, wenn die Anzahl der Teilungsschritte gerade ist. Ist hingegen die Anzahl ungerade, stimmt die Progression der Teilflächen mit der Progression der Teilflächen nach der ersten Teilung überein. Mit der Synthese der beiden geometrischen Ordnungen hat Glöckner das strukturelle Konstruktionssystem, das sich aus dem jeweils halben Maß ergibt, um die gleich bleibende Proportion innerhalb der Struktur erweitert. Auf der Suche nach einer universalen Struktur war das der entscheidende Schritt, mit dem Glöckner die der Gestaltung zu Grunde liegende geometrische Ordnung zu einer einheitlichen Organisation nach möglichst einfachen Prinzipien vervollkommnete.

Nach Untersuchungen der Gestaltpsychologie gehören die symmetrische Anordnung und die Gleichartigkeit der Teile eines Bildes zu den stärksten Ganzheitsbildenden Prinzipien.<sup>132</sup> Die symmetrische Anordnung gewährleistet das System der Seitenhalbierung, während die Gleichartigkeit der Teile durch die in Verbindung mit der Halbierung stehende Proportion angelegt wird. "Gott schuf die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht."<sup>133</sup> Das systematisierte Gewicht hatte Glöckner bisher in seinem bildnerischen Organisationsgefüge gefehlt; die Ausdehnung der Fläche ist aber eine

---

<sup>131</sup> Nach der Formel des Goldenen Schnitts  $n \div m = m \div (m + n)$  würde das Kantenverhältnis 10:7 eine Ungleichung bilden:  $7 \div 10 \neq 10 \div (10 + 7)$  also:  $0,7 \neq 0,58$ .

<sup>132</sup> Vgl. Kobbert, 1986, S. 109.

<sup>133</sup> Das Buch der Weisheit, 11,20.

tektonische Komponente im Gestaltgefüge eines Bildes, mit ihr erschließt sich für Glöckner zumindest ein religiöser Schlußschluss zur Universalität.

Ohne Rest ist auch der gestalterische Schnitt, den Glöckner für den Neuanfang seiner künstlerischen Entwicklung mit der ersten Tafel „Schwarz und Weiß“ durchführt. Ihre beinahe „Nicht-Gestaltung“ entspricht der neu gefundenen Form des Gestaltungsträgers. Mit ihr werden die Beschaffenheit, die Benutzbarkeit und die Funktionsweise der Tafel bestätigt und vorgestellt. Die homogene Fläche beschreibt das Format als solches auf beiden Seiten und erklärt mit Weiß und Schwarz den Dualismus, der zwischen den Tafelseiten besteht, mithin auch ihre Handhabung. Die erste Tafel zeigt eine Tafel. Doch damit ist der Schnitt mit Glöckners vorheriger Kunst nicht erschöpfend erklärt, würde bei einer Beschreibung der „Hardware“ aufhören. Keineswegs entwickelt sich ja die leere weiße und schwarze Fläche unbegründet aus den früheren Arbeiten Glöckners. Wie an den beiden Arbeiten vor 1930 explizit zu sehen war, fand schon dort die Flächigkeit einen die Gestaltung determinierenden Eingang in Glöckners künstlerische Arbeitsweise. Es war die angestrebte Einheitsbildung zwischen Form und Fläche zu beobachten gewesen, mit der Glöckner jegliche Bildtiefe zu eliminieren versuchte. Indem Glöckner nun alle verbliebenen Gestaltungselemente – Linie, Farbe, Fläche – ebenfalls aus der Gestaltung herausnimmt, enthierarchisiert er das gesamte Format und bindet die gestaltete Oberfläche an die des Trägers, um somit jegliches optische Eindringen zu verhindern. Glöckner initiiert einen Nullpunkt, wenn er „[...] *alles, was bisher geschehen war, beiseite [...]*“<sup>134</sup> wirft. Und mit diesem Nullpunkt wischt er alles beiseite, was sich bis dahin auf einem Format artikuliert hatte, radiert er alles Gedachte aus seiner Vorstellung aus, um unbelastet, jedoch nicht unerfahren, seinen künstlerischen Weg zu erarbeiten.

„Hermann Glöckner war der Auffassung, daß die Kunst die Welt erklärt und daß der Künstler auf sie zurückwirkt.“<sup>135</sup> Wenn dem so ist, dann ist das Bild bei Glöckner ein Fenster - ein theoretisches mikrokosmisches Modell - zu dieser Welt dergestalt, dass es die Realitäten von Außen und Innen in einer Reflexionsbasis zusammenschließt. Es trennt den Betrachter vom Gesehenen, spiegelt aber gleichzeitig die reale körperliche Welt als eine optische Welt wieder. Bis zum Beginn mit den ersten Tafeln entspricht diese Sichtweise dem ontologischen Status des Bildes in der Renaissance. Bildwelt und reale Welt sind homogen zueinander, sind derselbe dreidi-

---

<sup>134</sup> Glöckner, 1983, S. 57.

<sup>135</sup> Mayer, 1992 (III), S. 10.

mensional, konstruierte Raum. Die reale Materialität des Bildes, seine Oberfläche, ist dabei das Mittel für den Blick durch das Fenster. Die erste Tafel symbolisiert auch dieses Fenster aus der Gleichzeitigkeit von Außen und Innen, aus der Synthese, die alle menschlichen Begrenzungen aufhebt und die Vorstellung von einer allem Sein zu Grunde liegenden Identität stiftet. Allerdings versiegelt Glöckner mit der ersten Tafelseite diese nach zwei Seiten offene Schnittstelle zwischen den Welten – es ist ein Akt des Trennens und des Schließens, der Entleerung und Säuberung. Die verschlossene Fläche des Fensters – die Tafel – wird nun selbst zum Ort der Sichtbarkeit, zum sichtbaren System der Oberfläche. Mit der zweiten Tafelseite legt Glöckner den Beginn eines sich entwickelnden Makrokosmos fest, denn Weiß und Schwarz, das ist, als hätte Glöckner den Tag von der Nacht geschieden.<sup>136</sup> Die Anspielung auf die Genesis versucht der Tragweite zu entsprechen, die die künstlerische Entwicklung Glöckners an dieser Stelle besitzt und die einen Exkurs erfordert. Der von Glöckner initiierte Nullpunkt ist der Anfang für die Schöpfungsgeschichte seiner neuen Kunst. Insofern scheint die Typologie zur Genesis der Welt hilfreich.

Wie wichtig für Glöckner das Verschließen des „Fensters“ gewesen sein muss, belegen sechs weitere Versionen<sup>137</sup> dieser ersten Tafel „Schwarz und Weiß“. In der früheren Bewertung waren sie als unvollständige „Rohlinge“ (Dittrich) beiseite gelassen worden, fanden dann jedoch Eingang in das Konvolut der Tafeln in dessen Werksverzeichnis unter Beachtung ihrer eigentlichen Stellung. Dort schreibt Dittrich: „Tatsächlich erweisen sich die monochromen Tafeln Glöckners heute als die Grundformen seiner Vorstellungen von ungebrochener Farbe und ungeteilter Fläche, der reinen Ausdehnung und Körperlichkeit, einer rationalen Findung. Die absolute Farbe [...] ist der einzige Gegenstand der Gestaltung. [...] Glöckners Tafelwerk als rationale Konstruktion aufgefaßt, müßten diese reinen Farbflächenkörper am Anfang stehen und als Grundlage für folgende Lösungen gedient haben.“<sup>138</sup> Die letzte vorsichtige Formulierung darf mit Nachdruck unterstrichen werden, denn dass die Tafeln als Ergebnis einer rationalen Konstruktion zu betrachten sind, wurde bereits gezeigt. Hingegen treffen die Beschreibungen „Grundformen seiner Vorstellungen“ und „Grundlage für folgende Lösungen“ die theoretische Wertigkeit der genannten Tafeln nur ungenügend. Denn die Grundlagen der Gestaltung sind die zwei gefun-

---

<sup>136</sup> Die momenthafte Aufzeichnung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt – die Unüberwindbarkeit der Wahrnehmung – ist insofern den „Fenêtres“ von Delaunay ähnlich, als sich daraus ein Drittes entwickelt, das eben diese Grenze aufheben soll und das Delaunay „simultané“ genannt hat.

<sup>137</sup> Es handelt sich dabei um die Tafeln 6, 7, 8, 9, 10 und 11, deren Seiten verschieden monochrom gefasst und ungeteilt sind. Abb. in: Dittrich, 1992, S. 60-67.

<sup>138</sup> Dittrich, 1992, S. 63.

denen geometrischen Ordnungen und die Grundform, das aus den Ordnungen resultierende Format der Tafeln, nicht aber die ungebrochene Farbe und ungeteilte Fläche. Dittrich spricht von zwei Gestaltelementen, die in den sich selbst zum Thema habenden ersten Tafeln gar nicht existieren.

Das Augenmerk liegt auch bei den gleichwohl farbig gefassten Tafeln auf der Initiation eines Neuanfanges, bei dem die Farbe gleichsam „nur“ als materieller Überstrich und symbolischer Verschluss des bisherigen Seh-Illusionismus dient. In der Renaissance hatte Leon Battista Alberti einen gerasterten Schleier (velo) zwischen Objekt und Bildgrund eingeführt, um die Veränderungen der Proportionen in Abhängigkeit vom Betrachterstandpunkt beobachten zu können. Der Schleier blendet aus und strukturiert das Sehen außerhalb der Physiologie des Auges neu.<sup>139</sup> Man könnte aber noch radikaler mit Jean-Francois Lyotard und dessen Kantischer Begriffserweiterung des Erhabenen sprechen, mit der „Darstellung des Nichtdarstellbaren“. Nach Lyotard wären die ersten „Tafel-Tafeln“ sichtbare Darstellungen, die aber auf ein Nichtsichtbares abzielen, auf das „Erhabene“.<sup>140</sup> Die Darstellung des Erhabenen fixiert sich dann in der Nichtgestaltung der Tafeln.

Erst nach diesem radikalen Schritt nimmt Glöckner wieder Gestaltungen vor. *„Mit den weiteren Tafeln begann ich, elementare Einteilungen der Bildflächen und ihrer Rückseiten experimentell durchzuprobieren. [...] Die zweite Tafel zeigte eine diagonale Teilung der rechteckigen Flächen von der linken oberen nach der rechten unteren Ecke, wobei eines der entstandenen Dreiecke wieder schwarz, das andere weiß geklebt war. Es war die einfachste Teilung einer Fläche, die man sich vorstellen konnte, [...]“*<sup>141</sup> Die Tafel ist im Werkverzeichnis nicht enthalten, jedenfalls findet sich keine, die der Beschreibung Glöckners genau entspräche. Wahrscheinlich ist, dass sie verloren ging, denn mit der Tafel Nr. 266 (Abb. 35), „Diagonale Halbierung oder die doppelte Diagonale“, datiert um 1970 - 75, eröffnet Glöckner in der Ausstellung „Dächer, Giebel, Dreiecke“ eine Reihe von Tafeln.<sup>142</sup> Reihen zeigen aber, zumindest in Teilen, logische Gestaltungs-Verknüpfungen zwischen verschiedenen Tafeln auf. Die erste *„einfachste Teilung einer Fläche“* sollte wohl in dieser Ausstellung den visuellen Einstieg in das Thema der Tafeln geben. Dass Glöckner dafür eben die Tafel Nr. 266 verwendete – die Diagonale ist mit Filzstift auf einen Zei-

<sup>139</sup> Vgl. Alberti, 1979, Paragraph 32.

<sup>140</sup> Vgl. Lyotard, 1990, S. 44.

<sup>141</sup> Glöckner, 1983, S. 58.

<sup>142</sup> Die Ausstellung fand 1977 in der Nationalgalerie Berlin statt, vgl. Anm. zur Tafel Nr. 266, in: Dittrich, 1992, S. 339.

chenkarton gezogen, dessen Abmaße einer Tafel entsprechen - lässt vermuten, die nicht mehr vorhandene, ursprüngliche Tafel Nr. 2 sollte durch den einfach hergestellten Dummy gedoubelt werden. Bestärkt wird diese Annahme durch die seitengleiche Ausführung der Diagonale auf der Rückseite. So wird nämlich die Aussage der dritten Tafel mit der Aussage der zweiten in einer Tafel zusammengefügt, wenn man sie, ganz im Sinne der Bezüglichkeit, gegen das Licht betrachtet. „*Es kam in der dritten Tafel die nächste Diagonale hinzu, die zugleich die Mitte markierte.*“<sup>143</sup> Auch die von Glöckner beschriebene dritte Tafel ist nicht im Tafelwerk aufgeführt.

Entscheidender ist aber, was wir aus der Beschreibung zu den ersten drei Tafeln von Glöckner erfahren. Die „*einfachste Teilung einer Fläche*“ ist für Glöckner die Diagonale, nicht etwa die Waage- oder Senkrechte. Ist durch die Teilung mittels der Diagonale das ganzheitsbildende Prinzip der symmetrischen Anordnung der gleichartigen Gestaltelemente gegeben? Die Elemente sind zwar gleichartig, aber spiegelsymmetrisch. Bei einer waagerechten oder senkrechten Teilung wäre die Lage eindeutiger. Auch führt die Diagonale zu einer nicht unwesentlichen Dynamisierung der Fläche. Die Antwort leitet sich aus dem Selbstverständnis der Tafel offenkundig ab. Als mikrokosmisches Modell benötigt sie „möglichste Entwirrung, möglichste Klarheit der Vorstellung [...], damit dieser Grundsatz der Klarheit auf alles andere, auch auf den Fluß der Weltereignisse übergreift.“<sup>144</sup> Transformiert man den generellen Weltanspruch auf die Ebene der Gestaltung, die ihrerseits ja nach Universalität strebt, dann bedeutet der Übergriff der Klarheit auf den Fluss der Entwicklung der Gestaltelemente - innerhalb der Glöcknerschen Ordnung -, dass jede Differenzierung sich aus dem Vorhergehenden ergibt. Die Diagonale ist der einzige Schritt, der ohne weitere Konstruktion ausgeführt werden kann, denn die Ecken des Formates müssen nicht bestimmt werden; sie sind Bestandteil des Modells. Und Glöckner erklärt auch gleich im Anschluss, dass sich durch die zweite Diagonale die Mitte des Formates bestimmen lässt. Es liegt auf der Hand, was sich daraus für weitere waage- oder senkrechte Teilungen ableitet. Nachfolgende Teilungen bedürfen keinerlei metrischer, abmessender Handlungen mehr; das System ist ein Selbstläufer.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Glöckner, 1983, S. 58.

<sup>144</sup> Giovanni Bernini, zit. nach Mayer, 1992 (III), S. 10, Glöckner hatte sich die Aussage Berninis notiert.

<sup>145</sup> In ähnlicher Weise, jedoch aus anderen Beweggründen beschreibt Annegret Janda in ihrem Beitrag „Ein gestalteter Raum“, in: Erpenbeck, 1983, S. 145, wie die Konstruktionspunkte für die Ausführung des achtzackigen Sterns auf einer großen Stellwandtafel vorgenommen werden, vgl. ebenda, S. 146.

Wie aber ist die Bewertung der gestalterischen Entscheidungen Glöckners vorzunehmen, die er in diesen ersten Tafeln getroffen hat? Die Teilung der Fläche ist der erste Schritt zu einer Neuöffnung des verschlossenen Fensters. Doch beginnt Glöckner vorerst nur eine Struktur festzulegen, d. h., es handelt sich noch nicht um den Einsatz eines Gestaltungsmittels, sondern um die Ermittlung der Gestaltungsmatrix, des Moduls. So bilden die Teilungskanten zwar eine Linie aus, aber diese kommt nicht als solche zum Tragen; die Linie besitzt keine eigene gestalterische Kraft. Die Fläche wirkt weiterhin hermetisch geschlossen, obgleich sie geteilt wurde - wie eine gesprungene, aber nicht zerbrochene Glasscheibe. Glöckner gestaltet Regeln, kein Bild. Wie die erste Tafel, so sind auch die beiden nächsten Abbilder ihrer selbst. Insofern hat es, da nicht angelegt, keinen Sinn, nach einer tektonischen Balance oder einer Flächendynamik zu fragen. Glöckner scheint uns das zu bestätigen, wenn er schreibt: *„Von da aus entwickelten sich durch weitere Teilungen der entstandenen Felder, durch Viertelungen, Achtelungen usw., die nächsten Tafeln. Dieses Prinzip der Unterteilung ist bei der weiteren Entwicklung der Tafeln die Grundlage geblieben, [...]“*, und weiter unten *„Die Grundformen der Teilung, die schließlich entstanden, waren zwei zweiseitige Tafeln, eine schwarze Tafel, wo alle Linienelemente an die Kanten gebunden sind, und die dazugehörige Tafel, wo sich alles in der Mitte verbindet. Beide Tafeln erschöpften eigentlich das Ganze.“*<sup>146</sup> Diese beiden letztgenannten Tafeln sind sozusagen die Quintessenz der Regelforschung. Rudolf Mayer vermutet: *„Es sind dies offenbar die erneut und nun im großen Format und in reinster Ausprägung dargebotenen Fassungen von zentriertem und strahlendem Stern.“*<sup>147</sup>

Nach einer persönlichen Mitteilung durch Rudolf Mayer sind damit die Tafeln Nr. 72 und Nr. 74 des Tafelwerkes gemeint. Im Verzeichnis sind sie jedoch mit „Konstruktion mit acht Zacken: weiß und schwarz“ (Abb. 36) sowie „Sechszackiger Stern: weiß und schwarz“ (Abb. 37) betitelt; die Bezeichnungen „zentrierter und strahlender Stern“ würden dabei von Hermann Glöckner selbst stammen.<sup>148</sup> Wahrscheinlicher ist, dass auch diese Arbeiten nicht mehr existieren, zumindest sind die von Rudolf Mayer benannten Arbeiten mit der Beschreibung Glöckners nicht in Einklang zubringen. Glöckner nennt Grundformen der Teilung, die aus Viertelungen, Achtelungen usw. entstehen. Gebilde also, die das Modul repräsentieren, denn mit der Aussage: *„Beide Tafeln erschöpften eigentlich das Ganze“*, wird Glöckner seine

---

<sup>146</sup> Glöckner, 1983, S. 58.

<sup>147</sup> Mayer, 1992 (III), S. 15.

<sup>148</sup> Freundliche Mitteilung von Rudolf Mayer am 13.7.00.

aufgestellte mathematische Ordnung meinen. Die Tafeln Nr. 72 und 74 sind jedoch spätere Anwendungen dieser Ordnung. Im Kapitel 2.1.4. wird von ihnen ausführlich die Rede sein. Doch finden sich andere Tafeln im Verzeichnis, die immerhin die durch Glöckner beschriebene Intention widerspiegeln könnten, nach der einmal „*alle Linienelemente an die Kanten gebunden sind*“ und das andere Mal „*sich alles in der Mitte verbindet*“.<sup>149</sup> Wenn Glöckner dabei von einer erschöpfenden Darstellung seines Teilungsschemas spricht, so dürfte von einer prononcierten Deutlichkeit auszugehen sein. In drei Fällen kann eine solche Klarheit in der Darstellung der Möglichkeiten des Schemas festgestellt werden. Allerdings verbinden die Beispiele die dualistisch beschriebene Darstellung von zentriert und strahlend gleichsam in einem Bild und sind damit Beispiele von den Variationen, die Glöckner im Fortgang erstellte.<sup>150</sup> Die Tafeln 46 A, „Weißes Liniennetz auf Stern in Rotbraun“<sup>151</sup> (Abb. 38), 65 A, „Konstruierte Gerade über Wellen“<sup>152</sup> (Abb. 39) und 96 A, „Verschränkung von Kühl und Warm auf Kupfer“<sup>153</sup> (Abb. 40) sind dabei Arbeiten, die nicht aus der Phase der Konstituierung der Tafeln stammen und die auf 1932 (-1950) bzw. 1933-35 datiert sind. In ihnen ist bereits ein spielerischer Umgang mit den aufgestellten Regeln der Gestaltung zu verzeichnen, der sich insbesondere auch in den vielfältigen Materialwirkungen zeigt. Insofern stellen die Beispiele an dieser Stelle einen Vorgriff dar, der sich in Ermangelung der von Glöckner beschriebenen Tafeln notwendig macht.

Bei der Betrachtung der Tafeln zeigt sich, dass das Konstruktionsschema zur Erfindung bzw. Generierung von Formen benutzt wurde. Auf dem goldfarbenen eingestrichenen Tafelkörper der Tafel 46 A ist ein kleineres Mittelfeld zentrisch platziert, dessen Höhe und Breite jeweils bis zur zweiten Ordnung mit einer weißen Linie geteilt ist, so dass sechzehn gleich große Rechtecke entstehen. In Ergänzung dazu hat Glöckner die folgenden Diagonalen eingezeichnet, die sich nach den jeweiligen Halbierungen in den neuen Rechtecken ergeben. Es sind die Diagonalen des ungeteilten Formates, der zwei Rechtecke nach der HH1., der vier Rechtecke nach der BH1. und der acht Rechtecke nach HH2. Zusätzlich sind die Diagonalen, die sich nach den Höhen- bzw. Breitenhalbierungen innerhalb der langrechteckigen Felder ergeben ausgeführt, deren Kreuzungspunkte mit denen der gedachten HH3. bzw.

---

<sup>149</sup> Glöckner, 1983, S. 58.

<sup>150</sup> „*Was weiter geschah, waren meist Variationen davon.*“, ebenda.

<sup>151</sup> Abb. in: Dittrich, 1992, S. 125.

<sup>152</sup> Abb. in: ebenda, S. 144.

<sup>153</sup> Abb. in: ebenda, S. 191.

BH3. auf der mittleren Horizontalen und Vertikalen zusammenfallen. Das lineare Netz besteht so aus Strahlenbündeln, die von den Schnittpunkten der Halbierungen am Formatrand ausgehen, und aus zentrischen Strahlensternen, die durch die Kreuzungen der vielen Diagonalen entstehen. Beides sind optische Erscheinungsmuster, die bei der fortlaufenden Abfolge der Teilungen entstehen, wenn man zusätzlich die entsprechenden Diagonalen in die kleineren Feldeinheiten einzeichnet. Die Anzahl der Teilungsschritte ist gerade.

Unter der Linienkonstruktion ist in dem Farbgrund ein sechszackiger Stern eingeschrieben, dessen Form in der Literatur oft auch als verschränkter Doppelkeil gedeutet wird. Entscheidend ist an dieser Arbeit, dass Glöckner das Liniennetz nicht willkürlich über den sechszackigen Stern gelegt hat, sondern mit ihm die Konstruktionspunkte für den Stern nachträglich sichtbar macht, die Entstehung des Sterns sozusagen in einer didaktischen Übung für den Betrachter transparent offen legt.<sup>154</sup> Dass dies durchaus nicht immer symmetrisch erfolgen muss, zeigt die Tafel 65 A - auf ihr erscheint der sechszackige Stern sechsmal in drei verschiedenen Konstruktionsweisen. Wie bei der Tafel 46 A ist auch bei dieser ein kleineres Format auf den Tafelkörper gezogen, das zum eigentlichen Träger der Gestaltung wurde. Nachdem Glöckner in das Format die Diagonalen und die BH1. und HH1. gezeichnet hat, ergänzte er noch die fehlenden Diagonalen in den vier neu entstandenen kleineren Vierecken. Über die entstandenen Schnittpunkte konnte er die HH2. in den Malgrund einritzen; diese Reihenfolge ist an dem Kerbenbild der Ritzungen ablesbar. In die oberen vier der nun acht Vierecke, ergänzte Glöckner nochmals die fehlenden Diagonalen.

Auf diese Weise erlangte er die Form des sechszackigen Sterns dreimal in symmetrischer Form; einmal im halben und zweimal in den beiden oberen viertel Formaten. Dabei sind die spitzwinkligen Sternspitzen jeweils mit den Ecken des Formates, die stumpferen Spitzen mit den Schnittpunkten der HH1. bzw. BH1. am Formatrand verbunden. Drei weitere Sterne konstruiert Glöckner in asymmetrischer Form im Ganzen, im linken unteren viertel sowie im oberen rechten sechzehntel Format. Bei diesen Sternen sind die spitzwinkligen Sternspitzen mit den Schnittpunkten der HH1. bzw. der BH1. am Formatrand verbunden, während die stumpferen auf den Kreuzungspunkten der Diagonalen von den viertel, sechzehntel und zwei-

---

<sup>154</sup> Dittrich gibt nach Hermann Glöckner für die Entstehung von Stern und Liniennetz einen Zeitunterschied von achtzehn Jahren an. Allerdings wird die nachträgliche Entstehung des Liniennetzes nicht, wie von Dittrich vermutet, dem flau gewordenen, monotypieartigen Abdruck des Sterns geschuldet sein, sondern wie ausgeführt, vgl. Dittrich, 1992, S. 125.



unddreißigstel Formaten liegen. Alle Sternkonstruktionen sind in Teilungsflächen eingezeichnet, die die gleiche geometrische Progression haben wie das Ausgangsformat. Die kleinteilige Beschreibung zeigt zum einen, dass Glöckner sein Konstruktionsschema nicht nur an einem Format, sondern auch an dessen Unterteilungen untersucht hat, und zum anderen wird deutlich, was unter den Anbindungen der Linienelemente am Formatrand bzw. in der Mitte zu verstehen ist.

Das dritte Beispiel, die Tafel 96 A,<sup>155</sup> verdeutlicht noch einmal das Prinzip der Formateilungen und der darin einzuzeichnenden Diagonalen bei gerader Anzahl von horizontalen und vertikalen Teilungsschritten; die Teilungsflächen haben also die gleiche geometrische Progression wie das Ausgangsformat. Beispielhaft führt Glöckner vor, wie man das Format - es ist hier ein kleineres Querformat auf einer hochformatigen Tafel - bis zur HH4. und BH4. teilen kann und was für Untereinheiten sich daraus ergeben. Und entsprechend zeichnet er auch in das größte und das kleinste Format einen sechszackigen, symmetrischen Stern, wobei die große Ausführung hell-dunkel ausgelegt ist, was ein überschneidendes Ineinandergreifen der Keilformen anzeigt. Die darin enthaltene räumliche Disposition der Gestaltelemente Linie und Fläche ist der in der Darlegung enthaltene Vorgriff, denn wie weiter oben ausgeführt, besitzen die ersten Tafeln gerade keine eigenwirksamen Gestaltungsmittel wie die Linie, sondern sind selbstreferenzielle Darstellungen der Gestaltungsmatrix. Glöckner belegt dies sehr anschaulich, wenn er schreibt: *„Vielleicht entspricht es am ehesten dem, was in der Musik bestimmend ist, nämlich der Taktteilung durch Noten.“*<sup>156</sup>

Damit schlägt Glöckner eine sinnbildliche Brücke zur Gestaltung selbst, denn die musikalische Metapher legt nicht nur nahe, dass seiner Gestaltung konstituierende Eckpfeiler zu Grunde liegen, sondern die Gestaltungen der ersten Tafeln besitzen auch eine Ähnlichkeit zur musikalischen Figur. Gleich den Taktfiguren verbinden sich seine einzelnen - in Arbeitstakte unterteilten - linearen Gestaltungsschritte zu Figuren, die bezeichnenderweise ihren musikalischen „Geschwistern“ anverwandt sind.<sup>157</sup> „Von allen Künsten ist der Musik seit langem zugestanden worden, daß sie am festesten auf Theorie gegründet ist, auf eine Kenntnis von Zahlen, die, wenn sie in Töne verwandelt werden, die Leidenschaften wie durch Zauberkraft lenken können. Im Mittelalter wurde nur der Musik ein Platz im vornehmen Rang der *Freien*

---

<sup>155</sup> Abb. in: Dittrich, 1992, S. 191.

<sup>156</sup> Glöckner, 1983, S. 58.

<sup>157</sup> Insbesondere die der vier-, fünf- und sechsteiligen Taktfiguren, vgl. Der Kleine Brockhaus, Leipzig: F.A. Brockhaus, 1930, S. 689.

*Künste* innerhalb des Lehrplans zuerkannt. Sie stand über dem *Trivium* der sprachlichen Leistungen der Grammatik, Logik und Rhetorik, und sie gehörte zu dem höherstehenden *Quadrivium*, weil sie, wie Arithmetik, Geometrie und Astronomie, in der Sicherheit des Meßbaren gegründet war.“<sup>158</sup>

Zu den ersten Gestaltungsschritten, die den Blick in die Welt neu lenken sollen, zählen auch die Tafeln 13, 14 und 15, die alle um 1930-1932 datiert und damit vor den letztgenannten Arbeiten entstanden sind. Bis auf die B-Seite der Tafel 13 sind alle Seiten der drei Tafelkörper in Collagetechnik ausgeführt. Während bei der Tafel 13 die Bezüglichkeit der beiden Tafelseiten in einem Folgeschritt sichtbar wird - die B-Seite ist ganzflächig silbergrau eingestrichen, die A-Seite ist horizontal in schwarz und weiß halbiert - erklärt Glöckner mit der Tafel 15, "Schwarze und weiße Halbierung, horizontal und vertikal" (Abb. 41), wie auf die senkrechte Teilung eines Formates die waagerechte als eine weitere Grundart der Flächenteilung folgt. Das Format von Tafel 15 ist mit 227 x 178 x 2 mm kleiner als das festgelegte Standardformat. Obgleich die geometrische Progression des Formates damit nicht der des Standardformates entspricht, also die Progression der in der Folge der Teilung entstehenden Flächen nicht gleich zur Progression des Ausgangsformates ist, kann man erkennen, dass die Gleichartigkeit der entstehenden Flächen zur Ausgangsfläche größer ist, wenn die längere Seite des Formates zuerst halbiert wird, die Teilung mithin mehr den ganzheitsbildenden Prinzipien der Gestaltpsychologie entspricht. Das „Teilungspaar“ ist didaktisch angelegt.

Abschließend lässt sich zu den ersten Tafeln sagen, dass sie in ihrer Ausführung die Flächenteilung des Formates nach den Regeln der Seitenhalbierung repräsentieren. Dies geschieht in indexikalischer Weise, d. h. Glöckner zeigt an bzw. führt sein entdecktes Modul vor, ohne den geteilten Flächen einen selbstständigen Ausdruck zu verleihen, ohne das Bildelement Fläche durchzuformen. Da Glöckner dabei mit den Diagonalen beginnt, um die Mitte der Tafeln zu finden, begeht er einen Weg, bei dem jede abmessende Handlung redundant wäre. Das System ist somit gleichzeitig unabhängig souverän, es baut sich aus sich selbst heraus auf. In dieser Phase kann man den Tafeln didaktische Qualitäten zuschreiben, so wie sie ein „Schulwerk“ vermuten lassen würde. Auch wenn die Gestaltelemente Linie, Fläche und Farbe bei den teilweise angeführten Beispielen durchaus im Sinne ihrer Gestaltungsmöglichkeiten Aussagen treffen, mithin nicht ausdrucksfrei genannt werden können, sind solche für die ersten Tafeln auszuschließen - das macht Glöckners Be-

---

<sup>158</sup> Gombrich, 1982, S. 298.

schreibung in seinem Lebensbericht deutlich. Explizit erwähnt Glöckner dort – wie bereits oben zitiert – seine Schritt für Schritt ausgeführten, experimentellen Einteilungen des Formates, die keine Gestaltungen sind. Dass ein solches System der Vermessung und Gliederung einer Bildfläche keine grundsätzliche Erfindung von Hermann Glöckner ist, sondern die Grundform der Planimetrie, die auch schon immer zu den Hilfsmitteln der künstlerischen Komposition gehörte, ist dabei nicht in Frage zu stellen.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Vgl. Mayer, 1992 (III), S. 14.

### 2.1.3. Tafeln um 1930 bis 1932 - Fläche und Farbe unter dem Diktat der geometrischen Progression

In den Tafeln 16 bis 23 teilt Hermann Glöckner die Gestaltungsfläche im Zusammenspiel der beiden geometrischen Ordnungen (Seitenhalbierung und Progression). Ihm muss es bei diesen Teilungen um eine Anmutung von gleichen Proportionen gegangen sein. Denn je länger man die Tafeln betrachtet, umso mehr stellt sich der Eindruck ein, dass alle Maße einer Tafel in einem Verhältnis zueinander stehen – dem der geometrischen Progression. Misst man nach, offenbart sich das Gefühl als mathematisch beweisbar. Die A-Seite der Tafel 17 (Abb. 42) ist in drei Flächen unterteilt, eine beigefarbene, eine braun lasierte und eine schwarze Fläche.<sup>160</sup> Die Trennungslinien verlaufen von der BH1.0 zum rechten und zum unteren Formatrand und teilen diese jeweils im Verhältnis 1 : 2. Vergleicht man nun die beiden größeren Abschnitte der geteilten Formatränder, so haben diese den gleichen Progressionskoeffizienten von 1,4 wie das ganze Tafelformat. Daraus folgt, dass auch die beiden kleineren Strecken den Progressionskoeffizienten von 1,4 haben. Kann in Anbetracht dieser Umstände der Progressionskoeffizienten von 1,36 der Trennungslinien selbst als künstlerische Freiheit ausgelegt werden? Die B-Seite (Abb. 42a) ist analog nach dem Progressionskoeffizienten 1,4 geteilt. Nebeneinander abgebildet, befinden sich die Tafelseiten in einer mathematisch überprüfaren (nicht geometrischen) Symmetrie, bei der die beigefarbene Fläche einfach und das schwarze Dreieck zweifach von der rechten oberen Ecke in die linke untere gespiegelt ist. In ihrem tatsächlichen Verhältnis von Vorder- und Rückseite sind die großen Flächen jedoch kongruent, und nur das kleinere schwarze Dreieck ist gespiegelt. Beide Seiten sind also gleich und tragen die seine Lage verändernde Flächenfigur des schwarzen Dreiecks. Mit dem Methodenschritt der direkten Beziehung beginnt Hermann Glöckner ganz zaghaft wieder zwischen Figur und Fläche zu scheiden. Einzel betrachtet, ist die Bildfläche noch immer verschlossen, in Beziehung zueinander, definiert und löst sich das schwarze Dreieck als eine Flächenfigur aus dem passgenauen, ausgewogenen Flächengefüge durch seine Bewegung.

Die gleich bleibende Progression ist für ein solches Flächengefüge auch bei den Tafeln 18 bis 20 konstituierend. Allerdings führt der Methodenschritt der direkten Beziehung hier über drei Tafeln zur „Progressionsfigur“. Von der HH5.ouou der A-Seite (Tafel 18, Abb. 43) verläuft zur rechten unteren Ecke eine Teilung. Der obere

---

<sup>160</sup> Im Werkverzeichnis sind die Farben Weiß, Gold und Schwarz bzw. auf der Rückseite Weiß, Silber und Schwarz angegeben.

Teil ist schwarz gefasst. Von der HH5.ouou bis zum oberen Formatrand ist die Tafel in einem Königsblau so überarbeitet, dass das Schwarz durch das aufgetragene Blau schimmert. Es herrscht der Progressionskoeffizient 2. Die B-Seite (Abb. 43a) ist nach den Konstruktionspunkten BH5.rlr und BH5.lrl in eine beige und eine schwarze Fläche geteilt. Die offensichtliche Einfachheit trägt, auch die dynamischere Anmutung im Streckenverhältnis. Im Werkverzeichnis heißt es: „Die Fläche des Tafelkörpers ist in eine schwarze und eine weiße Hälfte im Kantenverhältnis 1 : 2 zerlegt.“<sup>161</sup> Wie dies zu verstehen ist, lässt Christian Dittrich offen. Um die Wahrnehmung zu erleichtern, ergänzen wir die BH1. und können erkennen, dass zwei gleiche Streckenpaare auf der Tafel existieren – die rechte Hälfte des unteren und die linke Hälfte des oberen Formatrandes. Beide Streckenpaare – Beige und Schwarz im Verhältnis 1 : 2 – sind um ihr Gesamtmaß versetzt auf dem oberen und unteren Formatrand abgetragen. So gelesen, ist die Tafel der Ausschnitt einer parallelen Verschiebung von schwarz- und beigefarbenen Streifen. Glöckner untersuchte diese Teilung eingehender. Hierzu ist bei Dittrich zu lesen: „Diese und die folgende Tafel (19, d. V.) gehören als »Doppeltafel« (so von Glöckner 1969 bezeichnet) zusammen, sie behandeln vergleichbare Probleme der Flächenteilung.“<sup>162</sup>

In der Tat findet man auf den A-Seiten der Tafeln 18 und 19 das gleiche Flächengefüge. Es ist technologisch gleich erstellt, unterscheidet sich aber nach der Farbgebung; das Schwarz weicht einem unter Blau „subkutan“ leuchtenden Rot.<sup>163</sup> Eine Flächenfigur ist noch nicht auszumachen. Das Flächengefüge der B-Seiten ist annähernd gleich. Auf Tafel 19 (Abb. 44) sind die zwischen den Konstruktionspunkten BH5.rlr und BH4.lrl ermittelten Grundteilungen der Fläche gegenüber der Tafel 18 um 180° gedreht; es besteht Farbanalogie zur A-Seite. Zusätzlich überdeckt auf Tafel 19 eine in Königsblau gefasste Fläche die Grundteilung, deren Trennungslinie zwischen den Konstruktionspunkten BH5.lrlu und HH4.ouor verläuft. Drei Formatränder sind durch die zweite Trennungslinie im Verhältnis 1:2 unterteilt. Die zweite Trennungslinie teilt aber auch die Erste im Verhältnis 1:2, während sie selbst durch den Schnittpunkt halbiert wird. Es herrscht wieder der Progressionskoeffizient 2.

Auf der nun folgenden zu untersuchenden A-Seite der Tafel 20 (Abb. 45) wiederholt Glöckner, was er in den beiden Vorherigen konstituiert hat. Von der B-Seite der

<sup>161</sup> Dittrich, 1992, S. 79.

<sup>162</sup> Ebenda, auf diesen Umstand verweisen auch die beiden Negativnummern 149/7a und 149/7b auf den B-Seiten der Tafeln 18 und 19.

<sup>163</sup> Bei der schwarz/ weiß- bzw. rot/ weißen Form handelt sich nicht um ein Quadrat, wie im Werkverzeichnis von Dietrich ausgeführt, vgl. Dietrich, 1992, S. 79.

Tafel 18 übernimmt er die Teilungslinie von BH5.rlrl und BH5.llrl und von der B-Seite der Tafel 19 (Abb. 44a) die fast identische Teilungslinie der blauen Fläche zwischen den Konstruktionspunkten HH4.uoul<sup>164</sup> und BH4.rlro. Im Ergebnis steht eine Flächenteilung, die, um 180° gedreht, sowohl den Proportionen als auch der farblichen Fassung nach, mit der B-Seite von Tafel 19 fast identisch ist. Sein System weiterentwickelnd, ergänzt Glöckner mit einer weiteren königsblauen Fläche oberhalb der Teilungslinie HH4.ooul und HH5.uouor das Flächengefüge der A-Seite von Tafel 20. An dieser Stelle sei an die Wiederholung der blauen Fläche auf den A-Seiten der Tafeln 18 und 19 erinnert. Aus diesen entwickelt sich auf der B-Seite von Tafel 19 ein Dreieck, das wie das schwarze Dreieck auf Tafel 17 den Charakter einer Flächenfigur erlangt. Im letzten Methodenschritt der direkten Beziehung auf der A-Seite der Tafel 20 verbinden sich beide blaue Flächen zum Hintergrund und die doppelte weiß-rote Keilspitze zur Flächenfigur, die wie ein Berg in den Himmel ragt. Die zuletzt evozierte Assoziation hat wahrnehmungspsychologische Gründe. Bisher verliefen die Teilungslinien der Flächengefüge immer gerade durch das Tafelformat. Nun, durch die Farbe zusammengefasst, entsteht ein rechtwinkliger Knick, der den weiß-roten Keil umformt. D. h., die blaue Fläche wird zur Umgebung und damit zum Hintergrund.

Letztendlich spielt Hermann Glöckner aber die Flächenteilungen nach der geometrischen Progression in ihren Variationen durch. Das zeigen weiterhin die B-Seite der Tafel 20 (Abb. 45a), die eine Wiederholung der A-Seiten von den Tafeln 18 und 19 ist, allerdings in einer um 90° gekippten Anwendung, sowie die A-Seite der Tafel 21, die die von Tafel 20 zur vollkommenen, harmonischen Symmetrie variiert. Denn verlängert man die Teilungslinien dieser Tafel, erhält man eine spiegelsymmetrische Figur. Dabei unterliegen die Teilungen immer dem Progressionskoeffizienten 2. Entscheidend bleibt dabei nicht dessen Zahl, sondern dass Glöckner nicht intuitiv gearbeitet hat, wie die Tafeln 24 und 25 (Abb. 46 u. 47) noch einmal nachdrücklich repräsentieren. Tafelformat, aufgezogenes Mittelfeld und kleinstes Seitenhalbierungsfeld besitzen den Koeffizienten 1,4 und konstituieren die Flächenfiguren. Im Spiel wandeln sich die Flächenteilungen von ausschließlichen Repräsentanten für die arithmetische Ordnung und die geometrische Progression zu exakten Gestaltungsentscheidungen – es kommt zur Trennung von Hintergrund und Figur.

---

<sup>164</sup> Der exakte Konstruktionspunkt liegt bei HH6.uououl in unmittelbarer Nachbarschaft von HH4.uoul. Die Abweichung beträgt 8 mm.

Mit der Herauslösung der Figur aus dem Bildgrund kehrt Glöckner zu dem tradierten Gegensatz zurück, den er mit seiner ersten Tafel "Schwarz und Weiß" aufgehoben hatte. Damit einhergehend, setzt die Oberflächengestaltung, die Durchformung der Bildelemente wieder ein. Die malerische Behandlung wirkt nun nicht mehr reduzierend ausgleichend, wie im Vorfeld der Tafeln, auch annulliert sie nicht Form und Hintergrund, wie in den ersten, sondern sie beginnt die geteilten Flächen zu formen und so gegen die geometrischen Verhältnisse, gegen die Ordnung zu arbeiten. Das malerische Moment wird zu einer Gestaltgröße entwickelt, die innerhalb der Flächenprogression ein subtiles Eigenleben entfaltet – einen Gegenpol einnimmt. Die Arbeiten werden dualistisch. Mit den Tafeln unter dem Diktat der Progression beginnt Glöckner aus seinem Modul heraus zu gestalten, beginnt ihn als ein Werkzeug zu nutzen. Die Definierung neuer Gestaltungsgesetze und neuer Gestaltungsgrundlagen geht dem Ende zu.

2.1.4. Die Strahlen- und Sterntafeln - ein Fenster zum Raum  
oder  
Fuga a tre voci, con alcune licenze

Die musikalische Ergänzung in der Überschrift ist eine Anlehnung an Hermann Glöckners eigene Aussage, dass es sich bei seinem Grundmodul um eine der Musik verwandte Form der Komposition handelt.<sup>165</sup> Hier nun speziell die Fuge - deren metaphorisches Potenzial in diesem Zusammenhang bereits von anderen Autoren gewürdigt wurde - als Einstieg in Glöckners Strahlen- und Sterntafeln. Die Fuge ist ein mehrstimmiges Tonstück, dessen Thema in allen Stimmen nacheinander durchgeführt wird. Bisher war das Thema bei Glöckner das Modul, seine das Thema variierenden Stimmen waren die Flächenteilungen. Sie wurden nach dem Modul vollzogen, repräsentierten es aber außer bei den ersten Tafeln nicht mehr. Das Modul wohnt den Flächenteilungen inne, bestimmt sie, atmet durch sie, beherrscht sie aber nicht. Mit den Strahlen- und Sterntafeln schuf Glöckner jedoch Arbeiten, die die *Divertimenti* bei den Durchführungen des Themas fortsetzen und die alte Fugenform mit einem neuen poetischen Element durchsetzen - *Fugue, tantôt recherche, tantôt libre*.

„Drei Strahlen, dreimal reflektiert, auf Graubraun“ ist der Titel der Tafel 28; sie ist um 1932 datiert (Abb. 48). Glöckner muss sich der eigenen Besonderheit dieser Tafel bewusst gewesen sein, denn sie ist nicht im Tafel-Standardformat ausgeführt und er schrieb später den Vermerk: *„auf Tafelliste zu streichen, muß unter Bilder eingereiht werden“*<sup>166</sup>, mit dem er die Arbeit aus dem Konvolut der Tafeln auf den Rang eines Gemäldes heraushob, gleichwohl sie aus der üblichen 3 mm starken Pappe der Tafeln gefertigt ist. Auf Grund seiner Komposition und des Problems der Strahlenreflexion wurde die hinfort als Gemälde geführte Arbeit aber von Christian Dittrich mit in das Tafelverzeichnis aufgenommen. Die Besonderheit der Arbeit besteht dabei weniger in dem durch einfache Leisten begrenzten, kleineren Format und der durch die Mischtechnik entstandenen haptischen Materialwirkung, die der Arbeit den Charakter eines Gemäldes verleiht. Vielmehr sind es die Linien, die nunmehr eine Fläche bzw. eine plastische Form umschreiben, die Linien, die eine Kontur bilden und damit den bisherigen Formenkanon der Tafeln neu festlegen.

---

<sup>165</sup> In diesem Zusammenhang sei nur an die Versuche zu einer Farb-Ton-Orgel von Alexander Skrjabin und eines Farben-Klaviere von Daniel Wladimir Baranow-Rossiné erinnert.

<sup>166</sup> Glöckner, zit. nach Dittrich, 1992, S. 95.



Einführend zur plastischen Kontur sei die klassische Haltung von Winckelmann befragt, der sich wie folgt äußert und dabei das Augenmerk bei der Betrachtung der Werke der Kunst auf die Schönheit legt: „Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch, oder nur dessen äußerste Fläche, und diese ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen das Innere desselben, und das Schwereste ist, was es nicht scheint, die Schönheit, weil sie, eigentlich zu reden, nicht unter Zahl und Maß fällt. [...] Das Schöne bestehet in der Mannigfaltigkeit im Einfachen: dies ist der Stein der Weisen; [...] Die Linie, die das Schöne beschreibt, ist elliptisch, und in derselben ist das Einfache und eine beständige Veränderung: denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden und verändert in allen Punkten ihre Richtung. Dieses ist leicht gesagt, und schwer zu lernen: welche Linie, mehr oder weniger elliptisch, die verschiedenen Theile zur Schönheit formet, kann die Algebra nicht bestimmen; aber die Alten kenneten sie, und wir finden sie vom Menschen bis auf ihre Gefäße.“<sup>167</sup>

Drei Dinge scheinen in Bezug auf Glöckner daran von Interesse. Erstens steckt bei Winckelmann die Schönheit nicht in der Linie, sondern wird durch sie zusammengehalten und geformt; also dass, was von der Linie begrenzt wird, ist schön, nicht die Linie an sich. Zweitens: Die Linie steckt in der Schönheit, in der Natur, im Menschen, selbst in seinen Gefäßen. Das heißt wiederum, die Linie hat kausal bedingten Anteil an der von ihr hervorgebrachten Schönheit. Drittens ist diejenige Linie, die die Schönheit fassen kann, nicht objektiv bestimmbar, was nicht gleichbedeutend damit ist, dass ihre anteilige, ontologisch bedingte Schönheit nicht objektiv ist. Die Schwierigkeit ist mithin die Selektion der Linie. Dafür hat Glöckner mit seinen Regeln einen Weg gefunden. Was seine Linien aber zusammenhalten und wie ihre anteilige Schönheit zur Erscheinung kommt, eröffnet die Betrachtung.

In den Bildgrund der Tafel 28 - über der schwarzen Grundierung liegt eine braunweiße, krumige Farbschicht - hat Glöckner nach dem System der Seitenhalbierung mehrere Linien eingeritzt, von denen nicht alle Eingang in die Komposition fanden. Aus dem Schnittpunkt der BH2.reo mit dem Formatrand lösen sich drei schwarze Strahlen, die an der BH2.lu, der BH3.lru und der BHu reflektiert werden. Mittels zwei weiterer nach dem Modul erfolgter Reflexionen nimmt die Streuung der Strahlen über ein Viertel der Breite (erste Reflexion), die Hälfte der Breite (zweite Reflexion), die Hälfte der Höhe (dritte Reflexion) bis zu drei Viertel der Höhe zu. Mit zunehmender Breite der Streuung verstärkt sich auch die Lineatur. Nach der dritten Re-

---

<sup>167</sup> Winckelmann, 1759, Bd. 1, S. 207 f., zit. nach Trautwein, 1997, S. 150.

flexion wandeln sich die schwarzen Strahlen in über allen anderen liegende weiße. Durch die Zunahme der Linienbreite und der Höhenwirkung der weißen Farbe und durch die sich vergrößernde Streuung entsteht ein eindeutiger, perspektivisch unterstützter, räumlicher Eindruck der linearen Überlagerung von Strahlen. Ausgehend vom Punkt, verlaufen die Strahlen nach jeder weiteren Reflexion durch immer weiter vorn liegende Bildschichten bzw. auf den Bildvordergrund zu, schießen schräg durch den Bildraum, drängen aus dem Format. Selbst am Formatrand, wo die Reflexionen erfolgen, verliert sich die räumliche Illusion auf Grund der objekthaf-ten Kante des Bildträgers nicht. Ihr jäher Richtungswechsel ist von solch raumgrei-fender Dynamik, dass sie in der Wahrnehmung einem zeitlichen Prozess gleich-kommen.

Unter dem Konturgedanken entwickelt sich zwischen den Linien eines Reflexionsin-tervalls eine Fläche, die an ihren Kanten und in ihrer Mitte linear beschrieben ist. In der Gesamtheit kann man die Komposition des mehrfach reflektierten Strahlenbün-dels als Umriss einer plastischen Form sehen, die eines sich im Raum entfaltenden Keils. In dieser Tafel verlässt Glöckner zum ersten Mal - zumindest nach der Chro-nologie, wie sie das Tafelverzeichnis vorgibt - wieder die Fläche und stößt in den Bildraum hinein. Dabei besitzt die Linie, anders als bei Winckelmann, nicht nur be-zw. umschreibende Qualitäten und damit Anteil an der geformten Schönheit, son-dern auch ontologische Präsenz mit der eigenen Form, ist gleichsam Keil und Li-nie. Die Linien besitzen eine Zweinatur, wie sie bei den „Weisern“ aufgetreten ist. Sie führen zum eigentlichen Ausgangspunkt der Betrachtung, zur Oberfläche zweier Dinge, wenn man die Winckelmansche Betrachtung der menschlichen Oberfläche auf die der Glöcknerschen Konstruktion laviert. Jene zwei Oberflächen, die sich zwischen den Linien aufspannen, stehen im Augenmerk der Betrachtung bei Glöck-ner, jene gilt es zu erforschen, in ihnen entfaltet sich die Schönheit von Form und Fläche.

„Diese Schönheit zu >beschreiben< im wörtlichen Sinn ist die Funktion der Linie. Sie ist darum abstrakt, ist das »Einfache«, das die Mannigfaltigkeit umfaßt, und sie ist in beständiger Bewegung, verändert in allen Punkten ihre Richtung. So um-schreibt sie [...] den plastischen Körper, wird dabei selbst formbezeichnend und schönheitstragend, vereint damit sinnliche und geistige Qualitäten, und sie ist im-mer Kontur.“<sup>168</sup> Die Zweinatur der Glöcknerschen Linie ist einerseits die nach der geometrischen Ordnung (geistige Qualität) bestimmte Kontur einer Plastik (Um-

---

<sup>168</sup> Trautwein, 1997, S. 151.

schreibung von deren Oberfläche) und hat folglich auch Anteil an deren Schönheit (sinnliche Qualität). Sie ist andererseits darum selbst schönheitstragend, was die eigene Formbezeichnung bedingt, weil sie die Oberfläche des Bildes und deren inhärente geometrische Ordnung beschreibt. Indem Glöckner die eine unsichtbare Oberfläche umschreibt, macht er die der Malerei sichtbar. In einem dialektischen Verhältnis stehen sinnlich und rational, konstruktiv und amorph, Körper und Fläche. In diesem Gemälde manifestiert sich erstmals signifikant das charakteristische Wesenselement der Malerei Glöckners – der Antagonismus von geometrischer Ordnung und biomorphen Chaos.

Hermann Glöckner war ein Künstler, der seine bildnerischen Lösungen mehrfach überprüfte, sie variierend wiederholte und sie so einer Reflexion unterzog. Darauf weisen immer wieder mehrere Arbeiten zu einem Thema hin. Die Tafel 67, „Fünf Strahlen vom oberen Viertel, dreimal reflektiert, auf Blau“ zeigt auf der Seite A (Abb. 49) die oben beschriebene plastische Form des gefalteten Keils hintersinnig modifiziert. Vorerst folgt die Komposition in bewährter Weise dem entwickelten Modul, und zunächst scheint auch der den Keil in seiner Form beschreibende Strahlenverlauf mit dem auf Tafel 28 übereinzustimmen. Sogar die Proportionen der Streuungen zu den Formatkanten sind beinahe identisch - lediglich nach der dritten Reflexion verlaufen die Strahlen entgegen zur früheren Arbeit parallel. Der grundlegende Unterschied wird an dem räumlichen Verlauf der Reflexionen bzw. der Faltungen deutlich, die den Keil durch den Bildraum lenken. Keine Zickzack-Linie, die aus der Bildraumtiefe in den Vordergrund zuckt, sondern eine Faltung um sich selbst, eine Faltung, die zur Schlaufe wird, bei der sich das breitere Ende des Keils um die schmale, nach oben gefaltete Spitze legt und in der tiefsten Bildschicht, parallel zur Bildoberfläche, ruht. Glöckner benutzt bei dieser Arbeit für die räumliche Lesbarkeit des Keils zusätzlich zur stärker werdenden Linie die Farbe. Mit Blau und Weiß zieht er die schwarzen Linien so nach, dass am Schnittpunkt zweier sich überschneidender Linien deren Lage zueinander erkennbar wird bzw. welche der beiden Linien über der anderen verläuft. Frappant stellt sich das räumliche Erlebnis bei der Überschneidung von blauen und weißen Linien ein, wo Glöckner die schwarzen Linien nur bis an den von den weißen Linien konturierten Keilteil heranzzeichnet - darunter bleiben sie schwarz. So entsteht der gleiche Eindruck wie bei einem gefalteten Papier, dessen beide Seiten verschiedene Farben tragen, wo die eine Farbe die andere überdeckt. In realer Ausführung erprobt dies Glöckner erstmals auf der Tafel 39, „Roter Punkt über grünweißer Faltung auf Schwarz“, wie weiter unten zu sehen ist.

Der gefaltete Keil ist in weiteren Arbeiten wie der Tafeln 48 (Abb. 50) und 66 (Abb. 51) Thema, denen allen das räumliche Denken Glöckners, eines Plastikers auf dem Papier, eigen ist. Das räumliche Denken, plastisch ausgestaltet, zeigt Glöckner quasi als Erläuterung in den Tafeln 85 (Abb. 52) und 149 (Abb. 53). In ihnen wird sozusagen die Lösung für die früheren Arbeiten nachgereicht, was für Glöckner charakteristisch ist, denn er hat sich schon bei seinen ersten Tafeln auf Vorheriges bezogen und Ansätze der Bildbetrachtung nahe gelegt. Mit „Dreimal gebrochener Keil auf Schwarz (gebogene Tafel)“ ist die Tafel 85 betitelt, die, um 1933 - 35 datiert, in den gleichen Entstehungszeitraum wie die Tafel 67 fällt. Zu ihr schreibt Christian Dittrich: „Obwohl Tafeln von Glöckner schon als Körper aufgefaßt sind, unternimmt er in diesem Werk den Schritt zu einer erweiterten Beziehung zwischen Körper und Raum. Die Tafelfläche wird einwärts halbkreisförmig gebogen, die so entstandene plastische Form ragt, aufrecht und selbständig stehend, in den Raum. [...] (Sie, d. V.) zeigt Glöckners Affinität zur Plastik, die ebenso auch in anderen Bereichen ersichtlich wird.“<sup>169</sup>

Bei dieser Arbeit besitzt der Tafelkörper durch die Biegung auf den ersten Blick tatsächlich eine eigene plastische Dimension, die sich von der Trägerfunktion der bisherigen Tafeln abgrenzt. Allerdings ordnet sich die Gestaltung der Tafeloberfläche dieser Dimension nicht unter. Im Gegenteil, der flach auf die schwarze Außenfläche der "Trägerplastik" collagierte, dreimal gefaltete Papierkeil, dessen eine Seite silbern, die andere weiß ist, wird durch die gebogene Form der Tafel selbst zur plastischen Form. Indem der Keil dem „Divertimenti“ der Tafel aus der Fläche in den realen Raum folgt, verweist er gleichsam auf seine in der Fläche dargestellte plastische Form. Glöckner benutzt also die Biegung der Tafel nicht, wie Dittrich darlegt, um die Tafel einer erweiterten Beziehung zwischen Körper und Raum zu unterziehen, sondern um der Bildfläche und damit auch dem Bildinhalt, der eine räumliche Situation vorgibt, einen tatsächlichen räumlichen Verlauf zu geben. So, wie sich die nur von Linien beschriebene Form des Keils in den Tafeln 28 und 67 durch den illusionierten Bildraum bewegt, durchläuft der Papierkeil auf der Tafel 85 den realen Raum. Und so erklärt die Tafel 85 auch anschaulich die sogenannten reflektierten Strahlen, wie sie beispielsweise auf den Tafeln 28 und 67 zu finden sind. Nämlich als die Konturbeschreibungen einer im Bildraum verlaufenden, jeweils an dessen Grenze gefalteten Keilform. Am 12. März 1937 entsteht die Tafel 149, „Dreimal gebrochener Keil

---

<sup>169</sup> Dittrich, 1992, S. 177.

auf Schwarz<sup>170</sup>, die das Motiv des Keils wiederholt und die Betrachtungsweise zu den Strahlentafeln noch einmal hervorhebt.

Mit der Tafel 68, „Drei schwarze und weiße Strahlen, dreimal reflektiert auf Silber“ um 1933 - 35 (Abb. 54) gelingt Glöckner ein weiterer Schritt in den Raum und hin zu einer Bildaussage, die losgelöst von der Konstruktion zu sehen ist. Die Form der räumlichen Keillillusion führt die Tafel 28 fort. Das Motiv ist um 180° gedreht und spiegelverkehrt. Es basiert auf den gleichen Ordnungsgraden der Formatteilung - Vorzeichnungen zur Konstruktionsmatrix sind deutlich ablesbar. Die Veränderung besteht in der Zusammenführung des breiten Keilendes in einer zweiten Spitze, d. h. der aus der Bildtiefe kommende und sich verbreiternde Keil endet nach der dritten Faltung am Formatrand wieder in einer Spitze. Analog hat Glöckner über die penible Differenzierung der Linienstärke und den Schwarz-Weiß-Kontrast den räumlichen Verlauf der nun doppelspitzigen Keilform detailliert nachvollziehbar gestaltet. Entgegen zur Tafel 28 faltet Glöckner aber das zweite spitze Ende des Keils in den Bildraum zurück und platziert es unter den Teilflächen des Keils, die nach der ersten und zweiten Faltung entstehen - bereits auf der Tafel 67 war ein solches „capricio“ zu sehen.

Indem Glöckner eine zweite Spitze schafft, entsteht neben der bisher erläuterten räumlichen Lesart eines doppelspitzigen Keils eine zweite, die eines endlos reflektierenden Strahls. Man kann die Aussage von Rudolf Mayer: „Ein umherirrender Strahl aber erzeugt vielleicht zuletzt wieder den Stern, wird damit in der von ihm bewirkten geschlossenen Gestalt zur unaufhörlichen Bewegung(.)“<sup>171</sup> nur mit Nachdruck unterstreichen! Betrachtet man nämlich lediglich die beiden Formkanten des Keils, löst also den mittleren, die Form des Keils ebenso beschreibenden Strahl heraus, entsteht ein Zeichen, wie es auf den Tafeln 72 und 73 zu sehen ist und das als achtzackiger Stern bzw. Konstruktion mit acht Zacken in der Literatur bezeichnet wird. Die Tafel 68 stellt sozusagen die „Mutterform“ dar, in der das „Formkind“ auf Tafel 72 und 73 enthalten ist. Sie ist die Umsteigestation von der reinen Konstruktion zu einem nicht deutbaren Inhalt.

Die Form des Zeichens auf der Tafel 72, „Konstruktion mit acht Zacken: weiß und schwarz“ um 1933 - 35 (vgl. Abb. 36), ist demnach nicht, wie es die Ausführungen

---

<sup>170</sup> Entgegen der Beschreibung von Dittrich im Werkverzeichnis ist der Keil nicht geklebt, sondern gemalt, vgl. Dittrich, 1992, S. 149.

<sup>171</sup> Mayer, 1992 (III), S. 15.

von Dittrich vermuten lassen, konstruiert. Dittrich schreibt: „Die großformatige Tafel zählt zu den reifsten Lösungen von Glöckners konstruktiven Bemühungen.“<sup>172</sup> Natürlich, und das ist daran verwirrend, basiert sie in klarster Weise auf dem geometrischen Ordnungsprinzip, das Glöckner schon so oft erprobt und auf seine Möglichkeiten hin untersucht hat. Der Ursprung der kreativen Generierung des Zeichens ist aber ein anderer als die Konstruktion. Glöckner findet, entdeckt, erkennt die Form des Zeichens in einer fertigen Konstruktion. Eine augenfällige Erscheinung, die sich ihm wie eine Vision offenbart. „*Nur die unbewußten Handlungen sind fruchtbar und in ihrer Art fehlerlos [...]*“<sup>173</sup> notiert sich Glöckner 1953 zum künstlerischen Prozess. Glöckner wird das Zeichen des achtzackigen Sterns zufällig als etwas Fertiges aufgefallen sein und es in seiner Bedeutung für ihn erkannt haben. Immerhin führt er das Motiv auf einer größeren Tafel aus, die mit den Maßen 700 mm x 500 mm x 3 mm nicht nur die gleiche Progression von 1,4 wie die Standardtafeln hat, sondern die auf Grund ihrer Größe die höhere Wertigkeit des Dargestellten unterstreicht. Und Hermann Glöckner hat diesem Stern den zentralen und bestimmenden Platz in seiner 1977 gezeigten Studioausstellung in der Berliner Nationalgalerie zugewiesen, wo er den Stern auf einer Fläche von 3,40 m x 5,10 m verwirklichte. Wie Annegret Janda schreibt, verstand es sich von selbst, dass alle anderen Objekte im Raum auf diese Wand bezogen werden mussten.<sup>174</sup>

Das Motiv des achtzackigen Sterns markiert also einen Schritt der Umkehrung. Es sei daran erinnert, dass Glöckner, bevor er mit dem Tafelwerk begann, in seinen bis dahin entstandenen Arbeiten Maßverhältnisse entdeckte, die sich unbewusst formiert hatten. Woraufhin er seine künstlerische Arbeit mit der Suche nach einer universalen Ordnung neu zu begründen versuchte. Mit dieser Suche entstand das Tafelwerk. Die unbewusst entdeckte Ordnung wurde zur Glöcknerschen, Formen generierenden geometrischen Ordnung präzisiert und in der Ausformulierung variiert. Innerhalb der Variationen formierte sich nun, erneut unbewusst, eine Gestalt - das Motiv des achtzackigen Sterns. So wie Glöckner in den Formen der Umwelt ordnende Prinzipien entdeckte, die er mit dem Tafelwerk ergründete, so entdeckte er mit dem achtzackigen Stern in seiner aufgestellten geometrischen Ordnung eine eigenständige Form. Damit erbrachte sich Glöckner selbst eine Art Beweis für die Richtigkeit seines Herangehens. Die formale Überzeugungskraft des achtzackigen Sterns war mathematisch nachweisbar, ohne jedoch mathematisch zu sein. Die

---

<sup>172</sup> Dittrich, 1992, S. 158.

<sup>173</sup> Notiz Hermann Glöckners vom 5.3.53, im Nachlass des Künstlers (Zitat von Ricarda Huch?), zit. nach: Mayer, 1992 (III), S. 14.

<sup>174</sup> Vgl. Janda, 1983, S. 146.

bisherige Ikonographie der Tafeln - die geometrische Ordnung der Bildfläche - war von nun an mit der Glöcknerschen mathematischen Betrachtungsweise der Umwelt auch ikonologisch zu sehen. Denn Winckelmann negierend, kann für Glöckner die Algebra bestimmen, wie die Teile zu ihrer Schönheit zu formen sind. Vermutlich meint Rudolf Mayer mit dem Satz: „Für Glöckner war es allerdings manchmal auch eine Genugtuung, die Herkunft (der Motive, d. V.) immer noch konstruktiv nachweisen zu können(.)“<sup>175</sup> genau diesen Umstand.

Aus dem Umkehrschritt entstand auch das weit häufigere Motiv vom kleineren Bruder des achtzackigen Sterns – das Motiv des sechszackigen Sterns. Dieser existiert in vielen verschiedenen Ausführungen sowohl in Größe als auch in Technik und Material.<sup>176</sup> Er ist das zentrale Motiv innerhalb des Tafelwerkes; nicht zuletzt deswegen wird er von den Autoren des Werkverzeichnisses der Tafeln auf dem Einband des Buches abgebildet worden sein. Ausnahmslos alle Ausführungen des sechszackigen Sterns besitzen den Status der eigenständigen, ikonologisch begründeten Form. Und ebenso sind alle Arbeiten zu diesem Thema rein plastischen Denksprungs(!). Die Tafeln sind weit geöffnete Fenster zu einem endlosen Bildraum, der keine Reminiszenzen an die Fläche aufweist, und die gezeigten Sterne sind dreidimensionale Darstellungen plastischer Gebilde. Die plastische bzw. räumliche Dimension der Sterntafeln, insbesondere der des sechszackigen Sterns, sind ihrer Radikalität und ihrer dargestellten Form nach in der bisherigen Literatur nicht erkannt worden.<sup>177</sup> Wie sieht sie aus?

Grundsätzlich kann man sich den sechszackigen Stern als eine Art Drahtplastik vorstellen, deren Ansichtenkosmos dem Betrachter in seiner Vielgestaltigkeit gegenübertritt, d. h., die Drahtplastik wird im Bildraum gedreht. Dabei kann in eine symmetrische und eine asymmetrische Drehung unterschieden werden. Die Plastik lässt sich mittels einer quadratischen Pyramide beschreiben, von der sich die Grundflächendiagonalen und die Körperkanten der Wandflächen vorzustellen sind. Nun klappt man ein nebeneinander liegendes Körperkantenpaar asymmetrisch zum

---

<sup>175</sup> Mayer, 1992 (III), S. 14.

<sup>176</sup> Werner Schmidt nennt dreizehn Varianten, vgl. Schmidt, 1992 (I), S. 30.

<sup>177</sup> So schreibt Werner Schmidt lediglich: „Die Strahlen sind durch Helligkeit und Strichstärke voneinander unterschieden, wodurch Räumlichkeit und Bewegung suggeriert werden, auch bei den sechszackigen Sternen.“, vgl. Schmidt, 1992 (I), S. 30. Rudolf Mayer führt aus: „Die Strahlung ist auch eine räumliche, erschließt die Tiefe.“ vgl. Mayer, 1992 (III), S. 15; in einem anderen Aufsatz erfolgt die Ableitung zur Räumlichkeit aus der Technik (Vertiefen und Erhöhung von Linien) und dem Material, nicht aber aus dem räumlich Dargestellten, vgl. Schmidt, 1996, S. 17. Im Aufsatz „Räumlich gefaltet“ leitet Werner Schmidt das Entstehen von raumgreifenden Objekten unrichtig aus dem körperhaften Charakter der Tafeln her und nicht aus den Darstellungen auf den Tafeln. vgl. Schmidt, 1996, S. 17.

anderen unter die Grundfläche der Pyramide so, dass das Lot von beiden Spitzen jeweils auf die gegenüberliegende Grundflächenkante trifft (Abb. 55).

Sterne wie auf den Tafeln 74 (vgl. Abb. 37) bis 76 und 78 bis 80 zeigen beispielsweise symmetrische Darstellungen, bei denen man von oben auf die Grundflächen-diagonalen schaut und ein Körperkantenpaar mit seiner Spitze in den Bildraum hinein, das andere aus ihm heraus ragt. Zwar mit unterschiedlichen gestalterischen Mitteln, aber immer eindeutig, hat Glöckner die Lesart für seine Plastik vorgegeben. Die Diagonalen besitzen eine gleich bleibende Linienstärke, da sie sich im Bild parallel zur Tafeloberfläche befinden. Die Körperkanten, die aus dem Bildraum herausragen, werden von der Ebene der Grundfläche aus immer stärker, während die anderen immer dünner werden. Die Wahrnehmungsprinzipien sind nah - fern bzw. dick - dünn. In der Tafel 82, „Kleiner sechszackiger Stern in Rot, Gelb und Blau auf Schwarz“ um 1933 - 35 (Abb. 56), bietet Glöckner eine farbige Variante zur räumlichen Wahrnehmung an. Sowohl über die Helligkeit der Farben als auch an Hand der Überschneidungen - Rot über Blau und Gelb über Rot - wird die Lage der einzelnen Kanten zueinander erkennbar. Andere signifikante symmetrische Ansichten der Drahtplastik fasst Glöckner in der Tafel 64, „Dunkles Mittelfeld mit farbigen Achsen, auf Asphalt“, um 1933 - 35 zusammen (Abb. 57). Hier verdecken sich auf dem Mittelfeld die einzelnen Kanten so, dass die gesamte Plastik einmal nur über die beiden blauen Diagonalen und das andere Mal über die Diagonalen in Verbindung mit den langen Seiten des Rechtecks, die auch blau markiert sind, wiedergegeben ist.

Der räumliche Verlauf der Form des sechszackigen Sterns erfährt in seinen Ansichten zur plastischen Dimension noch eine zeitliche. Christian Dittrich beschreibt das „Sechszackige Zeichen, in Schwarz und Silber“ der Tafel 84 um 1933 - 35 als eine Vertikale mit vier Dreiecksformen (Abb. 58 u. 58a).<sup>178</sup> Titel und Beschreibung zeigen, dass die räumliche Dimension unerkannt geblieben ist. Tatsächlich handelt es sich nämlich um eine asymmetrische Ansicht des sechszackigen Sterns aus einer bisher nicht gezeigten Perspektive. Die Abbildung gibt wieder, wie die plastische Form in einen Bildraum eingepasst zu verstehen ist. Im Sinne einer Sehhilfe fungiert wieder die variierte Strichstärke. Es versteht sich schon fast von selbst, dass die grafische Darstellung der plastischen Form auf der geometrischen Ordnung

---

<sup>178</sup> Nach mündlicher Mitteilung von Werner Schmidt und Christian Dittrich am 19.4.2004 wurden die Titel der Tafeln weitestgehend von ihren Interpreten vergeben. Die viel zitierte Bescheidenheit Glöckners hat wahrscheinlich zu dieser offenen Titelei geführt, deren interpretierendes Moment als Ergebnis der Werkrezeption durch den Künstler akzeptiert wurde.



beruht und auch die geometrische Progression der beiden Formate des Tafel- und Mittelfeldes annähernd gleich sind.

Auch die Tafel 140, „Diagonale Teilung auf Rot“, um (1933 -) 1936, (Abb. 59 u. 59a) zeigt den Stern in einer sehr ungewöhnlichen Ansicht, die durch weitere eingezeichnete Hilfslinien im Erkennen jedoch erschwert ist. Beide grafische Darstellungen der plastischen Form des sechszackigen Sterns sind Ergebnisse des spielerischen Umgangs mit einer gewonnenen Erkenntnis - der eigenständigen, ikonologisch begründeten Form. Die ikonologisch begründete Form ist dabei ein Sinnbild; der sechszackige Stern eine Art Prisma einer unbekanntes Größe, ein göttliches Auge. Hermann Glöckners schöpferische Tat besteht bei den Sterntafeln darin, dass er auf der Suche nach der universalen Ordnung der Natur in seiner eigenen arithmetischen Ordnung das Numen erkennt und dieses mit einem Zeichen - dem sechszackigen Stern - verknüpft. In diesem Zeichen kommt aber nicht mehr die arithmetische Ordnung als eine mit den organischen Strukturen der Welt verbundene universale Ordnung zum Ausdruck, sondern das Zeichen gewährt eine völlig neue Anschauung, in dem es, frei von Konventionen, mit der autonomen Ästhetik einer universalen Urform auf ein naturanaloges Universum verweist.

Die zeitliche Dimension in den Sterntafeln ist in zweierlei Hinsicht festzustellen. Zum einen sind die linearen Elemente der plastischen Form prozesshaft. Sie entfalten eine Wirkung, die sich nicht auf eine statische, konstruierende beschränkt, sondern die ganz im Gegenteil als eine dynamische zu bezeichnen ist, die mit ihrer linearen Energie die Fläche durchdringt und in den Raum stößt - getragen von dem Ereignischarakter der Reflexionen und Brechungen. Die Konstruktionen visualisieren einen zeitlichen Verlauf. Zum anderen ist eine inhaltlich geprägte Simultaneität der Sternbilder Ausdruck einer zeitlichen Dimension. Sie geben eine plastische Form, eine arithmetische Ordnung und einen konstruktiven Prozess wieder. Sie sind Verknüpfung von Numen und Zeichen und darin Sinnbild. „Die Zusammenfassung und bildhafte Darstellung mehrerer Vorgänge in einer Bildform und einer Bildeinheit führt von einer sukzessiven Darstellungsform zur simultanen. Der zeitliche Ablauf des Schöpferischen Prozesses wird, von der Inspiration des Künstlers bis zur Rezeption durch den Betrachter, im sinnbildlichen Zeichen der Simultaneität als umfassende Geschehenseinheit erfaßt und repräsentiert.“<sup>179</sup> Lineare Energie, unaufhörliche Be-

---

<sup>179</sup> Fassbender, 1979, S. 41.

wegung und dynamisches Prinzip sind die Begrifflichkeiten, mit denen Rudolf Mayer und Werner Schmidt<sup>180</sup> den Bildgegenstand entsprechend zu fassen versuchten.

Abschließend kann man für die Stern- bzw. Strahlentafeln zusammenfassen, dass sich in ihnen ein Wandel zum Plastischen vollzieht. Die in der Fläche liegenden Konstruktionslinien der geometrischen Ordnung werden zu Körperlinien, die die Kontur einer plastischen Figur beschreiben. Sie werden nicht mehr von der Bildoberfläche getragen, sondern von dem illusionierten, sich frei im Bildraum bewegendem Körper, dem gefalteten Keil. Durch ihre gleichzeitige ontologische Präsenz besitzen die Linien eine Zweinatur, die neben der Plastik auch die gemalte Oberfläche als dialektischen Gegenpol hervortreten lässt. Mit der Entdeckung der Form des achtzackigen Sterns im gefalteten Keil erbringt sich Glöckner selbst einen Beweis für die „Richtigkeit“ seiner geometrischen Ordnung. Der achtzackige Stern ist eine unbewusste Konstruktion auf deren Basis. Er ist eine eigenständige, ikonologisch begründete Form. Formimmanent wird das Thema Plastik in den Bildfindungen zum sechszackigen Stern. Hermann Glöckner gelingt es, über die Drehung des sechszackigen Sterns im Bildraum, die unendlichen Ansichten einer Sache zu generieren. Dabei verbindet Glöckner das schöpferische Potenzial seiner geometrischen Ordnung in der Urform eines universalen Zeichens zum Sinnbild für ein übersinnliches, naturanaloges Universum.

---

<sup>180</sup> Vgl. Mayer, 1992 (III), S. 15 und Schmidt, 1992 (I), S. 30.

### 2.1.5. Die Parallelisierung der geometrischen Ordnung - 1932 bis 1938

Mit der Tafel „Roter Punkt über grünweißer Faltung auf Schwarz“ (Tafel 39), liegt uns eine Arbeit Glöckners vor, die mit der Bezeichnung „3.3.32“ auf den 3. März 1932 zu datieren ist und die damit erstmals im Konvolut der Tafeln einen Bildgegenstand besitzt, der nicht ausschließlich aus dem System der Seitenhalbierung entwickelt ist, nicht ausschließlich auf dem Modul basiert. Sie bildet den Anfang einer Gruppe von 10 Arbeiten, die bis etwa 1935<sup>181</sup> entstanden sind. Glöckner führte diese Gruppe 1956 weiter. Eingeordnet ist die Arbeit im Tafelwerk nach den ersten Strahlentafeln. Die offenkundige Beziehung zwischen dem tatsächlich gefalteten Papier und der linear beschriebenen Faltung eines Keils im Bildraum, wirft die Frage auf, in welcher Richtung die Bezugnahme erfolgte. Es stellt sich allerdings auch die Frage, inwieweit die Kenntnis von der Inspirationskette die Sicht auf die Gestaltungen verändern würde.

Die Annahme, dass die erste Strahlentafel vor der ersten Faltung entstand, ergibt insofern einen Sinn, als die Strahlentafel aus einem Konstituierungsprozess entstand und ihrem bildnerischen Inhalt nach sozusagen theoretische Vorarbeit für die Faltung ist. Es ist aber auch denkbar, dass Glöckner durch die Kunstgewerbeschule auf die Technik der Papierfaltung hingelenkt wurde, die in Japan unter der Bezeichnung „Origami“ als besondere Kunstform verbreitet ist.<sup>182</sup> Dann hätte Glöckner mit einer praktischen Erfahrung im Hinterkopf seine den Bildraum ergründenden Linienexperimente durchgeführt. Wahrscheinlich liegt die Lösung in der Mitte derart, dass die im Unbewussten geborgene Erfahrung mit der Faltung den Wahrnehmungsprozess befördert hat, der zum Erkennen der plastischen Form in den Linien der geometrischen Ordnung notwendig war. Die Stringenz in der gestalterischen Entwicklung von den elementaren Teilungen bis zu den Strahlentafeln wäre aber kaum entstanden, wenn Glöckner die Faltungen im Vorfeld konstruiert hätte.

Unser Beispiel zeigt auf einem schwarz bezogenen Tafelkörper eine kleine, rote Kreisfläche, die auf dem Schnittpunkt von BH und HH4.ouo liegt. Darunter befindet sich ein vierfach gefalteter Papierstreifen so, dass seine gelbe und grüne Seite abwechselnd zu sehen sind. Die mit der Faltung herbeigeführte wechselseitige Abdeckung der beiden farbigen Seiten, vermittelt einen auf dem Prinzip der Überschnei-

---

<sup>181</sup> Christian Dittrich schreibt von 16 Tafeln bis 1938, vgl. Dittrich, 1992, S. 114, eine solche Anzahl ist jedoch im Werkverzeichnis nicht aufgeführt.

<sup>182</sup> Vgl. Dittrich, 1992, S. 114.

dung basierenden Raumeindruck. Voraussetzung für eine solche Wahrnehmung ist, dass man den Papierstreifen nicht als eine Addition von Vier- und Dreiecksformen versteht, die in einer Bildebene liegen, sondern als ein körperhaftes Gebilde, dessen Materialfluss kontinuierlich, also auch unter der Abdeckung vorhanden ist. Man kann sehr deutlich sehen, wie sich die überdeckte Kante des Streifens auf dem darüber liegenden Papier abzeichnet und wie die Qualität des Materials unterstützend auf den Prozess der Darstellung einwirkt. Der Künstler stellt mithin keine Faltung dar, „sondern die Faltung wird als reale so auf die Tafel montiert, daß sie nicht Paradigma für eine Faltung, sondern selbst Faltung ist.“<sup>183</sup>

Der Papierstreifen ist ein selbstreferenzielles Ding. In gewisser Weise ist uns die selbstreferenzielle Darstellung von Gestaltungselementen bereits bei den ersten Tafeln begegnet, aber auch noch früher bei den Arbeiten zu dem Motiv des Weisers. Konnte man den Weiser noch als Index auf sich selbst und die variierende Lesart des Bildes verstehen, sozusagen als einen Metaweiser, so führen die ersten Tafeln die geometrischen Regeln an Hand ihrer Beschaffenheit vor. Der gefaltete Papierstreifen ist nun nur noch Faltung ohne Verweis. Kornelia von Berswordt-Wallrabe leitet daraus ab, dass Glöckner „an den Phänomenen und an der Struktur der Dinge, die er visualisiert, interessiert“ ist und das sein Werk „nicht das Schöne, sondern das grundsätzlich Eigenständige, das nur durch dieses Gegebene sich selbst zeigt, das Strukturelle [...]“<sup>184</sup> ist. Und weiter an anderer Stelle: „In dem Maße, wie Glöckner die Welt als universelle begreift, enthält das Visuelle - unbedeutend, ob vom Künstler gestaltet oder von ihm als Gestaltetes vorgefunden - Wert. Damit ist sein Gestaltungsprinzip systematisch und strukturell, und das heißt, es verläßt die Ebene der vorgedachten Konstruktion.“<sup>185</sup>

Für unseren Fall würde dies bedeuten, dass Glöckner gleichwohl die Ebene der reinen Vorführung der geometrischen Ordnung an Hand von Flächenteilungen verläßt und die geometrische Ordnung mithin auch nicht Gegenstand seiner gestalterischen Arbeit ist. Schon bei den Strahlen- und Sterntafeln war zu sehen, wie sich das Verhältnis zu Gunsten der plastischen Konstruktion im Bildraum verschiebt, die geometrische Ordnung zwar signifikant ausgeführt ist, der Betrachter durch sie aber eine plastische Figur evoziert. Bei der vorliegenden Faltung ist die geometrische Ordnung scheinbar nicht mehr vorhanden. Die plastische Figur des Papierstreifens

---

<sup>183</sup> Berswordt-Wallrabe, 1996, S. 13.

<sup>184</sup> Ebenda.

<sup>185</sup> Ebenda, S. 12.

basiert jedoch, wenn auch nicht offensichtlich wahrnehmbar, immer noch auf einer vorgedachten Konstruktion. Verlängert man nämlich die Kanten, treffen die Linien in den meisten Fällen auf einen Punkt der geometrischen Ordnung. Wie genau Glöckner seine Faltkanten an entsprechende Konstruktionslinien gelegt hat oder ob er überhaupt noch messen musste, ist dabei gar nicht von so großer Wichtigkeit. Vielmehr wird deutlich, Glöckner hat die geometrische Ordnung bei seinen gestaltenden Handlungen immer im Auge gehabt. Sie war, wenn man so will, dem kreativen Spiel auf dem Format immanent, bzw. das Spiel war von der geometrischen Ordnung unsichtbar kodiert.

Der beschriebene Sachverhalt ist keineswegs ein Zufall, wie die beiden Tafeln Nr. 51 und 52 von 1933 zeigen (Abb. 61 u. 62), deren Formate bei kleineren Abmaßen die gleiche Progression von 1,4 haben und die zu einer Gruppe von Faltungen gehören, bei denen Glöckner mit Japanpapierstreifen auf schwarz bezogenen Tafelkörpern gearbeitet hat. Auch sie sind mindestens „unbewusst“ konstruiert, denn die Faltkanten der Papierstreifen sind mit dem Konstruktionssystem evident - bei Formateilungen bis zur 5. Ordnung. Auch scheint die Wahl der Breite des Papierstreifens nicht einem Zufall zu unterliegen. Wie sonst könnten alle Kanten dem Modul folgen, ohne die 5. Ordnung zu übersteigen? Werner Schmidt sieht darin ein Verfahren, das Konstruktion und Zufall vereint. Allerdings widerspricht seine Ausführung: „Die exakten Brüche der meisterlich geführten Bänder künden von Ordnung und Plan, bei Prüfung der Komposition verrät sich das Walten des Zufalls(.)“<sup>186</sup> den Kompositionen der Tafeln 51 und 52. Von einem Verlassen der Ebene der vorgedachten Konstruktion kann man bei diesen beiden Tafeln nicht sprechen. Man kann aber von einem Verlassen der Ansichtigkeit, von einer Parallelisierung der vorgedachten Konstruktion sprechen, d. h., die Konstruktion existiert auf einer Metaebene, und zwar in der künstlerischen Haltung des Künstlers.

Ebenfalls neu zu bewerten ist die Materialität der Faltungen. Die visuelle Scheidung von Figur und Hintergrund war durch Glöckner in den Sterntafeln bereits vollzogen worden. Mit dem Einsatz des Japanpapiers, also eines, wenn auch feinen, so doch erhabenen Materials auf der Bildoberfläche, kommt zur visuellen Definition der Gestaltelemente noch eine plastische hinzu. Der Papierstreifen ist also nicht nur selbstreferenziell, sondern er ist auch eine real plastische Form. Die ikonologisch begründete Form in den Sterntafeln wird zur ikonologisch begründeten Plastik in den Tafeln der Papierstreifen. Glöckner verlässt damit die Gestaltungsebene der

---

<sup>186</sup> Schmidt, 1992 (I), S. 31.

Tafeln, und zwar vor Beendigung einer Arbeit. Man muss sich vorstellen, dass der Künstler die Faltung im realen Raum ausführt. Die am Endprodukt zu sehenden Überlagerungen und Durchkreuzungen sind flach gedrückte plastische Raumkreuzungen, die erst auf der Tafel zur ikonologisch begründeten Form geworden sind. Glöckner denkt an dieser Stelle nicht mehr nur an eine Übertragung der in den Sterntafeln gefundenen Erkenntnisse auf den realen Raum, sondern er hat zu diesem Zeitpunkt die Übertragung während des Arbeitens bereits vollzogen. Was anfangs nur die Idee von einer Form war, wird kurzzeitig zur tatsächlichen Form, bevor es in hoher Dichte fixiert zum visuellen Symbol erstarrt.

Wie für den Künstler typisch, erstellte er nicht eine Tafel oder ein Motiv, im Gegenteil, in rascher Folge werden die Abläufe wiederholt und dabei ganz leicht variiert. Und obwohl die berechenbare Konstruktion immer mehr in den Hintergrund zu treten scheint, gibt das parallele Material eine gestalterische Sicherheit.

Zusammenfassung Tafeln:

Die Tafeln sind der zentrale Werkkomplex der Kunst Hermann Glöckners. Sie repräsentieren alle Ansätze seiner künstlerischen Arbeit, die neben dem Tafelwerk entsteht. Insofern sind sie eine didaktische Anleitung zum Verstehen des Gesamtwerkes, denn sie zeigen die Methodik der geometrischen Ordnung, der Autonomie von Farbe und Form, des plastischen Denkens und des plastischen Formens – die Tafeln bilden ein Schlüsselwerk. Sie sind aber auch eine eigenständige Bildform, resultierend aus ihrer Beschaffenheit. Innerhalb dieser besonderen Ausprägung eines künstlerischen Mediums dekliniert Glöckner die Ontologie des Bildes. Von der Selbstdarstellung des Mediums über die Aufhebung der tradierten Scheidung von Figur und Hintergrund, die Codierung des Mediums, die erneute Trennung in Bildraum und Figur und die damit verbundene Findung einer ikonologisch begründeten Form bis hin zur ikonologisch begründeten Plastik sind alle Schritte variantenreich exerziert. Das Tafelwerk erwächst aus einem kontinuierlichen Verstehen des eigenen künstlerischen Weges, der letztendlich zur Sicherheit des künstlerischen Seins wird.

## 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerkes

### 2.2.1. Befreiung und Anwendung

Kaum mit Zeitverzug arbeitet Glöckner auch nach der Entdeckung der geometrischen Ordnung an seiner vorherigen Malerei weiter. Dabei treffen Impulse auf seine Arbeit, die von den Erkenntnissen im Tafelwerk herrühren und die die unmittelbar verarbeiteten Impulse in den Gemälden nach der Entdeckung der Maßverhältnisse fortführen. Anfänglich wirken sich alle Aspekte in sehr stringenter Weise aus, so dass man sagen könnte, Glöckner war von seinen unbewusst formierten, aber in den Tafeln bewusst formulierten Gestaltregeln durchdrungen. Werner Schmidt führt dazu aus, „dass außerdem (Tafelwerk, d. V.) von 1930 bis 1933 nur 35 Zeichnungen und ein Dutzend Gemälde erhalten sind. Die meisten davon behandeln kompositionelle Fragen des Tafelwerkes in realistischen Darstellungen, so bei Darstellungen aus der alltäglichen Arbeitswelt, wie Wäschetrockenplatz, Bahnschranken, Hochspannungsmasten und Fabrikschornsteine, die zur Ikonographie der Neuen Sachlichkeit gehörten.“<sup>187</sup> Wie noch in Kapitel III. / 3.3. zu sehen sein wird, ist die Nähe zur Neuen Sachlichkeit bei weitem nicht auf das Sujet beschränkt. Jedenfalls sind die ersten Arbeiten Anwendungen der im Tafelwerk formulierten Gestaltregeln auf die Wiedergabe der Umwelt, die auch die Komposition bestimmen. Die gezeigten Gegenstände aus der Umwelt erlangen ihre Bildexistenz dadurch, dass sie die geometrische Ordnung vorführen. Insofern gehören die von Schmidt ausgeführten Beispiele eher nicht zur Neuen Sachlichkeit, denn die ihnen anhaftende Dinglichkeit fußt nicht auf der Rückbesinnung zur nüchternen Objektrealität, sondern auf der subjektiven, inneren Sicht auf die Dinge. Obgleich die künstlerischen Ergebnisse formal vergleichbar erscheinen, ist die theoretische Unterscheidung wichtig, da Glöckner die Neue Sachlichkeit in anderen zu besprechenden Arbeiten offensichtlicher berührt. Zwei stellvertretende, prägnante Beispiele für den starren Anwendungsduktus von 1933 sind die beiden Zeichnungen „Masten mit Kreuzung“ (Abb. 63) und „Mastenreihe“ (Abb. 64).<sup>188</sup> Beide Zeichnungen können wie ein Test zur Seitenhalbierung gelesen werden.

Im Falle der ersten Zeichnung führte der Test an der „Wirklichkeit“ ins künstlerische System zurück. Jede Linie, jeder Ausgangspunkt, alles stimmt mit der fortlaufenden Seitenhalbierung überein; die Stromleitungen, die Straßenränder und die Masten, selbst deren Leitungsarme und Fußpunkte. Dabei wendet Glöckner die Halbierung

---

<sup>187</sup> Schmidt, 1992 (II), S. 14.

<sup>188</sup> Abb. in: Ausst.-Kat., Ulm, 1991, S. 27 und Ausst.-Kat., Berlin, 1992, S. 26.

bis zur HH6. bzw. BH6. an! Im Ergebnis stehen die perspektivischen Verläufe der sich kreuzenden Straßen und der sich steil verjüngende Verlauf der Mastenreihe in einem unstimmgigen Verhältnis, gleich so, als ob sie nicht auf einer Bildraumfläche liegen würden. Und doch enden sie auf der gleichen Horizontlinie; der HH1., über der ein mit dem Zirkel gezogenes Gestirn steht. Obgleich alle Linien mit dem Lineal ausgeführt sind - man also mitnichten von einer individuellen Handschrift sprechen kann - und die Komposition starr der Seitenhalbierung folgt, atmet die Zeichnung Glöcknerschen Geist, ist für den Künstler spezifisch. Denn in ihr drückt sich die Hingabe zur Konstruktion als Vorgang aus, das Messen, das Teilen ohne Rest, das Ziehen einer Linie an der Kante eines Lineals. Dies alles scheint Glöckner genießerisch angewendet zu haben. Die Arbeit ist von dem verführerischen Gedanken getragen, dass jeder Punkt seinen Platz in einem Gestaltungssystem hat und so ästhetische Entscheidungen scheinbar mathematisch kontrollierbar sind.

Auch in der Zeichnung „Mastenreihen“ erkennt man Glöckners System als Gestaltungsziel und nicht die drei ungenau definierten Mastenreihen. Titel und Anmutung der Arbeit weisen auf die wahrgenommene Umwelt. Sie erscheint uns aber nicht analytisch gesehen und in die Zweidimensionalität übertragen, sondern als in der Fläche konstruiert. Die mit Bleistift gezogenen feinen, klaren Hilfslinien stehen auf der mit großen Pinselstrichen aufgetragenen weißen Farbe so präzise, dass sie die groben, kräftigen Mastenstriche in ihrer optischen Wirkung halten, beinahe übersteigen. Gerade die den Linien innewohnende ordnende Kraft wird für Glöckner der Grund gewesen sein, sie eben nicht zu Gunsten der Masten nach Abschluss der Gestaltung zu entfernen. Denn sie waren ihm Hilfsmittel und Anliegen zugleich, ja mehr noch, sie waren die Protagonisten seiner neuen Sicht in die Welt, sie waren die von ihm Gesehenen, der Welt eigenen Regeln für Harmonie und Maß. Insofern mögen die gezeigten Dinge zur Ikonographie der Neuen Sachlichkeit gehören, nicht aber zu deren Ikonologie. Aus diesem Grund markieren sie eine eminent wichtige Stelle im Schaffen Glöckners.

Ebenfalls zum Thema der Masten gehört das Gemälde „Hang im Winter“ von 1931 (Abb. 65),<sup>189</sup> das sich im Nachlass des Künstlers befindet. Obgleich man es den Arbeiten zuordnen kann, die unter dem Einfluss des Tafelwerkes entstanden sind, ist die Ausführung als Gemälde eine geschlossener als bei den beschriebenen Zeichnungen. Das Bild ist über die Diagonale der jeweils zweiten Halbierung in eine weiße und eine blaue Farbfläche geteilt. Fast exakt auf der ersten und jeweils zwei-

---

<sup>189</sup> Abb. in: Ausst.-Kat., Ulm 1991, S. 31, Nr. 10.



ten vertikalen Halbierung stehen Masten, von denen der vordere oben durch den Blattrand, die beiden hinteren unten durch den Hang in ihrer vollen Größe beschnitten sind. Zusätzlich durch die perspektivische Verkleinerung entsteht so eine klare räumliche Lesbarkeit, die einer konkreten Natursituation entlehnt zu sein scheint. Trotz der strengen konstruierten Teilung wird mit sparsamen malerischen, aber nicht minder wirkungsvollen Mitteln der impressionistische Eindruck einer vom Schneetreiben durchwirbelten Landschaft erzeugt, deren Konstruktion „angenehm“ in den Hintergrund tritt.

In den Hintergrund tritt die konstruktive Blattteilung auch in späteren Arbeiten. In der Rötelzeichnung „Dorfstraße in Wünschendorf“<sup>190</sup> aus dem Jahre 1934 (Abb. 66) legt Hermann Glöckner in schwachen Linien ein Raster nach der Seitenhalbierung an. Die straffe, Kuben und Flächen erfassende Zeichnung liegt darüber. Wichtige Bild- bzw. Kompositionselemente wie eine Giebelspitze, ein Mast oder der Horizont folgen dem Raster streng und sind dabei kräftig ausgeführt. An anderen Stellen, wo die gesehene Natursituation das Raster verlässt, bleibt der zeichnerische Strich zaghafter und findet seinen Platz dazwischen. Trotzdem oder gerade deswegen empfindet man die konstruktive Vorzeichnung nicht als fremd, sondern als Teil der eigentlichen Ausführung, obwohl sie ja eine rein maßnehmende Funktion besitzt. Nicht mehr so streng wie in den oben genannten Beispielen, durchweben sie den Hintergrund der Natursituation leichtfüßig und zitieren eher die Fläche des Blattes als eine Bilddimension, an die sich die Zeichnung legt. Letztendlich zeigt dieses Blatt, dass Glöckner das System der Seitenhalbierung auch angewendet hat, um der unbestimmten Neutralität eines weißen Papiers eine Grundstimmigkeit, sich selbst auf dem leeren Blatt eine Orientierung zu geben.

Wie sehr sich Glöckner jedoch am Anfang in die Anwendung seiner mathematischen Ordnungen auf die Umwelt vertieft hat, lässt eine Arbeit von 1931 unmissverständlich deutlich werden, bei der man auch von einer „mathematischen Betrachtungsweise der Natur“ (Annegret Janda in Anwendung nach Le Corbusier)) sprechen kann. Es handelt sich um das Gemälde „Großer Schornstein“ (Abb. 67 u. 67a), welches sich heute in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden befindet.<sup>191</sup> Der oben und unten angeschnittene Schornstein ist in seiner runden Körperform durch Hell und Dunkel modelliert, wobei die Übergänge nicht stufenlos sind. Die Form des Schornsteins ist in keiner Weise zufällig. Direkt aus dem Format ist

---

<sup>190</sup> Abb. in: Ausst.-Kat., Wien, 1992, S. 50, Nr. 34.

<sup>191</sup> Abb. in: ebenda, S. 29, Nr. 13.

das Bild von Glöckner entwickelt. Nicht das Ding an sich ist für Glöckner Anlass zur Wiedergabe, sondern seine mathematische Bestimmung und Beziehung in und zu der Natur. Anhand der erfolgten Anritzungen, die die Konstruktion determinieren, kann die Entstehung des Bildes rekonstruiert werden. Glöckner hat das Format zuerst vertikal halbiert. Dann rückte er unten nach rechts und oben nach links um 1 cm ein und verband die beiden Punkte mit einer Geraden, die somit durch die Bildmitte läuft. Auf diese Weise entstanden zwei kongruente, um  $180^\circ$  gedrehte Bildteile. Die Gerade wird die rechte Sichtkante des Schornsteins. Von da aus nach links sollte der Schornstein an der unteren Bildkante 18 cm und an der oberen 12 cm breit sein; Seitenmarkierungen und Mittelachse sind entsprechend eingeritzt. Die angezeichneten Formen werden jedoch nicht ausgeführt - vielleicht empfand Glöckner die linke Bildhälfte als unausgewogen, von dem Schornstein dominiert. Sehr wahrscheinlich hat Glöckner aber festgestellt, dass Breite und Höhe des Bildes durch sieben teilbar sind. Daraufhin drittelt er die Formatbreite und legt die Mittelachse (Symmetrieachse) für den Schornstein mit 14 cm Abstand von der linken Bildkante neu fest. An dieser spiegelt er die eingangs gezogene Gerade zur linken Sichtkante und erhält so die endgültige Form des Schornsteins. Damit ist der linke Bildteil in sich auch gedrittelt – die beiden symmetrischen Hälften des Schornsteins und der sich ergebende Rest sind formgleich. Auf der horizontalen Achse ist der Schornstein 14 cm breit und hat einen Abstand zur linken Kante von 7 cm und zur rechten von 21 cm sowie die Mittelachse des Schornsteins zur rechten Bildkante 28 cm bzw. 14 cm zur linken ( $7/14/21/28, 1 \times 7/2 \times 7/3 \times 7/4 \times 7$ ). An der unteren Bildkante beträgt der linke Abstand 6 cm (Formatbreite  $42 : 7$ ) und die Breite des Schornsteins selbst 15 cm (Formathöhe  $105 : 7$ ).

Glöckner führt an diesem Bild einen mathematischen Bildnisbeweis mit der Zahl sieben durch, indem er das Bild den Gesetzen der Zahl unterwirft; er trifft keine ästhetischen Entscheidungen, sondern mathematische („mathematische Betrachtungsweise der Natur“). Glöckner verwendet in diesem Bild auf der Suche nach der Richtigkeit eines Bildes sein Konstruktionsprinzip noch sehr starr. Nur wenige Jahre später wird er die konstruktive Grundlage seiner Bildnisbeweisleitung intuitiv verwenden und zu Ergebnissen kommen, die neben formaler Stimmigkeit auch künstlerische Genialität ausstrahlen. Der Begriff „Sympathiewert“<sup>192</sup> von Anton Stankowski wird dort abgewandelt Anwendung finden können. Das in der Konstruktion

---

<sup>192</sup> Der Begriff besagt, dass eine ansprechende Konstruktion nicht ohne Assoziation zur sichtbaren Welt und damit zum humanen Bereich auskommen kann. vgl. Thieme, 1993, S. 27, Anm. 24.

des „Großen Schornstein“ enthaltene Prinzip der Drehung und Spiegelung von Formen wird später in den Collagen und Faltungen der 50er Jahre eine wichtige Rolle spielen. In den Bildern mit den Schornsteinen scheint sich sehr deutlich die Bestrebung, die auch in den Zeichnungen vor 1930 zu erkennen war, zu bestätigen. Von einer konkreten Situation ausgehend, entsteht eine Flächenaufteilung, die in ihrer Referenz dem Bildgegenstand nicht mehr verpflichtet ist. Darum wird bei diesen Bildern der Titel zu einem wichtigen Element der Bilddeutung bzw. -lesbarkeit. Im Bild des „Großen Schornsteins“ ist auch die Betonung des Malaktes als eine Wiederkehr diametraler Qualitäten spürbar, die sich zum Bestandteil der Rezeption entwickeln.<sup>193</sup> Die Rezeption erhält mit der köstlichen Farbigkeit eine Gegenwelt zur geometrischen Ordnung, wie sie Glöckner in vergleichbarer Qualität schon vor der Entdeckung seines Ordnungssystems mit der von der klassischen Moderne inspirierten Malerei unter Beweis gestellt hatte.

Die geringe Anzahl der geschaffenen Arbeiten kann nicht über ihre Qualität hinwegtäuschen, noch weniger über ihre Bedeutung innerhalb des Schaffens Glöckners. Nimmt man die folgende Aussage von Glöckner wörtlich, offenbart sich darin gleichsam Glöckners Charakter und sein Befreiungskampf aus der selbst geschaffenen Enge der Gestaltregeln. Obwohl die geometrische Ordnung Glöckner zu ganz neuen Formen geführt hat, schreibt er über seine Arbeit neben der am Tafelwerk: *„Das war gegenüber der strengeren Arbeit an den Tafeln immer wie ein Aufatmen, ein Lockern. Ich bin eben im Grunde kein Konstruktivist, bin vor allen Dingen Maler. Aber beide Zweige meiner Arbeit haben sich zweifellos gegenseitig befruchtet.“*<sup>194</sup> Dieser Aspekt des Malens wird in der Tat zu einem Gleichgewicht bzw. einer antipodischen Synthese zwischen geometrischer Ordnung und konkreter Farb- und Materialaussage im Bild führen und sich als Glöcknersche Eigenheit entwickeln.

---

<sup>193</sup> In der rechten oberen Ecke sitzt das große „G“ mit derselben Buchstabenschablone gemalt wie im Bild „Grauer Schornstein“, ebenfalls 1931, zum Teil übermalt.

<sup>194</sup> Glöckner, 1983, S. 59.

## 2.2.2. Ein Kreis schließt sich - Dächerbilder

*„Meine Dächerbilder entstanden, soweit ich mich erinnere, nahezu alle in der Tafelzeit. Sie erforderten eine besondere Anspannung und eine neuartige starke Konzentration auf das, was da geschah. Die Dächerbilder sind gewissermaßen eine freiere Auslegung dessen, was innerhalb der Tafelarbeit in Erscheinung trat und an Natureindrücke oder Landschaftseindrücke erinnert.“*<sup>195</sup> Stehen die beiden letzten Zitate zwar im Widerstreit hinsichtlich der Anstrengung seitens des Künstlers, so lassen sie aber nicht offen, wie „Tafelwerk“ und „Freie Malerei“ die angekündigte Dialektik bilden. Der begonnene Bogen mit der Untersuchung der eigenen Bilder nach Maßverhältnissen über das Erkunden und Aufstellen einer geometrischen Ordnung wird in den Dächerbildern Hermann Glöckners zu einem Kreis geführt. Die hierbei zu untersuchenden Fragen sind dabei bereits in Glöckners eigenen Aussagen angelegt. Die „freiere Auslegung“ der geometrischen Ordnung und die Erinnerung an „Natur- oder Landschaftseindrücke“ bei der Betrachtung der geometrischen Ordnung sind diametrale Aussagen, wie sie sich schon in seinen frühen Arbeiten um 1910 formulierten.

Es ist zu fragen, welchen Stellenwert die äußere Wirklichkeit für das künstlerische Schaffen von Glöckner hat. Gibt Glöckner die Natur wieder, um zu beweisen, dass ihr geometrische bzw. konstruktive Gesetze innewohnen und dass diese der göttlichen Schöpfungsmacht nach schön sind, oder konstruiert er die äußere Wirklichkeit nach den Regeln seiner geometrischen Ordnung, um die Schönheit seines Systems der Naturschönheit gleichzustellen? Anders gefragt: Versucht Glöckner die Natur zu erkennen oder sein Erkennen darzustellen? Ersteres wäre im alten Goetheschen Sinn ein anschauliches Erfassen von materiellen Tatsachen, die erfahren und durch Erfahrung erkannt werden; also ein empirisches Vorgehen. Würde man Glöckners Tun diesen Vorsatz unterstellen, ließen sich seine Naturstudien, in denen er dann Maßverhältnisse entdeckte, zu einem Teil damit erklären. Dann bliebe jedoch nach wie vor offen, welchen Ursprungs die Maßverhältnisse sind, die Glöckner in der Wiedergabe seiner Beobachtungen entdeckt hat. Glöckners Aussage der unbewussten Formierung hilft da nicht weiter, weil die Maßverhältnisse sowohl als auch von der Natur angelegt und unbewusst wahrgenommen bzw. dargestellt sein können und weil sie Glöckners Betrachtung der Natur eigen, eben in die Darstellung der Natur hätte einfließen können. Für die Untersuchung der folgenden Bilder soll deshalb vorerst gelten, dass

---

<sup>195</sup> Glöckner, 1983, S. 59.

- Glöckner in der Zeit vor dem Tafelwerk die Vorbilder für seinen schöpferischen Prozess in der Natur findet,
- die Vorbilder im Nachschaffen einen geometrischen bzw. arithmetischen Code erhalten, dessen Ursprung unbekannt bleibt,
- durch die Entdeckung der Codierung es im Tafelwerk zu einer Fokussierung kommt, in deren Ergebnis der Code eine ikonologisch begründete Form erlangt und an Hand derer der Code exerziert werden kann und
- Glöckner sich parallel zum Tafelwerk und unter dem Visier des Codes der ursächlichen Natur erneut zuwendet, deren Darstellung anfänglich der Codierung „unterliegt“.

Vor dem Hintergrund dieser vier Gesichtspunkte entstehen die so genannten Dächerbilder in der Zeit von 1934 bis 1938. Die Bezeichnung ist übergreifend, befinden sich doch unter den Arbeiten auch welche, die ganze Dorflandschaften zeigen, wie z. B. die Studie „Violette Giebel“ von 1934 (Abb. 68) oder das Gemälde „Voitsdorf“ (auch „Verlassenes Dorf“) von 1938. Innerhalb dieser Gruppe von Arbeiten ist eine Entwicklung im Malerischen zur autonomen Farbfläche festzustellen. Diese Malerische ist gegenläufig zur Entwicklung der Gestaltungsgrammatik im Tafelwerk. Findet Glöckner bei den Tafeln nach dem optischen und materiellen Verschluss des Bildraumes über die Flächenteilung zu einer plastischen Form im Bildraum, so scheinen sich seine Dorflandschaften und Dächer- bzw. Giebelbilder von einem perspektivisch konstruierten Bildraum zu einer aus geometrisch Formen gefügten Farbfläche zu wandeln.

Betrachtet man die Studie „Violette Giebel“ und „Dächer zwischen grünen Baumwipfeln“ (1936, Abb. 69), tritt der Unterschied in der Bildraumtiefe bereits deutlich hervor. In der Studie führt eine schwarze, satte Linie in die Bildtiefe. Das räumliche Zueinander der von ihr geformten Häuserkuben ist lesbar, weil unscheinbare Verjüngungen, deutliche Größenunterschiede und Objektsignifikanten wie Dachtraufen existieren. Und auch die Farbe unterstützt bei aller monochromen Schlichtheit das Erkennen der dargestellten Natursituation. Bei den „Dächern zwischen grünen Baumwipfeln“ besitzt hingegen die schwarze Linie nur noch eine trennende Funktion. Sie beschreibt zwar noch die Fachwerkhäuser, aber schon nicht mehr in ihrer räumlichen Disposition. Giebel und Dächer sind wie bei einem Ausschnittbogen in die Fläche geklappt. Eine Addition von Dreiecken und Parallelogrammen reiht bei-

nahe auch die grünen Wipfel der Bäume mit ein. Der pastos gespachtelte Farbauftrag trägt dazu bei, dass oben und unten nicht als vorn und hinten, sondern als Bildfläche wahrgenommen wird, deren Gestaltung auf der Oberfläche verbleibt.

Das Verschwinden der räumlichen Linie treibt Hermann Glöckner weiter bis zur Auflösung ihrer verbliebenen Scheidefunktion zwischen den einzelnen Flächen. Das Bild „Rote Dächer“ (undatiert, Abb. 70 u. 70a)<sup>196</sup> im Besitz der Gemäldegalerie in Dresden dokumentiert auf dem Weg zu einem eigenständig abstrakten Bild die Auflösung gegenüber der Arbeit „Dächer zwischen grünen Baumwipfel“. Gleichzeitig ist sie ein Beispiel für die Rückbefruchtung des Tafelwerkes auf die Natursicht, die auch als eine Art Kontrolle verstanden werden kann. Alle Schnittpunkte der Hauptkompositionslinien - Dachfirste, Hausecken, Baumstamm, Dachtraufe, Giebelkanten und Hang - mit den Blatträndern liegen auf Konstruktionspunkten, die mit der Seitenhalbierung übereinstimmen. Die Komposition ist großteilig, d. h., der Ausschnitt, der die Dachlandschaft eingrenzt, ist so gewählt, dass Formzusammenhänge unterbrochen werden. Gleichzeitig erhöht Hermann Glöckner die malerische Struktur der klar getrennten Farbfelder und vermindert die indexikalischen Details der Häuser. Nur die Andeutung eines kahlen Baumes hilft neben dem Titel, die Ausgangssituation des Bildes zu rekonstruieren, bei der es sich offenbar um zwei Häuser handelt, die hinter einem nach rechts ansteigenden Acker auf einem tieferen Niveau liegen.

Alle Bildelemente haben bei hohen Eigenwerten von Form und Farbe einen relativ geringen Darstellungswert. Die schwarze Rahmung der Bildfelder ist dabei teilweise in die Farbfläche integriert, ist also selbst ein Teil der Fläche und verliert somit an gestalterischer Bedeutung als Linie. Insbesondere bei dem hellen, spitzen Giebel im Mittelgrund des Bildes tritt die schwarze Kontur in Kontakt mit den Konturen der benachbarten Elemente und bedient zu großen Teilen auch deren Form. Die Linie wird damit Bestandteil von zwei Formen, die sich nicht nur in der Bildfläche, sondern auch im dargestellten Naturraum in verschiedene Richtungen entwickelt.<sup>197</sup> Die Folge ist, dass die Form des hellen Giebels durch die Nachbarformen bestimmt wird und nicht mehr ausschließlich durch seine Kontur. Die Linie ist also Kontur und Form gleichermaßen. Dies ist insofern von Bedeutung, als sich dadurch der Status

---

<sup>196</sup> Im Bestandskatalog der Gemäldegalerie der Neuen Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden von 1987 ist das Bild mit 1938 datiert, der Autor datiert die Entstehung auf Anfang 1936.

<sup>197</sup> Hier ist eine ähnliche Funktionalität der Linie zu beobachten, wie sie Marcel Duchamp mit dem Mittel der Nullfläche bei seinen chronofotografischen Bildern entwickelt hat.

der einzelnen Gestaltungselemente grundlegend ändert. Solange die Linie als Kontur präsent ist, ist sie (hierarchisch gesehen) wichtiger, weil formbestimmend. Die Fläche hat sozusagen „nur“ eine füllende Funktion, die der Form dient. Geht die Linie aber in die Fläche über oder verschwindet ganz als formbestimmende Größe, übernimmt die Fläche deren Funktion und steigt damit in der Hierarchie der gestalterischen Bedeutung. Das gelbe Dreieck des Giebels, das aus der frei gelassenen, unbearbeiteten Fläche der Pappe besteht, ist eine reine, autonome Form mit ausschließlich „visueller Funktion“ (Kornelia von Berswordt-Wallrabe). Man könnte auch von einem neuen Freiheitsgrad der Fläche sprechen, die, dem Dienen der Form enthoben, sich selbst dienen kann. Die Fläche kann zu einem neuen Bedeutungsträger werden. Interessanterweise kommt an dieser Stelle hinzu, dass die Dreiecksfläche bis auf eine gelbe Spachtelspur in der Mitte nicht ausgeführt ist, sondern lediglich aus dem Trägermaterial der Malerei besteht, d. h., das Dreieck ist durch ein Weglassen der Malerei entstanden.

Mit der Arbeit „Dächer in Wünschendorf“ von 1936 (Abb. 71) erreicht die gestalterische Entwicklung Glöckners in Bezug auf die Flächenabstraktion einen Höhepunkt. Da die Abmessungen des Bildträgers denen einer Tafel gleichen und da auch an dem Bild Entwicklungszusammenhänge deutlich werden, wurde die bis dahin als Gemälde bzw. Zeichnung geführte Arbeit von Christian Dittrich in das Tafelwerk (Tafel Nr. 120) aufgenommen. Sie befindet sich heute im Kupferstichkabinett Dresden. Die auf Zeitungspapier<sup>198</sup> erfolgte Malerei lässt an wenigen Stellen eine mit schwarzer Farbe ausgeführte Vorzeichnung erkennen. Inwieweit diese eine Seitenhalbierung ist, kann nicht beurteilt werden. Die Formkanten der Drei- und Vierecke folgen aber dem System der Seitenhalbierung bis zur 4. Ordnung. Dabei stoßen die Flächenformen scharf begrenzt und unvermittelt aufeinander; sie bilden insofern lineare Bildstellen bzw. Kompositions- oder Kraftlinien. Die Linie an sich kommt in der Komposition jedoch nicht mehr vor. Weder als konstruktives Element, als räumliches Element noch als formendes Element wird sie von Glöckner in dieser Arbeit eingesetzt.

Der Abstraktionsgrad vom Naturgegenstand ist so hoch, dass ohne Titel keine Dächer mehr erkennbar sind. Es gibt keine Winkelstellung der einzelnen Dachflächen, keinen Kubus, keinen Raum; die Formen füllen wie bei einer Intarsie die Fläche, verkeilen sich und bilden ein festes Formgefüge. Wie schon bei den vorhergehenden Arbeiten mag man auch den Farbauftrag wie ein Zuspachteln der Fläche emp-

---

<sup>198</sup> Das Zeitungspapier ist auf eine Pappe aufkaschiert, deren Stärke einer Tafel entspricht.

finden. Seine Bearbeitungsspuren sind so offen, so minutiös prozesshaft, dass ihre Oberflächen ein Augenschmaus von reiner Farbe und Materialität sind. Glöckner hinterlässt damit Neutralität in Bezug auf seine Handschrift, denn die Individualität ist unter den großflächigen, schlierigen Spachtelzügen begraben. Weil das Machen und das Gemachte in den Vordergrund gerückt ist, weil die Farbflächen von ihrem Bezugsobjekt enorm entfernt sind, kann bei dieser Arbeit quasi statt von abstrakten Flächen auch von konkreten Flächen gesprochen werden. Denn sie bringen nichts zur Erscheinung, was sie nicht sind. Mit ihnen verschwinden die letzten Spuren von der Beschäftigung mit dem realen Raum. In dieser Arbeit überschneiden sich die Wege der Gestaltungen, die Glöckner in den Tafeln und in den Arbeiten neben ihnen geht; sie ist der Kreuzungspunkt mit den Tafeln unter dem Diktat der Progression. Die Grenze der Gegenstandsidentität ist überschritten.



### 2.2.3. Der „Kammweg“ – ein Schlüssel

Das Jahr 1936 ist in der Entwicklung von Glöckner durch ein Bild markiert, das in seiner bildnerischen Aussage den bisherigen Weg bestätigt und ihn erfolgreich erscheinen lässt. Gleichzeitig ist es damit aber auch Anfang eines neuen Weges, den es definiert. Das genaue Entstehungsdatum des Bildes „Kammweg“ ist nicht bekannt (Abb. 72 u. 72a). Wahrscheinlich entsteht es aber nach dem 11. Februar, an dem Glöckner „Dächer in Wünschendorf“ gemalt hat. Abstrakt und konkret gleichermaßen führt Glöckner in diesem Bild seine aus zwei Richtungen unternommenen Untersuchungen zu einer Symphonie. Mit diesem Bild kehrt Glöckner zur Malerei, zu den Prinzipien der „plans“ und „taches“ der Boxdorfer Bilder und damit wohl auch zu sich selbst zurück. Erstmals scheint Glöckner wieder die malerischen Möglichkeiten auszukosten, ohne dass ihn die zügelnde Kraft der gestalterischen Überlegungen bremsen würde. Auf einem breiten Fundament der kritischen Überlegungen zur eigenen Malerei und deren Untersuchung, einem Fundament aus erweitertem Bewusstsein über die eigene Veranlagung und die Möglichkeiten der Malerei, zelebriert Glöckner eine konkrete Malerei in Verbindung zur Naturerfahrung so, als wäre das eine die unabhängige Parallele zum anderen.

In dem Bild „Kammweg“ existiert keine Kompositionslinie, die nicht auf der geometrischen Ordnung basiert; es ist durchweg konstruiert. Aber in dem Bild scheint jede Form einen Bezug zur Natur zu haben. Besitzt das Bild eine „Zweitnatur“, und wie könnte diese aussehen? Nach einer von Theo van Doesburg getroffenen Differenzierung wäre das Bild gegenständlich abstrakt oder ungegenständlich konkret. Die, dem Titel und den deutbaren Formen nach, für das Bild auslösende Natursituation stellt Glöckner nicht mehr ihrer Wahrnehmbarkeit durch ihn selbst nach dar, sondern nach der geometrischen Ordnung. Aus der geometrischen Ordnung hatte Glöckner in den Tafeln eigenständige Formen entwickelt, deren bildräumliches Wesen sinnbildlich auf ein naturfremdes Universum verweist. Die Bildformen im „Kammweg“ besitzen ebenfalls Verweisungscharakter. Ihrer bildnerischen Erscheinung nach zwar offenbar gegenständlich abstrakt, also naturhaft, sind sie aber doch ikonologisch begründet - nach der geometrischen Ordnung generiert. Glöckner transformiert also die Natur in eine ikonologisch begründete Form, deren Erscheinung mathematisch überprüfbar ist und die konkret genannt werden kann. Doesburgs Unterscheidung trifft hier also nicht den Kern, denn Glöckners Bild ist nicht einmal dem Ansatz nach ein „echter“ Kammweg. Somit kann die Darstellung auch

keine von der Natur abstrahierende sein, das Bild also auch nicht gegenständlich abstrakt.

Die „Zweitnatur“ erschließt sich über die farbliche Gestaltung der ikonologisch begründeten Formen. Nach der Anmutung der Formen unterliegen auch die Farben keiner Übertragung aus der außerhalb existierenden Wirklichkeit in die Zweidimensionalität. Glöckner verwendet für die Darstellung beinahe ausschließlich die drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb in ihrer Reinheit - Mischungen ergeben sich erst auf dem Malgrund durch den Farbauftrag. Reine Farben können die Natur aber nicht spiegeln, sie kommen so in ihr nicht vor. Die Farben erfüllen in dem Bild eine andere Funktion als die der Darstellung von Natur. Glöckner hat die Farben zueinander komponiert und ihnen so einen autonomen ästhetischen Bildwert zugeteilt. Mehr noch, er hat die Farben in seine Gestaltungsklaviatur aufgenommen und hat so neben seiner geometrischen Ordnung drei weitere, unveränderliche und überprüfbare Grundwerte erhalten. Damit wurde sein ikonologisch begründetes Gestaltungsrepertoire um objektive Größen erweitert. Auch der Farbauftrag ist kein darstellender. Oberfläche und Malstruktur des Bildes zeigen den Malprozess umfänglich. Verbunden mit der ikonologisch begründeten Form, besitzen die Spuren des Malprozesses autonomen Charakter im Dienste ihrer selbst. Es scheint sogar erlaubt, von einem gemalten Prozess zu sprechen, denn die Wahrnehmung ist zu einem beträchtlichen Anteil durch die „peinture“ gebunden. Derartige Beobachtungen konnten wir in Teilen bereits bei früheren Bildern machen, bei denen jedes Bildelement neben seiner eingebundenen Aussage in das gesamte Bild auch eine selbstreferenzielle Aussage besitzt, im Detail konkret ist. Bei dem Gemälde „Kammweg“ ist die gesamte Darstellung konkret.

An den Sterntafeln war Ähnliches festzustellen. Nicht vergleichbar ist die im Bild „Kammweg“ enthaltene »subkutane«, in eine ikonologisch begründete Form transformierte Außenwelt. Im „Kammweg“ findet eine interessante Rückorientierung derart statt, dass Glöckner nun eine Verbindung zwischen geometrischer Ordnung und organischer Struktur der Natur bzw. universaler Ordnung herstellt, die es in den Tafeln nicht gab. Und in der Verbindung weist Glöckner dem Bild auch eine neue Gegenstandsidentität zu, die im Bild „Dächer in Wünschendorf“ aufgehoben war. Diese Gegenstandsidentität ist aber nicht die außerhalb existierende Realsituation um den Kammweg, sondern der innere Klang der Natur. Hermann Glöckner definiert damit seine ganze Malerei neu und klärt so die Stellung seiner Kunst zur Natur. Er gibt dem inneren Klang der Natur eine bildreale Gestalt in der konkreten

Form des „Kammweges“, und der „Kammweg“ wird so zum objektivierten Ausdruckssymbol für den inneren Klang der Natur. Die ikonologisch begründeten Formen in der Malerei Glöckners werden in dem Bild „Kammweg“ ontologisch unter-  
setzt.

Für die vier oben genannten Punkte, nach denen sich die Arbeiten neben dem Tafelwerk entwickeln, kann deshalb erweitert gelten, dass

- Glöckner im Fortgang seiner Entwicklung die bildnerische Präsenz der geometrischen Ordnung bei der Wiedergabe der Natur zu Gunsten einer autonomen, konkreten Fläche unterordnet, deren Maß und Form aber weiterhin auf der geometrischen Ordnung beruht,
- sich der Bildraum zur Fläche wandelt, in der die Natur kein Äquivalent in einem abstrakten Bildgegenstand erhält, vielmehr die Grenze der Gegenstandsidentität überschritten wird und
- im „Kammweg“ zwischen der geometrischen Ordnung und der universalen Ordnung eine ontologische Verbindung hergestellt und die Malerei damit zum Ausdruckssymbol für den inneren Klang der Natur wird.

In Ansätzen hat Glöckner die letzten drei Punkte seiner Bildsprache schon in dem Gemälde „Der Weiser“ erreicht. Die zeitliche Einordnung dieser theoretischen Qualität – freilich noch in der künstlerischen Intuition gebunden – liegt somit noch klarer als bisher vor dem Tafelwerk. Zum differenzierenden Verständnis seien zwei weitere Arbeiten hinzugezogen, die aus der Zeit der Überprüfung der Maßverhältnisse stammen. 1927 entstanden, wurden „Haus des Kohlenhändlers“ und „Hafen in Pieschen“ mit dem System der Seitenhalbierung bzw. den Diagonalen überzogen. Wenn man den Ausführungen Glöckners folgt, muss das 1928 gewesen sein. „Überzogen“ hat in unserem Kontext Bedeutung. Beiden ist die gegenstandserfassende Lineatur und die flächig gebaute Struktur gemein, die zwei Dinge erreichen – nämlich die signifikante Wiedergabe eines außerhalb des Bildes existierenden Geschehens (Linie) und die geometrische Vereinfachung dieses Geschehens (Flächen-Kodierung). Allein die Tatsache des nachträglich eingetragenen Systems der Seitenhalbierung<sup>199</sup> - der Begriff der geometrischen Ordnung wäre an dieser Stelle zu früh – könnte hinreichender Beleg sein, dass die beiden Arbeiten anders ontolo-

---

<sup>199</sup> Dass es sich um Überzeichnungen handelt, ist insbesondere an dem Bild „Hafen in Pieschen“ eindeutig zu erkennen.

gisch zu bewerten sind als die Arbeiten um den „Kammweg“. Unabhängig davon ist es aber die intendierte Funktion der bildnerischen Mittel, die sie zu den jüngeren Arbeiten gehören lässt. Dabei ist nicht einmal ein markanter Abfall in der Häufigkeit der Übereinstimmung zwischen wichtigen Bildteilen und dem System der Seitenhalbierung zu verzeichnen. Aber bei allen bereits genannten Tendenzen steht die dingliche Realität im Vordergrund der Darstellung. Die Oberfläche der Welt (Natur) wird zwar mit Linie und Fläche geometrisch vereinfacht, aber nicht ihr Wesen geometrisch ausgedrückt. Gleiches gilt für die Verwendung der Farbe. Wie an zahlreichen Beispielen belegt, ist ihr Einsatz schon beinahe autonom zu nennen, d. h., Glöckner befindet sich im Prozess des Bewusstwerdens, was Farbe im Sinne ihrer Eigenwertigkeit bedeuten kann. Die Verwendung von diesem Potenzial für eine transzendente Darstellung findet aber noch nicht statt. Der Zeitpunkt, an dem die neue Qualität des „Kammweg(s)“ sich durchzusetzen beginnt, liegt zwischen 1935 und 1936.<sup>200</sup> Weitere Gemälde, die um den „Kammweg“ entstehen, sind mit diesem gleichzusetzen. Zu ihnen gehören die Werke „Vorstadt im Winter“ (1935), „Haus R (Rosenkranz)“ (1936), „Dächer und Giebel in Golberode“ (1936), „Braune Fenster“ (1936) und „Fürstenau mit Frau“ (1937, Abb. 73).<sup>201</sup>

Abschließend soll folgende Antinomie gelöst werden, die das Verhältnis zwischen den künstlerischen Äußerungen Glöckners und der Natur in seiner diametralen Inbezugnahme beschreibt:

1. These: Hermann Glöckners Kunst gründet sich auf Natur.
2. Antithese: Hermann Glöckners Kunst gründet sich nicht auf Natur.

Bei der Diskussion kann man ausschließen, dass die Beobachtungen, die Hermann Glöckner vor der Natur gemacht hat, umfänglich von seiner inneren geistigen Welt herrühren und eben nur diese innere Welt darstellen. Wenn Glöckner vor der Natur malte oder zeichnete, hat er sie auch wahrgenommen. Und zwar nicht nur im inspirierenden Sinne, sondern als Zielobjekt der Darstellung. Glöckner hat aber auch den Hang zur geometrisierenden Darstellung gehabt.

---

<sup>200</sup> „Scheunenfront“ (1935) und „Dächer und Turm in Lauenstein“ (1936), beide Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1989 (I), S. 85, Kat. Nr. 134 und 139, zeigen noch einmal den allmählichen Übergang vom strengen Verfolgen der Seitenhalbierung in einem Bildraum zur geometrischen Darstellung der Natur in der Bildfläche.

<sup>201</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1989, II, S. 56, 52, 50, 51 und 59.

Die Antinomie muss also in Bezug auf die geometrische Darstellungen der Natur präzisierend heißen:

3. These: Hermann Glöckners Wahrnehmung der Natur ist eine geometrische.
4. Antithese: Hermann Glöckners Wahrnehmung der Natur ist eine biomorphe.

Und weiter, da es sich offenbar um eine Selektion handelt<sup>202</sup>:

5. These: Hermann Glöckner nimmt die geometrische Natur wahr.
6. Antithese: Hermann Glöckner nimmt die biomorphe Natur wahr.

Da ja die Frage nach dem Ursprung der Geometrie in der Kunst Hermann Glöckners gestellt ist, mithin die Annahme besteht, dass in der Natur geometrische Formen existieren, kann man aus beiden Formulierungen die Antinomie bilden:

7. These: Hermann Glöckner nimmt die Natur geometrisch wahr.
8. Antithese: Hermann Glöckner nimmt die geometrische Natur wahr.

Im kantschen Sinne ließe sich die Antinomie auflösen, indem man das Geometrische der Wahrnehmung bzw. der Natur auf einem unbestimmten Begriff fußen lässt, dem des „übersinnlichen Substrats der Erscheinung“. Aus der Überlegung zur ästhetischen Bewertung begründet, ist dieses Substrat bei Kant weder sinnlich-empirisch zu erfahren noch mathematisch beweis- oder demonstrierbar. Das Übersinnliche ist ein Bereich jenseits der Sinnenwelt, dessen Wirklichkeit nicht zu beweisen ist, aber dessen Notwendigkeit wir erkennen und den wir mit Inhalten besetzen müssen. Die Auflösung müsste dann heißen:

9. These: Hermann Glöckner nimmt die Natur transzendent wahr.
10. Antithese: Hermann Glöckner nimmt die transzendente Natur wahr.

Wenn das Wahrzunehmende transzendent ist, kann auch seine Wahrnehmung nur transzendent sein. Mit Kant ließe sich nun folgendes Axiom bilden:

**Axiom: Hermann Glöckner drückt das Transzendente bzw. den inneren Klang der Natur geometrisch aus.**

---

<sup>202</sup> Es sei an das geschilderte und bereits zitierte Erlebnis mit dem Fachwerkhaus erinnert.

### 3. Arbeiten nach 1945

Die nach dem Zweiten Weltkrieg beginnende, über vierzig Jahre währende Schaffensphase ist neben der Wiederaufnahme der Arbeit am Tafelwerk von einer breit gefächerten Anlage gekennzeichnet. Die folgende Einteilung der Ergebnisse dieser Zeit in sieben Werkgruppen nimmt den Stand der bisherigen Forschung auf.<sup>203</sup> Dies ermöglicht angesichts der vielgestaltigen Ausprägung eine bessere Orientierung und betont gleichsam die inhärente Ordnung im Werk selbst. Auf der Grundlage einer vergleichbaren bildnerischen Syntax erfolgt allerdings eine gemeinsame Betrachtung verschiedener Gruppen in einem Kapitel.

#### 3.1. Glas-, Hand- und Bindfadendrucke

*„So entstanden also zunächst einmal Glasdrucke. Als Druckstöcke dienten teilweise vorgefundene Scherben von Scheiben, die in meinen Händen zerbrochen waren und noch Farbreste zeigten, welche ich etwas korrigierte und dann antrocknen ließ, so daß kleine feste Erhöhungen entstanden. Dann wurde die Scherbe mitsamt ihrer Oberflächenstruktur eingefärbt, aber nicht mit einer Walze, sondern mit einem Pinsel, weil es sich ja um eine wäßrige Farbe handelte, und das wurde dann auf einem japanpapierartigem Papier abgedruckt. Dieses Prinzip wurde dann mehrfach verwendet, die Form beim Druck verdoppelt und umgekehrt. Später kamen andere Formen hinzu, gedruckt auf verschiedenen Untergründen, verschiedenen Papieren. [...] Obwohl die Platte immer dieselbe war, variierte das Ergebnis durch den Farbauftrag und durch den Druck, der mit dem Papier ausgeübt wurde.“<sup>204</sup>* In seinem Lebensbericht schreibt der Künstler, dass er mit den Glasdrucken nach 1969 begonnen hat. Werke entstehen aber schon früher, so 1957 „Weiße Flächen auf rotem Grund“ sowie eine ganze Serie 1968.<sup>205</sup>

Insbesondere der letzte Satz aus dem obigen Zitat ist für die Arbeitsweise und das künstlerische Verständnis Glöckners bezeichnend. Die Platte war immer dieselbe(!). Dieselbe Platte wurde dabei nicht grundsätzlich immer, sondern nur innerhalb einer „Serie“, also einer Reihe von verschiedenen Druckversuchen, angewendet. Das Druckverfahren reiht sich ganz folgerichtig in sein Schaffen ein, denn es bietet durchaus Möglichkeiten der Arbeitsweise, wie er sie gesucht und in seinem Tafel-

---

<sup>203</sup> U. a. Thiem, 1993, S. 21ff.

<sup>204</sup> Glöckner, 1983, S. 80.

<sup>205</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1989 (I), Farbabb. 40, Kat.-Nr. 338 und in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.) 1993 (II), S. 96 - 105, Kat.-Nr. 54 - 61.

werk formuliert hat. Und er wendet die eigenen Festlegungen auf das technische Verfahren an. Die immer selbe Platte ist ein Modul. Sie lässt neben der gleich bleibenden Form „nur“ die Möglichkeiten der Wiederholung – einschließlich aller Varianten von Reihung, Überlagerung, Drehung etc. -, der Spiegelung und der farblichen Gestaltung zu. „Nur“ bedeutet für Glöckner nicht Armut an Mitteln. Im Gegenteil, gerade die Reduktion führt bei ihm zur Differenzierung im Minimalbereich auf der Basis einer sicheren Größe - der gleich bleibenden Form in der Fläche. Wie auch immer die Scherbe wiederholt auf denselben Bogen abgerieben wird, die Ausgangsform bleibt sichtbar. Sie dekodiert das summarische Gebilde. So wie die geometrisch bestimmbare Urform des sechszackigen Sterns in seinen unzähligen Gestaltungen der Bildschlüssel ist, so sichert sich Glöckner in den Glasdrucken über dieselbe Platte die Ordnung im künstlerischen Verfahren.

In der Serie von 1968 verwendet Glöckner ein Druckpapier mit Abmaßen, die etwa denen der Tafeln entsprechen und eine geometrische Progression von ca. 1,4 besitzen. Dies scheint nicht ohne Grund zu sein, denn trotz wahrscheinlich zufälliger Formen der „Druckstöcke“, werden die Umrisslinien in den Kanon eingefügt. „Zwei Formen sich berührend“ (1968, Abb. 74)<sup>206</sup> und „Flügel“ (1970, Abb. 75)<sup>207</sup> sind durch dieselbe Scherbe entstanden, deren Form als ein flacher Segmentbogen mit der Tendenz zum Dreieck beschrieben werden kann. Beide Monotypien unterscheiden sich durch die Farbe und deren Abdruck; ihr Motiv ist gleich. Der Druckstock ist spiegelsymmetrisch, leicht überlappend gesetzt, so dass die Form eines Schmetterlings, einer vierzackigen Form mit mandelförmigen Kernbereich oder aber auch eine mutierte biomorphe Version des sechszackigen Sterns entsteht. Die Schnittpunkte der Überlappung sind in etwa identisch mit den Kreuzungspunkten aus der BH und den HH4.ouu sowie HH4.uuo. Die „Hypotenuse“ der „Dreiecksform“ verläuft von der HH4.ool zur BH3.lru und von der HH4.oor zur BH4.rllu.

Glöckner berichtet über die Herstellung der Platte, dass er Farbreste korrigierte und sie dann antrocknen ließ, um sozusagen mit der Form des Druckstockes auch schon eine immanente Struktur zu haben. Diese wirkt wie das Modul der Form. Sie ermöglicht, die oben vorgeschlagene Lesart der Flügelformen als mutierten sechszackigen Stern zumindest auf der Grundlage einer bewussten Entscheidung des Künstlers weiter zu indizieren.<sup>208</sup> Der Druckstock für die Flügelvariation ist nämlich

---

<sup>206</sup> Abb. in: ebenda, Kat.Nr. 57.

<sup>207</sup> Abb. in: Glöckner, 1983, Farbabb. 26.

<sup>208</sup> Es ist jedoch für das Verständnis bzw. die Beschreibung der Arbeitsweise und ihrer Funktionsweise nicht entscheidend, ob die vorgeschlagene Lesart verifiziert werden kann.

keine zufällige gefundene Form, sondern eine herbeigeführte. Nachweisbar ist diese Behauptung über die zwei Monotypien „Blattform in Graubraun“ (4.8.1968, Abb. 76) und „Zwei Blattformen, gegeneinander“<sup>209</sup> (12.8.1968, Abb. 77), die kurz vor „Zwei Formen sich berührend“ (Abb. 74) entstehen. Eindeutig identifizierbare Strukturhebungen und der kurvige Verlauf sind in allen Blättern kongruent, nur dass die früheren Druckstöcke größer waren und von ihnen für die weiteren Versionen ein Teil abgebrochen wurde. Während für die „Blattform in Graubraun“ die langen Seiten spiegelsymmetrisch aneinander gedruckt sind und so eine die Seitenhalbierung würdigende Großform gebildet ist, stehen die Platten in „Zwei Blattformen, gegeneinander“ beinahe identisch wie im Druck „Zwei Formen sich berührend“, nur eben mit dem noch unentfernten Plattensegment.

Die Wiedererkennbarkeit ist methodisch. Entsteht doch so der Eindruck, alles Suchen, Formen, Finden und Gestalten kreist in sich und ist die Schöpfung aus immer dem gleichen System. Zwei weitere Arbeiten zeigen noch einmal die Methode, zeigen aber auch die imaginär im Hintergrund liegende Urform des sechszackigen Sterns. „Zwei dunkelbraune Formen, im rechten Winkel und gegeneinander“ (8.8.1968, Abb. 78) und „Zwei rotbraune Formen übereinander“ (25.8.1968, Abb. 79)<sup>210</sup> entstehen mit derselben Platte. Im ersten Beispiel ist die Überlappung der um 180° gedrehten Abdrucke minimal - gerade so viel, dass sich die leichte Krümmung der Form in ihrer Dopplung nivelliert und eine beinahe perfekt gerade Linie entsteht, die annähernd von der BH2.lu zur BH2.ro verläuft. Verbindet man die äußeren rechtwinkligen Formatbegrenzungen, löst sich eine Analogie zu den Tafeln unter dem Diktat der Progression heraus. Zeichnet man zusätzlich noch Linien von der linken oberen Formatecke des so neu entstandenen Formats zur gegenüberliegenden rechten Formecke und entsprechend von der rechten unteren Formatecke zur linken Formecke sowie zwischen beiden Formecken, gelangt man zu der Linear-konstruktion des sechszackigen Sterns von der Tafel 84. Das zweite Beispiel geht von dem ersten aus und schiebt die Formen so ineinander, dass keine unregelmäßigen Begrenzungen mehr verbleiben. Die Abgleichung mit der Seitenhalbierung ergibt nennenswerte Übereinstimmungen.

Der ordnenden Seite steht auch bei den Glasdrucken eine malerische Wirkung bei. Gunther Thiem führt darüber aus: „Was Glöckner an Oberflächenreiz und Formkraft aus dem Wegwerfmaterial wässrig eingefärbter Glasscheiben herausgeholt hat,

---

<sup>209</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1993 (II), S. 96 und 98, Kat.-Nr. 54 und 56.

<sup>210</sup> Abb. in: ebenda, S. 97 und 101, Kat.-Nr. 55 und 61.



grenzt ans Wunderbare.“<sup>211</sup> Wunderbar ist vor allem die Stofflichkeit der scheinbar ungebändigten Chaosmasse, in die Glöckner Bahnen der Ordnung schlägt. In den Schranken seiner Gestaltung duften, allein dem Zufall folgend, malerische Blüten aus einem Formengewitter im Tanz mit der Farbe. Die Glasdrucke zeigen summarische Gebilde, deren

- Einzelformen und Binnenstruktur wie ein Modul arbeiten,
- Flächenorganisation nach der geometrischen Ordnung erfolgt,
- Gesamtformen den Entstehungsrhythmus des sechszackigen Sterns besitzen,
- Gesamtausdruck von dem Gegensatz der strengen, geordneten Form und dem unberechenbaren Fluss malerischer Raffinesse bestimmt wird.

*„Die nächste (Werkgruppe, d. V.) umfaßte Abdrucke von einer Linolfläche, die kurvig geschnitten und teilweise auseinandergezogen war, so daß die Schnittspuren selbst grafische Formen bildeten. Auch diese Flächen sind mit Wasserfarben eingestrichen und so gedruckt worden, daß die Platte auf dem Tisch lag und das Papier aufgelegt wurde. Das Papier war teilweise trocken, teilweise feucht. [...] Die Anordnung der einzelnen Teile der kurvig zerschnittenen Rechteckfläche wurde dann auch noch variiert. [...] Später wurde die zerschnittene Linolfläche völlig auseinandergenommen und die einzelnen Teile zu neuen Ordnungen zusammengefügt.“<sup>212</sup>*

Was für die Glasdrucke gesagt wurde, tritt bei den Handdrucken didaktischer in Erscheinung. Repräsentativ für diese Gruppe ist eine Mappe mit zehn Arbeiten.<sup>213</sup> Sie entsteht 1971 als Wiederholung eines entworfenen und gedruckten Schnittes aus den Jahren 1963 - 64. Aus dieser Zeit stammen auch andere Schnitterfindungen. Nach der gleichen Technologie werden sie insbesondere in Kasein-Tempera auf verschiedenen Papieren gedruckt, oder aber die Schablonen werden collagiert. Bei dieser Technologie entstehen die Einzelformen durch eine lineare Gestaltung in einer Fläche und deren anschließenden Zerlegung entsprechend der grafischen Festlegung in Teilstücke. Diese Teilstücke werden dann entweder in ihrem ursprünglichen Formzusammenhang, einzeln oder in Kombination, in Wiederholung,

---

<sup>211</sup> Thiem, 1993, S. 23.

<sup>212</sup> Glöckner, 1983, S. 80.

<sup>213</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1994, S. 10-11.

Drehung, Spiegelung usw. abgeleitet. Die Serie von zehn Drucken führt das Prinzip anschaulich von der linearen Komposition über die Auseinanderziehung, die Durchmischung und die Vervielfältigung bis zur symmetrischen Anordnung vor. Sie ist eine Auswertung der Anfang der 60er Jahre gemachten Versuche (Abb. 80 u. 81).

Dass die kombinatorisch entwickelten Blätter auf der geometrischen Ordnung gründen, ist ihnen nicht mehr anzusehen und auch nicht den Teilstücken und ihren Additionsformen. Hingegen bietet der grafische „Schnittbogen“ gute Ergebnisse. Die dabei waltende Toleranz verletzt jedoch nicht die Signifikanz. Im einzelnen verlaufen die Kurven bei der Grundplatte<sup>214</sup> folgendermaßen:

- die s-förmige Kurve von der HH2.ol zur HHr,
- die weite Kurve von der BHo zur HH2.ur,
- und die enge Kurve von der BH3.lru zur rechten unteren Formatecke.

Das Zerschneiden eines Formates, um daraus Teilstücke zu gewinnen, praktiziert Glöckner schon vor den 60er Jahren, in denen die ersten Handdrucke entstehen. 1957 fertigt er eine „Collage mit Tempera bemalt“ (Abb. 82).<sup>215</sup> Bei diesem Blatt zerschneidet der Künstler ein Papier in wellige Streifen, die er auf einen blau gestrichenen, kreidigen Fond collagiert. Durch die Positiv-Negativ-Wirkung kommt es zu einer Dopplung der Streifenränderform. Zusammen mit Drehungen und Spiegelungen kann dieses sehr einfache Mittel ein hohes Maß an Vielgestaltigkeit erzeugen. In dem genannten Blatt setzt er das Mittel zur Darstellung eines bewegten Meeres ein, von dem man auf eine Ufersituation mit Mole schaut; die Wellenkämme brechen sich schäumend und hüpfen klatschend gegeneinander.

Bei den Handdrucken

- folgt nur noch die Einzelform dem Modulgedanken, die Binnenstruktur entwickelt rein malerische Qualitäten,
- lässt nur das Schnittbild die geometrische Ordnung erkennen und
- ist der Gegensatz von formell und informell der Herausragende.

---

<sup>214</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1994, S. 10, Bl. 1.

<sup>215</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1981 (I), S. 19, die hier angegebene Jahreszahl 1956 ist falsch, da das Blatt mit „05 10 57“ datiert ist.

*„Schließlich kam noch eine dritte Werkgruppe hinzu. Man könnte sie als Bindfadendrucke bezeichnen. Sie entstanden folgendermaßen: Von einem Paket abgewickelte Schnur lag in interessanter Form auf den Fußboden, ich legte Papier darauf, das angefeuchtet war, darauf eine Decke und preßte unter hohem Druck – teilweise bin ich selbst darauf herumgelaufen – das Papier über diese Schnur, so daß überall da, wo die Schnur unter dem Papier gelegen hatte, ein kleines Relief entstand.“<sup>216</sup>*

Dem herkömmlichen künstlerischen Druckverfahren geht fast immer ein technologischer Prozess voraus, in dem irgendeine Art Druckstock gefertigt wird, der für sich genommen eine reliefhafte Oberfläche besitzt. Das ist für das spätere Druckergebnis jedoch ohne weiteren Belang, da sich je nach Verfahren immer nur Erhöhungen oder Tiefen in diesem auf der Fläche mittels Farbe abbilden. Im Falle der Bindfadendrucke geht dem Druckergebnis auch ein „plastisches“ Gebilde voraus, nämlich eine Schnur. Diese nimmt aber nicht Druckfarbe auf, um sie dann auf das Papier zu übertragen, sondern sie formt sich in dem Papier selbst als Negativform ab. Das heißt, Glöckner wendet ein Abformungs- und kein Druckverfahren an. Er selbst bezeichnet das Ergebnis zu Recht als ein Relief.

Dem Ergebnis des plastischen Vorgangs<sup>217</sup> folgend, setzt der Künstler das Ausgangsmaterial in collagierter Form auch direkt ein, indem er es auf einem Trägermaterial in seiner zufälligen oder arrangierten Form fixiert. So kann die Gestaltung ohne das Zwischenmedium Papier betrachtet werden. Bei den Schnurreliefs sprach Gunther Thiem die Hoffnung aus, sie im Seitenlicht präsentiert zu sehen, da sie nur so die Schönheit ihres Reliefs preisgeben.<sup>218</sup> Die Bindfadendrucke sind

- Ergebnisse eines plastischen Vorgangs,
- weswegen sie auch als Schnurreliefs bezeichnet werden können,
- die nach dem Prinzip des Zufalls linear komponiert wurden und
- die keine Anhaltspunkte für die Anwendung der geometrischen Ordnung erkennen lassen.

---

<sup>216</sup> Glöckner, 1983, S. 80f.

<sup>217</sup> Der heute lebende Künstler Andreas v. Weizsäcker formt - anders motiviert und inhaltlich besetzt - mit Papier Skulpturen ab, die als plastische Arbeiten präsentiert werden. Der Hinweis dient nur zur Unterstützung der Auffassung, dass es sich bei Glöckner um ein plastisches Verfahren handelt.

<sup>218</sup> Vgl. Thiem, 1993 (II), S. 24.

### 3.2. Profile

Die Gruppe der Profile umfasst ca. 250 Arbeiten, darunter wenigstens 100 in Form von kleinsten Skizzen, Kritzelzeichnungen und minimal interpretierten Farbklecksen. Die eigens diesem Thema gewidmete Ausstellung 1991 in Stuttgart vereinte 95 Werke, die diese „figürliche“ Sondergruppe erstmals repräsentativ vorstellten.<sup>219</sup> Profile entstehen nach bisherigen Erkenntnissen von 1922 bis 1983, d. h., sie sind kein kurzweiliges Phänomen. Im Gegenteil sind sie die Verkörperung einer Wesensart des Künstlers. Wie »Psychogramme« legen sie vor allem die humoristische Seite des Künstlers offen und zeigen ganz nebenbei sein grafisches Gespür und seine soliden handwerklichen Fähigkeiten.

Mit großer Selbstverständlichkeit schabt Glöckner aus einer frisch ausgestrichenen Farbfläche mit nur wenigen Zügen einen „Kopf nach links, in Dunkelbraun“ (1963, Abb. 83). Bei einer solchen Technik kann man nicht lange zaudern, verhalten probieren oder gar vorzeichnen. Gerade im grafischen Bereich ist ein Blatt oft umso authentischer, je mehr es im Fluss scheinbar flüchtiger Nachlässigkeit punktgenau hervortritt und die nur vom Gedanken gelenkte Bewegung zum Ausdruck einer Verbindung aus Chaos und Ordnung wird. Dass Glöckner darin ein Meister war, verraten seine Profile.

Glöckner war aber auch ein Meister der Wiederholung und Ableitung von Bestehendem. Gleich einem Karikaturisten nimmt er an den Winkeln und Längenabschnitten der Profillinie Veränderungen vor und erzeugt damit die vielfältigsten Charaktere bei den Köpfen. So in den Blättern „Zwei schwarze Köpfe gegeneinander, ein braunes Mittelfeld bildend“ (1952, Abb. 84), „Zwei Profile vor braunem Grund“ (1955, Abb. 85) und „Studienblatt mit Briefentwurf und Profilköpfen“ (1951, Abb. 86).<sup>220</sup> Meisterliches Können stellt er im Porträt von „Onkel Max“ (1931, Abb. 87) und im „Selbstbildnis, leicht nach rechts, mit offenem Hemdkragen vor Gaslicht“ (1951, Abb. 88) unter Beweis.<sup>221</sup> Auch konstruiert, also nach der geometrischen Ordnung, entstehen Profile in den Arbeiten „Konstruiertes Profil mit rotem und gelben Dreiecken auf schwarzem Grund“ (1935, Abb. 89) und „Unregelmäßige Formen in Braun und Schwarz“ (1937, Abb. 90).<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Vgl. Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1991 (II).

<sup>220</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1991 (II), S. 28, 29 und 26, Kat.-Nr. 32, 39 und 28.

<sup>221</sup> Abb. in: ebenda, S. 16 u. 28, Kat.-Nr. 6 u. 30.

Gunther Thiem überlässt es dem Betrachter, inwieweit er in den Profilen Selbstbildnisse des Künstlers erkennt.<sup>223</sup> Glöckner, der sich seines eigenen markanten Profils durchaus bewusst war, spielte damit<sup>224</sup> vielleicht auch ironisch. Auf alle Fälle sind die Profile frische, unbeschwerte Exkurse in die Welt der Physiognomie.

---

<sup>222</sup> Abb. in: ebenda, S. 16 u. 17, Kat.Nr. 8 u. 9.

<sup>223</sup> Vgl. Thiem, 1993 (II), S. 22.

<sup>224</sup> Vgl. Dittrich, 1991 (II), S. 9.

### 3.3. Faltungen und plastische Arbeiten

Unter dem Begriff „Faltungen“ werden in der bisherigen Forschung Arbeiten verstanden, die ab 1969 entstehen. Bei Glöckner ist hierzu zu lesen: *„Die erste eigentliche Papierfaltung ist 1969 entstanden, und zwar tauchte die Idee auf, einer Reihe von Katalogen der Jubiläumsausstellung ein Originalblatt beizulegen. Da der Katalog kein sehr großes Format hatte, habe ich ein Blatt gefaltet und die durch die Faltung entstandenen Teilflächen entsprechend gefärbt. So entstand eine Form, die den konstruktiven Blättern nahe lag.“*<sup>225</sup> Dass diese Form der Faltung nicht voraussetzungslos entsteht, ist ebenfalls beim Künstler selbst zu erfahren: *„Sie gehen zurück bis in die dreißiger Jahre(.)“* und *„Das Falten des Papiers hängt eng mit dem zusammen, was ich beschrieb, als ich von der Tafelzeit sprach, nämlich der Halbierung der Fläche, der Viertelung usw. oder aber der vertikalen Teilung, der Diagonale von einer Ecke zur anderen, der Gegenecke wiederum usw. Das ist das Grundprinzip, alles Weitere entsteht in der Arbeit.“*<sup>226</sup> Für die weitere Untersuchung ist es von untergeordneter Bedeutung, dass die Faltungen in der beschriebenen Technik in einer Werkgruppe mit dem Titel „Kleine Faltungen“ bereits 1957 auftreten. Auch von 1968 existieren Arbeiten, die in derselben Arbeitsweise entstanden sind.<sup>227</sup> *„Die Findung (der Arbeitsweise, Anm. d. V.) ist in mehreren Etappen erfolgt, die eigentliche, systematische Durchführung der Faltungen begann etwa in den siebziger Jahren.“*<sup>228</sup> Die zeitliche Einordnung der Faltungen durch den Künstler ab 1969 ist also ein ungefährender Anhaltspunkt, der nicht im Sinne von „erstmalig“ zu verstehen ist. Eine ähnliche Verschiebung war bereits bei den Handdrucken zu bemerken gewesen. Die wahrscheinlich frühesten Faltungen sind die „Faltung eines Rechecks“<sup>229</sup> und „Braune Pfeilform nach links“ (11.3.1937, Abb. 90).<sup>230</sup>

Evident und damit auch stringent in der Entwicklung des Werkes ist die Fortführung des bildnerischen Denkens aus dem Tafelwerk, wie es Glöckner ungeachtet chronologischer Erwägungen selbst beschreibt. Allerdings verlangt die Ontologie der Faltung eine genauere Ausführung, denn in den Faltungen wiederholt sich nicht nur einfach das Prinzip der Seitenhalbierung. Im Kapitel zur Parallelisierung der geometrischen Ordnung wurde die Selbstreferenzialität der Papierstreifen herausgestellt, die sich aus der Scheidung von Hintergrund und Figur bei den Strahlen- und

---

<sup>225</sup> Glöckner, 1983, S. 83.

<sup>226</sup> Ebenda.

<sup>227</sup> Abbildungen u. a. in Glöckner (Ausst.-Kat.), 1996, S. 52 u. 54 sowie in Glöckner, 2001.

<sup>228</sup> Glöckner, 1983, S. 83.

<sup>229</sup> Vgl. Mayer, 2003, S. 110.

<sup>230</sup> Faltung, Graphit, Tempera, Pinsel, 375 x 250 mm, Nachlass Nr. 2133.

Sternentafeln entwickelte und deren zugrunde liegendes plastisches Denken zur realen plastischen Form führte. Das visuelle Erscheinungsbild dieser plastischen Formen blieb dabei aber an die Bildoberfläche gebunden und fand lediglich während des künstlerischen Prozesses im Realraum kurzzeitig eine dreidimensionale Existenz. Die anschließend in der Fläche verdichtete plastische Form des Papierstreifens ist visuell. Bei den Faltungen wird nun die Scheidung von Figur und Hintergrund bzw. von Bildträger und Bildgegenstand erneut aufgehoben. Zur Erinnerung: In den ersten Tafeln löste sich die Figur im Bildträger auf, wurde zum Bildträger und zur Aussage seiner selbst. Durch die anschließenden Formateilungen konnten sich erst Bildfläche, dann Bildraum und letztlich mit den Sternen Bildfiguren herauskristallisieren, die mit dem technologisch bedingten Wechsel vom Bildraum in den Realraum bei den Streifen nicht nur plastisch gedacht, sondern auch plastisch geformt waren. Diametral dazu löst sich bei den Faltungen der Bildträger in der Figur auf. Der Bildträger hört auf, als Untergrund einer Gestaltung zu existieren, da er selbst zur Figur, zur Realplastik wird. Das heißt, die Faltungen gehören ontologisch in die Gattung der Plastik(!). Ihre teilweise (für Grafik übliche) Montierung auf ein Untersatzpapier kann davon nicht ablenken und ist eher als eine Art „Sockelung“ zu verstehen. Wie konstituiert sich diese Realplastik?

*„Man benötigt ganz bestimmtes Papier dazu, das die Faltungen aushält und den Bruch trotzdem scharf sein läßt. Die Brüche bleiben erhalten, und jeder kann sehen, wie das Blatt entstanden ist.“*<sup>231</sup> Glöckner ging es also nicht nur um eine Sichtbarkeit der Technologie. Das bewusste Erhalten der Brüche intendiert die Lesbarkeit der Faltungen als plastische Formungen. Denn die Brüche sind nicht einfach lineare Elemente, die eine Fläche begrenzen, sondern vielmehr Kanten eines Körpers - also mit den Flächen verbunden - und damit der Beweis für die Existenz eines Materials und die Absicht, dass dieses Material seinen Eigenheiten nach wahrgenommen wird. Die Brüche sind selbstreferenzielle Bildelemente. In dem die Flächen gebrochen und die entstehenden Brüche zum Bildelement werden, werden folglich auch sie selbst zu einem solchen. Die Brüche ziehen also die untrennbar mit ihnen verbundenen Flächen in den gleichen bildontologischen Status. Und so sperren die Flächen nach oben und unten, bilden materialbedingte Widerstände an Kreuzungspunkten, die zu Aufwerfungen führen, und sie nehmen die gesamte Spannung, die von den Brüchen ausgeht, in ihr Flächenkontinuum auf. Mit dem Falten in die eine oder andere Richtung wird die gleichmäßige Fläche in ein räumliches Konstrukt-

---

<sup>231</sup> Glöckner, 1983, S. 83.

onsgefüge transformiert. Der gesamten Fläche des Papierbogens werden dabei seine Materialqualitäten abgerungen und zur Erscheinung gebracht.

Die in den Faltungen hervortretenden plastischen Formen sind unmittelbar durch die Denkweise in den Sterntafeln konstituiert. Wie an früheren Beispielen schon zu sehen war, liefert der Künstler oft in weiteren Arbeiten Erklärungen oder Erläuterungen zu den Vorgängern – zu sehen u. a. bei den gefalteten Keilen. Hier nun folgt eine solche Aussage mit der Faltung „Halbierung und drei Diagonalen“<sup>232</sup> aus den Jahren um 1983 (Abb. 91). Der Titel – vermutlich eine Schöpfung der bisherigen Interpretation – lässt erkennen, dass die plastische Form des sechszackigen Sterns in der Faltung nicht erkannt wurde. Sie folgt einer Darstellungsansicht des Sterns, wie sie etwa schon in der Tafel 84 „Sechszackiges Zeichen, in Schwarz auf Silber“<sup>233</sup> (um 1933 - 35, vgl. Abb. 58) oder dem Temperablatt „Zwei helle Dreiecke im grauen Grund, von schwarzem Strahl überlagert“<sup>234</sup> (vom 10.4.1958, Abb. 92) auftritt. Die räumlich gedachte Konstruktion in den beiden früheren Arbeiten wird in der Faltung nach der geometrischen Ordnung konstruktiv nachgeformt. Während nun in den Vorläufern die räumlich gedachte „Drahtplastik“ linear in einer Fläche dargestellt ist, kehrt in der Faltung die Ansicht des Sterns zwar in dem flächigen Konstruktionsbild wieder, nicht aber in der plastischen Form der Faltung - gleichwohl diese, wie alle anderen auch, ebenfalls nach der geometrischen Ordnung gearbeitet sind. Bei gleichem Motiv und gleicher Konstruktion entsteht eine neue plastische Form, weil das ausgehende Bildformat ontologisch anders interpretiert ist; im ersten Fall als Trägermaterial und im zweiten als „Werkstein“.

Vorgreifend, aber noch nicht überleitend, in Anbetracht des offensichtlichen Zusammenhangs zu den „rein“ plastischen Arbeiten, soll der Sachverhalt am Beispiel einer kleinen Plastik ein weiteres Mal erläutert werden. „Paarig gefaltete Dreiecke an einem Mast“<sup>235</sup> (um 1965 - 70, Abb. 93) mutet wie eine modellhafte Fixierung einer Idee an. Um einen in einem Radiergummi aufgerichteten Draht sind in dessen oberer Hälfte zwei Doppelkeile um 180° versetzt gefaltet. Die räumlich-lineare Darstellung des Zusammenspiels der Körperkanten dieser Plastik würde den sechszackigen Stern ergeben – ergänzt von der Linie der Drahtsenkrechten. Als Faltung im hier besprochenen Sinn hat Glöckner diese Variante zum Beispiel mit der Arbeit

---

<sup>232</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1996, S. 46.

<sup>233</sup> Abb. in: Dittrich, Mayer, Schmidt, 1992, S. 176.

<sup>234</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1993 (II), S. 71.

<sup>235</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1996, S. 78. Der Titel dürfte auf die bisherige Interpretation zurückgehen.



„Verklammerung von schwarzer und weißer Keilform“<sup>236</sup> (bis 1978, Abb. 94) realisiert. Im Konstruktionsbild der Brüche ist das Motiv des Sterns deutlich zu erkennen, es tritt jedoch den Faltungen gemäß nicht als räumlich-lineare Darstellung hervor. Mittels der farblichen Fassung der ermittelten Körperflächen entsteht auf der realplastischen Form der Faltung das Motiv der verklammerten Keilform. Es handelt sich dabei aber nicht um eine erneute Scheidung von Hintergrund und Figur, sondern um die Vorstufe einer konkretisierten plastischen Form. So sind drei Zustandsformen von ein und derselben Erfindung zu verzeichnen. Nämlich der sechszackige Stern

1. als räumlich-lineare Darstellung in den Tafeln,
2. als Motiv der Brüche in einer plastisch bearbeiteten und eigenständigen Form eines Papierblattes bei den Faltungen und
3. als aus dem Papierblatt herausgelöste, plastische Form in den Keilen an einem Mast.

Wie schon erwähnt, beruhen die Faltungen auf der geometrischen Ordnung. Im Nachlass des Künstlers befinden sich verschiedene Schachteln mit Skizzen und Entwürfen zu verschiedensten Themen. Eine enthält konstruktive Blätter. Ihre späten Datierungen kennzeichnen sie als Nachträge zu bereits gefundenen Lösungen. Trotzdem belegen sie, dass die geometrische Ordnung immer während des künstlerischen Prozesses präsent war und zwar nach der schon mehrfach beschriebenen Methode.<sup>237</sup> Ebenfalls im Nachlass haben sich fotografische Aufnahmen erhalten, die der Künstler selbst von seinen Werken gemacht hat. Vom 1.10.1958 stammt die Fotografie „Konstruktion mit acht Zacken und Faltung“ (Abb. 95).<sup>238</sup> Dieses Beispiel, wie auch andere, zeigt die unmittelbare Verbindung zwischen den räumlich-linearen Darstellungen und den plastischen Arbeiten - sie kann als Sehanweisung interpretiert werden. Demnach handelt es sich bei den „real“ plastischen Arbeiten um oben behandelte Faltungen in anderen Materialien; Materialien, die die statischen Eigenschaften für einen freien Stand besitzen und so ermöglichen, die im Prozess bestehende „real“ plastische Form zu fixieren.

Glöckners wichtigster Erfolg in diesem Zusammenhang dürfte die Errichtung der Plastik „Mast mit zwei Faltungszonen“ 1984 (Abb. 96) vor der Mensa der Techni-

---

<sup>236</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1993, II, S. 118.

<sup>237</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1996, S. 60.

<sup>238</sup> Abb. in: ebenda, S. 19.

schen Universität in Dresden sein. Die Genese dieses Meilensteins in der öffentlichen Würdigung des Werkes von Hermann Glöckner zeichnet Werner Schmidt nach.<sup>239</sup> In dieser Plastik kumulieren die bereits getroffenen Aussagen. 90° achsenverdrehung und um eine Doppelkeilform erweitert, kehrt in dieser Arbeit die oben skizzierte Situation aus den „Paarig gefalteten Dreiecken an einem Mast“ wieder. Die Variation des aus dem Tafelwerk bekannten Themas verändert dabei nicht das Prinzip; die obere Faltungszone ist eine Ausführung des sechszackigen Sterns, die sich beim Umschreiten aus verschiedenen Blickwinkeln wiederholt ergibt. Nicht eindeutig aus dem Tafelwerk erschließt sich die Erfindung der unteren Faltungszone. Sie ist eine Zusammenfügung von drei gleichen Einzelfaltungen aus rechtwinklig-gleichschenkligen Dreiecken, die je zweimal gegenläufig abgekantet (gefaltet) sind. Im Verbund ergeben sie abwechslungsreiche Ansichten, die sich in der Rundschau jedoch wiederholen – Einheit in der Vielgestaltigkeit.

Die planimetrische Übertragung der Körperkanten einzelner Ansichten ist teilweise deckungsgleich mit den Linienreflexionen einiger Strahlentafeln. Zu ihnen gehört die Tafel 68 (vgl. Abb. 54) mit der „Mutterform“ des achtzackigen Sterns. Zwar sind die Konstruktionen letztlich verschieden, aber die jähren Richtungsänderungen, die Überschneidungen und Durchdringungen belegen die gleiche Auswahl an Mitteln aus dem gesamten plastischen Repertoire. Glöckner bleibt also seinem frühen Formenkanon verbunden, den er auch im neuen Medium auf seine Gültigkeit hin untersucht. Zusammenfassen kann man, dass

1. die Faltungen zur Gattung der Plastik gehören,
2. die konstruktive Grundlage weiterhin die geometrische Ordnung ist,
3. und die „real“ plastischen Arbeiten eine konsequentere Materialisierung des bestehenden Formenkanons sind.

---

<sup>239</sup> Vgl. Schmidt, 2003, S. 87ff.

### 3.4. Schwünge oder der stets geteilte Ursprung

„Denn da Gott wollte, daß alles möglichst gut, nichts aber schlecht sei, so führte er das ganze Reich des Sichtbaren, das er nicht im Zustand der Ruhe, sondern der an kein Maß und keine Regel gebundenen Bewegung übernahm, aus der Unordnung zur Ordnung über, überzeugt, daß dieser Zustand in jeder Hinsicht besser sei als jener.“ (Platon)

Gunther Thiem schreibt, dass die Schwünge 1947 einsetzen und als ein Akt der Befreiung gelten. Sie entstehen mit Farbstiften oder dem Pinsel und sind in der Anfangszeit geschlossen, gegen Ende des Künstlerlebens „grenzenlos offen“.<sup>240</sup> Auf 1931 datiert allerdings die „Konstruktion eines Kopfes“ auf der Rückseite eines Bildnisses von „Onkel Max“ aus dem gleichen Jahr. Dem Katalog zufolge ist die Arbeit zusätzlich bezeichnet und signiert mit „Hermann Glöckner, Onkel Max 23.8.51/III“ und auf der Rückseite mit „Onkel Max 1931“.<sup>241</sup> Wie auch das spätere Datum „23.8.51“ zu bewerten ist, die ersten Beispiele für Schwünge sind spielerischer Natur und eher zufällig. Die angeführte Arbeit zeigt einen durch einfachste Flächenauslegung gebildeten „Kasperkopf“ in gebrauchsgrafischer Manier. Hingegen dürfte Werner Schmidt mit den Schwüngen, die er als sich hebende und senkende Kraftströme, gebändigt in wenigen Linienzügen, zuweilen nur einem einzigen, beschreibt, die Arbeiten ab 1983 meinen, in denen sie eine hohe Dichte im Schaffen Glöckners einnehmen.<sup>242</sup> Diese „können vieles bedeuten, Konzentrationsübungen [...], lustvolles Spiel der Wandlung und des Erfindens, eine andere Kunst der Fuge, Bild der unendlichen Bewegung oder Gleichnis des fließenden Lebens.“<sup>243</sup> Wenn man den historischen Kontext der ersten Schwünge berücksichtigt, ist verständlich, was Thieme mit Befreiung gemeint zu haben scheint. Nach der Doktrin des NS-Regimes nimmt es nicht Wunder, dass sich der künstlerische Ausdruck - einer ungebändigten Kraft folgend - einen neuen Weg sucht. Und dass dieser Weg am Anfang vielleicht auch noch nicht klar strukturiert sein kann, legen die Beschreibungsversuche nahe.

Zu den frühen Arbeiten gehören „Geschlossener Kurvenschwung, von viereckigem Sternzug überlagert“ (1947 - 48, Abb. 97), „Kreisende Schwünge schwarz und o-

---

<sup>240</sup> Vgl. Thiem, 1993, S. 21.

<sup>241</sup> Abb. in: Ausst.-Kat., Stuttgart, 1991, Nr. 6, S. 16.

<sup>242</sup> In dem Film „Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner“ sagt Glöckner, dass er mit den Schwüngen 1983 begonnen hat, d. h., er selbst zählt die frühen Arbeiten nicht zu denen des Spätwerkes, vgl. Böttcher, 1985.

<sup>243</sup> Schmidt, 1987, S. 4, zit. nach Thiem, 1993, S. 21, Anm. 33.

cker in Weiß“ (um 1948, Abb. 98) und „Überlagerung von rotbraunen und grauen Kurven“ (1959, Abb. 99). Wie der Titel der ältesten Arbeit verrät, führt eine locker gemalte, endlose Pinselspur das Auge über einen weiß grundierten Zeitungsbogen. Überlagert wird die Spur von einem unvollständigen achtzackigen Stern. Die durch Überschneidungen entstandenen Binnenformen sind kontrastierend zum Bildgrund zusätzlich im Farbton der Spur ausgelegt. Trotz der Überschneidungen verbleibt die Gestaltung in der Fläche. Zu Irritationen bei der Betrachtung kommt es, weil Glöckner zwei figürliche Kürzel verwendet – einen Wimpel und eine Fahne, wie man sie von Bootsmasten her kennt. Diese Annahme ist begründet, da er bereits früher in seinen Gemälden – hier insbesondere der Dampfer – mit diesem Motiv gearbeitet hat; allerdings lässt sich eine schlüssige Auflösung des Gebildes mit einer außerbildlichen Existenz nicht finden.

Dichter und deswegen auch bildräumlich wirksam, ist das Gewirr der Pinselschwünge in der Arbeit um 1948. Auch hier sind Binnenformen flächig gefasst, jedoch als Weißhöhungen und damit an die Oberfläche gebunden. Obwohl diese Flächen durch ihren splitterartigen Charakter zusätzliche Formenvielfalt anbieten, schaffen sie aber auch einen bildräumlichen Bezugspunkt und wirken damit ordnend und werden zu selbstreferenziellen „Dingen“ (Die Wiederholung von dem Prinzip des Weisers wird an dieser Stelle nicht noch einmal ausgeführt). Vertauscht ist der Mechanismus im jüngsten der angeführten Blätter. Das gestische Pinselgeknäuel ist - vom Formatrand her den entstandenen Binnenformen folgend - eingedämmt, sodass diesmal die bildräumlichen Überschneidungen zum Bildgegenstand werden. Glöckner wechselt ganz spielerisch die Seinsstruktur seiner bildnerischen Mittel und genießt offensichtlich deren gestisches Potenzial.

Sind aber die Arbeiten ab 1983 in der Tat auch beinahe unerklärliche Äußerungen des Künstlers? Kann man sie mit vagen Allgemeinplätzen künstlerischer Arbeit erschöpfend deuten oder ist ihnen vielmehr auch Ordnung und klarer Wille eigen, bauen sie also auf dem vorherigen Werk des Künstlers stringent auf?

Als Antipode zur geometrischen Ordnung ist mehrfach das Prinzip des Zufalls sowie die amorphe Chaos folgende Farbigkeit hervorgetreten. Glöckner selbst sagt dazu: *„Dass ich immer als Konstruktivist bezeichnet werde, das stimmt nicht ganz. Ich bin da viel zu vielseitig. Eine Vielseitigkeit übrigens, die mich manchmal selbst bedrückt hat. Aber ich habe dann später doch erkannt, dass das ein beglückender*

*Reichtum ist. Dass auch das Informelle zur Sprache kam.*<sup>244</sup> In Dresden mag man versucht sein, den malerischen Schmelz im Informellen als Verhinderung künstlerischer Entfaltung zu beargwöhnen.<sup>245</sup> Im Falle Glöckners ist das Malerische aber nie Selbstzweck oder reine ästhetische Spielerei. Bei ihm folgt sie dem Gedanken der „coincidentia oppositorum“ – in der Einheit der Gegensätze entsteht eine lebendige Ganzheit. Und so sind auch die Schwünge nicht bloßer Ausdruck künstlerischer Energie. Jürgen Böttcher hat Glöckner im Oktober 1984 in seinem Atelier besucht und den Künstler bei der Arbeit gefilmt und interviewt.<sup>246</sup> Der Film zeigt sehr anschaulich, wie bedächtig Glöckner Blätter mit Schwüngen erarbeitet. Langsam, beinahe malend, zeichnet er die Bewegung, deren Verlauf nie unkontrolliert, nur einem inneren Gefühl folgend oder expressiv gebannt wird. Allein die Bezeichnung Schwünge ist, sieht man Glöckner bei der Arbeit zu, dem Wortstamm nach nicht evident, denn mit Schwung, einer höheren kinetischen Energie, wird der suchende Stift nicht geführt. Auch wird der Ansatz des Zeichenstiftes sehr bedachtsam erfüllt, ohne Papierkontakt vorgefahren, dann erst aufgesetzt und ruhig beendet. Die Bewegungen lassen erkennen, dass Glöckner beim Zeichnen denkt, die gestalterischen Möglichkeiten abwägt. Aus dem bisher Gesagten wird die These abgeleitet, dass Glöckner auch bei seinen Schwüngen das Prinzip der Ordnung nicht verlassen hat und dass die Schwünge wie die Malerei neben dem Tafelwerk ein geometrischer Ausdruck des Transzendenten der Natur sind - dass die Schwünge eine konzentriertere Art der „coincidentia oppositorum“ sind, deren Gegensatz aus der geometrischen Ordnung und dem Ausdruck eines authentischen Kontaktes zum Übersinnlichen besteht.

Zwei Blätter – „Gelbe Kurve zwischen Violett“ (Ab. 100) und „Zwei sich berührende Bögen in Rot“ (Abb. 101) - bei denen die Ordnung auch ohne eine gemessene Prüfung augenscheinlich ist, datieren auf den 26.8.1983 und den 22.7.1985 und gehören damit in das Spätwerk des Künstlers. Ihre Abmessungen von 50,5 cm x 69,5 cm und 50,2 cm x 70 cm besitzen eine geometrische Progression von rund 1,4; dies entspricht dem Tafelwerk. Bei der ersten Arbeit verlaufen zwei scheinbar spiegelsymmetrische violette Bögen von der HH2.ol zur BH4.llru und von der BH2.ro zur HH4.uor. Dabei tangiert der Rechte die BH1. in Höhe der HH3.ou und der Linke die BH4.lrr in Höhe der HH3.ou. Die Wiederholungen der Bögen in Gelb bauchen wei-

---

<sup>244</sup> Vgl. Böttcher, 1985.

<sup>245</sup> Die Kultur des Malerischen ist am Dresdner Elbhof von besonders stringenter Ausprägung, was nicht grundsätzlich provinziell bedeuten muss, aber ihr Vorhandensein ist eben auch kein hinreichendes Herausstellungsmerkmal.

<sup>246</sup> Vgl. Böttcher, 1985.

ter aus und überschneiden nicht nur sich selber, sondern auch jeweils den entgegenkommenden Vorläufer. Die Anfangspunkte der gelben Linien liegen bis auf die BH3.rlo an denselben Randstellen. Hinzu kommt, dass die linke Gelbe den oberen Formatrand an der BH4. lro und mit dem Scheitel ihrer Kurve die BH4.rll in Höhe der HH3.ou tangiert und die rechte Gelbe den unteren Formatrand an der BH3.rlu und mit dem Scheitel ihrer Kurve die BH4.lrl in Höhe der HH3.uo tangiert. Damit liegen ihre Scheitelpunkte auf den gleichen Höhenhalbierungen wie die der violetten. Ihre Schnittpunkte befinden sich etwa auf der BH1. und der BH3.lr. Die beiden roten Bögen des anderen Blattes beschreiben einen ähnlich geordneten Weg. Sie spannen sich von der HH3.oul zur BH 4.rlro und von der HH3.uul zur HH3. uor. Signifikante Kreuzungspunkte zwischen den Halbierungslinien werden von den Bögen geschnitten, deren Ausformung wie Rivalen gegeneinander anschieben. Dabei scheint die stärkere Wölbung des oberen den unteren einzudrücken, da dieser eine größere Spannweite zu überbrücken hat und deshalb flacher gewölbt ist.

Glöckners Arbeitsweise bei den Schwüngen lässt keinerlei abmessende Handlung erkennen. Abmessend meint hier mit einem Messinstrument arbeitend, also die objektive und prüfbare Handlung. Das Messen mit dem Auge scheint dagegen wohl vorhanden zu sein. Annegret Janda schreibt über die Fähigkeiten Glöckners in dieser Frage: „[...]“, dass also sein Augenmaß untrüglich war wie das absolute Gehör bei einem Musiker.“<sup>247</sup> Angesichts der Evidenz mit den Regeln der geometrischen Ordnung ist Janda unbedingt Recht zu geben. Wie aber sind die Schwünge zu verstehen? Heide Marie Roeder schreibt über sie: „Darin zog Glöckner selbst das Fazit eigener jahrzehntelanger Erfahrung. Für mich sind es Gleichnisse seiner Kunst, die wie Vollzüge der Rückkehr seines Lebens in den Kreislauf der Natur seine aus keiner Kausalität begründbare Ursprünglichkeit, in deren Rhythmus die verborgene Einheit von Materie und Geist, Zufall und Gesetz offenbar wird, noch einmal rein zur Geltung bringen.“<sup>248</sup>

Unter dem Hinweis auf die Einheit von Materie und Geist sollen weitere Schwünge herangezogen werden, die sich in ihrer Anlage von den bereits besprochenen unterscheiden. Die oben vorgestellten Blätter weisen in der Regel mehrere, gegeneinander gerichtete und einfach verlaufende Linienbögen auf; sie sind komponiert. Mit dem Begriff der „Spirale“ werden nun Arbeiten betitelt, die oft nur einen Schwung zeigen („Rote Spirale, dreifach“, 1983, Abb. 102; „Rote Spiralbahn, rechts unten

---

<sup>247</sup> Janda, 1977, o. S.

<sup>248</sup> Roeder, 1989, S. 9.

endend“, 1985, Abb. 103).<sup>249</sup> Wie in dem Böttcher-Film zu sehen ist, beginnt Glöckner immer am Rand in der linken Hälfte des Formates, um im rechten Teil das Blatt zu verlassen. Dazwischen schraubt sich die Linie spiralförmig um ein Zentrum, das weder in der Tiefe des Bildraumes noch in der Fläche geortet werden kann, und gleitet dann plötzlich aus dem Strudel zum „sicheren“ Rand des Blattes zurück. Glöckner scheint einen Bereich zu umkreisen, wobei nicht klar ist, ob dieser ein- oder ausgegrenzt wird. Auf alle Fälle öffnet sich die Spirale nach einer versuchten Annäherung wieder ins Unendliche außerhalb der Bildfläche bzw. des Bildraumes. Die geometrische Ordnung hilft jetzt kaum noch weiter; sie tritt locker gehandhabt am Rand auf, in der Bildfläche bzw. des Bildraumes folgt die Form wohl eher einer Ahnung. Es mutet an, als würde der Künstler auf dem Format in der Zeit vom Ein- bis zum Austritt der Linie sein ganzes Sein in den Stift versenken und dadurch einen transzendenten Bereich kontaktieren, was wiederum eine sichtbare Spur hinterlässt.

Nach Platon hatte Gott die Ordnung durch die an kein Maß und keine Regel gebundene Bewegung geschaffen. Ist es denkbar, durch diese Bewegung (Schwünge) in gewisser Weise die erzeugte universale Ordnung auch darstellbar zu machen und indirekt an die Schöpfung sowie den bereits genannten Gedanken der „coincidentia oppositorum“ anzuknüpfen? In den Mythen ist immer eine Art Chaos bezeichnet, das aber nicht einheitlich, sondern doppelt charakterisiert ist, weil der ungeformten Urmasse ein geformtes Sein inhärent war. Wie immer aber das anfängliche Chaos beschrieben ist, jedes Mal greift die ordnende Hand eines Schöpfergottes ein und trennt es in seine Teile auf, die im anfänglichen Nichts zwar vereint, aber trotzdem geschieden waren. Diese erste schöpferische Tat am stets geteilten Ursprung ist der Prototyp künstlerischen Schaffens; schon einmal begegnet sind wir dieser Teilung bei Glöckners erster Tafel; sie hatte geschieden in Schwarz und Weiß und das Fenster zur Welt verschlossen.

„Insoweit das Fenster nun durch divergente Reihen konstituiert wird (Chaosmos) [...] kann die Monade nicht mehr die Welt wie in einem geschlossenen, durch Projektionen modifizierbaren Kreis einschließen, sondern öffnet sich auf eine Wegstrecke oder Spirale hin, die sich immer weiter von einem Zentrum entfernt.“<sup>250</sup> Nach der Monadologie des Leibniz spiegelt aber jede Monade den Kosmos als Ganzes, auch wenn sie sich dabei auf einer Spirale bewegt. Glöckners Spirale könnte der

---

<sup>249</sup> Abb. in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 1993 (I), S. 102, Nr. 70 und (II), S. 129, Nr. 83.

<sup>250</sup> Deleuze, 1995, S. 54, zit. nach Harlitzius-Klück, 1996, S. 54.

geistige Versuch sein, aus sich selbst heraus die Dinge zu reflektieren, denn nicht mehr die entdeckte universale Ordnung determiniert die ästhetischen Vorgänge in seinem künstlerischen Schaffen, sondern seine künstlerische Seele ist Bestandteil und Ziel des künstlerischen Schaffens und vereint damit in sich die Gegensätze von Chaos und Ordnung. Die oben aufgestellte These kann demzufolge verworfen werden. Die letzten Schwünge drücken nicht mehr die Transzendenz der Natur geometrisch aus. Vielmehr entzieht sich die geometrische Ordnung in ihnen der messbaren Überprüfung. Die Schwünge sind von einem geläuterten Selbstverständnis getragen; sie sind die Seele der Kunst von Hermann Glöckner, die am Ende seines Œuvres zeichenhaft hervortritt.



### III. Verbindungen - Hermann Glöckner und die Moderne

#### 1. **Kunsterziehung und Kunstschulen um 1900: Glöckner ein Kind seiner Zeit?**

Hermann Glöckner fand, als er bereits ein anerkannter Künstler war, für sein künstlerisches Arbeiten oft begleitende Gründe und Erklärungen, die aus seiner Kindheit bzw. aus seinen frühen Neigungen herrühren. Zum Zeichenunterricht in der Volksschule berichtet er sehr treffend: *„Der Zeichenunterricht in der Schule war ganz anders als heute. Wir haben nach Vorlagen gezeichnet, auch in Dresden. Daß die Kinder den Pinsel in die Hand nehmen und frei arbeiten konnten, gab es gar nicht. Für uns gab es nur den Bleistift und, wenn es hoch kam, ein bißchen Aquarellfarbe und Tusche und eben die Vorlage.“*<sup>251</sup> Zwischen 1903 und 1904 ging Glöckner in eine Klasse für allgemeine Berufsvorbereitung in einer Leipziger Gewerbeschule, zu der Glöckner weiter schreibt: *„Dort gab es die Möglichkeit, freier zu zeichnen. Ganz besonders interessierte mich die sogenannte Projektionslehre und die Darstellende Geometrie. [...] Ich wurde kein besonderer Schüler, aber diese geometrischen Disziplinen waren meine Spezialfächer, und ich bekam Sonderaufgaben. [...] Im Projektionszeichnen mußten schon diese Überschneidungen der vielen in rot und blau gezeichneten Hilfslinien besondere Anziehung für mich gehabt haben. Doch das hat sich erst später herausgestellt, als es bis zu einem gewissen Grade schon Grundlage für meine Arbeit geworden war.“*<sup>252</sup> Die Auffassung zur Kunsterziehung in den deutschen Schulen um 1900 ist dabei auf das Engste mit den eben zitierten Erinnerungen Glöckners verknüpft. Ja, die Erinnerung an seine Vorlieben und der allgemeine Standpunkt zur künstlerischen Erziehung der Jugend bilden im Falle Glöckner geradezu eine Symbiose, die für sein künstlerisches Werden von tragender Bedeutung war. Dass sich diese Verknüpfung erst später herausgestellt hat, ist für ihre Wirkung ohne Folgen. Denn, wenn auch mittelbar, so erkennt Glöckner, dass ein Teil des Unterrichts *„Grundlage (seiner) Arbeit geworden war.“*

Der Zeichenunterricht des 19. Jahrhunderts war im Wesentlichen durch die Vorstellungen Johann Heinrich Pestalozzis geprägt, für den das Zeichnen ein Mittel zur Allgemeinbildung war und der, beeinflusst von der Lehre Rousseaus, die Natur als das unersetzliche Vorbild der Anschauung betrachtete. Allerdings setzte dies nach Pestalozzi zeichnerische Grundübungen voraus, bei denen die Schüler durch das

---

<sup>251</sup> Glöckner, 1983, S. 40.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 41.

Zeichnen von Linien, Winkeln, Bögen, einfachen und schließlich differenzierten geometrischen Figuren das ABC der Anschauung erlernten. Dieses Mittel zur Darstellung der Natur verselbstständigte sich jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts und wurde zu einem nicht hinterfragten Selbstzweck bei der Darstellung meist stereometrischer Körper. Auch andere wichtige kunstpädagogische Ansätze, wie Goethes Entdeckung der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe oder Humboldts Auffassung vom Zeichnen als eine Art Sprache, fanden keinen grundlegenden Eingang in den Kunstunterricht des 19. Jahrhunderts. So war auch das stigmographische Zeichnen weit verbreitet. Nach Anweisung des Lehrers verbanden die Schüler einzelne Punkte eines vorgegebenen gleichmäßigen Punkterasters zu einfachen Figuren. In ähnlicher Weise fungierte das Netzwerk aus senkrechten und waagerechten Linien auf dem Zeichenblatt, das der Hamburger Gewerbeschuldirektor A. Stuhlmann in den 1860er Jahren entwickelte und mit dessen Hilfe die ebenfalls „vernetzte“ Vorlage leichter kopiert werden konnte. Ein nicht gehörter Vordenker der späteren Kunsterzieherbewegung war Friedrich Fröbel. Seiner Auffassung nach lag der Sinn des Zeichnens nicht im Abbilden der äußeren Wirklichkeit, sondern in der Sichtbarmachung inneren Erlebens und der Stärkung schöpferischer Kräfte. Vorerst wirkt sich aber der wissenschaftlich-technische Aufschwung nach der Kaiserreichgründung 1871 auf die künstlerische Erziehung aus, die einseitig auf die wissenschaftlich-intellektuelle Zivilisation ausgerichtet war und die sich ganz mit dem eklektizistischen Geschmack der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts deckte.<sup>253</sup> In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Zeichenunterricht Pflichtfach in den deutschen Volksschulen.

Glöckner wird 1889 in eine Zeit geboren, in der sich bereits erste Reformpädagogen gegen die schematisierenden Zeichenmethoden wandten, wie sie noch 1875 nach den Grundsätzen der ministeriellen allgemeinen Bestimmungen für die Volksschulen empfohlen wurden. Zu Zweck und Bedeutung des Zeichenunterrichtes heißt es da: „Der Zeichenunterricht in der Volksschule hat die Aufgabe, Hand und Auge der Kinder zu üben, den Sinn für Reinlichkeit, Ordnung und Symmetrie und Schönheit der Form zu wecken und zu bilden und die Kinder durch Arbeiten aus dem bürgerlichen Leben praktisch für ihren späteren Beruf vorzubereiten.“<sup>254</sup> Schon in den siebziger Jahren forderte der Zeichenlehrer Fedor Flinzer in seinem „Lehrbuch des Zeichenunterrichts in deutschen Schulen“ vom Zeichenunterricht Bildung des Schön-

---

<sup>253</sup> Vgl. Eid, 1980, S. 82 - 90.

<sup>254</sup> Vgl. Sermond, 1875, S. 7, die ministeriellen Bestimmungen stammen vom 15. Oktober 1872.

heitssinns sowie Erziehung zur Selbstständigkeit und schöpferischen Tätigkeit und strebte dabei eine Verlagerung der Ornamentzeichnung auf die Naturzeichnung an.<sup>255</sup> 1883 strebt Georg Hirth mit seinen „Ideen über Zeichenunterricht“ das freie Zeichnen an.<sup>256</sup> 1890 nimmt Julius Langbehn mit seinem Buch „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen“ eine nationalistische Kritik am Zustand der deutschen Kultur. Er schreibt: „Nicht oft genug kann es wiederholt werden: an die Kunstgesinnung der alten Zeiten soll man sich halten, nicht an ihre Kunstleistungen; man soll die letzteren niemals im Einzelnen nachahmen. Die moderne Zeit hat moderne Bedürfnisse und braucht eine moderne Kunst. Eine moderne Kunst kann aber nur gedeihen, wenn sie zugleich in sich das Gegengewicht des Bleibenden Festen Nothwendigen Angeborenen Ewigen trägt.“<sup>257</sup> Und 1893 fordert K. Lange in „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“, dass der Zeichenunterricht kein Fach für die darstellende Geometrie sei und das ornamentale Zeichnen dem Darstellen von Gebrauchsgegenständen weichen müsse. Lange regte ebenfalls das Skizzieren, das Zeichnen aus dem Gedächtnis und die Pinselzeichnung an.<sup>258</sup> Seit 1888 ließ Alfred Lichtwark als Leiter der Hamburger Kunsthalle Schulklassen in das Museum und erklärte Fragen zur Bildenden Kunst an Bildern und Skulpturen. Diese Bemühungen führten in Hamburg unter C. Götze zur ersten Ausstellung mit Kinderzeichnungen unter dem Titel „Das Kind als Künstler“ im Jahre 1898. Auf Lichtwarks Anregungen gehen auch die Kunsterzieheritage in Dresden 1901 – bei denen erstmals nach Hirth wieder freies Zeichnen gefordert wird –, in Weimar 1903 und in Hamburg 1905 zurück. Neben Hamburg bildet sich vor allem in München ein Zentrum der Kunsterzieherbewegung, die ihren Anfang und theoretischen Rückhalt aus einer Gruppierung um Adolf von Hildebrand bezog. Dieser hatte bestärkt durch Konrad Fiedler, seit 1888 das Manuskript von „Das Problem der Form“ erarbeitet.<sup>259</sup> Nach seinem Erscheinen 1893 wird diese kunsttheoretische Schrift u. a. von Heinrich Wölfflin sehr positiv rezensiert.<sup>260</sup> In Dresden gab seit 1887 Ferdinand Avenarius seine kunstpädagogische Zeitschrift „Der Kunstwart“ heraus.

Die Auswirkungen der Kunsterzieherbewegung auf die Praxis in den Schulen waren jedoch eher gering. Nur langsam wurden die mechanischen Verfahren des Zeich-

---

<sup>255</sup> Vgl. Flinzer, 1896.

<sup>256</sup> Vgl. Hirth, 1887.

<sup>257</sup> Vgl. Langbehn, 1890, S. 19, zit. nach Bushart, 1990, S. 44.

<sup>258</sup> Vgl. Eid, 1980, S. 90 - 92.

<sup>259</sup> Zum Werdegang des Manuskriptes vgl. Bock, 1988, S. 17 - 40.

<sup>260</sup> Rezension unter dem Titel „Ein Künstler über Kunst“ in der Beilage der Allgemeinen Münchner Zeitung Nr. 157 vom Juli 1893, wiederabgedruckt in: Wölfflin, 1946, S. 84 - 89, vgl. Kehr, 1998, S. 71.

nens aufgegeben, zumal den Lehrern die Ausbildung für eine reformierte Vermittlung fehlte. Nach den Lehrplänen von 1901 dominiert in den unteren Klassen nach wie vor das Zeichnen geometrischer Grundformen, in den Oberklassen das Studium von Pflanzen, Aquarellieren und Skizzieren im Freien.<sup>261</sup> Wie groß die Verzögerung in Bezug auf die Umsetzungen in die Praxis der Schulen war, lassen die einleitenden Worte von Johannes Wiemker vermuten, der 1905 seine neuen Zeichenmethoden für die Praxis in den Volksschulen veröffentlichte. Dort heißt es: „Über den Zeichenunterricht ist in den letzten Jahren auf Versammlungen soviel geredet, in Broschüren und Zeitschriften soviel geschrieben worden, daß es theoretischer Erläuterungen kaum noch bedarf. Die neue Methode wird allerorts eingeführt. Auf Lehrerversammlungen [...], auf denen ich die neue Methode vorführen durfte, habe ich die Überzeugung gewonnen, daß trotz der vielen Worte mancher noch nicht weiß, was er soll. Von den zu leistenden Arbeiten hat er nur wenig, von deren Ausführung wohl gar nichts zu Gesicht bekommen. Daher glaube ich die neuen Bestrebungen zu befördern, wenn ich den Lehrplan veröffentliche [...]“<sup>262</sup>

Hermann Glöckner besucht die Volksschule Dresden-Neudorf und nach dem Umzug der Eltern die Dorfschule in Niederneukirch (Lausitz) bis 1903. Die Anfänge seiner „künstlerischen Ausbildung“ – zu der ich die ersten Schuljahre bei Glöckners besonderem Interesse für den Zeichenunterricht zähle - liegen also vor einer Veränderung in der schulischen Praxis des Zeichenunterrichts. 1876 schreibt noch Adolph Liese im „III. Theil: Methodik der Zahlen- und Formenlehre“ in seinem Methodenkreis für Deutsche Volksschulen: „Geometrisches Formzeichnen – Freihandzeichnen. Wie dem angewandten Rechnen die Grundoperationen in unbekanntem Zahlen vorausgehen, so dem Freihandzeichnen ein Vorbereitungskursus im geometrischen Freihandzeichnen. Denn allen technischen und künstlerischen Zeichendarstellungen liegt eine geometrische Figur, aus Linien, Winkeln und Flächen der verschiedensten Arten bestehend, zu Grunde.“<sup>263</sup> So unmodern mag dies dann gar nicht scheinen, denkt man nur an das Credo von Cézanne: „Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Kegel und Zylinder.“ Freilich ist die Zielrichtung der Darstellung diametral. Dienen die geometrischen Formen ihrer Einfachheit wegen in der Volksschule zur Annäherung an die weit kompliziertere Natur, quasi zum Erlernen der elementaren Naturformen, die im Weiteren verästelt und spezialisiert werden sollen, so sind sie bei Cézanne Reduktionsergebnisse, die von der scheinbaren

---

<sup>261</sup> Vgl. Lexikon der Kunst, 1992, Bd. 4, S. 121.

<sup>262</sup> Vgl. Wiemker, 1905, Vorwort.

<sup>263</sup> Vgl. Liese, 1876, S. 67.

Wirklichkeit zum Wesen der Dinge und dem Malakt vorstoßen; also weg von einer vermeintlich richtigen Darstellung der Natur. Der Kreuzungspunkt zwischen Formbeschränkung und Formbesinnung ist für Glöckner aber wesentlich, denn als Schüler, darf man annehmen, wird er diese Unterscheidung nicht haben treffen können, zumal der Zweck des Zeichenunterrichtes klar formuliert war. Interessant ist hier die Zufügung der praktischen Anwendung auf das Leben, die Einbettung der „künstlerischen Bildung“ in einen nützlichen Vorgang der späteren Arbeit als das wesentliche Lebensziel. Das ist gründerzeitlicher Elementarismus.

Für die Betrachtung von Glöckner weitaus relevanter ist die Tafel 12 zum Netzzeichnen in den ministeriellen Bestimmungen von 1875, wie sie Sermond veröffentlichte.<sup>264</sup> Auf ihr ist u. a. ein Schiff zu sehen. Dieses Beispiel ist zwar einerseits beliebig und in seiner Ausformung auch nicht mit dem Kleinen Dampfer von Glöckner direkt zu vergleichen, andererseits mag man aber vielleicht verstehen, wie es bei einer schulischen Erziehung zum Zeichnen, wie sie Glöckner wahrscheinlich angesichts der Umstände erfahren haben dürfte, zu unbewussten Formierungen in seinen künstlerischen Werken geführt hat. Die vorherige Einteilung des Formates mittels eines Netzes, das dem System der Seitenhalbierung entspricht, hat ja in seiner didaktischen Bedeutung genau die automatisierte Orientierung auf dem Format und die einheitlich überprüfbare Form zur Zielstellung. Die der Tafel 12 beigegebene Erläuterung erschöpft sich auf die Bemerkung: „Gegenstände nach der Natur: Kahn, Brücke, Haus und Kirche.“<sup>265</sup> Dieses „nach der Natur“ wirkt im Zusammenhang mit den Zeichnungen völlig fehl am Platz. Denn diese erfassen nicht die Natur in ihrer unterschiedlichsten Ausprägung, sondern meinen Begriffe von der Natur bzw. von den Dingen der Umwelt. In dieser doktrinären Vorgehensweise liegt eigenartigerweise ein der Kunstphilosophie innewohnender Aspekt, den Kant in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ erläutert hat, nämlich, dass man nur erkennen kann, wovon man einen Begriff hat. Der über die Mittel des Netzzeichnens erstellte Begriff von einem Schiff fungiert gleich der sprachlichen Codierung unserer Vorstellung von einem Schiff, so dass der Zeichenunterricht Bildworte über die Natur vermittelt bzw. die Schüler eine Bildsprache der Naturerscheinungen erlernen.

Die Zielvorstellungen der Lehrpläne gehen sogar so weit, in dem Erlernen der naturhaften Bildsprache eine begünstigende Voraussetzung für die Wahrnehmung der Dinge in der Umwelt zu sehen. „Der sächsische Normalplan spricht sich über das

---

<sup>264</sup> Abb. in: ebenda, Tafel 12 zum Netzzeichnen.

<sup>265</sup> Vgl. ebenda, S. 32.

Ziel des Unterrichts in der Geometrie so aus: »Der Unterricht in der Formenlehre hat die für das gewöhnliche (praktische) Leben nötige Kenntnis räumlicher Größen sowie einige Fertigkeiten im Konstruieren und Berechnen derselben zu vermitteln. Er hat in anschaulich entwickelter Weise die Linien und Winkel, die geradlinigen ebenen Figuren, den Kreis und die bekanntesten Körper unter Ausschluß wissenschaftlicher Beweise zu behandeln.« [...] Die Geometrie betrachtet die Körper bloß nach ihrer Form und Größe, sieht von allen anderen Merkmalen ab; aber damit erhellt sie doch Auge und Sinn für die Formen der räumlichen Dinge, für Natur- und Kunstgebilde.<sup>266</sup> Das war 1896. Und hier ist es noch einmal explizit ausgeführt, was im Sinne einer Humboldtschen Bildsprache gemeint war. Der Schüler erlernt ein autonomes, in seinen Teilen nach Form und Größe abstrakt betrachtetes Bildwort, das ihn befähigt – Auge und Sinn erhellt – die Dinge wahrzunehmen, weil die so erlernte Schablone natürlich in der Natur Äquivalente aufspüren lässt.

Dem Aufspüren folgt im Zeichenunterricht offensichtlich das Darstellen des Aufgespürten. Denn, so heißt es im Normalplan für das Ziel des Zeichenunterrichtes: „Im Zeichenunterrichte sollen die Schüler einfache, geschmackvolle Formen ohne Anwendung mechanischer Hilfsmittel richtig auffassen und darstellen lernen.“ Und weiter für den Stoff und seinen Umfang: „Die Kinder sollen gerade Linien, Dreiecke, Vierecke und aus diesen Elementen sich entwickelnde Figuren im Rahmen des Quadrats, Drei- und Vielecks zeichnen; dann folgen aus Kreislinien und Abschnitten derselben zusammengesetzte Gebilde, endlich ornamentale Formen (auch frische Natur- und Lebensformen), sowie nach einfachen Motiven zu gestaltende Muster. Dabei soll auf die Bedürfnisse des praktischen Lebens thunlichst Rücksicht genommen werden.“<sup>267</sup> Inwieweit die Bedürfnisse des praktischen Lebens zu verstehen sind, bleibt zwar offen, aber Zeichnen ist weder als existenzielle Wirklichkeitsaneignung (Pestalozzi), noch als Ausdrucksmittel innerer Empfindungen (Fröbel) betrieben worden, sondern als praxisorientierte Strukturhilfe für den Wahrnehmungsprozess.

Die eingangs erwähnten Aussagen Hermann Glöckners erlangen unter den Lehrplänen an den Volksschulen nachhaltiges Gewicht. Wie auch immer seine Neigungen im Detail gewesen sein mögen, die Art und Weise des Zeichenunterrichts kam dem späteren Künstler nicht ungelegen. Im Gegenteil, Glöckner hatte Freude an korrekter mathematischer Darstellung, und zwar im ausschließlichen Sinne. Dies

---

<sup>266</sup> Grüllich, 1896, S. 139.

<sup>267</sup> Ebenda, S. 149 f.

bedeutet, Glöckner hat die Ergebnisse des Zeichnens nicht im Vergleich zur Anschauung der Natur gesehen. Die Technologie des Zeichnens und wahrscheinlich dessen Ergebnisse waren für ihn faszinierend, legten aber auch sein strukturelles Sehen auf die Natur an. Im Grunde wird sein Wesen ein Spiel- und Entfaltungsterain erhalten haben, das sein Bedürfnis nach strukturierter Ordnung im Leben ausreichend bediente. Da dieses Terrain auch noch Ruhe und Bedachtsamkeit mit Sauberkeit, Klarheit und Exaktheit verband, dürfte es auch Glöckners Identität gefördert haben. In Betrachtung seiner künstlerischen Entwicklung muss der schulische Zeichenunterricht einen Nerv bei Glöckner getroffen zu haben - er war im positiven Sinne beeinflusst.<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> Der später folgenden Wertung dieses Umstandes vorgreifend, sei an dieser Stelle nur auf die Gegenläufigkeit zum Kunsterzieherlamento der heutigen Zeit verwiesen.

## 2. Dresden am Anfang des 20. Jahrhunderts

### 2.1. Dresden - eine Ausstellungsstadt

Mit der ersten Weltausstellung 1851 in London und den Auswirkungen der industriellen Revolution in Deutschland begann auch für das europäische Ausstellungswesen eine förderliche Ära. Innerhalb dieses Diskurses besaß Dresden eine bedeutende Rolle, die ihren Anfang im 19. Jahrhundert hat. Von der I. Internationalen Gartenbauausstellung 1887 bis zur ersten Hygieneausstellung 1911 unterstrich die sächsische Metropole anhaltend ihren europäischen Rang.<sup>269</sup> Für die Bedeutung der von Karl August Lingner initiierten Hygieneausstellung scheint sogar die Bezeichnung „Weltausstellung der Hygiene“ nicht übertrieben zu sein.<sup>270</sup> Zumindest gründet sich die internationale Anerkennung auf 5,5 Millionen verzeichnete Besucher sowie die Beteiligung weiterer europäischer und außereuropäischer Länder wie Japan und China. Neuartig und grundlegend waren vor allem auch die gesellschaftlichen, auf eine moderne Lebensgestaltung hin orientierten Impulse, die von dieser Ausstellung ausgingen.

Und in Dresden entstand, wenn auch später als in anderen Städten, mit dem Ausstellungsgebäude des Sächsischen Kunstvereins 1893 und dem städtischen Ausstellungsgebäudes 1896 eine spezielle, zweckbestimmte Architektur. Letzterer Ausstellungspalast am Großen Garten wurde nach Plänen von Erlwein und Hirschmann von 1914 bis 1916 erweitert. Allein, dass während der Kriegsjahre Potenziale in das Ausstellungswesen investiert wurden, zeigt das Bewusstsein der Verantwortlichen. Dass trotzdem die Kriegswirren die Blüte des Ausstellungswesens welken ließ, konnten diese Anstrengungen nicht verhindern. Gleichwohl fand Dresden in den 20er Jahren zu neuer Bedeutung. „Unter dem Titel »Jahresschau Dresdner Arbeit« fanden ab 1922 jährlich Fachausstellungen statt, die in ihrem jeweiligen Gebiet - auf den inzwischen schon traditionellen Rang Dresdner Ausstellungen rekurrierend - eine Spitzenstellung innerhalb Deutschlands behaupteten, ja im Einzelfall die künstlerischen und technischen Leistungen des neuen demokratischen Deutschlandes auch nach außen hin zu demonstrieren vermochten.“<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> Weitere internationale Ausstellungen sind die II. und III. Gartenbauausstellung 1896 und 1907 sowie die I. Kunstausstellung 1897 und die Photographische Ausstellung 1909.

<sup>270</sup> Vgl. Vogel und Wingender, 2000, S. 44.

<sup>271</sup> Karge, 2000, S. 62.



## 2.2. Kunstaussstellungen

Der Ruf Dresdens als bedeutende Kunststadt hatte mit dem beginnenden 20. Jahrhundert einen erneuten Aufschwung genommen. Neben München und Berlin entwickelte sich die Stadt wieder zu einem beachteten Zentrum der bildenden Kunst in Deutschland. Nach dem sich insbesondere die Malerei seit 1840 in ihrer Bedeutung verringert hatte - der Kreis um Caspar David Friedrich war bereits vergessen - brachten die folgenden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts unter dem wirtschaftlichen Aufschwung „die Mittelmäßigkeit und das falsche Pathos“ hervor. „Nicht mehr die große künstlerische Leistung, sondern der Geschmack des zahlungsfähigen Bürgers beherrschte den Kunstverein und die Akademie. Sentimentales realistisches Genre, die pompöse Historienmalerei der Düsseldorfer Atelierkoloristen [...] und die Süßlichkeit und der Cartonstil des auslaufenden Nazarenertums verdrängten wahre künstlerische Werte.“<sup>272</sup> Andererseits hat sich seit 1870 die Reproduktionstechnik ständig verbessert und so auch den Mittel- und Unterklassen ermöglicht, Kunst im privaten Raum zu besitzen.<sup>273</sup> Der auch daraus resultierende Bildhunger führte jedoch nicht zu einer kritischen Befragung des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur. Malerische Auffassungen wie Realismus, Naturalismus bzw. Impressionismus, die in anderen Teilen Deutschlands die Künstler beschäftigten, gab es in Dresden bis 1890 mehr oder weniger nicht. Ausnahmen wie Ferdinand von Rayski, Christian Friedrich Gille und Julius Scholz blieben weitestgehend unbeachtet. Bei ihnen zeigten sich die ersten Einflüsse Frankreichs, die von Courbet und Manet ausgingen.

Die internationale Berliner Kunstaussstellung 1891 brachte die Zäsur, als die außersächsische Fachpresse über die Dresdner Beiträge das Fazit zog, „daß Dresden zur Zeit unter den deutschen Kunststädten den niedrigsten Rang einnehme.“<sup>274</sup> Robert Sterl, ein Vertreter der Dresdner Pleinairmalerei, erinnert sich an diese Zeit so: „Wenn der Dresdner Delegierte mit seinen Kunstwerken in München zur Jury der Jahresausstellung erschien, war die Begrüßung dieser Dresdner Kunst durch den Präsidenten Lenbach von einer derartigen bajuvarischen Saftigkeit, daß der Bericht des Delegierten an dieser Stelle immer zu einer Übersetzung in unsere Landessprache greifen mußte.“<sup>275</sup> Gerade aber wegen des, von den Künstlern akzeptierten

---

<sup>272</sup> Vgl. Löffler, 1999, S. 7.

<sup>273</sup> Die Anzahl der Bilderrahmen- und Goldleistenfabriken erhöhte sich zwischen 1873 und 1909 von 14 auf 272, was die Nachfrage an privatem Kunstbesitz indirekt unterstreicht, vgl. Nipperdey, 1998, Bd. I., S. 700.

<sup>274</sup> Vgl. Richter, 1903, S. 253, zit. nach: Laabs, 1999, S. 147.

<sup>275</sup> Sterl, Robert: o. a. O., zit. nach Löffler, 1999, S. 7.

Anspruchs des Publikums an die Kunst – dem sich auch ein Franz Lenbach nicht immer hat entziehen können – war der Kunst im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert durch das Groß- und Industriebürgertum ein hinreichender Rückhalt gegeben, der den staatlichen Bereich der Museen, Kunstgewerbeschulen und Akademien ergänzte. Umgekehrt kann man sagen, dass die Stadt bei dem kultivierten Großbürgertum, aus dem nicht wenige Donateure kamen, den Ruf gehobener Lebensqualität genoss.

Bis zur ersten großen internationalen Kunstausstellung in Dresden 1897, die Gotthardt Kuehl für den 1896 fertiggestellten Ausstellungspalast<sup>276</sup> am Stübelpfad konzipiert hatte, blieb das Kunstklima der Stadt, gespeist aus Spätromantik und Historismus, jedoch weiterhin konservativ, wenn man von den Ausnahmen der Dresdner Sezessionisten auf den Akademischen Kunstausstellungen in den Jahren 1894/95 absieht.<sup>277</sup> Die Dresdner Sezession entstand aus den unter dem Namen „Goppelner Schule“ bekannt gewordenen jungen Nachwuchskünstlern, die sich vorerst 1893 zur »Freien Vereinigung Dresdner Künstler« zusammenschlossen. Zu ihr gehörten unter anderem Robert Sterl und Carl Bantzer, der nach seinem zweiten Parisaufenthalt die Leitung übernahm. Die Gruppe hatte schon 1890 begonnen, ihre künstlerische Arbeit vor und in die Natur zu verlegen; die Anregungen dazu kamen aus Berlin und München und vor allem aus Paris. Auf das Drängen der gereiften Schülergeneration der Dresdner Akademie übernahm 1895 Gotthardt Kuehl ein Meisteratelier, gefolgt von Carl Bantzer 1896. Der Berufung nach Dresden kamen 1903 noch Emanuel Hegenbarth und 1904 Robert Sterl nach. Sie alle vertraten Tendenzen des Impressionismus, der Freilichtmalerei und des Naturstudiums. Bantzer, Kuehl und Sterl, die in Paris studierten, sowie Hegenbarth, der in München Schüler Heinrich Zügels war, vereinten sich schließlich mit 60 Mitgliedern nach dem Vorbild der bewährten, 1892 gegründeten Münchner Sezession<sup>278</sup> unter der Füh-

---

<sup>276</sup> Errichtet von 1894 bis 1896 von Karl Roth und Edmund Bräter nach Plänen von Alfred Hausschild.

<sup>277</sup> Vgl. Schöne, 2000, S. 21.

<sup>278</sup> Die Münchner Sezession, u. a. mit Franz v. Stuck, Fritz v. Uhde, Max Slevogt und Louis Corinth bekämpfte die akademische Historienmalerei des Karl v. Piloty, die von dessen Schülern Sandor (Alexander) Wagner und Sandor (Alexander) v. Liezen-Mayer an der Münchner Akademie am ausgehenden 19. Jahrhundert noch vertreten wurde, während die 1898 gegründete Berliner Sezession vor allem ihre Verdienste bei der Durchsetzung des dt. Impressionismus gegen die Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserhauses erlangte und sich 1904 in der Reichstagsdebatte um die Auswahl der dt. Kollektion für die Weltausstellung in St. Louis gegen den A. v. Wernerschen Konservatismus durchsetzen konnte. Die früheste unabhängige Künstlervereinigung »Société des Indépendants« gründete sich in Paris 1884 als Absage des Impressionismus an den Salon.

rung Carl Bantzers am 28. Februar 1894 zur ersten Dresdner Sezession.<sup>279</sup> Dresden besaß damit nach Paris und München als dritte Stadt vor Wien (1897) und Berlin (1898) eine Sezession, deren Wirken das Gelingen der ersten großen Kunstausstellung in Dresden mit vorbereitete.<sup>280</sup> Kuehl richtete als Spiritus Rector von da an jährlich nationale und internationale Kunstausstellungen ein, mit denen ein Einblick in die neuesten europäischen Entwicklungen ermöglicht wurde.<sup>281</sup> Auf der Deutschen Kunstausstellung 1899 schien dann Dresden dank eines neuartigen Ausstellungskonzeptes für eine geschlossene Raumfolge die Vorherrschaft Münchens gar abgelöst zu haben, auch wenn der Erfolg unter starker künstlerischer Beteiligung aus der bayerischen Residenzstadt zustande kam.<sup>282</sup>

Am 7. Juni 1905 gründeten in Dresden die Architekturstudenten Ernst-Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl die Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ - sechs Jahre vor dem Münchner Pendant „Der Blaue Reiter“ (1911) -, die zusammen mit der Münchner Gruppe den deutschen Expressionismus begründeten und sich vehement gegen die akademisch-historistischen Kunstideale des 19. Jahrhunderts richteten. Dabei orientierten sie sich u.a. an der afrikanischen und polynesischen Kunst, was sie mit der Bewegung des Fauvismus eint, und erhielten Anregungen aus den Künstlerkolonien in Dachau und Worpswede sowie von Malern wie van Gogh, Munch und Gauguin.<sup>283</sup> Mit einer Hinwendung zur Ursprünglichkeit und den neuen expressiven Ausdrucksmitteln stand das individuell subjektive Erleben im Mittelpunkt ihrer Malerei. Aber auch den Holzschnitt machten sie mit ihrer Kunst wieder zu einem kraftvollen Mittel künstlerischer Aussagen. 1917 bis 1924 lehrte Oskar Kokoschka, ein wichtiger Vertreter der Moderne, an der Dresdner Kunstakademie; Otto Dix von 1927 bis 1933.<sup>284</sup>

---

<sup>279</sup> Vgl. Schöne, 2000, S. 22 und Löffler, 1985, S. 7. Es ist allerdings zu bedenken, dass mit der Berufung Kuehls und Bantzers die Kritiker der Akademie zu deren Mitgliedern wurden, die Trennung zwischen Akademie und Sezession quasi aufgehoben war – letztendlich führte dies auch zur Auflösung der Ersten Dresdner Sezession 1901.

<sup>280</sup> Paul Schuhmann resümiert 1899 über die erste große Kunstausstellung 1897: „Allgemein wurde sie als eine großartige äußere Kundgebung der Dresdner Kunstverhältnisse [...] auch von den auswärtigen Künstlern und Kunstkritikern anerkannt. Es war die erste internationale Ausstellung von Kunstwerken aller Art, die in Dresden stattfand. In mehr als einer Hinsicht war sie epochemachend, und zwar nicht bloß für Dresden [...]“, vgl. Schuhmann, 1899, S. 19, zit. nach: Schöne, 2000, S. 27.

<sup>281</sup> Vgl. Menzhausen, 1999, S. 276.

<sup>282</sup> Vgl. Ziffer, 1999, S. 183.

<sup>283</sup> Vgl. Presler, 1999, S. 60.

<sup>284</sup> Kokoschka konnte auf Betreiben des Geheimrat Hermann Schmitt gewonnen werden, vgl. Löffler, 1985, S. 19.

Der Aufschwung ist aufs Engste mit den wichtigsten Dresdner Galerien verbunden, die die neuen künstlerischen Leitbilder früh in ihre Ausstellungen holten. Vor allem bemühte sich die Galerie Ernst Arnold um deren Förderung. Aus dem Kunstsalon Ernst Arnold<sup>285</sup> gründete Ludwig Gutbier 1906 die Galerie Ernst Arnold in der Dresdner Schloßstraße 34. Bereits im März 1899 hatte Ludwig Gutbier im Kunstsalon Ernst Arnold<sup>286</sup> die erste große Übersichtsausstellung des französischen Impressionismus in Deutschland gezeigt.<sup>287</sup> Neben vielen anderen waren vertreten: Edgar Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissaro, Auguste Renoir, Georges Seurat, Paul Signac und Alfred Sisley. 1902 stellte Gutbier Künstler der Schule von Barbizon vor und 1904 nochmals deutsche und französische Impressionisten und Neo-Impressionisten. Konkurrenten des Kunstsalon- und der späteren Galerie Ernst Arnold<sup>288</sup> sind die Kunstsalons von Arno Wolfframm und Emil Richter, so dass die „Kunst für alle“<sup>289</sup> 1904 schreibt: „Das Dresdner Kunstleben bewegt sich seit Anfang dieses Jahres im Eilzugtempo, denn der Sächsische Kunstverein und die beiden Kunsthandlungen Ernst Arnold und Emil Richter haben einen wahren Wettlauf begonnen, dem kunstsinnigen Dresden immer Neues und, was besonders anzuerkennen ist, auch Gutes vorzuführen.“<sup>290</sup> So sind unter der Geschäftsführung von Hermann Holst die wichtigen internationalen Ausstellungen „Société moderne des Beaux-Arts de Paris“ 1901 und die „Sonderausstellung französischer Impressionisten“ (u.a. Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissaro, Sisley, Cézanne) 1904 zu sehen.<sup>291</sup> Auch Paul Cassirer zeigt im Frühjahr 1903 und 1904 Werke seiner von ihm vertretenen Künstler im „Europäischen Hof“ in Dresden. Die im November 1905 im Kunstsalon Arnold ausgerichtete und von Paul Cassirer zusammengestellte Vincent-van-Gogh-Ausstellung, war die erste in Dresden. Sie hinterließ bei den Mitgliedern der kurz zuvor gegründeten Brücke, wie Fritz Schuhmacher berichtet, großen Eindruck.<sup>292</sup>

<sup>285</sup> 1818 übernahm Ernst Sigismund Arnold die Kunsthandlung Rittner, vgl. Negendanck, 1998, S. 65.

<sup>286</sup> Der Kunstsalon befand sich in der ersten Etage Willsdruffer Str. 1/ Ecke Altmarkt.

<sup>287</sup> Dieser großen Ausstellung, in der auch deutsche und belgische Künstler gezeigt wurden, gingen seit den 80er Jahren in Berlin verschiedene kleine Ausstellungen voraus, u. a. 1883 (Galerie Gurlitt) und 1892 - 1895 (Hotel „Kaiserhof“), vgl. Negendanck, 1998, S. 99; das Interesse an der Ausstellung war jedoch gering, sodass erst die Ausstellung von Paul Cassirer im Oktober des gleichen Jahres in Berlin als die erste bedeutende Ausstellung in Deutschland zu diesem Thema angesehen wird, ebenda, S. 101.

<sup>288</sup> Die Galerie Ernst Arnold entstand in den erweiterten Räumen der Hofkunsthandlung in der Schloßstraße.

<sup>289</sup> Seit 1886 mit einer Auflage von 17000, vgl. Nipperdey, 1998, Bd. I., S. 694.

<sup>290</sup> Vgl. Kunst für Alle, 1904, S. 288, zit. nach Negendanck, 1998, S. 111.

<sup>291</sup> Vgl. Seidel, 2001, S. 166.

<sup>292</sup> Schuhmacher über Heckel, Kirchner und Bleyl: „Eine Ausstellung von van Gogh und Gauguin brachte sie eines Tages außer Rand und Band.“, vgl. Schuhmacher, Fritz: Stufen des Lebens, Stuttgart 1935, S. 283, zit. nach Negendanck, 1998, S. 110; das Zitat bezieht sich vermutlich auf die Ausstellung von 1906 mit van Gogh und Gauguin.

Doch ist es nicht der französische Impressionismus allein, der Dresden in seiner Bedeutung erstarken lässt und der den Nährboden zu einem inspirierten Kunstaufbruch für die Dresdner Künstler liefert. Einer der wichtigsten Kunstpädagogen Deutschlands, Adolf Hoelzel, dessen Schüler Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und der Schweizer Johannes Itten später im Bauhaus lehrten, stellte bereits 1901 bei Arnold in einer von der D. Heinemann'schen Kunsthandlung, München-Nizza, arrangierten Kollektiv-Ausstellung sowie 1904 und 1912 auf der Großen Kunstausstellung Dresden aus. Noch vor van Gogh 1905 ist 1904 Wassily Kandinsky in der Großen Kunstausstellung bei Emil Richter in Dresden zu sehen sowie an sechs weiteren Ausstellungsorten in Dresden in den folgenden Jahren bis 1919.<sup>293</sup> 1908 im April wurden in der Galerie Emil Richter 79 Aquarelle von Cézanne gezeigt; die Ausstellung hatte Paul Cassirer nach Dresden gebracht.<sup>294</sup> Zwei wichtige Meilensteine in der Dresdner Ausstellungsgeschichte wurden in der Literatur bisher in ihrer Bedeutung für die Rezeption von internationaler Kunst in Dresden vernachlässigt. Es sind die Ausstellung: „Die Neue Malerei. Expressionistische Ausstellung“ (46 Künstler)<sup>295</sup> im Januar 1914 - sie schließt unmittelbar an den Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin an, der im Dezember 1913 endete und von der Galerie Der Sturm organisiert wurde - und die II. Expressionistische Sonderausstellung „Der Sturm. Expressionisten Futuristen Kubisten“ (39 Künstler)<sup>296</sup> am 6. April 1919. Beide Ausstellungen der Galerie Ernst Arnold bilden zwischen der Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln und der Internationalen Kunstausstellung 1926 in Dresden einen interessanten Zwischenbericht zur internationalen Kunstentwicklung. Derartige Angebote der Galerie Ernst Arnold wurden von der ansässigen Künstlerschaft in Dresden offenbar positiv quittiert, denn die ausstellenden Künstler fanden dort ein „aufgeschlossenes Publikum, zu dem die jungen Dresdner Künstler ein zahlreiches und wichtiges Kontingent beitrugen.“<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> 1905, 1909, 1914 und 1919 in der Galerie Ernst Arnold, 1906/07 ist in der Lampenfabrik Seifert zusammen mit der „Brücke“ eine Holzschnittaussstellung zu sehen und 1908 nimmt Kandinsky an der Großen Kunstausstellung Dresden teil, vgl. Barnett, 1992, S. 493ff.

<sup>294</sup> Vgl. Feilchenfeldt, 1993, S. 302.

<sup>295</sup> Auswahl der ausgestellten Künstler: Max Ernst, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Egon Schiele, Karl Schmidt-Rottluff, Marianne von Werefkin, vgl. Negendanck, 1998, S. 458.

<sup>296</sup> Auswahl der ausgestellten Künstler: Alexander Archipenko, George Braque, Heinrich Campendonk, Marc Chagall, Walter Dexel, Paul Klee (30 Arbeiten!), Fernand Léger, Jean Metzinger, Georg Muche, Pablo Picasso, Kurt Schwitters, vgl. ebenda, S. 475.

<sup>297</sup> Vgl. Löffler, 1985, S. 19.

Man kann also von einer großen künstlerischen Aufgeschlossenheit in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Dresden ausgehen, die nicht nur zu Ausstellungen von weitreichender Bedeutung geführt hat, sondern die sich auf die jungen Künstler der Stadt ausgewirkt haben muss. Allein die Tätigkeit der Galerie Ernst Arnold ist von solch umfassender Vermittlung der Moderne, dass beinahe kein namhafter Künstler im Ausstellungsverzeichnis der Galerie fehlt. Hinzu kommt das nahegelegene Berlin, dessen Wellen ganz unmittelbar mit den „Sturm“-Ausstellungen bis nach Dresden gelangt sind. Auch wurden Dresdner Künstler von Herwarth Walden vertreten, sodass von engeren Kontakten seitens der Künstler nach Berlin ausgegangen werden kann.<sup>298</sup> Wie überhaupt die Galerie „Sturm“ bis zum Ende der zwanziger Jahre wichtigster Ort für die Konfrontation der einheimischen Künstler mit internationaler Kunst war. Walden wagte 1913, ein Jahr nach der Gründung seiner Galerie, mit dem Ersten Deutschen Herbstsalon eine der bedeutendsten Ausstellungen internationaler Gegenwartskunst vor dem Ersten Weltkrieg und zeigte in ihr aktuelle Arbeiten, die noch 1912 in Köln zurückgewiesen worden waren. Mit dieser Ausstellung „vergleichbar(,) sind die Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln und die sog. Armory-Show, die 1913 in New York stattfand.“<sup>299</sup> Insbesondere von der Kölner Schau gingen, Künstler-Selbstzeugnissen zufolge, viele Impulse auf die jüngere Generation aus.<sup>300</sup> Neben Walden war es Paul Cassirer, der rege Beziehungen zu Dresden unterhalten hatte und der zeitweise sowohl mit der Galerie Ernst Arnold als auch mit der Galerie Emil Richter zusammengearbeitet und einige Ausstellungen, von denen bereits die Rede war, nach Dresden gebracht hatte.<sup>301</sup>

In den 1920er Jahren konnte Dresden das innovative Klima noch steigern und mit der pluralistischen Internationalen Kunstausstellung von 1926 zu einem Höhepunkt führen, der seiner Bedeutung nach in Dresden bis heute keine Wiederholung gefunden hat. Bis dahin war es weiterhin die Galerie Arnold, die mit ihren Ausstellungen aktueller Kunst die Dresdner Szene belebend inspirierte und dabei oft in nur kurzer Zeitversetzung die Berliner Aktivitäten von Herwarth Walden übernahmen. So waren 19 Jahre nach Adolf Hoelzel seine Schüler Oskar Schlemmer und Willi Baumeister sowie Kurt Schwitters im Juli / August 1920 in der Galerie zu sehen und damit nur vier Monate später als in Berlin. Baumeister erhielt für seine in der Zeit von 1919 bis 1923 entstandenen Mauerbilder durch Will Grohmann die Einschät-

---

<sup>298</sup> Zu nennen sind u. a. Conrad Felixmüller, Edmund Kesting, Lothar Schreyer.

<sup>299</sup> Mülhaupt, 1991, S. 15 (Anm. 1 zum Beitrag von Mülhaupt).

<sup>300</sup> Vgl. Rotzler, 1977, S. 75.

<sup>301</sup> Vgl. Negendanck, 1998, S. 32.

zung von „größter Zeitnähe und höchster Vitalität“.<sup>302</sup> Die Arbeiten kamen in Dresden an die Öffentlichkeit, noch bevor sie die Genese der Anerkennung erfahren hatten. Es folgten Ausstellungen 1924 in der Galerie Arnold und 1927 - zusammen mit Schlemmer - in der Galerie Neue Kunst Fides. Schlemmer lieferte mit seinem Beitrag einen Eindruck von den Vorstellungen des 1919 neu gegründeten Bauhauses in Weimar. Schwitters war schon zuvor als Gast bei der 2. Ausstellung der Dresdner Sezession 1919 in der Galerie Emil Richter vertreten. Nachdem er 1921 an verschiedenen kleinen Stellen in Dresden präsent war,<sup>303</sup> ermöglichte ihm der Kunstsalon Richter 1923 eine Sonderausstellung.

Nicht ungenannt soll die „Erste russische Kunstausstellung“ 1922 in der Galerie van Diemen in Berlin sein. Sie gab zwar keinen vollständigen, aber einen breiten Überblick von der gemäßigten Cézanne-Nachfolge bis zu den Konstruktivisten, auch mit Arbeiten aus den neu organisierten Kunstschulen von Moskau und Leningrad. Zwischen 1919 und 1921 war Berlin die Hochburg der russischen Emigranten, man sprach vom „russischen Berlin“, in dessen Cafés man „damals El Lissitzky, das Ehepaar Puni, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Alexander Archipenko, Serge Choune oder Jefim Golyschew, den dadaistischen Dichter, Maler und Musiker, treffen“ konnte.<sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> Grohmann, 1998, S. 71.

<sup>303</sup> Werkpräsentationen in Schaufenstern, Residenz-Kaufhaus, Buchhandlung Heinrich Bender, Zigarrenhaus Robert Herrmann.

<sup>304</sup> Rötzer, 1977, S. 84.

### 2.3. Kunstsammler und Mäzene

In gleichem Maß wie die Galerien sind Sammler und Mäzene diejenigen in Dresden gewesen, die durch großes Engagement und unabhängige Kritik wichtigen Künstlern Wege bereitet und ein ungestörtes Schaffen ermöglicht haben. In ihnen fand die Arbeit der Galerien einen fruchtbaren Boden, der das künstlerische Klima der Elbestadt entschieden prägte und deren kontinuierlicher Ankauf eine wichtige Stabilität des Kunstmarktes sicherte. Als eigenständiger Sammler entdeckte und bewahrte Johann Friedrich Lahmann sehr früh und ohne Rückhalt das Werk des talentierten Christian Friedrich Gille, eines Schülers Johann Christian Dahls. Woldemar von Seidlitz, Vortragender Rat im Generaldirektorium der Königlichen Sammlungen für Wissenschaft und Kunst, führte als höchster Museumsbeamter Sachsens einen Kreis von berühmten Personen in seinem Haus zusammen, zu denen neben Künstlern wie Max Klinger, Max Liebermann, Oskar Zwintscher, Ferdinand Hodler und Otto Gußmann auch Kunsthistoriker und Museumsleute wie Heinrich Wölfflin, Alfred Lichtwark, Georg Treu und Karl Woermann gehörten.<sup>305</sup> Auf sein Bemühen gehen unter anderem die Ankäufe für die Dresdner Sammlungen aus dem Jahre 1904 von Courbets Bild „Die Steinklopfer“ und 1915 von Slevogts Bildern aus Ägypten zurück. 1922 gelangte Degas „Dame mit Fernglas“ aus dem Nachlass von Seidlitz in die Gemäldegalerie.

Hans Posse, der seit 1910 Direktor der Dresdner Gemäldegalerie war, sah neben seinen eigenen Erwerbungsbemühungen in den Privatsammlungen eine Chance, Fehler vergangener Ankaufspolitik auszugleichen und stand sowohl mit Lahmann als auch mit Schmitz und Rothermundt über deren Sammlungen des deutschen und französischen Impressionismus in Verhandlung.<sup>306</sup> „Die Einordnung solcher Leihgaben in die ständige Ausstellung gab ihm zugleich die Gelegenheit, die Hängung der Gemäldegalerie in ihrer modernen Abteilung schrittweise seinen eigenen Vorstellungen nach zu revidieren und neu zu konzipieren.“<sup>307</sup> Ganz wesentlich für die Dresdner Kunstszene war die seit 1888 in Dresden lebende Sammlerin und Mäzenatin Ida Bienert. Ihr Engagement bei der Mitgestaltung der künstlerischen Atmosphäre der Stadt wurde von Will Grohmann entsprechend bewertet, wenn er schrieb: „Und wenn Maler wie Klee und Kandinsky früher als in anderen Städten

---

<sup>305</sup> Vgl. Holler, 1997, S. 24f.

<sup>306</sup> Posses unrühmliches Verhalten während der NS-Zeit als einer der obersten „Jäger“ der Entarteten Kunst, kann in diesem Kontext unberücksichtigt bleiben.

<sup>307</sup> Spitzer, 1997, S. 19, hier aus dem Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Nr. 16, Bd. 9, Bl. 1 (Schreiben Hans Posses an das Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts vom 8. Dezember 1919).



hier (in Dresden, d. V.) diskutiert wurden und Anerkennung fanden, so ist dies der klaren Aufbauarbeit Ida Bienerts mit zu verdanken.<sup>308</sup> Ihre Sammlung begann sie 1911 mit dem Bild „Waldlandschaft“, 1880 von Paul Cézanne. Impressionistischen Meistern wie Renoir, Monet, Gauguin und van Gogh folgten noch vor dem Ersten Weltkrieg Picasso, Klee und Kandinsky. Mit der Gründung des Bauhauses orientierte sich die Sammlerin verstärkt auf Vertreter des Konstruktivismus und Suprematismus und war so entschieden an der Entstehung der ersten Konstruktivistenausstellung in Dresden bei Kühl und Kühn 1925 beteiligt. Nicht zuletzt ermöglichte Ida Bienert die Niederlassung der Galerie „Neue Kunst Fides“ 1927 in der Elbestadt. „Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Sammlung Ida Bienert Schrittmacherdienste für die Neue Kunst geleistet hat [...]“<sup>309</sup> Neben Ida Bienert hatten sich u. a. auch Fritz Glaser, Hugo Erfurth und Hans Dittmayer dem konstruktivistischen Kunstschaffen verschrieben.<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> Grohmann, 1932, S. 60, zit. nach: Biedermann, 1997, S. 37.

<sup>309</sup> Ders., 1933, o.S.

<sup>310</sup> Vgl. Biedermann, 1997, S. 31.

## 2.4. Das Kunstgewerbe – Dresdens Hilfe in die Moderne

Gleichwertig in der Bedeutung für die Entwicklung Hermann Glöckners ist neben der Situation in der Bildenden Kunst die des Kunstgewerbes. Es sei daran erinnert, dass Glöckner nach der Schule eine Lehre als Musterzeichner absolviert und dann auch als solcher gearbeitet hatte. In seiner verbleibenden Freizeit ging er zum Zeichenunterricht in die Abendkurse an der Kunstgewerbeschule in Hellerau. Glöckner ist also durchaus, seines Berufes und seiner weiteren künstlerischen Ausbildung wegen, in Verbindung mit der Kunstgewerbeentwicklung in Dresden zu sehen. Immerhin schrieb Cornelius Gurlitt 1890 über die Dresdner Schule, dass sie fast als „einzige [...] in größerem Umfang und fachmäßig die Ausbildung der jungen Leute sich zur Aufgabe macht“ und in ihr der wichtigste „Stamm für das deutsche Musterzeichnerfach“ ausgebildet werde.<sup>311</sup> Dekorative Kunst, um deren Ausbildung sich um 1900 drei Institutionen bemühten,<sup>312</sup> war erstmals im offiziellen Rahmen in der bereits genannten Internationalen Kunstausstellung 1897 zu sehen gewesen. Bemerkenswert an diesem Vorstoß, bei dem u. a. der linear-abstrakte Jugendstil eines Henry van de Velde vorgestellt wurde, ist die Tatsache, dass er in Dresden einen Monat vor München stattfand, wo am 1. Juni 1897 die VII. Internationale Kunstausstellung eröffnet wurde, und dass Dresden diesen Vorsprung bis zum Ersten Weltkrieg auch weiter ausbauen konnte.

Der Ausstellungserfolg wirkte sich für junge Künstler motivierend aus. So folgte nach Kuehl und Bantzer der Schwabe Otto Gussmann 1897 dem Ruf als Professor für dekorative Malerei an die Akademie der Elbestadt.<sup>313</sup> 1898 kam nach Gussmann noch Karl Groß aus München an die Kunstgewerbeschule Dresden, deren Direktor er 1914 wurde. Er folgte damit William Lossow, dem Schöpfer des Gebäudekomplexes aus Kunstgewerbeschule und Kunstgewerbemuseum auf der Güntzstraße, dessen Berufung zum Direktor 1906 von der Öffentlichkeit als progressives Zeichen für die moderne Entwicklung der Schule und Dresdens zu einem führenden Zentrum des Kunstgewerbes gedeutet wurde.<sup>314</sup> Lossows Architektur ermöglichte eine Erweiterung des Schulbetriebes durch die angegliederten Werkstätten. Auch Karl Groß entwickelte sich zu einem der wichtigsten Protagonisten für die Stärkung und

---

<sup>311</sup> Gurlitt, 1890, S. 40, zit. nach Haase, 1999, S. 44.

<sup>312</sup> Die Kunstgewerbeschule mit dem Kunstgewerbemuseum, der Kunstgewerbeverein und die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe, vgl. ebenda, S. 44.

<sup>313</sup> Ihm und anderen Künstlern war es zu danken, dass das Dresdner Kunstgewerbe auf der Ersten Internationalen Ausstellung für dekorative Kunst in Turin 1902 vor dem Ausland reüssieren konnte.

<sup>314</sup> Vgl. Haase, 1999, S. 45.

Ausbildung des Handwerks und prägte, wie der seit 1902 ebenfalls an der Kunstgewerbeschule lehrende Architekt Wilhelm Kreis, die Kunstgewerbebewegung in Dresden entschieden. Kreis lehrte im neu eingeführten Fach Raumkunst eine „einheitliche Gesamtordnung des Schmuckes von Fläche und Raum.“<sup>315</sup> Bezeichnend für die internationale Anerkennung des Künstlers ist die Goldmedaille für Baukeramik, die Kreis in Turin erhielt – Dresden genoss Weltachtung(!).

Die beginnend mit Lossow eingeführten Veränderungen des Lehrplanes beinhalteten auch das für Glöckner wichtige Zeichnen und Malen nach der Natur. So wie es die Dresdner Maler um Kuehl und Bantzer unter freiem Himmel zog, so verband das Bekenntnis zu Licht und Luft auch die Künstler des Kunstgewerbes. Impulse für seine spätere Arbeit am Bau leiten sich her aus dem Credo von Karl Groß über die „Wahrhaftigkeit im kunstgewerblichen Unterricht.“ In seinem Vortrag auf dem 15. Delegiertentag des Verbandes Deutscher Kunstgewerbevereine 1904 hieß es dazu, dass „alles [...] sich dem Ganzen unterzuordnen [habe], Einzelheiten dem Raum, der Raum den Zwecken des Hauses, das Haus der Landschaft oder Straße, die Straße dem Stadtbild.“<sup>316</sup> Eine solche Haltung war abgewandelt auch auf der Großen Kunstausstellung 1908 in Dresden zu sehen, die, von Kuehl eingerichtet, Architektur, Malerei und Bildhauerei vereinigte, um „angewandte Kunst entstehen zu lassen“<sup>317</sup>, unter der man dekorative Wandmalerei und bauplastischen Schmuck verstand. Gerade die Integration von angewandter Kunst in die Kunstausstellungen um 1900 half Dresden, sich als Kunststadt neu zu definieren und anderen deutschen Städten gegenüber zu behaupten. Von dieser Wirkung der kunstgewerblichen Reformbewegung hatten gerade auch die Künstler „Der Brücke“, deren Lehrer dem Reformkreis angehört hatten, profitieren können.

Für Glöckner, der als junger Mensch die Früchte der Reformbewegung und den damit verbundenen Aufbruch der Moderne in seiner Lehrzeit zum Musterzeichner aufnehmen konnte, war so eine gute Basis zur eigenen Entwicklung gegeben. Auf interessante Weise mischten sich in seiner Ausbildung bis zum Eintritt in das freie künstlerische Leben zwei beinahe diametral anmutende Einflüsse. Einerseits prägte ihn die schulisch-strenge Sicht auf die Natur und die damit verbundene doktrinaire Haltung gegenüber der freien Linie auf der Grundlage eines mathematischen Zeichenverständnisses. Andererseits erfuhr er die Befreiung aus dem Atelier, die Er-

---

<sup>315</sup> Vgl. Berichte 1880-1913, zit. nach: Haase, 1999, S. 45.

<sup>316</sup> Vgl. KgbI. N.F.XVI, Heft 9, 1905, S. 170 - 175, zit. nach: Haase, 1999, S. 46.

<sup>317</sup> Schumann, 1908, S. 530, zit. nach: Hölscher, 1999, S. 64.

weiterung von Kunst auf den lebenspraktischen bzw. kunstgewerblichen Bereich im Zuge eines Gesamtkunstwerkes und den Aufstieg einer Kunststadt, deren anerkannter Rang Mut und Zuversicht für künstlerische Existenzen verlieh.

### 3. Glöckners Rezeption der Moderne

#### 3.1. 1909 bis 1930

Wie schon dargestellt, entschied sich Glöckner 1909/10 für eine freiberufliche Tätigkeit als Künstler. Er kündigte seine Anstellung als Musterzeichner und zog in ein kleines Zimmer nach Boxdorf,<sup>318</sup> einem kleinen Ort bei den Moritzburger Seen in der Nähe von Dresden, wo er von seinen bescheidenen Ersparnissen lebte und wo auch nur zwei, drei Jahre zuvor die Brücke-Künstler gemalt hatten. Glöckner, der nach Abschluss seiner Lehre als Musterzeichner weiterhin die Abendkurse der Kunstgewerbeschule besuchte, lernte dort den elf Jahre älteren Karl Rade kennen, der ihn vermutlich in seinem Schritt zur Künstlerfreiheit bestärkte. Rade gehörte als Sohn eines Professors zur gehobenen Schicht des Dresdner Bürgertums und lehrte als Dozent an der Kunstgewerbeschule.<sup>319</sup> Glöckner schreibt über Rade: „*Ich glaube, daß die Bekanntschaft mit ihm nicht ohne Einfluß auf mein Leben blieb.*“<sup>320</sup> „Die geistige Beweglichkeit Rades und seine Interpretation der Kunstgewerbebewegung, auch mit Bezug auf experimentelle Form- und Raumgestaltung bestärkten Glöckner im eigenen Suchen.“<sup>321</sup> Und Rade, der in Glöckner einen bevorzugten Schüler sah und ihn entsprechend förderte, regte Glöckner zur Auseinandersetzung mit der Moderne an.<sup>322</sup> Werner Schmidt führt hierzu aus: „Die Besuche der Galerie Arnold in Dresden vor 1920, die Reise nach München 1920 zur Ausstellung des Isenheimer Altars, ein Aufenthalt in Berlin im Herbst 1927 und die Beziehungen zu Will Grohmann vor 1939 deuten darauf hin, daß er mindestens seit 1919 Kontakt mit der Moderne pflegte.“<sup>323</sup> An anderer Stelle schreibt Schmidt: „Man darf mit Gewißheit sagen, daß er (Glöckner, d. V.) seit seiner Begegnung mit Carl Rade im Jahre 1909 die Entwicklung der Moderne verfolgte.“<sup>324</sup>

Bei aller von da an einsetzenden Rezeption ist es jedoch wichtig hinzuzufügen, dass Glöckner die Begegnungen mit der Moderne zuallererst als formale Anregungen empfunden haben wird. Eine definierte, kunsttheoretische Unterscheidung nach abstrakter, konstruktivistischer oder konkreter Kunst kann für Glöckner in dieser Zeit nicht angenommen werden. Dementsprechend wird auch die Argumentation zu Fragen des formalen Rezeptionsverhaltens Glöckners an dieser Stelle noch keine

---

<sup>318</sup> Glöckner, 1983, S. 43.

<sup>319</sup> Vgl. Schmidt, 1992 (II), S. 11.

<sup>320</sup> Glöckner, 1983, S. 43.

<sup>321</sup> Mayer, 1992 (II), S. 107.

<sup>322</sup> vgl. Schmidt, 1989, S. 7 f.

<sup>323</sup> Schmidt, 1992 (II), S. 11.

<sup>324</sup> Schmidt, 1992 (I), S. 27.

Unterscheidungen nach kunsttheoretischen Ansätzen treffen. Dass einerseits Glöckner ein solches Rezeptionsverhalten gegenüber anderer Kunst grundsätzlich besaß, können Notizen in einem A6 Schreibheft aus dem Jahre 1972 belegen. Dort heißt es: „*Merken: Ein gerolltes Papier auf den Drehbock gestellt, diesen bewegt, dann Pinsel ansetzen, heben und senken und so weiter, flüssige Farbe.*“<sup>325</sup> Weitere Notizen zu A. R. Penck, Georg Baselitz, Auguste Herbin und Jasper Johns befinden sich direkt darunter sowie Anmerkungen von seinem Besuch auf der *documente 5* 1972 in Kassel zu Markus Raetz, Rolf Iseli und William Wiley. Andererseits hat Ulrike Goeschen mit der Rekonstruktion der inneren Logik der Entwicklung der DDR-Kunst nachgewiesen, dass diese nur über die Anknüpfung an die 20er Jahre der klassischen Moderne möglich war.<sup>326</sup>

Im zweiten Jahr Glöckners freiberuflicher Tätigkeit entsteht das Bild „Wald“ (1911, vgl. Abb. 7), heute im Besitz der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden<sup>327</sup>. Das Bild gibt erste Anhaltspunkte zur Frage, wie sich Glöckner an der internationalen Kunstentwicklung orientierte, Anregungen aufgriff und verschiedenen Stilrichtungen ausprobierte. Ernst-Gerhard Güse weist in einem Aufsatz zu Recht darauf hin, dass die vereinfachte Formensprache dieses Bildes – stangenhafte Baumstämme und zu Kugeln reduziertes Blattwerk – an Cézannes Bemerkung erinnern: „Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Kegel und Zylinder.“<sup>328</sup> Aber auch der die einzelnen geometrischen Formen facettierende Pinselstrich, lässt an Cézanne denken,<sup>329</sup> wenngleich Glöckners Farbauftrag nicht so systematisch ausfällt. Der gleichzeitige Einwand Güses, Glöckner sei jedoch erst 1920 in München mit dem Werk von Cézanne in Berührung gekommen, ist insofern unbegründet, als Cézanne schon 1908 (vgl. oben) und 1911<sup>330</sup> in Dresden ausgestellt wurde. Die Annahme, Glöckner habe bereits um 1911 Arbeiten von Cézanne gesehen, scheint damit gerechtfertigt. Dies wird durch das frühere „Stilleben mit Äpfeln“ (Abb. 104)<sup>331</sup> noch bestätigt, welches Glöckner 1909 gemalt hat. In ihm zeigen sich Spuren von Cézanne lange vor den von Güse angegebenen zwanziger Jahren,<sup>332</sup> Vergleicht man es mit dem von Cé-

---

<sup>325</sup> Notiert am 18.7.1972 in München, Glöckner, in: A6-Schreibheft, geklammert ohne Umschlag, in Kiste mit „Schrift/Briefe“ im Nachlass.

<sup>326</sup> Vgl. Goeschen, 2001, S. 11.

<sup>327</sup> Abb. u. a. in: Ausst.-Kat., Berlin, 1992, S. 17, Kat.-Nr. 1.

<sup>328</sup> Bernard, 1980, S. 88, zit. nach Güse, 1993, S. 15, zusätzlich sei an die weiter oben benannte Verbindung zur Volksschule erinnert, aus der Glöckner das Modellieren nach diesem Credo bereits vertraut war.

<sup>329</sup> Vgl. u. a. die Bilder „Die Eisenbahnbrücke bei L'Estaque“ (1883) und „Fünf männliche Badende“, (1880), Abb. in: Adriani, S. 119 und 127.

<sup>330</sup> Cézanne war in der Ausstellung Internationale Graphik des 19. Jahrhunderts in der Galerie Ernst Arnold vertreten, vgl. Negendanck, 1998, S. 440.

<sup>331</sup> Abb. in: Glöckner, 1988, Farbabb. 1.

<sup>332</sup> Vgl. Güse, 1993, S. 17.

zanne 1877 - 78 gemalten Bild „Pommes“<sup>333</sup> (Abb. 105) fällt auf, dass weniger die isoliert gezeigte Banalität des Alltäglichen der Äpfel, die mit Cézannes Bild übereinstimmt und die seit Gustav Courbet zu einem Hauptthema der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde, sondern vielmehr die materielle, die Oberflächenstruktur betonende Malweise die Kenntnis des Franzosen vorauszusetzen scheint. Die Äpfel sind in pastoser Manier mit einzelnen, fast autonomen Farbsetzungen in den Bildgrund „geschnitzt“ und folgen dabei in ihrer bildlichen Darstellung einer Eigenwirklichkeit der Farbe, wie es die Äpfel von Cézanne vorgeben.

Ein Jahr nach der ersten Cézanne-Ausstellung präsentiert die Dresdner Gemädegalerie eine Gruppenausstellung an der auch Auguste Herbin mit dem Bild „Le Moulin Chamberlin à Saint Benin“ (1909, Abb. 106)<sup>334</sup> beteiligt ist. Herbin, der bereits 1907 in Berlin bei der Galerie Schulte ausstellte, zeigte damit in Dresden ein Gemälde, das ganz der Tradition von Cézanne verpflichtet ist. Herbins Pinselstruktur ist zwar kräftiger als bei Glöckner, und sie scheint die Bildgegenstände nicht nur zu strukturieren, sondern gleichsam zu formen, aber sie ist der Struktur im Bild „Wald“ sehr verwandt. Denn die dargestellte Pflanzenwelt an einem kleinen Teich wird gleich dem Bilde Glöckners durch Pinselstrichgruppen geformt, nur dass die Pflanzenformen bei Herbin vornehmlich eckig und nicht rund sind. Oberflächenstruktur und Form der Bildgegenstände, Modellierung und Modulierung, wie es die Bilder von Cézanne gleichermaßen vermitteln, finden sich auch bei weiteren Künstlern der Zeit, wie beispielsweise Leo Putz und Adolf Hoelzel. Bei einer breiten Cézanne-Rezeption ist es somit ungleich weniger wichtig, ob Anregungen direkt aus dem Werke Cézannes einen Künstler wie Glöckner inspiriert haben, als der Umstand der allgegenwärtigen Formensprache Cézannes bei anderen Künstlern, die Glöckner ebenfalls zugänglich gewesen waren - auf Hoelzels Anwesenheit in Dresden wurde bereits eingegangen.

Glöckners Palette im Bild „Wald“ ist von gebrochenen, pastellhaften Rottönen beherrscht, die in dieser Konsequenz bis dahin bei ihm nicht vorkommen; insbesondere hat sich der Eigenwert der Farbe zum o. g. „Stillleben mit Äpfeln“ noch mehr erhöht. Ein Glöckners Malweise dahingehend inspirierendes Bild könnte „Der Blaue Berg“<sup>335</sup> (Abb. 107) von Kandinsky gewesen sein. Es ist 1908/1909 entstanden und kam über die Galerie Der Sturm und den Salon Broderson (Hamburg) nach Dres-

---

<sup>333</sup> Abb. in: Cézanne, 1996, S. 175.

<sup>334</sup> Abb. in: Claisse, 1993, S. 311, Kat.-Nr. 184.

<sup>335</sup> Abb. in: Roethel, 1982, S. 240.

den in die Staatliche Gemäldegalerie (weitere Station Bern, seit 1941 im Guggenheim Museum New York).<sup>336</sup> Es zeigt den Umgang mit Farbe von hohem Eigen- und Abstraktionswert. Obgleich Kandinskys Farben lauter sind und auch expressive Qualität besitzen, ist ihre Anwendung auf abstrahierte, vegetabile Formen wie Bäume und Landschaften der Farbverwendung von Glöckner durchaus verwandt. Pastos getupft, bindet der Farbauftrag Kandinskys die vereinfachte Gegenständlichkeit in ein bewegtes Oberflächenflackern. Die längliche Strichform in Glöckners Bild findet bei Kandinsky eher im „Bild mit Häusern“, 1909 (Abb. 108), ein mögliches Vorbild – es war 1909/10 in Dresden und anderen Städten in einer Ausstellung der „Neuen Künstler Vereinigung“ zu sehen.<sup>337</sup>

Das Bild eines vierten Künstlers vervollständigt den Eindruck und legt eine mögliche Anregung für Glöckner nahe. Alexej von Jawlensky malt 1909 das Bild „Murnauer Landschaft“ (Abb. 109);<sup>338</sup> es befindet sich heute im Lenbachhaus in München, an das es Gabriele Münter 1957 geschenkt hatte. Wie in Glöckners „Wald“ zieht sich ein Weg oder Hang von links nach rechts ansteigend in die Bildtiefe und verlässt das Bild nach rechts, etwa in seiner Mitte. Entlang der Kontur, mit der der Weg vom Hintergrund abgegrenzt wird, stehen Bäume. Unter ihrem beginnenden Blattwerk zieht sich am Horizont eine hügelige Landschaft. Die Formen von Landschaft und Bäumen wachsen bei Jawlensky in der flächenbezogenen Ordnung des Bildes zu geometrisch anmutenden Gebilden zusammen.<sup>339</sup> Ihre Formen sind durch lineare Elemente fest gefasst (cloisonnistisches Prinzip)<sup>340</sup> und weisen einen kurzen Pinsel-Strichduktus auf, der nach Geschlossenheit von Form und Farbe strebt, tektonische Kraft besitzt. Hierin unterscheidet sich Jawlenskys Bild deutlich von Glöckners „Wald“, bei dem die Formen aus Strichgruppen gebildet sind, die sich wattig in ihre Bildumgebung einfügen. Auch ist seine Palette stark gebrochen und weich im Kontrast, in den Grundtönen der einzelnen Formen aber mit der von Jawlensky fast identisch. Die eigentlichen Signifikanten des Bildes sind jedoch die bereits geschilderten stangenhaft gegebenen Baumstämme, von denen der erste über die obere Bildgrenze hinausgeht, sodass der Baum mithin abgeschnitten ist. Während bei Jawlensky die beiden folgenden Stämme in einer Krone enden, scheint bei Glöckner nur ein Stamm eine Krone zu tragen, denn auch der dritte endet kurz vor der

---

<sup>336</sup> Vgl. Roethel, 1982, S. 248; das Bild erscheint im Verzeichnis der 1937 als „entartete Kunst“ beschlagnahmten Werke, in: Gemäldegalerie Dresden. Neue Meister. 19. und 20. Jahrhundert. Bestandskatalog, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1987.

<sup>337</sup> Vgl. Roethel, 1982, S. 256, ohne Angabe des Ortes, Abb. ebenda.

<sup>338</sup> Abb. in: Gollek, 1988, S. 49.

<sup>339</sup> Vgl. Gollek, 1988, Kat.-Nr. 43, S. 315.

<sup>340</sup> Vgl. Gronert, 1997, S. 25.



oberen Formatgrenze. Glöckners Bild ist ein Hoch-, das von Jawlensky ein Querformat, was ihm die Möglichkeit gab, mehr als drei Bäume an seinem Wegrand unterzubringen. Der vierte Stamm endet aber wie Glöckners Dritter unterhalb der Bildgrenze, ohne in eine Krone zu münden. Das Bildelement des abgeschnittenen Baumes, der beinahe einem Mast gleicht, ist in beiden Bildern von großer, auffällender Evidenz. Gelegenheiten, Jawlenskys Bild kennenzulernen, hätten für Glöckner nur in Berlin in der 18. Kunstausstellung der Berliner Secession (1909) und in der VI. Ausstellung der Galerie Paul Cassirer (Januar, 1911) bestanden.<sup>341</sup> In Dresden ist Jawlensky erst 1914 in der Ausstellung „Die Neue Malerei“ zu sehen.

1913 entsteht das Bild „Elbkahn“ (Abb. 110).<sup>342</sup> Glöckner malte es vermutlich in Bezugnahme auf die Pinselzeichnung „Elbufer bei Pieschen“ (1912).<sup>343</sup> Das Bild besitzt einen festen Platz innerhalb der Werkentwicklung von Glöckner; für die rezeptionsgeschichtliche Betrachtung ist jedoch der Farbauftrag von Interesse. Glöckner gibt das Glitzern der Sonnenstrahlen auf dem Wasser in neo-impressionistischer Weise wieder – deutlich separierte Pinseltupfen veredeln den unbehandelten Pappengrund in eine gleißende Wasserfläche. Die so mit sparsamen Mitteln erstellte Fläche ist bildsignifikant; der Elbkahn wird zur titelgebenden Randerscheinung. Neo-Impressionisten wie Georges Seurat (1891 gestorben) oder Paul Signac – Seurat war 1906 und Signac 1913 in Dresden zu sehen<sup>344</sup> – hätten eine solche Wasserfläche sicher nicht mit nur einer Farbe bewältigt wie Glöckner, dessen Lösung überzeugt. In ganz ähnlicher Weise geht Kandinsky die schimmernde Fläche eines Sandstrandes in seinem Bild „Strandkörbe in Holland“<sup>345</sup> von 1904 an (Abb. 111). In großen Teilen bleibt die grobe Leinwand stehen. Die pastos aufgetragenen Farbtupfen verdichten sich zum Horizont hin, lassen aber der mitgestaltenden Wirkung der Leinwand weiterhin Platz und bilden eine Bildcharakteristik aus, die Wiederhall (?) in Glöckners „Elbkahn“ findet. Kandinsky ist 1908 in der Großen Kunstausstellung in Dresden und 1912/13 fünfmal in der Galerie Der Sturm in Berlin vertreten. Auch André Derain malte, allerdings farbintensiver, ähnliche Sujets, z. B. „Brücke bei Southwank“, 1905/6. Hinzu kommt der Einfluss Signacs, dessen Schrift „D’Eugène Delacroix un Néo-impressionisme“ seit Beginn des Jahrhunderts in Deutsch verbreitet und zumindest in den Kreisen der Künstlerschaft diskutiert wurde.

---

<sup>341</sup> Vgl. Jawlensky, 1992, Kapitel Ausstellungen.

<sup>342</sup> Abb. in: Glöckner, 1983, Farbabb. 6, Standort: Glöckner Archiv, Dresden.

<sup>343</sup> Abb. in: Ausst.-Kat.: Glöckner, 1991, S. 25, Standort: Glöckner Archiv, Dresden.

<sup>344</sup> Vgl. Negendanck, 1998, S. 413 u. 454.

<sup>345</sup> Abb. in: Gollek, 1988, S. 78.

In diesen ersten Jahren ist Glöckner wie fast alle Maler seiner Generation vom Impressionismus, von Cézannes kubistischen Grundlegungen beeinflusst; doch bevor das Credo Cézannes, die Natur gemäß Kugel, Kegel und Zylinder zu bilden, fruchtbar werden kann, bricht der Krieg aus und Glöckner wird eingezogen.<sup>346</sup> Glöckner schreibt über diese Zeit: „*Meine eigentliche künstlerische Arbeit war durch den Krieg völlig unterbrochen.*“<sup>347</sup>

„Erster Dampfer (bei Antons)“ nennt Glöckner eine Ölkreiden-Skizze, die er 1916 anfertigt (Abb. 112). Damit begann für Glöckner ein Bildthema, das ihn längere Zeit begleitete und das insbesondere bei der Entwicklung des Tafelwerkes mittelbare Bedeutung erlangte (vgl. Werkentwicklung). Glöckners Dampfer besitzt trotz oder gerade auch wegen der sparsamen Ausführung große informative Dichte. Der in wenigen parallelen Strichen gegebene Rumpf, die zwei versetzten, das Schaufelrad andeutenden Halbkreise und der doppelte Schornstein (Effekte wie in der Chronofotografie) sowie der nach hinten ziehende Dampf und die von dem Schaufelrad aufgetürmten Wellenberge des Wassers zeugen von einer fixierten Impression, die sowohl die Kraft als auch die Anstrengung von technischen Maschinen in den Naturelementen ausdrückt. Die Inspiration zu dieser Skizze mag spontan von einem vorbeiziehenden Elbdampfer erfolgt sein, ein latent vorhandener Keim könnte aber von Lyonel Feininger bei Glöckner gelegt worden sein. Feininger, der sich seit 1908 mit dem Schiffstyp des Raddampfers beschäftigte<sup>348</sup>, malt 1913 das Bild „Raddampfer II“<sup>349</sup>, das 1921 vom Institute of Arts in Detroit erworben wurde und sich heute noch dort befindet (Abb. 113). Es zeigt einen Dampfer in stürmischer See. Das Bild ist von Flächen begrenzenden Linien durchzogen, die sich wie zerbrechende Eisschollen ineinander schachteln und ein facettenreiches Splitterbild ergeben. In den gleichsam gemalten Kraftbahnen bzw. -feldern scheint der Dampfer trotz seiner eigenen Geschwindigkeit still zu stehen. Scharfer Wind peitscht die See, jagt den Dampf, lässt die Fahne knattern. Die Bildmittel erzeugen eine Reduktion auf energetische Linien, die sowohl von Wind und Wasser, als auch von der Maschine des Dampfers ausgehen, die gegeneinander angetreten sind und die das zu Schauende in einzelne Sequenzen zerlegen, verdoppeln und in räumlich-kristalliner Versetzung

---

<sup>346</sup> Glöckner wird wegen Untauglichkeit erst einmal zurückgestellt, muss aber am 2. 1. 1915 nach einer erneuten Musterung doch zum Dienst, vgl. Mayer, 1993, S. 34.

<sup>347</sup> Glöckner, 1983, S. 50.

<sup>348</sup> Vgl. März, 1998, S. 70.

<sup>349</sup> Abb. in: März, 1998, S. 71.

dynamisieren.<sup>350</sup> Auffallend sind dabei das „chronofotografisch“ verdoppelte Schau-  
felrad, die Fahne und der Dampferbug. Immerhin, Feininger war 1913 im Ersten  
Deutschen Herbstsalon und 1914 in der Arnoldschen Ausstellung „Die Neue Male-  
rei“ vertreten. Mit einem Werk aus seiner Serie der Raddampfer ist Feininger u. a.  
in der II. Expressionisten-Ausstellung 1919 bei Arnold vertreten.

Im Jahre 1919, während Glöckner noch für die Europäische Modeakademie und  
das Modehaus Renner zeichnet,<sup>351</sup> formiert sich mit der „Komposition um Oran-  
ge“<sup>352</sup> in Glöckners Schaffen für einen kurzen Moment die geometrische Konstruktio-  
on.<sup>353</sup> Dies geschieht in einer klaren, unbeirrten Weise, die über das Maß an geo-  
metrischen Ansätzen in seinen davor liegenden Arbeiten – hier insbesondere die  
farbige Zeichnung „Zitrone und rotes Heft“ (1913)<sup>354</sup> - hinausgeht. Auch steht die  
Arbeit neben einer kleinen Arbeit auf Papier („Stumpfe Winkel“, 1919) solitär im  
Schaffen Glöckners dieser Zeit; unklar bleibt in diesem Zusammenhang allerdings  
der Kriegsverlust (vgl. Werkanalyse, Abb. 29, 30 u. 31). Dies lässt sicher zu Recht  
die Annahme zu, dass zu solch einem Schritt auch eine Vorbereitung von außen  
notwendig war, auf die in der Literatur bisher auch allgemein verwiesen wurde. Wie  
die Vorbereitung jedoch konkret ausgesehen haben könnte, soll hier versuchsweise  
dargestellt werden.

Die wichtigsten Gestaltungselemente der „Komposition um Orange“ sind die mit  
dem Lineal gezogene Linie und die ihr zu Grunde liegende arithmetische Ordnung  
(vgl. Werkentwicklung) sowie die monochrome Flächenfassung entstandener Form-  
teile. Die sich dann aus der Gestaltung entfaltende Wirkung (Bildlogik) basiert so-  
wohl auf dem formalen Zusammen- bzw. Gegenspiel von geometrischen Komposi-  
tionselementen und deren farblicher Gewichtung als auch auf der Verspannung der  
Elemente im Bildformat. Vereinzelt lassen sich diese Elemente bei verschiedenen  
Künstlern nachweisen und ergeben in ihrer Summe eine denkbare Verbindung in  
Glöckners Arbeit. Ich verweise nochmals darauf, dass die folgenden Darlegungen  
eine Indizienkette von möglichen formalen Anregungen für Glöckner sind, die hier  
noch keinen Bezug auf die kunsttheoretischen bzw. künstlerischen Haltungen der  
einzelnen Künstler nimmt, also die Ikonologie der Gestaltelemente außer Acht lässt.

---

<sup>350</sup> Feininger setzte sich von dem Einfluss der Futuristen insofern ab, als in seinen Bildern  
keine Huldigung der mobilen Technik zu finden ist, eher ein Verklärung von technischen Ver-  
gangenheitsformen, vgl. Schuster, 1998, S. 240.

<sup>351</sup> Vgl. Mayer, 1993, S. 35.

<sup>352</sup> Abb. in: Ausst.-Kat.: Glöckner, 1992, S. 21.

<sup>353</sup> In gleicher Qualität tritt die geometrische Konstruktion erst 1926 wieder auf.

<sup>354</sup> Abb. in: Ausst.Kat.: Glöckner, 1992, S. 20.

August Macke malt 1913 die Bilder „Farbige Formen“ I, II und III (Abb. 114, 115 u. 116).<sup>355</sup> Es sind abstrakt geometrische Kompositionen, deren vielgestaltige Formteile – unregelmäßige Vielecke und Bogenformen bzw. Kreisausschnitte - trotz gelegentlicher dynamischer Farbverläufe weitestgehend monochrom gefasst sind. Insbesondere „Farbige Formen II“ besitzt zu Gunsten höherer Formrhythmik eine geschlossene Bildfläche mit verdichteter (vorwiegend rechteckiger) Bildstruktur, die in „Farbige Formen III“ zu den Formatkanten hin noch an statischer Festigkeit zunimmt. Die Formteile sind ineinander gefügt, zu komplexen Bildflächen verbaut, deren Farbwertverteilung eine lebendige Vibration hervorruft. Arbeiten von Macke sind von November 1913 bis Januar 1914 in der Galerie Arnold<sup>356</sup> ausgestellt.

Eine auf Vierecken bzw. Quadraten basierende Bildstruktur entwickelt Paul Klee seit 1914 in seinen so genannten Quadratbildern. Klee ist, neben seiner Beteiligung an der Ausstellung „Die Neue Malerei“ (Galerie Arnold), 1916, zweimal 1918 und 1919 in der Galerie Emil Richter sowie 1919 in der II. Expressionisten-Ausstellung (Galerie Arnold, mit 30 Werken!) vertreten.<sup>357</sup> Während bei Macke die Form aus der Fläche gebildet wird, ist bei Klee die Linie das konstituierende Element für die Bildstruktur. Ein lineares Gitter determiniert die Formen, deren farbliche Orchestrierung durch die Linie dirigiert wird.<sup>358</sup> Sowohl bei Klee als auch bei Macke kann jedoch nicht von einer arithmetischen Ordnung gesprochen werden, geschweige von einer Konstruktion, wie sie bei Glöckner anzutreffen ist. Auch sind die Formen und Linien keineswegs mit dem Lineal gezogen, sondern weisen ein beträchtliches Maß an virulenter Eigendynamik auf. Zudem findet sich in Klees Quadratbildern fast immer ein, wenn auch noch so unbedeutender, Hinweis auf Gegenständlichkeit (Abb. 117 u. 118).

Ebenfalls in der II. Expressionisten-Ausstellung ist Walter Dexel<sup>359</sup> vertreten, der 1918 das „Stadtbild Jena“ (Abb. 119)<sup>360</sup> in einem abstrakt geometrischen Bildaufbau malt. Auf Grund der addierenden Fügung einzelner Elemente, die für sich genommen keine Anklänge an Gegenständlichkeit besitzen, entsteht die Ansicht einer

---

<sup>355</sup> Abb. in: Güse, 1986, S. 258 (Kat.-Nr. 97, 98 und 99).

<sup>356</sup> Es handelt sich um eine Beteiligung an der Hans von Marées-Ausstellungen 1913 und der Ausstellung „Die Neue Malerei“ 1914, vgl. Negendanck, 1998, S. 457f.

<sup>357</sup> Vgl. Klee, 1999, Kapitel Ausstellungen.

<sup>358</sup> Vgl. u. a. die Bilder „Steinbruch Ostermundigen“ (1915) und „Fenster und Dächer“ (1919), Abb. in: Bischoff, 1992, S. 31 u. 42.

<sup>359</sup> Dexel war zu dieser Zeit schon zwei Jahre Ausstellungsleiter des Jenaer Kunstvereins und hatte in dieser Eigenschaft Kontakte zu wichtigen Künstlern, vgl. Vitt, 1979, S. 65.

<sup>360</sup> Abb. in: Dexel, 1979, S. 127 (Museum Ludwig Köln).

Stadt. Die Elemente sind weitestgehend monochrom gefasst und bilden an ihren Verbindungskanten eine schwarze Linie aus, die aber mehr zwischen den Stoßkanten hindurchschimmert, als dass sie sie voneinander trennt. Es entwickelt sich kaum ein Bildraum; die Elemente scheinen zwar locker, aber in der Fläche gebunden zu sein und weisen nur innerhalb der Bildstatik feine Bewegungen auf, die von diagonal verlaufenden und dreieckigen Elementen ausgehen.

Die zur Klarheit führende Strenge und die arithmetische Bestimmung der Linie ist 1919 bei Kurt Schwitters zu sehen, der von 1909 bis 1914 an der Dresdner Akademie bei Carl Bantzer studiert hatte. In der 2. Ausstellung der Dresdner Secessionsgruppe 1919, mit ausgewählten Gästen, in der Galerie Emil Richter, zeigt Schwitters „Das Merzbild (Warenzeichenbild)“<sup>361</sup> von 1919 (Abb. 120). Der damalige Direktor der Städtischen Kunstsammlungen, Paul Ferdinand Schmidt, hatte dieses Bild für die Sammlung angekauft,<sup>362</sup> es gilt seit dem zweiten Weltkrieg als verschollen. „Das Merzbild“ ist eine Assemblage, deren am meisten auffallendes Gestaltungselement eine im Rahmen verspannte, lineare Schnurkonstruktion ist, die im scharfen Kontrast zu einer mit Fundstücken und malerischen Mitteln strukturierten Bildfläche steht. Auf Grund der Rahmenhöhe befindet sich die straff gezogene Schnur über der Bildfläche, und ihre Konstruktion folgt exakt den Regeln der Seitenhalbierung, wie sie Glöckner auch in seiner „Komposition um Orange“ angewandt hat, mithin einer arithmetischen Ordnung.<sup>363</sup> Dabei nutzt auch Schwitters nur die diagonalen Verbindungsmöglichkeiten zwischen den ermittelten Konstruktionspunkten am Formatrand. Ob Schwitters und Glöckner wirklich gemessen haben, lässt sich nicht beweisen, metrisch betrachtet, sind ihre Konstruktionen aber mit der fortlaufenden Seitenhalbierung evident. Augenfälligste Bildinformation der Arbeit von Schwitters, bleibt die von der Schnur erzeugte Dinghaftigkeit der Linie. Sie tritt als räumliches Element aus der Bildfläche heraus und erhebt so Anspruch auf den obersten Rang in der Hierarchie der verwendeten bildnerischen Mittel<sup>364</sup> - nicht zu-

---

<sup>361</sup> Abb. in: Schwitters, 1998, S. 37.

<sup>362</sup> Vgl. Nill, 1986, S. 37, Will Grohmann schreibt in seinem Aufsatz über die Neuerwerbungen des Dresdner Stadtmuseums: „Mit großem Temperament und mit dem Eifer, nicht abzuwarten, sondern einzugreifen, Kamerad der Kämpfenden zu sein, hat Schmidt in einem reichlichem Jahr bereits eine erhebliche Sammlung von Gemälden, Plastiken und besonders Graphiken der Jüngsten zusammengebracht [...]“, und dann kurz: „Von Schwitters das anfechtbare Merzbild (1919).“, vgl. Grohmann, Will: Die Neuerwerbungen des Dresdner Stadtmuseums, in: Der Cicerone, Februar 1921, S. 121-122, zit. nach: ebenda, S. 38).

<sup>363</sup> Die Konstruktionspunkte sind: BH4.lllu, BH3.llu, BH2.ru, BHo, HH2.ol, HH2.ur, HH4.uuur.

<sup>364</sup> Carl Buchheister, der mit Schwitters bei den „Abstrakten Hannoverern“ war, wird etwa zehn Jahre später Schwitters Erfindung erweiternd aufgreifen und in dieser Phase auch für Glöckner wichtig werden.

letzt auch auf Grund der Doppelung der Linie bei entsprechendem Lichteinfall in Form des eigenen Schattens.

Kurt Schwitters genannte Ausstellungsbeteiligung ist nur eine von vielen in Dresden, Berlin und Leipzig gewesen. Noch vor der 2. Sonderausstellung waren acht Werke von Schwitters im April 1919 in der Galerie Ernst Arnold zu sehen. Darunter befanden sich auch die Bilder „Abstraktion No 18“, „Abstraktion No 21“ und „Abstraktion No 23“ aus dem Jahre 1918. Weitere Bilder dieser Abstraktionsserie waren vor allem in Berlin in den Jahren 1918 und 1919 mehrfach ausgestellt. Da die Dresdner Werke alle als verschollen gelten, sollen hier stellvertretend aus der Serie die Berliner Bilder „Abstraktion No 7“ und „Abstraktion No 16“ (beide 1918) den Sachverhalt veranschaulichen. Die Abstraktionsserie kann wie eine Auskristallisation von einer amorphen Bildstruktur zu einer geometrischen gelesen werden. In „Abstraktion No 7“ durchschneiden „nur“ lineare Bildelemente die Farbfläche. Dabei sind sie von starker Gerichtetheit und scharfer Dynamik. Die sich durch Überschneidungen ergebenden, vorwiegend dreieckigen Formen bleiben in ihrer flächigen Ausführung aber diffus, sind nicht zu einzelnen Flächenformen ausgemalt. Die späteren Arbeiten, wie es auch „Abstraktion No 16“ (Abb. 121) zeigt, finden zu eben dieser von einer starken Linie begrenzten Flächigkeit in den Einzelformen, die wiederum zu einer Großform addiert sind. Das Gefüge der Bilder wird zunehmend konkret und dinghaft, wie die Linien im oben genannten Merzbild. Insbesondere das kristalline Fügen von klar, linear begrenzten geometrischen Flächen zu einer Bildflächenspannung ist für die Glöcknersche „Komposition um Orange“ vorbildlich.

Werner Schmidt verknüpft Glöckners „Komposition um Orange“ mit Werken der russischen Konstruktivisten Ljubow Popowa und Alexander Rodtschenko,<sup>365</sup> in deren Werken sich seit 1917 recht- oder spitzwinkelige Farbflächen opak überlagern. Arbeiten von beiden Künstlern kann Glöckner aber frühestens 1922 in der „Ersten Russischen Ausstellung der bildenden Künste des Kommissariats für Volksbildung“ in der Galerie van Diemen in Berlin gesehen haben.<sup>366</sup> Zudem unterscheidet sich Glöckners „Komposition um Orange“ nicht nur, wie Schmidt ausführt, in der zentrierten Gesamtkomposition<sup>367</sup> und der Balance der farbigen Gewichtung, sondern durch die Präsenz der Linie und einer in der Fläche verbleibenden, additiven Formfürgung, während die bildnerischen Überlagerungen der Russen Raumtiefen eröff-

---

<sup>365</sup> Vgl. Schmidt, 1992, S. 30.

<sup>366</sup> Vgl. Rodtschenko, 1991, Kapitel Ausstellungen.

<sup>367</sup> Mit Kandinsky gesprochen, wäre sie azentral.

nen.<sup>368</sup> Hingegen würde das Aquarell Rodtschenkos, „Komposition (mit Lineal und Zirkel)“ von 1915 (Abb. 122), eine Anleitung zu den bildnerischen Mitteln für die „Komposition um Orange“ darstellen – die Ausführung mit Lineal und Zirkel, die die Form der Kompositionselemente nicht nur fassende, sondern konstruierende schwarze Linie, die Farbigkeit und auch die Bildlogik der transparenten Durchdringung sind deutlich vergleichbar – doch ist es unwahrscheinlich, dass Glöckner die Arbeit vor 1922 gesehen haben kann.

Die Linie gelangt bei Alexander Rodtschenko 1919 erneut zu immenser Bedeutung. Rodtschenko erhebt das Gestaltungselement Linie in seiner gleichnamigen Schrift „Die Linie“<sup>369</sup> vom 23. Mai 1921 (Abb. 123) an die Spitze der Hierarchie der Gestaltungselemente. Dieser theoretischen Erkenntnis gehen Arbeiten voraus. 1919 entsteht das Bild „Linie“.<sup>370</sup> Die Arbeit zeigt ein schwarz grundiertes Format, das durch eine weiße Linie (Diagonale) von links unten nach rechts oben geteilt ist, wobei die Diagonale kurz vor den Ecken endet und auch leicht versetzt ist, sodass sie bei vollständiger Ausführung über die Formatgrenzen hinweg keine Verbindung der beiden Ecken herstellen würde. Diese feine, aber wesentliche Abweichung definiert die Linie als ein eigenständiges Bildelement, das nicht nur auf Grund seiner Konstruktion existiert (konstruktives Element). Die Linie ist keine Flächenteilung, sondern ein Strahl, eine Linie, ein Element in einem Format und löst in diesem auch eine das Format beeinflussende Wirkung aus. Diesem heute verschollenen Bild folgt 1920 die „Linie Nr. 126“ (Abb. 124).<sup>371</sup> Wieder ist eine schwarze Fläche Ausgangspunkt für die Gestaltung einer Linie. Das fast quadratische Format ist mit einem zweifach gebrochenen Strahl (Anlehnung an Glöckner bewusst) unterteilt, wobei die Linie auch hier eigenständig wirkt und nicht als bloße Formateilungslinie oder Flächenkante auftritt. Die Linie verläuft von der HH2.ul zur rechten unteren Ecke, von da zur linken oberen Ecke und von da zurück zur HH2.or. Gleich, welche theoretischen Überlegungen den Arbeiten zu Grunde liegen, sie sind in ihrer Bildsignifikanz, die auch aus der radikalen Reduktion der Gestaltungsmittel erwächst, den Glöcknerschen Arbeiten anverwandt.

Wenn überhaupt, haben sie aber für Glöckner nur Bedeutung als eine Art Bildmarker gehabt, der ihn in seinen Entscheidungen bestärken konnte, denn der theoretischen

---

<sup>368</sup> Vgl. u. a. das Bild „Komposition Nr. 59“ (1918) von Rodtschenko, Abb. in: Rodtschenko, 1991, Tafel 6.

<sup>369</sup> Vgl. Rodtschenko, 1991, S. 134.

<sup>370</sup> Abb. in: ebenda, Kat. Nr. 28.

<sup>371</sup> Abb. in: ebenda, Kat. Nr. 29.

sche Ansatz ist diametral. Während Glöckner alle Gestaltungsmittel zum Beginn seiner Arbeiten an den Tafeln eliminiert hat und auch mit den ersten Teilungen der Fläche noch weit von einer erneuten Eigenständigkeit der Linie entfernt ist, stilisiert Rodtschenko diese zum einzig Wahren der Gestaltung. Dass andere Maler wie Alexander Rodtschenko sich ebenfalls mit der elementaren Formateilung beschäftigt haben, war Glöckner den Ausführungen Rudolf Mayers nach nicht bekannt. Es soll ihn überrascht haben, als er in den siebziger Jahren von analogen Versuchen Kenntnis erhielt.<sup>372</sup>

In unmittelbarer Nachfolge von der „Komposition um Orange“ entstehen 1920 die Papierarbeiten „Farbkreise um schwarzen Kern“ und „Farbstern in Kreisfläche“ (Abb. 125 u. 126).<sup>373</sup> Beide Arbeiten sind anscheinend Farbuntersuchungen mit Studiencharakter. Ernst-Gerhardt Güse schreibt hierzu: Es scheint, „daß Glöckner von Johannes Ittens Farbkreisen und Farbspiralen wußte, die um 1916 entstanden waren.“<sup>374</sup> Vor 1920 hätte Glöckner dazu die Gelegenheit in der 41. »Sturm-Ausstellungen« 1916 in Berlin gehabt.<sup>375</sup> In diesem Jahr entsteht, in Wiederaufnahme des Motives aus dem bereits 1915 entstandenen Bild „Lichtkreis“, das Bild „Die Kreise“<sup>376</sup>, in dem ein Farbkreis (Lichtkreis) mit einer exzentrischen Mitte und orthogonaler Brechung<sup>377</sup> versehen ist. „Kreisformen. Sonne Nr. 1“ von Robert Delaunay und „Farbenkreis II“ von August Macke, beide 1913, gehen diesem Bild Ittens voraus. Auch dürfte Itten hierbei von der Farblehre seines Lehrers Adolf Hoelzel beeinflusst worden sein. Glöckners Farbstern könnte zwar eine, wenn auch unwahrscheinliche, von Itten inspirierte Erweiterung von dessen orthogonaler Brechung sein, aber die Arbeit geht wohl eher, wie „Farbkreise um schwarzen Kern“, ebenfalls auf Kandinsky zurück. Eine eklatante Übereinstimmung scheint nämlich bei Glöckners Farbkreisen und den Farbstudien vorzuliegen, die Wassily Kandinsky 1913 gemalt hat; im Ersten Deutschen Herbstsalon (Galerie Der Sturm, Berlin) waren sie zu sehen.<sup>378</sup> Es handelt sich um die „Farbstudie mit Angaben zur Maltechnik“ (Abb. 127),<sup>379</sup> ein in drei mal vier Quadrate aufgeteiltes Blatt. In drei Feldern befinden sich konzentrische Farbkreise sowie über vier zusammengefasst ein auf der Spitze stehendes Quadrat, in dessen Innenform Farbstreifen parallel zur Au-

---

<sup>372</sup> Vgl. Mayer, 1992 (III), S. 15.

<sup>373</sup> Abb. in: Ausst.-Kat., Glöckner, 1993, S. 52f.

<sup>374</sup> Vgl. Güse, 1993, S. 17.

<sup>375</sup> Vgl. Rotzler, 1972, Kapitel Ausstellungen.

<sup>376</sup> Abb. in: Rotzler, 1972, S. 111 u. 119.

<sup>377</sup> Ein „Fadenkreuz“ teilt den Kreis in vier Quadranten.

<sup>378</sup> Vgl. Barnett, 1992, S. 311.

<sup>379</sup> Abb. in: Barnett, 1992, Kat.-Nr. 344.



ßenkante in jedem Teilsegment wechseln.<sup>380</sup> Die Farbkreise um einen Kern muten zwingend an, von Glöckner gekannt worden zu sein, aber auch die Segmentierung des Quadrates mag für den Farbstern Anregungen geliefert haben. Auch das Blatt „Farbstudie – Quadrate mit konzentrischen Ringen“ – es ist mit den gleichen Materialien erstellt<sup>381</sup> - wiederholt die Parallelität zu Glöckner auf anschauliche Weise (Abb. 128). Im Eigentum der Galerie Ernst Arnold befand sich das Ölgemälde „Fragment I zu Komposition VII (Zentrum)“ von 1913 (Abb. 129), in dem die oben beschriebene Farbkreisform als Gestaltelement zur Anwendung gekommen ist.<sup>382</sup>

Auf Itten mag man eine andere Arbeit von Glöckner zurückführen, die sowohl stilistisch als auch thematisch zu den Papierarbeiten von 1920 gezählt werden könnte. Die „Aufgeschnittene Spirale“ ist 1989, zwei Jahre nach dem Tod Glöckners, in den Besitz des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gekommen und um 1950 datiert (Abb. 130).<sup>383</sup> Es ist eine einläufige, lineare Spirale, deren Zwischenraum von einem vornehmlich warmen Farbverlauf gefüllt ist. Ittens Bild „Die Begegnung“ entsteht 1916 (Abb. 131),<sup>384</sup> es ist eine abstrakt geometrische Komposition, bei der zwei Farbspiralen, die aus aneinander gesetzten Farbvier-ecken gebildet werden, ineinander greifen und eine Doppelspirale bilden. Man kann zwei Menschen, ähnlich einem Piktogramm, assoziieren, die sich die Hand geben und deren Arme von den Spiralen dargestellt werden. Obgleich man Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Spiralen feststellen kann, so sind sie doch auch sehr verschieden. Zudem ist das Motiv der Spirale nicht singulär in der Kunst des 20. Jahrhunderts, und die Entstehungszeiten der Arbeiten liegen zu weit auseinander, als dass man die Nähe gewichtig bewerten könnte - selbst im Falle einer Datierung Anfang der 20er Jahre.

Glöckner lernt, wie im Lebensbericht beschrieben, nach dem Ersten Weltkrieg die Schwestern Elli und Grete Bondi kennen, die Töchter des Dr. Felix Bondi, Geheimer Justizrat und Vorsitzender des Museumsvereins. Zur Familie entsteht eine enge

---

<sup>380</sup> Weitere Studien in dieser Art sind: Farbstudie-Quadrat mit konzentrischen Ringen, 1913, Kat.Nr. 345, Farbstudie mit Rauten, 1913, Kat.Nr. 346 und Farbstudie mit konzentrischen Ringen, 1913, Kat.Nr. 347, Abb. in: Barnett, 1992, S. 319 u. 313.

<sup>381</sup> Vgl. Barnett, 1992, S. 312.

<sup>382</sup> Abb. in: Roethel, 1982, S. 472.

<sup>383</sup> Die Datierung scheint mir zweifelhaft, da sich diese Arbeit meinem Kenntnisstand nach allein in dieser Zeit in Glöckners Werk befindet und eine so späte Ittenrezeption unwahrscheinlich ist. Einfügen würde sich die Arbeit eher in den Kontext der 20er Jahre.

<sup>384</sup> Abb. in: Rotzler, 1972, S. 120.

Beziehung.<sup>385</sup> Der Kreis um Dr. Felix Bondi - ein eifriger Förderer aller künstlerischen Bestrebungen und Interessen - „ist bis zu dessen Tod im Jahre 1934 ein gesellschaftliches Zentrum avantgardistischer Künstler [...]“ Hier treffen sich und verkehren u. a. Künstler wie Adolf Hoelzel, Wassily Kandinsky und Paul Klee.<sup>386</sup> Kandinsky und Klee waren beide 1919 in der Sonderausstellung „Der Sturm“ in der Arnoldschen Galerie, während Kandinsky noch 1924 bei der Galerie Fides zu sehen ist, hätte Glöckner auf seiner Münchenreise 1920 die Gelegenheit gehabt, Klee in der 60. Ausstellung der Galerie Neue Kunst Hans Goltz mit 371(!)<sup>387</sup> Arbeiten zu sehen. Glöckners aquarellierte Tuschzeichnung „Horizont und Scheibe“ aus dem Jahre 1926 zeugt von Begegnungen mit Klee (Abb. 132). Gunther Thiem schreibt dazu, dass man sich die minimalistische und doch poetische Arbeit von Glöckner „in einem Skizzenbuch von Paul Klee vorstellen könnte.“<sup>388</sup> Im Juli/ August 1920 stellen Baumeister - seit 1919 entstehen dessen Mauerbilder (Abb. 133) -, Schlemmer - er fand 1915 zu seinen sich geometrisch zur Bildfläche verhaltenden Figurinen - und Schwitters bei Arnold aus. Baumeister und Schlemmer sind von der Kritik nicht auseinanderzuhalten.<sup>389</sup> Das naheliegende Berlin ist um 1920 ein Schmelztiegel unterschiedlicher Kunstströmungen, die erst mit dem Einfluss des russischen Konstruktivismus – siehe die bereits genannte „Erste russische Ausstellung“ in der Galerie van Diemen 1922 - und dem Bauhaus von Expressionismus, Futurismus und Dadaismus verstärkt zur geometrisch-konstruktiven Kunst kamen.<sup>390</sup> Erich Buchholz, der 1918 mit dem Aquarell „Erste abstrakte farbige Zeichnung“<sup>391</sup> zur geometrischen Abstraktion gefunden hatte (Abb. 134), schuf „1920 das Bühnenbild zu August Strindbergs Märchenstück »Schwanenweiß«, das im Dresdner Albert-Theater inszeniert wurde und das ganz aus konstruktivistischem Geist auf der Basis von Farbflächen, Licht und Bewegung entstanden war.“<sup>392</sup> Buchholz ist auch 1921 in der Galerie Der Sturm zu sehen. Kontakte zur Galerie Der Sturm oder zumindest detailliertere Informationen könnte Glöckner von seinem Malerkollegen Edmund Kesting

<sup>385</sup> Glöckner porträtiert mehrfach die Töchter. vgl. u. a. „Bildnis Elli Bondi“, in: Ausst.-Kat. 1989, Nr. 44; Grete Bondi bekennt in der Korrespondenz nach 1970, dass sie Glöckners unausgesprochene Zuneigung erwidert habe, vgl. hierzu: Schmidt, 1992 (II), S. 15, Anm. 4.

<sup>386</sup> Vgl. Mayer, 1993, S. 35, wann die Bindung genau erfolgte, ist nicht überliefert, Mayer vermutet Anfang 1921, vgl. ebenda, während Werner Schmidt schreibt: „In den Jahren nach 1919 förderte ihn die Familie des Geheimen Justizrats Dr. Felix Bondi, [...]“, vgl. Schmidt, 1993, S. 6. Zwei Brieffragmente - im Nachlass in einer Kiste (Schrift / Briefe) – von Elli Bondi an Hermann und Frieda Glöckner aus dem Jahre 1924 sind zwar sehr allgemeinen Inhalts, lassen aber trotzdem auf ein sehr enges und vertrautes Verhältnis rückschließen.

<sup>387</sup> U. a. sind die beiden Quadratbilder „Freundlicher Ort“ (1919) und „Tunesische Gärten“ (1919) zu sehen, vgl. sowie Abb. in: Klee, 1999, Nr. 2064 und 2144.

<sup>388</sup> Thiem, 1993, S. 16..

<sup>389</sup> Vgl. Der Cicerone, 12. Jg., 1920, S. 621f

<sup>390</sup> Vgl. Wiesenmayer, 1998, S. 10.

<sup>391</sup> Abb. in: Roters, 1993, S. 28.

<sup>392</sup> Güse, 1993, S. 17.

erhalten haben, der von Herwarth Walden vertreten wurde und 1923 in der Galerie ausstellte. Nach Berichten von Gerda Kesting hat Glöckner Kesting mehrmals besucht.<sup>393</sup>

Auf Betreiben von Sophie Lissitzky-Küppers stellen seit dem Winter 1925 neben El Lissitzky auch die französischen Künstler Léger, Braque, Gleizes, Delaunay und Picabia in der Galerie Kühl und Kühn in Dresden aus, auch Arbeiten von Piet Mondrian und Man Ray sind zu sehen.<sup>394</sup> Über El Lissitzky berichtet Will Grohmann ausführlich im Cicerone.<sup>395</sup> Ob Glöckner El Lissitzkys Arbeit ebenfalls einen erheblichen Wert in der Kunstentwicklung zugesprochen hat, wissen wir nicht, aber die Arbeiten werden bei ihm auf einen fruchtbaren Boden gefallen sein. Für die Internationale Kunstausstellung in Dresden 1926 richtet El Lissitzky seinen Zweiten Demonstrationsraum (Prounenraum, Abb. 135) ein – nach 1923 in Berlin.<sup>396</sup> Neben den Bildern Lissitzkys waren in dem Raum 31 Arbeiten von Willi Baumeister, Naum Gabo, Alexej v. Jawlensky, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Georg Muche, Piet Mondrian und - wie Fotos belegen - Francis Picabia mit dem ungewöhnlichen „Poincaré Portrait“<sup>397</sup> ausgestellt. Betrachtet man die im Prounenraum erfolgte Umsetzung des dynamischen Prinzips der Proun-Bilder - die Umsteigestation von Malerei zur Architektur - in den Raum und damit den Wechsel von der nur ‚im Kopf‘ vollziehbaren Bewegung der dreidimensionalen Arbeiten in die direkte Erfahrbarkeit,<sup>398</sup> dann wird

---

<sup>393</sup> Vgl. Schmidt, 1989, S. 7 u. Anm. 5.

<sup>394</sup> Vgl. Lissitzky-Küppers, 1992, S. 59.

<sup>395</sup> „Überall, wo Lissitzky bisher auftrat, überzeugte er durch die unerhörte Exaktheit seiner Werke, die der Wissende liest wie der Mathematiker mathematische Aufzeichnungen, der Kapellmeister die Partitur. Die Kühle und Klarheit ist nicht das Ergebnis einer Techniker- oder Ingenieur-Intelligenz, sondern einer künstlerisch schöpferischen Begabung, deren Quellen jenseits der Natur in einem Bereich liegen, wo exakte Wissenschaft mit Phantasie und Intuition sich paart, wie etwa die Astrologie und Relativitätslehre. Die Relation spielt in seiner Gestaltung der Verhältnisse von Form, Farbe, Licht, Materie, Raum und Zeit eine entscheidende Rolle, und sein schöpferisches System tritt in Parallele zu den neuesten Forschungen der physikalischen Wissenschaften. Es besagt nichts für noch gegen Lissitzky, wenn er behauptet, daß der Prounengestalter in sich alle Elemente des modernen Wissens, alle Systeme und Methoden konzentriert. Auf das Resultat kommt es an und das überzeugt. Daß die Arbeit Lissitzkys einen erheblichen Wert für das Ganze der Kunstentwicklung darstellt, unterliegt keinem Zweifel.“, Cicerone, Jg. 17, 1925, S. 378, zit. nach: ebenda, 1992, S. 59.

<sup>396</sup> Sophie Lissitzky-Küppers war es mit Unterstützung von Ida Bienert zu verdanken, dass El Lissitzky durch den Ausstellungsarchitekten Heinrich Tessenow nicht nur die Erlaubnis für die Verwirklichung seiner Ideen erhalten, sondern dabei völlig freie Hand hatte, vgl. Oßwald-Hoffmann, o.J., S. 219.

<sup>397</sup> Die Zusammenstellung der Bilder für den Raum könnte in Sophie Lissitzky-Küppers Verantwortung gelegen haben, denn die meisten Bilder stammen aus ihrer und Ida Bienerts Sammlung. Dem Bericht Sophie Lissitzky-Küppers zufolge wurde für die Führung der ausländischen Konsulate bei der Eröffnung darum gebeten, das Bild Picabias unter den beweglichen Metallschirmen zu verdecken, da es der Ausstellungsleitung zu gewagt erschien, vgl. Oßwald-Hoffmann, o. J., S. 219, Anm. 499 und 500.

<sup>398</sup> Vgl. Nobis, 1988, S. 223.

der in Glöckner gepflanzte Keim sichtbar. Beginnend mit dem Umstieg von der konstruierten Flächigkeit zur zweidimensionalen plastischen Darstellung der gefalteten Keile und gebogenen Sterne im Tafelwerk in den dreißiger Jahren, bis zur Übertragung in die Dreidimensionalität ab 1935, sind die Schritte in Glöckners Entwicklung zu El Lissitzky parallelisiert.

„Unzweifelhaft sind die Demonstrationsräume aus der Idee des Proun heraus entwickelt, sind Realisation und Verdinglichung des Gedankens, daß die Oberfläche des Prouns als Gemälde aufhört, daß er ein Bau (wird, d. V.), den man umkreisen und von allen Seiten betrachten muß, von oben beschauen, von unten untersuchen.“<sup>399</sup> Dabei stellt der erste Prounenraum die „elementarste und reinste Verwirklichung einer Idee (dar, d. V.), die vom Anspruch des Künstlers geleitet wird, Bilder nicht als visuelle umgesetzte Erzählung und Beschreibung von Dingen und Begebenheiten zu entwerfen, sondern sie in allen ihren Elementen methodisch, wissenschaftlich zu durchdringen [...]“.<sup>400</sup> Schon die Form der Glöcknerschen Tafeln erfüllt in gewisser Weise diesen Ansatz. Denn vorerst scheint Glöckner lediglich mit seiner Tafel Nr. 2 (1924/26) auf die Vorgänge des künstlerischen Dresdens der zwanziger Jahre zu reagieren. Wie schon bei der „Komposition um Orange“ mag ein äußerer Anstoß notwendig gewesen sein, um die künstlerische Eigenheit zu entfalten. Dass die Internationale Kunstausstellung Teil eines solchen Anstoßes gewesen sein kann, zeigt die intensive Reflexion der Dresdner Künstler. Edmund Kesting malt 1926 das Bild „Leuchtkugeln“<sup>401</sup>, das zwingend - es mutet fast wie eine Kopie an - von Kandinskys Bild „Einige Kreise“<sup>402</sup>, ebenfalls von 1926, inspiriert ist. Kandinskys Arbeit war auf der Internationalen Kunstausstellung gezeigt worden und gelangte von da in den Besitz der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden.

Zu den zwölf Bildern, die Piet Mondrian an Sophie Lissitzky-Küppers sandte, um sie von ihr für die Ausstellung bei Kühn und Kühl vorbereiten zu lassen, gehören auch die beiden Arbeiten „Tableau No. III; Composition No. 14; Komposition mit Rot, Schwarz, Gelb, Blau und Grau“ (1921 erste Fassung, 1921 - 25 zweite Fassung) und „Tableau No. IV; Rautenkomposition mit Rot, Grau, Blau, Gelb und Schwarz“ (1924 erste Fassung, 1925 zweite Fassung, Abb. 136).<sup>403</sup> Beide Bilder werden den Werken des Neoplastizismus zugerechnet, in denen das Konzept der Annullierung des Verhältnisses von Motiv und Untergrund vollzogen ist. Sie repräsentieren Ar-

---

<sup>399</sup> Lissitzky, 1965/66, S. 39.

<sup>400</sup> Nobis, 1988, S. 220.

<sup>401</sup> Abb. in: Werner, 1987, S. 25.

<sup>402</sup> Abb. in: Roethel, 1982, Nr. 767.

beitsergebnisse, nachdem Mondrian 1919 zu der bildnerischen Lösung gefunden hatte, dass die Bildoberfläche mit der künstlerischen Gestaltung eine untrennbare Einheit bilden muss. In dieser Phase der 20er Jahre sind die Bilder für Mondrian ein theoretisches, mikrokosmisches Modell eines in der Zukunft liegenden Makrokosmos und dessen bildnerische Mittel atomare Elemente.<sup>404</sup> Mit den Werken des Neoplastizismus kehrt Mondrian im Rahmen seiner Bildsprache zur klassischen Art der Komposition zurück. Kann Glöckner solch theoretische Ansätze bildnerischen Gestaltens gekannt haben? Der mit dem Beginn des Tafelwerks vollzogene radikale Schritt trägt Ansätze in sich, wie sie auch Mondrians Neoplastizismus beinhaltet. Ihre theoretische Durchdringung ist dabei für Glöckner nicht nachzuweisen. Seine Arbeiten lassen jedoch deutlich werden, dass sein bildkünstlerisches Empfinden nicht nur dem von Mondrian ähnlich war, sondern sich in Teilen mit diesem deckt (siehe hierzu später im Kapitel Kunsttheorie).

Dresden ist Anfang der zwanziger Jahre ein hochsensibles Kunstklima zu bescheidenen, in dem sicher ähnlich wie in Berlin oder München die Künstler sich zum kritischen Austausch getroffen haben.<sup>405</sup> El Lissitzky kannte das aus Berlin, wo im Atelier von Erich Buchholz am Herkulesufer heftige Debatten geführt wurden. Gegenstand der Diskussionen war das gestaltete Atelier von Buchholz, das als erstes begehbare Bild bzw. begehbare Bildraum gestaltet war und aus dem El Lissitzky kaum bezweifelbar Anregungen für seinen ersten Prounenraum in der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 gewann.<sup>406</sup> Ähnliche Treffen dürfen für den Kreis um Dr. Felix Bondi, in dem Glöckner Anfang der zwanziger Jahre verkehrte, auch angenommen werden. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Kandinsky über seine theoretisch gestalterischen Ansätze im Kreise von Künstlern bei Bondi gesprochen – 1926 erscheint sein Buch „Punkt und Linie zur Fläche“ – und Glöckner an solch Treffen teilgenommen hat. Gestalterische Parallelitäten zwischen Glöckner und Kandinsky wurden deutlich. Aber es lassen sich auch theoretische Spuren des Rus-

---

<sup>403</sup> Abb. in: Mondrian, 1994, Nr. 93 u. 108, S. 201 u. 216.

<sup>404</sup> Vgl. Bois, 1994, S. 316.

<sup>405</sup> Diese Aussage steht im Kontrast zu einer allgemein anerkannten in der Literatur um Glöckner. So schreibt beispielsweise Lothar Lang: „[...] das Dresden der zwanziger und dreißiger Jahre, [...] war trotz der Ausstellungen von Mondrian und El Lissitzky in der Galerie Kühl und trotz der großartigen Sammlung Ida Bienerts kein Feld für abstrakte Kunst; mehrere Autoren haben darauf verwiesen.“ In der Fußnote dazu führt er aus: „Zuerst Will Grohmann, Kunst in Sachsen 1880 - 1928. In: Der Cicerone, Jg. XX, 2. Oktoberheft 1928, S. 662; hernach Fritz Löffler, Die Dresdner Malergeneration seit der Jahrhundertwende. In: Jahrbuch zur Pflege der Künste, I. Folge, Dresden: Wolfgang Jess Verlag, 1951, S. 116/117; zuletzt Dieter Hoffmann; Helmut Schmidt-Kirstein, Ein Dresdner Künstler, Ravensburg: Verlag Galerie Döbele, 1985, S. 36. Die Ausführungen des Autors haben versucht zu zeigen, dass diese Auffassung zumindest in Bezug auf Glöckner relativiert werden muss.“

<sup>406</sup> Vgl. Roters, 1993, S. 21.

sen bei Glöckner finden. Die begriffliche Bestimmung, mit denen Glöckner seine ersten Regelentscheidungen auch „theoretisch“ untermauert, zumindest benennt, belegt dies anschaulich. „Die erste Teilung oder »die erste Spur«, wie Glöckner sie nennt, war die »harmonische« Diagonale von der linken unteren zu rechten oberen Ecke, ihr folgte die »disharmonische« Diagonale, [...]“<sup>407</sup> Diese Mitteilung von Anegret Janda sagt uns, dass Glöckner seine Diagonalen in harmonisch und disharmonisch unterschieden hat und wie sie verlaufen. Diese Unterscheidung ist evident mit den 1926 veröffentlichten gestalt-ästhetischen Untersuchungen von Wassily Kandinsky,<sup>408</sup> in denen er u. a. über die beiden zu unterscheidenden Diagonalen das Urteil „harmonisch“ und „disharmonisch“ fällt. Dabei begründet Kandinsky seine Entscheidung mit der optischen Last, die jeweils der obere Teil eines durch eine Diagonale halbierten Vierecks auf den unteren ausübt. Für Kandinsky sind die beiden Diagonalen, zusammen mit der zentralen Horizontalen und Vertikalen, die Grundtypen der Geraden. Und die Gerade an sich ist die einfachste Form der Linie, ein durch Spannung verschobener Punkt. Das sich daraus ergebende Grundschema der Geraden – Horizontale, Vertikale und die beiden nicht freien Diagonalen<sup>409</sup> – entspricht den so selbst beschriebenen ersten Formateilungen Glöckners. Vielleicht hat Glöckner diesen nahe liegenden Begegnungen mit Kandinsky in dem Aquarell „Erinnerung an Kandinsky“ (1951) eine Würdigung verliehen.<sup>410</sup> Diskussionen über andere Künstler und deren theoretische Ansätze, wie die von Oskar Schlemmer im 4. Bauhausbuch 1925 veröffentlichten Überlegungen zum Organismus Mensch in dem kubisch abstrakten Raum der Bühne, dürfen wohl gleichermaßen eine Rolle gespielt haben. Schlemmers Skizzen stellen darin ein dreidimensionales System von Seitenhalbierungen vor, das nicht nur die Glöcknersche mathematische Ordnung aufzeigt, sondern auch deren Erweiterung in den Bildraum in Glöckners Stern- und Strahlentafeln.

„Komposition mit Silberstreifen“<sup>411</sup> heißt ein Bild, das Carl Buchheister 1929 malt und im selben Jahr in der Herbstausstellung im Kunstverein Hannover und in der Kestner-Gesellschaft, Hannover ausstellt (Abb. 137). Glöckner hatte selbst 1929 im Kunstverein Hannover eine Einzelausstellung. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Glöckner bei dieser Gelegenheit Buchheisters Arbeit kennen gelernt hat. Zumindest

---

<sup>407</sup> Janda, 1983, S. 145.

<sup>408</sup> Vgl. Kandinsky, 1973, S. 146.

<sup>409</sup> Ebenda, S. 59 f.

<sup>410</sup> Das Aquarell wird von Werner Schmidt erwähnt, vgl. Schmidt, 1992 (II), S. 15, und befindet sich im Kupferstichkabinett Dresden.

<sup>411</sup> Abb. in: Kemp, 1998.

liegt auch bei diesem Bild, auf der gleichen Betrachterebene wie schon bei Rodtschenko, eine Parallelität zu Glöckners ersten Tafelarbeiten in Bezug auf Linie und Maß vor. Unabhängig noch festzustellender Analogien zwischen den kunsttheoretischen Ansätzen der Künstler erfolgt die Sachbetrachtung vorerst auf rein formaler Ebene. Eine Diagonale läuft vom Fußpunkt der BH2.lu zum Austrittspunkt der BH4.rlro und teilt das Format so in zwei um 180° gedrehte, kongruente Hälften. In der rechten Hälfte verläuft eine Waagerechte in Höhe der HH4.ouu von der Diagonale bis zum Rand des Bildes. Vor allem die Position der Diagonale lässt an Glöckners B-Seite der Tafel Nr. 18 denken.

Die Entsprechungen in Bezug auf die Seitenhalbierung sind bei Buchheister nicht einmalig, sondern treten in seinen Bildern beinahe routinemäßig auf. Die Methode der Halbierung ist letztlich ein Herangehen an ein leeres Format, ein Aufteilen, ein Vorab-Einteilen, das von vielen Künstlern offensichtlich unbewusst vollzogen wird, nur dass sie sich eben nicht darüber Rechenschaft ablegen oder es analysieren, gar zu einer Gestaltlehre erheben. Und die Halbierung schafft relativ sicher harmonisch ausgewogene Kompositionen, da es immer ein Verhältnis der einzelnen Maße untereinander und zum Gesamtmaß gibt. Buchheister benutzt in diesem Bild auch den Rahmen in Glöckners Sinn, denn an der Stelle, wo die Diagonale den Bildrand schneidet, springt das Tiefenmaß des Rahmens, je nach Betrachtung, nach vorn oder nach hinten. Der Rahmen erhält so eine eigene plastische Form, die ihn nicht mehr als ein, die Bildgrenze markierendes Gestaltungsmittel ausweist. Die Form korrespondiert direkt mit der flächigen Bildgestaltung; die Bezugnahme ist dabei so eng, dass es nicht möglich ist zu entscheiden, ob der Rahmen oder die Fläche die Form des anderen Teils bestimmt. Der Eindruck, den die Integration des Rahmens in die Gestaltung der Fläche hervorruft, kommt dem Weglassen des Rahmens mit der anschließenden Kantengestaltung in etwa gleich; es ist ein homogener Bildkörper.

Es ist davon auszugehen, dass Glöckner in seiner künstlerischen Entwicklungsphase vor dem Beginn des Tafelwerkes mit den wichtigen internationalen künstlerischen Positionen zur abstrakt geometrischen wie konstruktiven Kunst vertraut war und teilweise deren Werke im Original gesehen hat - sei es 1922 in Berlin auf der Ersten russischen Ausstellung, 1923 in der Großen Kunstausstellung Berlin, 1925 bei Kühl und Kühn und 1926 auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden oder im Provinzial-Museum Hannover, in dem seit 1928 das „Abstrakte Kabinett“ von Lissitzky installiert war und das er anlässlich seiner eigenen Ausstellung im

Kunstverein Hannover 1929 gesehen haben kann. Die von den verschiedensten Künstlern vertretenen Positionen sind in einigen Fällen im formalen Bereich erstaunlich mit den ersten Tafeln verwandt, die Glöckner ab 1930 erstellt und in denen er die ersten Schritte der Flächenteilung nach seinem neu gefundenen Ordnungssystem vornimmt. Nicht gleichermaßen nachweislich, aber doch zumindest den Indizien nach kann diese Kenntnis Glöckners auch auf dem theoretischen Gebiet zu den künstlerischen Positionen angenommen werden.

An Hand der dezidierten Beispiele sind die Ausführungen von Werner Schmidt, der Glöckners Kenntnis der Werke von Kandinsky, Lissitzky, Mondrian und Moholy-Nagy mindestens seit 1926 zwar annimmt, ihnen aber keine wirksamen Einflüsse zuspricht, kaum aufrechtzuerhalten. Natürlich gelangte Glöckner zu eigenen Lösungen und zu künstlerischer Selbstständigkeit. Und ebenso natürlich hat er Formprobleme der 1920er Jahre in seinen Bildern behandelt und gestalterische Positionen dazu erarbeitet.<sup>412</sup> Aber der Weg muss unter einem deutlichen Einfluss der Moderne gesehen werden. Hermann Glöckner hat keineswegs nur isoliert aus sich selbst heraus geschaffen. Seine „Komposition um Orange“ mag man in Deutschland früh nennen, gleichwohl sie nicht zu den frühen Beispielen des Konstruktivismus gehört, wie Ernst-Gerhard Güse schrieb.<sup>413</sup> Vielmehr entwickelte sich die Arbeit aus dem fruchtbaren Umfeld der Moderne, die nicht erst in den zwanziger Jahren im Bauhaus in dieser Stilrichtung Arbeiten hervorbrachte. Hermann Glöckners Leistungen werden dadurch ausdrücklich nicht geschmälert, sondern verständlich.

---

<sup>412</sup> Vgl. Schmidt, 1992 (II), S. 13.

<sup>413</sup> Vgl. Güse, 1993, S. 16.



### 3.2. Weitere Einflüsse oder warum die „Schöpfung ex nihilo“ kein besseres Kunstwerk hervorbringt

„Der Reichtum an Parallelen zu zeitgenössischen Leistungen in anderen Regionen ist erstaunlich. Die Spannweite reicht von Hans Hartung, Franz Kline, Nicolas de Stael, Jean Dubuffet, Jean Fautier, Ben Nicholson, Lucio Fontana, Antoni Tàpies und Elsworth Kelly bis zu Robert Indiana und Frank Stella. Sie umfaßt plastische Gestaltungen von David Smith, Arman, Beuys, Günther Uecker und Richard Serra. Es erübrigt sich, die Namen der Konstruktivisten von Max Bill bis zu Carl André zu nennen. Angesichts dieser breiten Einbindung der Kunst Hermann Glöckners in das Spektrum der internationalen Entwicklung ist die Ausprägung unverwechselbarer Individualität in der Fülle der Erscheinungen bewundernswert.“<sup>414</sup> Inwieweit die von Werner Schmidt ausgeführte Unverwechselbarkeit einzelner Arbeiten gegeben ist, können beispielhafte Vergleiche erweisen. Wobei es nicht zielführend ist, wenn man allein danach fragt, an welchen Künstler die Arbeiten erinnern. In der Zeit nach 1945 entwickelt sich die Kunst so differenziert, dass gelegentliche Ähnlichkeiten kaum zu vermeiden sind, die deswegen aber keinesfalls Abhängigkeiten sein müssen.

Der in diesem Zusammenhang schon vorgestellte Kurt Schwitters liefert mit seinen Collagen und Assamblagen weitere Verknüpfungen, die über die bisher genannten hinausgehen. Bestechend ist eine Collage „o. T.“ (1924 - 26), die sich heute im Sprengelmuseum in Hannover befindet (Abb. 138). Ein hell-rosa gefärbtes Stück Leinen ist auf einem Packpapier glatt aufgezogen. Darauf liegt fixiert, vermutlich nach dem Prinzip des Zufalls, eine Schnur. Die Konzentration auf die Dinghaftigkeit der Materialien und deren grafischen Wirkungen ist direkt vergleichbar mit Glöckners Bindfadenwerken - hier insbesondere „Schnüre auf Papier“ (1965, Abb. 139) und „Verknotete Schnur mit Faden“ (1970). Die Augenfälligkeit in der Übereinstimmung erlaubt bei der gleichzeitigen Präsenz von Schwitters in Dresden (vgl. weiter oben) die These von dessen Einfluss.<sup>415</sup> Ebenso sind seine künstlerischen Wege, die er mit den MERZbildern beschreitet, in Dresden bereits vor den vergleichbaren Umsetzungen durch Glöckner in einem Umfang bekannt, dass auch hier nicht von einer Unkenntnis seinerseits ausgegangen werden darf. Die MERZbilder von 1919

---

<sup>414</sup> Schmidt, 1992, II, S. 14.

<sup>415</sup> Dass Schwitters selbst die Findung von Hans Arp - zu dem er seit 1918 Verbindung hat - und dessen Schnurreliefs übernommen haben kann, ist hier nicht relevant.

bis 21 sind Schwitters eindrucksvollster Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts.<sup>416</sup> Ihr kompositionelles Gerüst lässt oft an den synthetischen Kubismus von Braque und Picasso denken, als hätte es nur eine Übertragung von Linien in Schnüre und Drähte, Flächen in Holz- und Blechscheiben sowie der gemalten Struktur in Material-Struktur bedurft. An Delaunay erinnert die spitzwinklige, pyramidale, gotische Vertikalität einiger Merzbilder sowie die Häufigkeit von Kreis- und Radformen und deren Durchdringung bzw. Durchstrahlung. Es handelt sich dabei um „ein Bildschema, das in der Avantgarde um 1920 weithin Geltung hatte, so daß sich die Notwendigkeit erübrigt, nach direkten Einflüssen des einen auf den anderen zu forschen.“<sup>417</sup> Schwitters Besonderheit liegt aber in der Verwendung von Material als Träger expressiver Energie.<sup>418</sup> Die verwendeten Derivate sind dabei auf einer höheren ästhetischen Ebene Farbe und Form gleichgestellt (Abb. 140, 141 u. 142).

Für Glöckner sind zum einen die Text- und Fotofragmente aus Zeitungen von Interesse.<sup>419</sup> Sie tauchen als collagierte und in eine Glöcknersche Form transformierte Versatzstücke explizit in dem Künstlerbuch „Wirtschaftsgeschichte Sachsens“ (um 1928(?), Abb. 143)<sup>420</sup> auf - u. a. weiter abgewandelt in den Tafeln „Zeitungssillustrationen unter fünf Strahlen, zweimal reflektiert“ (um 1932) und „Komposition mit Zeitungsstücken und Preiskurve“ (um 1932 - 33) sowie der Collage „ohne Bauch“ von 1956 (Abb. 144). Die Erweiterung der malerischen Kontrastpalette Farbe gegen Farbe, Form gegen Form, Linie gegen Linie um das Paar Material gegen Material bis hin zum übermalten Materialbild<sup>421</sup> aus Fundstücken kommt bei Glöckner zum anderen vor in den Werken wie „Materialbild“ (1956, Abb. 145), „Aufbau aus Drei- und Vierecken“ (1957, Abb. 146), „Großes Signal“ (1957, Abb. 147) und „Rotes und gelbes Rechteck auf blauem Rechteck, drehbar“ (um 1955, 148). Beispielhafte

---

<sup>416</sup> Sie haben jedoch ihren Ursprung im Kubismus, Futurismus, mit Anklängen an Delaunay und teilweise vermittelt durch deutsche Künstler wie Marc, Feininger u. a., vgl. Schmalenbach, 1967, S. 114.

<sup>417</sup> Ebenda.

<sup>418</sup> Schwitters ist nicht der erste Künstler, der kunstfremde Materialien in die Kunst einführt – vor ihm Kubisten, Futuristen und Dadaisten (Marcel Duchamp vielleicht als Gründungsvater). „Das Neue war die ausschließliche, rückhaltlose und ausdrucksgehaltene Verwendung von Altstoffen; also nicht nur Papier, sondern von allen erdenklichen Abfallprodukten des täglichen Gebrauchs: [...] er malte gewissermaßen mit all dem Plunder.“ Und dabei flossen, gewollt oder nicht, die expressiven Kräfte dieser Materialien in die Kompositionen mit ein. Vgl. Ebenda.

<sup>419</sup> Vgl. Nill, 1986, S. 36ff.

<sup>420</sup> Auf Grund der in dem Buch vorhandenen Gestaltungsprinzipien, insbesondere aber der datierbaren Zeitungsausschnitte, schlägt der Autor entgegen der bisherigen Forschung eine Datierung nach 1956 vor, es sei denn, das Buch wurde um 1928 begonnen und sukzessive weiter bearbeitet.

<sup>421</sup> Vgl. „Merz“, 1921, S. 76-77, nach: Orchard, 1998, S. 38.

Collagen sind „Weißes Rechteck über Grün“ (1956, Abb. 149) und „Quadratische Formstücke in Grau, Rosa und Orange vor Schwarz“ (1957, Abb. 150).

Es wertet in keiner Weise die künstlerische Leistung Glöckners ab, wenn man z. B. eine Übernahme von Schwitters Neuerungen durch ihn vorschlägt. Haben doch Werke von Künstlern wie Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Richard Hamilton, Eduard Kienholz, Robert Motherwell, Eduardo Paolozzi, Robert Rauschenberg, Mimmo Rotella, Dieter Roth, Anne Ryan oder Daniel Spoerri auch ihren Anfang in Schwitters „VerMERZung“ der Dinge. Allein diese Bandbreite zeigt, Begegnungen mit diesem künstlerischen Grundprinzip wären auch auf anderem Wege möglich gewesen - nur wenn sein Erfinder in Dresden studiert und gewirkt hat. Glöckner reiht sich also ein in einen Reigen eigenständiger und mit hohem künstlerischem Rang belegter Künstler.

Im Dezember 1947 fährt Glöckner mit seiner Frau nach Berlin, um in der Galerie Gerd Rosen (Kurfürstendamm) 35 Tafeln und 16 Bilder vorzustellen. Ein weiterer Termin findet im Mai des folgenden Jahres statt, an dem auch Will Grohmann teilnimmt.<sup>422</sup> Jener hatte schon auf schriftliche Einladung 1935 das Atelier von Glöckner besucht, ohne dass daraus jedoch eine Förderung erwachsen wäre.<sup>423</sup> Auch zu einer Ausstellung bei Rosen kommt es nicht. Interessant ist, dass sich Glöckner bei seinem zweiten Berlinbesuch mit Theodor Werner treffen wollte, wozu es allerdings nicht kam.<sup>424</sup> Eine Bekanntschaft mit ihm könnte aus dem ersten Termin bei Rosen entstanden sein; dieser hatte Werner 1947 und 1948 ausgestellt und dem Künstler damit zum allgemeinen Durchbruch in Deutschland verholfen.<sup>425</sup> Diese biographischen Angaben lassen den Schluss zu, dass Glöckner Werner und Teile seines Werkes gekannt hat. Grohmann war 1937 durch Christian Zervos (frz. Kunstkritiker, Hrsg. der „Cahiers d'Art“ und des Picasso-Werkverzeichnisses) auf Werner aufmerksam gemacht worden, der ihn für den größten deutschen Maler der Gegenwart hielt.<sup>426</sup> Vielleicht erklärt ja diese Einschätzung der künstlerischen Qualität von Werner Grohmanns ablehnende Haltung gegenüber Glöckner, denn wie zu sehen sein wird, gehört auch Werner zu den Künstlern, die er anregend aufgenommen hat.

---

<sup>422</sup> Vgl. Mayer, 1992 (I), S. 41.

<sup>423</sup> Der Brief vom 16.10.1935 ist in: Mayer, 1992 (I), S. 23, Anm. 2, vollständig abgedruckt und befindet sich im Archiv Will Grohmann. Laut Mayer hat Glöckner es später vermieden, sich über seine Beziehungen zu Grohmann zu äußern, vgl. ebenda.

<sup>424</sup> Ebenda, S. 41.

<sup>425</sup> Der drei Jahre ältere Werner wurde also wie Glöckner erst relativ spät in Deutschland mit seiner Kunst wahrgenommen, vgl. auch Kinkel, 1979, S. 2 und Grohmann, 1958, S. 165.

<sup>426</sup> Vgl. Lohkamp, 1988, S. 4 sowie Will Grohmann über Theodor Werner in: ZEN 49, 1999, S. 43.

Werners Gemälde, die er 1947 und 1948 bei Rosen vorstellt, beruhen auf den durch Paul Klee gelegten Grundlagen des organisch-dynamischen Lineaments.<sup>427</sup> Sie zeichnen sich durch ein bewegtes lineares Spiel aus. In kreisenden, schlaufenden Bewegungen ist ein eigendynamisches Liniengewirr auf einem weitestgehend amorph strukturierten Grund aufgezeichnet. Binnenformen aus Überschneidungen und Kreuzungen der Linienschlaufen sind farbig lasiert, teilweise auch deckend ausgelegt, sodass verschiedene eigenständige Formen hervortreten, die auch aus mehreren Binnenformen bestehen. Nach dem Werners 1935 in seine Heimat zurückkehrt, beginnt er mit diesen rhythmisch organisierten Bildern, für deren bildnerischen Aufbau er mit dem Begriff „Schichtenraum“ eine ontologische Begründung liefert. „1. Auf dem Hintergrund des unbekanntes, unergründlichen und als solchen unbegründeten Grund 2. das maßnehmende und maßgebende Metrische; in sich metrische Kontraste einer starren, toten Ordnung, in der Zahl, das Metrum, das geometrische Gesetz regiert 3. der Rhythmus – das emotionale, den Phasenraum ausschweifende und konstituierende Zeitmoment.“<sup>428</sup> Werners theoretische Überlegungen reflektieren dabei die zeitgenössische Psychologie von Erich Rothacker und vergleichen das Gemälde mit dem Schichtenaufbau einer Persönlichkeit – vital, emotional und vegetativ. Für Werner ist das Bild damit ein Wesen von eigener Individualität, der Schöpfungsakt kommt dem Zeugungsakt gleich. „Zeugungsquanten“ sind nach Werner: „Zeitlich – das Lineament, der wandernde Punkt (Melodie), räumlich – der mütterliche Raum, von Farbe erfüllt (Farbwert) [...] Die erotische Triebkraft-Energie manifestiert sich an materiellen Zeichen: Linie, Punkt, Farbe.“<sup>429</sup>

Glöckners Schwünge aus der Anfangszeit arbeiten, wie zu sehen war, mit den gleichen bildnerischen Mitteln. Sie sind einerseits in ihrer Art genial einfach - deswegen wäre auch eine unabhängige Entwicklung von Glöckner in dieser Frage denkbar - andererseits aber auch so evident und historisch mit denen von Werner verzahnt, dass man Glöckners Kenntnis von den gestalterischen Mitteln Werners wenigstens annehmen darf. Die Problematik verdichtet sich, wenn auch nicht mit einem biographischen Hintergrund verifizierbar, in folgenden Vergleichen. 1942 - 1944 malt Werner in Mischtechnik das Gemälde „Creatio ex nihilo“ (Abb. 151, vgl. auch Abb. 98). Grohmann vermutete, er habe diesen Titel gewählt, weil jener besser anzeige, wie sehr das Thema Resultat und nicht Vorsatz sei.<sup>430</sup> Dem darin angewandten

---

<sup>427</sup> Vgl. Lohkamp, 1988, S. 4.

<sup>428</sup> Ebenda, S. 5.

<sup>429</sup> Vgl. ebenda.

<sup>430</sup> Vgl. Grohmann, in: ZEN 49, 1999, S. 43.

Prinzip folgt auch das Gemälde „Initial, Komposition Nr. 21“ (1941 – 43, Abb. 152). Hält man nun Glöckners Arbeit „Kreisende Schwünge, schwarz und ocker in Weiß“ (vgl. Abb. 98) dagegen, wird klar, dass offenbar beide Künstler aus der freien Bewegung heraus ein Schwünge- und Liniengewirr „geschöpft“ und dieses in einem zweiten Arbeitsgang durch das Auslegung von Binnenformen mit Farbe geordnet haben. Das Schöpfen aus dem Nichts ist das Schöpfen aus dem Nichtsichtbaren.

Der zweite Vergleich wird wegen seiner offensichtlichen Parallele bei der formalen Bilderfindung vorgenommen. Glöckner entwirft zwischen 1957 und 1959 Wandgestaltungen für das Institut für Strömungslehre der TU Dresden. Aus diesen stammt die Graphitzzeichnung „Keilformen und Kurvenspirale“. Das darin enthaltene Motiv der Kurvenspirale kehrt in der Arbeit „Dreifache Schlinge in Rot und Schwarz auf geflecktem, rotem und schwarzem Grund“ (1962, Abb. 153) wieder. Dabei wurde die Formerfindung von drei beinahe parallel, kurvig verlaufenden Linien auf den neuen Bildträger viermal übertragen (die im Titel genannte rote und schwarze dreifache Schlinge ist auch als Negativform im Bildgrund zweimal wiederholt).<sup>431</sup> Zusätzlich erhielt die Übertragung drei einfache Kurvenschwünge in rot. In dieser roten Kombination bringt Glöckner die Komposition ein weiteres Mal 1964 in der Arbeit „Dreifache Spirale und freie Kurven“. Das Lineament liegt über einem feinstofflichen Grund, der von Farbabdrucken und -durchreibungen geprägt ist, die unregelmäßige, mehr oder weniger klar begrenzte Flächen bilden. Beide Bildelemente liegen in verschiedenen Bildebenen, sodass sich ein dreistufiger Bildraum ergibt.

In dieser Dreiteilung scheint der Bildraum vergleichbar mit dem oben genannten Aufbau bei Werner und dessen „Komposition Nr. 43/1953“ aus dem Jahre 1953 (Abb. 154). Werners Komposition zeigt in loser Anordnung rote, unregelmäßige Farbflächen - die wahrscheinlich mit einer Schablone aufgetragen wurden - auf balkenartigen Schraffuren in gelben Pastellkreiden. Überfangen und zusammengeführt wird die Farbebene mit einem schwarzen Lineament aus parallel verlaufenden Schwüngen und Geraden. Neben dem Aufbau des Bildraumes ist es aber die Anwendung und Kombination der bildgestalterischen Elemente, die die beiden Arbeiten zueinander rückt.

---

<sup>431</sup> Die Übertragung erfolgte mittels des Verfahrens der Durchnadelung, wie es auch die Werkbeschreibung im Katalogteil bestätigt, vgl. Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), 2003, S. 123, Kat.Nr. 68.

Ein ganz kurzer Hinweis soll der „Vollständigkeit“ halber noch einmal Oskar Schlemmer gelten. Sein „Spiel mit Köpfen“ (1923, Abb. 155) und Glöckners „Acht Profile nach links, dicht nebeneinander“ (1960, Abb. 156) befinden sich in unmissverständlicher Nachbarschaft zu dem Stuttgarter. Schlemmers Profile sind dabei von großer bildprägender Wirkung und häufigem Vorkommen in Gemälden, Zeichnungen, Wandgestaltungen und Plastiken, sodass sie als Alleinstellungsmerkmal andere Künstler inspirieren mussten.

### 3.3. Die Neuen Sachlichkeit – ein Sonderfall

Hermann Glöckners Wachheit gegenüber der Kunst von Malerkollegen war nicht auf die mathematische oder geometrische Sichtweise eingengt. So wie er selbst in seinem Schaffen zwischen den Polen der Abstraktion und Figuration gleichsam pendelnd seinen Weg suchte, nahm er auch Einflüsse aus dem diametralen Ansatz der Figuration auf. Vor dem bewegten historisch-politischen Hintergrund der Weimarer Republik – es sei nur an die Eckpfeiler Oktober- und Novemberrevolution, Weltkriegsende, Spartakusbundkämpfe und Räterepublik sowie den sich formierenden Nationalsozialismus erinnert – war ein pendelndes Suchen in der Kunst nicht ungewöhnlich. Interessant ist, dass es bei Glöckner eine Verschneidung zwischen Abstraktionstendenzen und dem Einfluss der Neuen Sachlichkeit gibt. Beobachten konnte man dies schon an seinen frühen Arbeiten, als der abstrahierte Gegenstand eine außerbildliche Referenz besaß, die malerische Umsetzung jedoch selbstreferenziell blieb.

Der kühle, optisch präzise, aber emotional distanzierte Blick der Neuen Sachlichkeit auf die Dinge birgt gleichermaßen Ordnung und Abstraktion in sich, denn mit diesem Blick war man ja nicht versucht, die Dinge der Welt realistisch abzubilden, sondern dinggerechter, um so eine neue Orientierung in der Welt zu ermöglichen.<sup>432</sup> Im Katalogvorwort zu seiner Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ von 1925 führt der damalige Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim Gustav Friedrich Hartlaub dazu aus: „Man will nach soviel Träumen und Vergeistigungen wieder die Sache, die Wahrheit, die Wirklichkeit – oder was man dafür hält. Nach immer begreiflicher gewordenen Formversuchen will man nun das Verständliche, Drastische, vielleicht sogar [...] das »Unkünstlerische«. Nach Formungen, die immer körperloser anmuteten, immer mehr vom Augenblick und seiner Ekstase geboren waren, und darum immer weniger kontrollierbar schienen, will man das Nachzuprübende, Greifbare, die Rundung, den Umriß, die geschlossene Festigkeit, das solide Handwerk.“<sup>433</sup> Im Hinblick auf Glöckners Ausflüge in die Figuration spricht Werner Schmidt gar von einer „Hinwendung zur klassischen Tradition, die mit den analytischen Kopien nach Bildern der Dresdner Galerie 1921 einsetzte und mit dem Akt-

---

<sup>432</sup> Dieser Auffassung von Franz Roh, bei der er sich auf Wilhelm Worringers Prinzipien von Abstraktion und Einfühlung bezieht, steht im Gegensatz zu dem von Wieland Schmied vertretenen Standpunkt eines zyklischen oder wellenförmigen Gesamtverlaufs der Kunstgeschichte, bei dem auf eine Periode der Bemühungen um Abstraktion eine der größeren Wirklichkeitsnähe folgt. vgl. Schmied, 2001, S. 12.

<sup>433</sup> Vgl. Hartlaub, 1925, S. 3.

studium im Malsaal der Akademie den größten Teil des Jahres 1924 bestimmte [...].<sup>434</sup>

Mit dieser Hinwendung war Glöckner dem Neoklassizismus bzw. der Neuen Sachlichkeit sehr nahe. Mehr noch, Hermann Glöckner lag mit seinen Kopierarbeiten nach den Alten Meistern ganz in einem Trend der Zeit. 1919 erschien in der Zeitschrift „Valori Plastici“ Giorgio de Chiricos Manifest „Il ritorno al mestiere“ (Rückkehr zum Handwerk),<sup>435</sup> in der eine Rückbesinnung auf die Manier der Alten Meister gefordert war. „Es ist kein Geheimnis, daß viele Künstler für die freiwillig auferlegten Ordnungsregeln, wie häufig in orientierungszerstreuten historischen Phasen, vorwiegend den Blick nach rückwärts wandten; hier marschierten Deutschland, Italien und Frankreich im ideologischen Schulterschluss.“<sup>436</sup> Die Sujetnähe im Werk Glöckners ist natürlich höchstens ein Indiz. Konkrete Anhaltspunkte finden sich erst wieder im Vergleich mit anderen Künstlern.

In seiner Entwicklung Glöckner nicht unähnlich ist der 1881 geborene Alexander Kanoldt. Er besuchte nur kurze Zeit vor Glöckner in Dresden die Kunstgewerbeschule in Karlsruhe und ab 1902 parallel dazu die Akademie. Kanoldt, der zusammen mit Erbslöh, Jawlensky, Kandinsky und Münter u. a. die Neue Künstlervereinigung München 1909 gründete und ihr Sekretär wurde, widmete sich seit 1916 intensiv dem Stillleben. Dabei strebte er nach der Darstellung eines greifbaren Dingcharakters der Wirklichkeit. Es sind aber nicht die stofflichen Qualitäten, die ihn an den Dingen interessieren, sondern deren Farbe und Form. In tektonisch festen Gefügen erhalten die Dinge eine beinahe magische Solidität, die sie in ihren isolierten klaren Farbräumen der italienischen Pittura metafisica verwandt scheinen lässt. Immerhin sind, auch wenn für Kanoldt nicht von Bedeutung, nach Berlin und Hannover 1921 in Dresden mit der Ausstellung „Das junge Italien“, erstmals Werke der Pittura Metafisica und des klassischen Realismus in Deutschland zu sehen.<sup>437</sup> Kanoldt malt in den 20er Jahren eine Vielzahl von Stillleben, die, wie bei seinem Kollegen Giorgio Morandi, die kleine Welt des Zimmerausschnittes bearbeiten. Im wahrsten Sinne des Wortes still, besitzen diese Bilder Kanoldts eine Ruhe, die auf Grund der politischen Verhältnisse äußerlich nicht zu finden war. Ein Werk Hermann Glöckners, das denen Kanoldts nicht nur dem Sujet nach nahe steht, ist „Der

---

<sup>434</sup> Schmidt, 1992 (II), S. 13.

<sup>435</sup> Vgl. Chirico, Giorgio de: Rückkehr zum Handwerk, in: Chirico, Giorgio de: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Wieland Schmied, Berlin 1973.

<sup>436</sup> Bartsch, 1987, S. 43; Werner Spies denkt bei Picasso gar an eine Abgrenzung gegen Nachahmer durch Können und Metier, ebenda, Anm. 24.

<sup>437</sup> Vgl. Koch, 1987, S. 32.



Mörser“ aus dem Jahre 1927 (Abb. 157). Ernst-Gerhard Güse sah in diesem Bild erste Spuren von Cézanne. Gleichwohl, wie schon weiter oben gezeigt, sich weit früher Spuren des großen Franzosen, der bereits 1908 in Dresden zu sehen war, feststellen lassen, entstand „Der Mörser“ nur mittelbar unter dem Einfluss Cézannes. Kanoldts pointilistische und kubistische Phase ging wie die vieler Künstler auf den konstruktiven Geist Cézannes zurück, den Kanoldt aus der 2. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München im Jahre 1910 aus erster Hand kannte. Kristallin gebaute Flächen und blockhaft additiv geschichtete Einzelformen - Kennzeichen dieser frühen Phase - hat Kanoldt abgeschwächt bis in seine Stilleben hinein beibehalten. Kanoldts Stilleben stellen einen unverwechselbaren und dichten Beitrag zur Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die bis in die Stilleben Kanoldts hinein tragenden Impulse Cézannes sind es, die man im Bild „Der Mörser“ von Hermann Glöckner sehen kann.

Schon früh bestand für Hermann Glöckner die Gelegenheit, Arbeiten von Kanoldt kennenzulernen. Das war 1918 in der Ausstellung „Neue religiöse Kunst“ bei der Galerie Ernst Arnold. Stilleben aber, die Glöckner zu seinem Bild „Der Mörser“ verholfen haben, sah er wie kaum zu bezweifeln ist 1925 und 1926 in der oben genannten Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit“ und der Internationalen Kunstausstellung. Für die Hartlaubsche Ausstellung im Sächsischen Kunstverein stellte Kanoldt mit 16 Gemälden (darunter 10 Stilleben) nicht nur den größten Beitrag, sondern er war enger Berater von Hartlaub gewesen. Dass die Arbeiten auch anerkannt wurden, belegt der Erwerb von zwei Stilleben aus der Internationalen Kunstausstellung durch die Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister. Worin besteht aber die Nähe der Arbeiten - für die als Beispiel das „Stilleben IX“<sup>438</sup> von 1924 (Abb. 158) dienen soll - zu Glöckners Bild „Der Mörser“?

Zum einen sind es die dargestellten Dinge. Einfache Gegenstände aus dem alltäglichen Leben, der Art nach gleich, wie der Blumentopf mit einer Agave, einem Gummibaum oder einer anderen grazil sich spreizenden Pflanze, der Tisch in einer Raumecke bzw. vor glatter Wand und ein Stoff unbekannter Bestimmung. Weiterhin sind es die Formen der Dinge, die mit einfachen Andeutungen auskommen und kein Dekor, keinen Schnörkel, keine Spielgeste der Phantasie aufweisen - nüchterne Dingwelt, beinahe wie ein Begriff, eingefroren und fixiert für alle Zeiten und zugleich sehr greifbar. Zum anderen sind es auch die Farben der Gegenstände und

---

<sup>438</sup> „Stilleben IX“ war in der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ 1925 in Dresden ausgestellt. vgl. Neue Sachlichkeit, 1925, S. 7f.

Hintergründe. Unnatürlich kräftig, ihrerseits dingfremd ziehen sie das Auge auf die Figuration oder lassen die Gegenstände vor einem farbigen Hintergrund präzisen Halt finden. Allein die Formen verhindern, dass man nur Farbe sieht, die ihren Eigenwert aufs prächtigste entfaltet. Und es sind die bildräumlichen Dispositionen, die Kanoldts „Stillleben IX“ und Glöckners „Mörser“ eint. Die Gegenstände in Kanoldts Bild, werden von der Wand vor der sie stehen, an die Bildoberfläche gedrückt – nur beengt können sie atmen. Auch sind sie so gegeben, dass ihre Körperlinien gerade keiner perspektivischen Verjüngung unterliegen und ihr eigener Bildraum so aufgehoben wird. Glöckners Bild verzichtet ganz auf Lineatur, die in die Tiefe führen könnte. Bei ihm scheint sich das ganze Geschehen an die Bildoberfläche zu drücken, sodass Blumentopf, Mörser, Frucht und Wand in einer Bildebene liegen. In seinem Bild kristallisiert die Äußerung des Nabis-Künstlers Maurice Denis, dass ein Bild zunächst einmal nur eine Fläche ist mit Farbe darauf. Insofern hat Glöckner das bei Kanoldt Gesehene in seinen Eigenschaften gesteigert. Insofern kann es auch, ohne dass eine solche Art Malerei weiter von Glöckner verfolgt worden wäre, ein Mosaikstein auf dem Weg zum Tafelwerk gewesen sein. Denn die Rückholung aller Darstellung aus dem Bildraum an dessen Oberfläche war Eintrittsbedingung für die Tafelkonstruktionen, bevor Glöckner über sie den Bildraum neu erschloss.

Ebenfalls in der Ausstellung zur „Neuen Sachlichkeit“ vertreten - mit 12 Bildern -, war Kanoldts Münchner Kollege Georg Schrimpf. Überhaupt stellte München mit neun Künstlern eine starke, zusammen mit Heiner Maria Davringhausen und Carlo Mense auch konservative Fraktion; es scheint, als wären von München nicht nur auf das Dresdner Kunstgewerbe Impulse ausgegangen. Schrimpf, der mit Glöckner ein Jahrgang ist, erhält 1917 in der Galerie „Der Sturm“ von Herwarth Walden eine erste Einzelausstellung; in München vertritt ihn um 1920 der Galerist Hans Goltz zeitweilig exklusiv. In diesem Jahr ist auch Hermann Glöckner in München zu Gast. Schrimpfs Werk, 1925 hoch geschätzt, gehört zu den führenden künstlerischen Positionen der NKVM. Überdenkenswert in Bezug auf Schrimpf sind Glöckners Frauenbildnisse aus dem Jahre 1927 und später. Es ist die Anmutung und das technische Detail der Bildnisse, die ein genaueres Hinsehen verlangen. Die technische Nähe erklärt sich aus der Tatsache, dass Schrimpf wie Glöckner Bilder der alten Meister kopierte. 1913 nimmt der Dichter Oskar Maria Graf Georg Schrimpf mit nach Ascona am Lago Maggiore. „In jener Kolonie, in der sich´s wie im Paradies lebte, fing ich an zu zeichnen, und zwar kopierte ich Akte von Michelangelo und Raffael.“<sup>439</sup> In der Tradition der Nazarener schloss sich der Künstler 1922 in Italien

---

<sup>439</sup> Zit. nach: Kunstmagazin art, Nr. 10, 2001, S. 49.

dem Kreis der „Valori Plasici“ an, die sich - wie von de Chirico gefordert - auf die Wiederbelebung tradierter Bildformen, insbesondere des Quattrocento und des Klassizismus konzentrierten.<sup>440</sup> Schrimpf, der zusammen mit Kanoldt und Mense den Gegenpol zu den sozialkritischen Sachlichen wie Dix, Grosz, Hubbuch und Schnarrenberger vertrat, sehnte sich nach Einklang mit der Natur, nach einem Leben ohne Fremdheit, ohne den Lärm der Städte und Maschinen, ohne die unerträgliche Spannung sozialer Konflikte. Die Menschen in seinen Bildern wirken ruhig und abgeklärt, beinahe emotionslos harmonisiert zur umgebenden Natur (Abb. 159 u. 159a).

1927, also nach den beiden Ausstellungen, mit denen Bilder von Georg Schrimpf in Dresden spätestens bekannt waren, malte Hermann Glöckner zwei Frauenporträts. Beide Bilder, „Frauenbildnis mit zwei Türmen“ (Abb. 160) und „Kopf einer jungen Frau“ (Abb. 161), zeigen dabei wohl Frau Bondi. Ungeachtet der dargestellten Person, sind die beiden Köpfe den Frauen in Schrimpfs Bildern deutlich verwandt. Ihre Blicke sind selbstvergessen starr in die Ferne gerichtet, entspannt ruhen die Physiognomien. Eingebettet in eine schemenhafte Umgebung, wirken die gezeigten Frauenköpfe entrückt, der Realität fern und unausgesetzt. Glöckner abstrahiert idealisierend sein Modell, nimmt ihm die charakterisierende Individualität. An Stelle der Persönlichkeit tritt die metaphysische Bedeutung von seelischem Ausgleich und von Harmonie zwischen Mensch und Natur, wie sie auch für Schrimpfs Bilder typisch ist. Ausgeglichenheit der Seele im Einklang mit der Natur, ein Ruhen in sich selbst, zurückgezogen das Gelebte verinnerlichen, das sind Lebensbestrebungen, denen Hermann Glöckner nicht nur affirmativ gegenüber stand, sondern die er auch selbst gelebt hat. Sein ganzes Leben ist von dieser „einsamen“ Dualität durchzogen. Insofern verwundert es nicht, wenn Glöckner von der offensichtlichen Stimmung der Schrimpfschen Bilder angesprochen wurde. Dass Glöckner auf dieser Stufe nicht stehen geblieben ist, ersieht man aus dem sieben Jahre späteren „Bildnis Elli Bondi“ (1934, Abb. 162). Zwar ist auch hier der Malvortrag und die isolierte Stellung der Figur vor dem Farbgrund der Bildsprache Schrimpfs wesensverwandt, aber die geometrische Modulation der Formen und ihre Positionierung in der Fläche lässt die Auswirkungen des Tafelwerks erkennen.

Werner Schmidt hatte insbesondere Glöckners Arbeiten, die neben dem Tafelwerk entstanden waren, der Ikonographie der Neuen Sachlichkeit zugeordnet. Exemplarische Arbeiten sind im Kapitel II., 2.2.1., Befreiung und Anwendung, besprochen

---

<sup>440</sup> Vgl. Buderer, 1995, S. 172.

worden. Diese könnten ihrem Sujet nach von Richard Müller angeregt worden sein. Müller war seit 1902 Professor an der Dresdner Akademie und 1924 sogar deren Studiendirektor, in jenem Jahr, in dem Glöckner an der Akademie studierte. Aus Müllers Schule gingen Künstler wie Georg Grosz, Bernhard Kretzschmar, Wilhelm Rudolph und Willy Wolff hervor. Die altmeisterliche Schule des Gegners der modernen Malerei war für viele seiner Schüler ein stattliches Rüstzeug, auch wenn der Lehrer selbst ab 1926 zunehmend ins Abseits geriet. Dass Hermann Glöckner Richard Müller und sein Werk gekannt hat, kann nur schwer bestritten werden. Auch das Interesse von Glöckner an den altmeisterlichen Techniken rückt ihn in dieser Frage dem Lehrer Richard Müller näher. Im graphischen Werk von Müller sind es die Radierungen „Telegrafenmasten“ (1897, Abb. 163), „Bahndamm“ (1897, Abb. 164) und „Auf der Chaussee (Landstraße)“ (1898, Abb. 165), deren formale Gestaltung unweigerlich an Hermann Glöckners Mastenreihen aus den 1930er Jahren denken lässt. Schon die Titel weisen die Richtung. Vergleicht man beispielsweise die beiden Arbeiten „Auf der Chaussee“ und „Mastenreihen. 2.7.1933“, ist zu sehen, wie die Künstler um eine mathematisch korrekte Perspektive gerungen haben. Zwar ist das Ringen bei Müller im Graphischen verborgen, aber die exakte Ausführung bei der Verdichtung und Verjüngung der Masten ist zu ahnen, wie bei Glöckner, der noch alle Hilfslinien zum Beweis hat stehen lassen. Inhaltlich hat Glöckner mit Müller nichts gemeinsam. Seine Konstruktion dient dem Beweis der geometrischen Ordnung. Der Hinweis auf Richard Müller ist deswegen auch konnotativ zu verstehen. Hermann Glöckner wird wie viele Künstler mit hungrigem Auge nach all dem geschaut haben, was er auf Grund seines eigenen bildnerischen Denkens als bemerkenswert hat sehen können. Nur was man kennt und in sich trägt, kann man auch sehen.

### 3.4. Fragen zu einer Datierung

Der „Komposition um Orange“ wird in der Glöcknerforschung eine Schlüsselstellung im Hinblick auf Glöckners Rezeption der Moderne zugewiesen. Mit dem frühen Jahr 1919 wird für Glöckner eine eigenständige Entwicklung zur Abstraktion begründet. Wie oben gezeigt, waren die künstlerischen Äußerungen in Deutschland, insbesondere auch in Dresden aber durchaus geeignet, den Weg zur Abstraktion in seiner Ausprägung vorzubereiten. Obgleich die Datierung auf 1919 unstrittig zu sein scheint, ergeben sich aus der Betrachtung des künstlerischen Umfeldes noch weitere Indizien, die zumindest einer Nennung würdig sind. Neben den bereits aufgeführten Künstlern, deren Arbeiten Teilaspekte zur „Komposition um Orange“ hätten vorgeben können und die zu sehen Glöckner auch die Möglichkeiten hatte, sind es vor allem Arbeiten der 20er Jahre von Wassily Kandinsky, die Fragen zur Datierung von Glöckners Arbeit „Komposition um Orange“ aufwerfen. Es sind dabei Arbeiten, deren Titel bereits auf eine geometrische Dominanz verweisen, in denen Kandinsky zu einer formalen Verfestigung kommt. Die bewegt expressiven Elemente weichen flächigeren Kompositionen, die von geometrischen Figuren beherrscht werden. Alle im Folgenden zu untersuchenden Arbeiten Kandinskys waren bis 1926 an verschiedenen Stellen in Dresden zu sehen, bis zu dem Jahr, in dem Glöckner die Arbeit abschloss, die heute im Tafelwerk als zweite Tafel geführt wird und die Glöckner erst im September 1932 in das Tafelwerk einbeziehen sollte. Ist sie im unmittelbaren Nachgang zur Internationalen Kunstausstellung in Dresden entstanden, deren Kunstwerke nachweislich großen Eindruck bei den Dresdner Künstlern hinterlassen hatten? Das Jahr 1926 scheint für eine Bestätigung zu einem Richtungswechsel im eigenen künstlerischen Schaffen von Glöckner plausibel. Die „Komposition um Orange“ wird in ihrer heutigen Form erst im Juni 1952 durch Hermann Glöckner nachweislich zu einer Tafel erhoben, auf einen Tafelkörper aufgezogen und auf 1919 datiert; 33 Jahre nach Herstellung(!).

1924 zeigt die Galerie Fides „Stille Harmonie“ und die Galerie Arnold das Gemälde „Sich Aufhellend“, die Kandinsky alle im Jahr der Ausstellungen gemalt hatte. Allen drei Arbeiten ist neben geometrisch flächigen Kompositionselementen die Form des Vier- bzw. Fünfecks als die bildprägende Form oder zumindest als eine signifikante Form im Gestaltungsrepertoire gemeinsam. Die Formkanten des „Ecks“ sind deutlich als Lineatur von der zu begrenzenden Fläche unterschieden, aber nicht abgesetzt. Ihre Verlängerungen folgen nicht dem System der Seitenhalbierung, und sie sind nicht mit dem Formatrand verbunden. Die eckigen Flächen schweben parallel

zur Bildoberfläche und werden durch die vielen anderen virulent platzierten Elemente in ihrer Position fixiert, bis sich die wild flirrende Fläche ausklingend beruhigt und zu einem harmonischen Gleichklang findet. Die Titel der Arbeiten unterstützen diesen Wahrnehmungsprozess nicht unerheblich.

1925 malt Kandisky ein weiteres Bild, in dem ein Fünfeck mit Glöcknerscher Strenge zum Formatrand hin in der Fläche positioniert ist. Der Titel des Bildes „Rot in Schwarz“ legt dabei die Gewichtung auf das Fünfeck und lässt die weiteren Elemente innerhalb des „Ecks“ diesem untergeordnet erscheinen. Das Gemälde befand sich in der Sammlung von Fritz und Ida Bienert in Dresden. „Durchgehender Strich“ und „Komposition VIII“, beide Bilder 1923 gemalt, zeigt die Galerie Arnold 1926 und damit zwei weitere Arbeiten des Russen, die mit dem eyecatcher „Eck“ und dessen Verwandlungen und Aufsplitterungen spielen und wie Illustrationen zu Kandinskys Buch „Punkt und Linie zur Fläche“ wirken. Insbesondere bietet das Bild „Durchgehender Strahl“ eine Möglichkeit an, wie aus zwei Vierecken durch gegenseitige Überlagerung additiv gefügte Dreiecke werden können. Auf der Dresdner Internationalen Kunstausstellung ist das 1926 gemalte Bild „Spannung in Rot“ zu sehen. Es folgt unmittelbar dem Gemälde „Rot in Schwarz“ aus dem Bienertschen Besitz. Allerdings sind auf dieser Arbeit die Formkanten des konstruierten Fünfecks bis an den Formatrand gezogen, gleichsam in ihm verspannt. „Konstruiert“ bietet sich dabei als Beschreibung durchaus an, stimmen doch die Punkte mit dem System der Seitenhalbierung überein. Besonders auffallend sind jedoch die neben dem Fünfeck verbleibenden Flächen. Obgleich sie Hintergrund sind, erhalten sie Eigenständigkeit. Und dies nicht nur, weil ihre Formen innerhalb des Fünfecks im Kleinen wiederkommen, sondern weil sie als Dreiecksformen vollumfänglich ausgeführt sind.

Die angeführten Beispiele könnten die These rechtfertigen, eine Datierung „um 1926“ vorzuschlagen. Wie schon mehrfach weiter oben dargelegt, würde dies nach Auffassung des Autors die Leistung Glöckners nicht im Sinne einer Abwertung relativieren, sondern im Sinne einer Einbindung in den Gesamtprozess Moderne.

#### **IV. Kunsttheoretische Untersuchung zu Hermann Glöckner**

##### **1. Mathematik und Geometrie in der Kunst – ein Abriss**

„Betrachte Himmel, Erde, Meer und alles, was da glänzt und kriecht und fliegt und schwimmt: alles hat Formen, weil es Zahlen hat; nimm sie fort und alles wird zunichte [...] und frage, was im Tanz ergötzt, antworten wird die Zahl: Siehe ich bin's. Betrachte die Schönheit des geformten Körpers. Zahlen sind im Räumlichen festgehalten. Betrachte die Schönheit der Bewegung im Körper: Zahlen gewinnen Leben im Zeitlichen.“ (Augustinus)<sup>441</sup>

Noch bevor es Kunst als Kategorie gab, fanden unsystematisierte mathematische Beobachtungen Eingang in den Ausdruck menschlichen Daseins. Im Neolithikum entstanden Raumbegrenzungen nach einem proportionalem Gefüge; meist im Verhältnis 1:2:1 oder 1:3:2. Die Stromlandkulturen Mesopotamien und Ägypten benutzten astronomische in Korrelation mit jahreszeitlichen Beobachtungen in Bezug auf Ziel und Organisation des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses zur Umsetzung von Monumentalbauten sozialer Repräsentation sowie des regelmäßigen Städtebaus. In den Töpfereien dieser Kulturen findet sich vom 5. bis 2. vorchristlichen Jahrtausend ein „geometrischer Stil“, den Mathematiker als „mathematische Ornamentik“ bezeichnen und darin eine frühe Beschäftigung mit der Mathematik sehen. Die Bevorzugung von geometrischer Ornamentik und in abstrakte Schemata übersetzte Figuration ist Bestandteil aller frühen Kulturen, gleich welche Bedeutung sie erfüllen. Selbst schon in der prähistorischen Ausdruckswelt war die linear geometrische Form Teil der bildnerischen Äußerungen. Aus der Durchdringung von geometrischer Ornamentik und geometrischer Symbolik entstand letztlich die Entwicklung der Schrift vom Piktogramm über das Idiogramm zum Silben- und Buchstabenzeichen.

Probleme der Algebra und der Geometrie fasst Euklid in seinen Büchern der Elemente, dem Standardwerk der griechischen Mathematik, ab.<sup>442</sup> Die ersten sechs Bücher der Elemente behandeln planimetrische Probleme. Die Paragraphen fünf und sechs im zweiten Buch erläutern die geometrische Lösung der Proportionsverhältnisse bei der Teilung einer Strecke. Sie liefern das unter dem Namen des Goldenen Schnitts bekannte Teilungsverhältnis: Bei Teilung einer Strecke verhält sich

---

<sup>441</sup> Zit. nach Rötzer, 1993, S. 71.

<sup>442</sup> Das Werk ist etwa auf 300 v. Chr. zu datieren, vgl. Folkerts, 1980, Nr. 3, S. 186.

die Länge der ganzen Strecke AB zu der größeren Strecke AE wie diese zu der restlichen EB. Bereits in der Kunsttheorie Vitruvs besitzt dieses Teilungsverhältnis einen wichtigen Platz. Den Abschluss der Bände bilden die Bücher elf bis dreizehn über räumliche Figuren. Es werden dreidimensionale Probleme eingeführt, der Körper als Form im Raum definiert und Raumverhältnisse wie parallel verlaufende Flächen bestimmt.<sup>443</sup> Zwar gewinnt in der Antike der Anthropomorphismus ungleich an Bedeutung für den bildnerischen Ausdruck, aber die Geometrie bleibt, vornehmlich in der Architektur, erhalten. Dem griechischen Tempelbau liegen klare mathematische Prinzipien wie die Proportion und die Progression zu Grunde – ein Versuch, den Harmoniebegriff durch mathematische Konstanten zu definieren. Bei dieser pythagoräischen Vorstellung sind die Prinzipien der Mathematik alles Sein, aller irdischen und himmlischen Elemente.<sup>444</sup> Ähnlich verhält es sich auch im ägyptischen Pyramidenbau. Geometrie bis hin zur Illusion von Körperlichkeit findet sich in der Ornamentik der griechischen und römischen Mosaikkunst, wiederhallend in den frühchristlichen Basiliken. In der Kultur des Islam, wo sich die Figuration aus religiösen Gründen verbietet, unterlag das geometrische Ornament besonderem Erfindungsreichtum. Doch auch dieser unterliegt mathematischen Prinzipien, und so ist ein Gitter oft nur der Ausschnitt einer viel größeren geometrischen Konstruktion. In ihnen spiegelt sich der Glaube an die in mathematischen Gesetzen beschlossene göttliche Weltordnung.<sup>445</sup>

Die vielschichtigen Beziehungen zwischen Mathematik, Natur und Gott sind dem christlichen Abendland keineswegs fremd. Die mathematische Denkweise beim Bau der großen gotischen Kathedralen ist beispielhaft in dem von 1230 bis 1235 entstandenen Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt zu erkennen. Und die große Wirkung der zahlentheoretischen Schriften des mittelalterlichen Mathematikers Leonardo Fibonacci auf die Kunst zeigt auch deren Rezeption bis in die heutigen Tage. Als Kunst taucht die Geometrie in Form von Polyedern<sup>446</sup> erstmals im 15. Jahrhundert in Norditalien und etwas später in der Gegend um Nürnberg auf.<sup>447</sup> Der Polyeder gilt in der Kunst wie in der Philosophie der Zeit dabei als Zeichen für das naturwissenschaftlich orientierte, moderne Wissenschaftsverständnis des 15. und 16. Jahrhunderts - er visualisiert methodisch organisiertes Denken. Auf Grund seiner Symmetrie ist er auch Paradestück für das handwerkliche Können der Künstler

---

<sup>443</sup> Vgl. Richter, 1995, S. 18.

<sup>444</sup> Vgl. Naredi-Rainer, 1986, S. 11 ff.

<sup>445</sup> Vgl. Rotzler, 1977, S. 13 f.

<sup>446</sup> Die Polyeder sind: Tetraeder, Kubus, Oktaeder, Ikosaeder und Dodekaeder.

<sup>447</sup> Insbesondere kommt die Geometrie in Zeichenlehren und Musterbüchern vor sowie in Verbindung mit geographischen und astronomischen Büchern.



bezüglich einer korrekten perspektivisch-räumlichen Darstellung, die mathematisch überprüfbar ist; außerdem ist er entsprechend dem Harmoniebegriff Schönheitssymbol. Im Allgemeinen gilt Piero della Francescas Traktat „Libellus de Quinque Corporibus Regularibus“ (das Büchlein über die fünf regelmäßigen Körper) von 1482 als Ausgangspunkt für die Darstellungen der Polyeder in Italien.<sup>448</sup> Allerdings soll schon um 1420 der Florentiner Architekt Francesco Brunelleschi die exakte Konstruierbarkeit der Perspektive entdeckt haben. Auch der Architekt Leon Battista Alberti beschäftigt sich vor Piero della Francesca 1436 in seinem Traktat „Della pittura“ mit der Geometrie in der Malerei und um 1452 in der Baulehre „De re aedificatoria“ mit der Verbindung der geometrischen Konstruktion von Bauelementen und der baukünstlerischen Proportionslehre.<sup>449</sup>

Piero della Francesca nimmt in seinen drei Traktaten die Mathematik und Geometrie Euklids wieder auf. Im „Il Trattato d'Abaco“ schreibt er: „Die Elemente sind Ausgangspunkt und Vorbild. Räumliche Probleme werden ausschließlich mit Hilfe abstrakter geometrischer Formen dargestellt.“<sup>450</sup> Dass auch der menschliche Körper mit mathematischer Genauigkeit wiedergegeben werden kann, die Mathematik also ein Hilfsmittel der darstellenden Kunst ist, weist er in „De Prospectiva Pingendi“ nach.<sup>451</sup> Der Franziskanermönch Fra Luca Pacioli<sup>452</sup> ermöglicht, durch die Mathematik certezza (Gewissheit) zu gewinnen, und diese certezza versucht Piero della Francesca der Malerei durch die Geometrie zu geben. Und so kann man dem „Libellus de Quinque Corporibus Regularibus“<sup>453</sup> entnehmen, dass sich die Malerei der Geometrie bedienen soll, um so eine an der Realität meßbare Objektivität zu erlangen. Die damit zu erlangende certezza bei der Festlegung der Dinge entsprach dem später geäußerten Wunsch Paciolis.<sup>454</sup>

Im 15. und 16. Jahrhundert sind Polyeder als autonomes Kunstobjekt für den informierten Betrachter ein bewusst modernes Seherlebnis, das auf der formalen Ebene räumliches Sehen, also Erkenntnisse über die physiologische Wahrnehmung im Raum an sich, thematisiert. Gleichzeitig sind sie Hinweis auf die naturwissenschaftlichen Zusammenhänge, da der Polyeder nach dem Weltbild Platons als das

---

<sup>448</sup> Vgl. Richter, 1995, S. 13.

<sup>449</sup> Vgl. Rotzler, 1977, S. 15.

<sup>450</sup> Piero della Francesca, 1970.

<sup>451</sup> Vgl. Piero della Francesca, 1984.

<sup>452</sup> Fra Luca Pacioli war der Lehrer von Piero della Francesca.

<sup>453</sup> Piero della Francesca, 1915, S. 441-580.

<sup>454</sup> Vgl. Richter, 1995, S. 40.

Grundelement der irdischen Elemente und des Universums gilt.<sup>455</sup> Platon weist ihnen aber auch ein ästhetisches Moment zu. In dem Dialog Philebos äußert er den ästhetischen Gedanken, dass die Schönheit ein geometrisch proportionierbares, folglich messbares Phänomen ist. In Bezug auf die fünf regelmäßigen Körper der euklidischen Geometrie schreibt Platon: „Denn diese sind, wie ich behaupte, nicht beziehungsweise schön, wie andere Dinge, sondern immerdar an und für sich schön [...]“<sup>456</sup> D. h., Platon begreift die Polyeder als autonome Kunstwerke, zumindest als ästhetisch autonome Dinge und nicht als mathematische Demonstrationsmittel. Im Dialog Theät (zwischen dem Astronomen Theätet und Sokrates) stellt er das strukturierende und proportionierende Moment der geometrischen Form heraus; in Timaios lehrt er die Vorstellung einer aus geometrischen Formen bestehenden Schöpfungsgeschichte. Platon folgert von dem in sich geschlossenen, dreidimensionalen System darauf, dass die fünf regelmäßigen Polyeder innerhalb einer umfangenden Kugelschale die Struktur des Universums bilden.<sup>457</sup> Die neoplatonische Schule unter der Führung des Marsilio Ficino – der führende Philosoph in der Florentiner Frührenaissance – verbindet Platons geometrisch strukturierte Kosmologie mit zeitgenössischen Ideen zu einer vielschichtigen geometrisch orientierten Lehre.<sup>458</sup> Einer, der im unmittelbaren Sog Paciolis Konstruktionen zur Darstellung der menschlichen Proportionen untersuchte, war Leonardo da Vinci. „Von da führt eine ununterbrochene Linie zu heutigen Beschäftigungen mit der Konstruktion der menschlichen Figur.“<sup>459</sup>

Das vermutete Potenzial in der Beweisbarkeit ästhetischer Äußerungen versuchte man nicht nur in Italien zu fassen. „Albrecht Dürer führt im Jahre 1525 die Polyeder innerhalb seiner auf Euklid beruhenden Perspektivlehre ein. Er trennt die Figuren von perspektivischer Konstruktion und gibt sie nur durch planimetrische Schnittbogenmuster wieder. Geometrische Körper sind zunächst von der dreidimensionalen Wiedergabe losgelöst, treten aber als kleine skulpturale Objekte in die deutschen Werkstätten ein und erregen bald lebhaftes Interesse.“<sup>460</sup> Dürers „Underweysung“ folgen bald die Zeichenlehren von Wolfgang Schmid, Augustin Hirschvogel und Heinrich Lautensack<sup>461</sup>, in denen die Autoren eine Übertragung bzw. stereometri-

---

<sup>455</sup> Aus der Beschäftigung mit der Optiklehre (980 in Kairo entstanden) des arabischen Forschers Alhazen (Abu Ali al-Hazan, 965 - 1039) entsteht möglicherweise die Form des Mazzochios - ein polygonaler Ring. Vgl. Richter, 1995, S. 11.

<sup>456</sup> Platon, 1988, Bd. IV., S. 105, zit. nach Richter, 1995, S. 20.

<sup>457</sup> Vgl. Richter, 1995, S. S. 20.

<sup>458</sup> Vgl. Kristeller, o.J., S. 23 u. 26.

<sup>459</sup> Rötzer, 1977, S. 15.

<sup>460</sup> Richter, 1995, S. 108 f., vgl. auch Dürer, 1971.

<sup>461</sup> Vgl. Schmid, 1539; Hirschvogel, 1543 und Lautensack, 1564.

sche Umsetzung der Polyeder in die Bildebene verfolgen. Durch die Erfindung der Zeichenapparaturen gerät die Rezeption und Produktion von Polyedern ohne wissenschaftlichen Bezug zum Dekor. Als wissenschaftliche Grundlage für einen humanistisch gebildeten Künstler im Sinne Albertis konnte sich die Geometrie und Optik in Deutschland nicht durchsetzen. Mit der Zeichenlehre von Peter Halt<sup>462</sup> wird die 1482 von Piero della Francesca begonnene Suche nach räumlicher Wiedergabe und möglichen Variationen stereometrischer Figuren in der Kunst der Renaissance beendet. „Die Faszination an abstrakten geometrischen Strukturen und deren Variationsmöglichkeiten finden sich mit solcher Intensität erst Anfang des 20. Jahrhunderts wieder im analytischen Kubismus, im russischen Konstruktivismus und schließlich seit den sechziger Jahren im Minimalismus bei Künstlern wie Sol LeWitt.“<sup>463</sup>

Anwendung in der Kunst fand die Geometrie aber weiterhin, wenn auch nicht als eigenständiges Motiv. So ist beispielsweise nachgewiesen worden, dass komplizierte Grundrisse barocker Kirchen, über denen sich komplexe Raumdurchdringungen erheben, exakt konstruierte Deformationen geometrischer Grundformen sind. Und die axialsymmetrisch konstruierten Gärten zur Demonstration von Macht und Weltenordnung des Spät- und Hochbarock, die sich gleichsam als von der Natur vorgegebene Machtallegorie verstanden, wären ohne Geometrie nicht zu denken. Gleichsam als utopisches Urmaterial gingen die klaren geometrischen Grundformen Ende des 18. Jahrhunderts in die französische Revolutionsarchitektur ein, wie etwa in den Kugelbauten von Etienne-Louis Boullée und Claude-Nicolas Ledoux. Vom frühgeschichtlichen Geometrismus bis zur geometrisch-ungegenständlichen Kunst des 20. Jahrhunderts gibt es eine jahrtausendalte Denktradition, die ihre Verbindung zur Kunst insbesondere in den theoretischen wie praktischen Anleitungen der Renaissancekünstler zeigt. Die Verknüpfung von Mathematik und Ästhetik oder Erkenntnis und Kunst reicht bis in die heutige technokratische Welt hinein. Das wird deutlich, wenn Wissenschaftler von einer Verwandtschaft zwischen Kunst und Wissenschaft sprechen und sie darin die Möglichkeit sehen, ethische und epistemische Fragestellungen als Derivate von ästhetischen Grundannahmen zu begreifen. Nach der Auffassung einiger Wissenschaftler spielt die Ästhetik bei wissenschaftlichen Entdeckungen eine entscheidende Rolle. Bei diesen ist die Gültigkeit einer Inspiration sehr an ästhetische Eigenschaften gebunden. Danach ist eine schöne Idee viel eher korrekt als eine hässliche.

---

<sup>462</sup> Vgl. Halt, 1625.

<sup>463</sup> Richter, 1995, S. 108 f.

Es sei im Vorfeld der weiteren Betrachtungen versucht, mit einem Umkehrschluss der zuletzt getroffenen Aussage Hermann Glöckner relevant in den Diskurs einzubinden, wofür zwei Thesen unter folgender Voraussetzung getroffen werden. Es gibt zwei Arten des künstlerischen Umgangs mit Mathematik; eine Weise von Wissen und eine Weise zu wissen. Diese Michel Foucault folgende Abgrenzung in „savoir“ (eine Weise von Wissen) und „connaissance“ (eine Weise zu wissen)<sup>464</sup> kann zum einen auf die Ismen Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus, zum anderen auf den Surrealismus angewendet werden.<sup>465</sup>

These I.:

Die deduktive Ableitung der Gültigkeit einer Inspiration aus allgemeinen ästhetischen Eigenschaften ereignete sich bei Glöckner insofern umgekehrt, als nämlich die per se richtige Geometrie bei ihm gültige ästhetische Eigenschaften induzierte. Der junge Schüler und Lehrling war von einer Ästhetik der Richtigkeit fasziniert, die ihm im Unterricht begegnete. Er verwendete Mathematik bis in sein Tafelwerk hinein in einer Weise von strukturell ordnendem Wissen und ist deswegen insbesondere dem Konstruktivismus zuzurechnen.

These II.:

Im Laufe der Entwicklung Glöckners kehrt sich die Beziehung, sodass er eher epistemologisch an sich selbst, aus einer allgemeineren, zugleich grundlegenden Weise zu wissen, arbeitete und so eher eine symbolisch deutende Haltung einnimmt.

---

<sup>464</sup> In dem 1980 für die Zeitschrift „Il Contributo“ geführten Gespräch sagt Foucault: „Ich verwende das Wort ‚Wissen‘ in Abgrenzung von ‚Erkenntnis‘. Mit ‚Wissen‘ ziele ich auf einen Prozeß, der das Subjekt einer Veränderung unterwirft, gerade in dem es erkennt oder vielmehr bei der Arbeit des Erkennens. Es ist dieser Prozeß, der es gestattet, das Subjekt zu verändern und gleichzeitig das Objekt zu konstruieren. Erkenntnis ist die Arbeit, die es erlaubt, die erkennbaren Objekte zu vermehren, ihre Erkennbarkeit zu entwickeln, ihre Rationalität zu verstehen, bei der jedoch das forschende Subjekt fest und unverändert bleibt.“ Foucault, 1996, S. 62, zit. nach Werner, 2002, S. 13, Anm. 13.

<sup>465</sup> Vgl. Werner, 2002, S. 13.

## 2. **Der neue Mensch - die neue Welt<sup>466</sup> oder der malerische Kampf der Moderne**

Kunsttheorie ist gleichermaßen Spiegel der Gesellschaft wie die Kunst an sich. Ausprägungen in der Kunst haben Ursachen und Begleiterscheinungen, die sie erklären oder zumindest verständlich erscheinen lassen. Die Genese der Moderne ist durch kunsttheoretische Überlegungen auf ihrem Weg befördert und untersetzt worden. Künstler haben aber auch unabhängig von kunsttheoretischen Ausführungen ähnliche Wege ontologischer Kunstautonomie in ihrem Verhältnis zur Natur bestritten, Ansätze dazu in ihrem Werk begründet.

Als 30-jähriger erlebt Hermann Glöckner 1919 einen Neuanfang in der Kunst, nach dem der Glaube an den technischen Fortschritt und die menschliche Größe durch die verheerenden Erfahrungen im Ersten Weltkrieg in Desillusion und Schrecken zerbrochen war. Dieser Neuanfang, getragen von den Zielsetzungen, „einen »Neuen Menschen«, ein »Neues Leben« und eine »Neue Welt« zu entwerfen“,<sup>467</sup> beflügelte die Künstler und führte zu sehr unterschiedlichen Ausprägungen in der Kunst. Allen Ausprägungen gleich war das Bemühen, den entstandenen Leerraum im menschlichen Denken wieder zu füllen und über die Kunst einen Weg zurück in die Gesellschaft, in die Welt für die Menschen zu finden. Das Vakuum als kreative Chance begreifend, sahen sich die Künstler als die wahren Neugestalter der Gesellschaft und Produzenten einer autonomen Kunst. Aus diesem „übersteigerten künstlerischen Selbstverständnis heraus, das die Rolle des Sehers, des Hohepriesters oder Gesetzgebers beanspruchte und den Künstler als »Vollmensch« (Mondrian), das heißt als eine »vollkommen vom utilitaristischen Bürger isolierte Kategorie« (Malewitsch) von der Masse der Menschen trennte, wurde das Ideal einer »kollektiven Kunst« beschworen.“<sup>468</sup> Der destruktiven Kraft des Krieges zur Rettung der Menschheit nach dem Dictum Filippo Marinettis als die »einzige Hygiene der Welt« stand ein suprematistisch einheitliches System einer globalen Architektur gegenüber, wie es Malewitsch 1920 propagierte.

Begleitet waren die hoffnungsvollen Theorien von einem Wandel im Realitätsverständnis. Naturwissenschaften wie die moderne Physik eröffneten mit der Quantentheorie und der speziellen wie allgemeinen Relativitätstheorie neue, unerschlossene

---

<sup>466</sup> Bärnreuther, 1999, S. 88.

<sup>467</sup> Ebenda.

<sup>468</sup> Ebenda, S. 89.

Wirklichkeiten hinter der sinnlichen Erfahrungswirklichkeit. Albert Einstein sagte über seine Entdeckungen, sie seien „um den Preis der Leere an anschaulichem Inhalt erkaufte.“<sup>469</sup> Schon vor Einstein hatten Entdeckungen und Erfindungen wie die der Röntgenstrahlen, der elektromagnetischen Wellen oder der drahtlosen Telekommunikation das Augenmerk von Wissenschaftlern und Laien gleichermaßen auf einen erweiterten Wahrnehmungsbereich gelenkt und zu der Einsicht geführt, dass die Grenzen der Wissenschaft und der Beobachtung nicht gleich den Grenzen der Realität sind.<sup>470</sup> Theosophie und Okkultismus wurden im wissenschaftlichen Sinne „salonfähig“ und gaben auch der Kunst anerkannte Impulse; es sei nur an Mondrian und Kandinsky erinnert.

Die Fragen der Anfänge, die auch für Hermann Glöckner von Gewicht gewesen sein müssen, liegen beinahe ein halbes Jahrhundert zurück, als er sich mit ihnen künstlerisch auseinander zu setzen beginnt. Schon mit der Fotografie war ein Abbildungsverfahren entwickelt worden, das dem Anspruch nach wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe in einem Maße entsprach, wie es die Malerei nicht zu leisten vermochte. „Die Sicherheit des Sichtbaren schwindet. [...] Das Abbilden ist nicht die dominante Mensch-Ding-Beziehung, Mimesis nicht mehr das Prinzip der Kunst. Die Reflexion der Maler auf das Sehen verschiebt die Gewichte von den Dingen, die Tragkraft der gegenständlichen Welt wird geringer, das Bild löst sich aus dem bisherigen Verhältnis zur Wirklichkeit. Und weil die Bildmittel selbständige Potenzen werden, kann Natur im Bild jenseits der Abbildhaftigkeit repräsentiert werden. Ja es gibt, gegen die Sichtbarkeit, Mitteilungszeichen der reinen Formen oder des Inneren, die manche als das eigentliche Bildwürdige ansehen. Kurz, das ästhetische Problem, nach Idealismus, Realismus und Impressionismus, im Zeichen der Photographie und der Formauflösung noch malen zu können, das Problem des modernen Realitätsbewusstseins, seiner subjektiven Relativität wie seiner wissenschaftlichen Auflösung in seine Elemente, und das Problem des modernen Ich, seines Ausdrucks- und seines Formverlangens angesichts der Verbrauchtheit traditioneller Mittel, das alles verbindet sich.“<sup>471</sup>

Da sich Glöckner, wie zu sehen war, insbesondere in seiner Entwicklung bis zum Beginn mit dem Tafelwerk, aber auch über dieses parallel hinaus, immer zwischen

---

<sup>469</sup> Barnett, 1955, S. 140, zit. nach Bocola, 1994, S. 252.

<sup>470</sup> Ein repräsentatives Beispiel für diese Erkenntnis ist die von Werner Heisenberg formulierte Unschärferelation. Sie besagt, dass es unmöglich ist, Ort und Impuls gleichzeitig zu messen.

<sup>471</sup> Nipperdey, 1998, Bd. I, S. 711.

den Polen der Wirklichkeitsreferenz und der Autonomie der Malerei oszillierend bewegt hat, ist sein Werden auf das Engste mit der Entwicklung der Moderne verknüpft. Denn diese hatte mit den unternommenen Versuchen, sich von der sichtbaren Welt zu entfernen, neue Bildbegriffe aufgestellt, die das beschreiben sollten, was außerhalb des visuell Wahrnehmbaren lag. Dies bedeutet, die Malerei der Moderne beschäftigte sich - nach ihrer historisch funktionalen Ablösung durch die Fotografie - analytisch selbstbewusst mit der Konstruktion künstlicher bzw. autonomer Bildwelten, fern ihrer historischen Bildfunktion der Wiedergabe, um ihr Wesen oder ihre Substanz freizulegen. In diesem Sinne war Malerei ontologisch geworden, denn sie befand sich auf der Suche nach ihrem Wesen und ihrem Ursprung und somit in der Genese zu einem intelligiblen Seins-Zustand.

Erste Beispiele der modernen Abstraktion setzen abrupt mit Werken wie Kandinskys „Erstes abstraktes Aquarell“ (1911) oder Kupkas Kreis- und vertikalen Flächenstudien (1911/12) ein. Diese radikalen Äußerungen haben sich aus dem gewandelten künstlerischen Verständnis zur Malerei, aus deren Selbstreflexion und Selbstbezogenheit, im Grunde aus dem Anspruch, dass die Malerei statt Spiegel einer Welt eine eigene Welt sein soll, ergeben. Auf der Suche nach einem universalen Gesetz elementarer Formen bedienten sich die Künstler verschiedener gestalterischer Ausdrucksmittel. Und gerade diese Ausdrucksmittel wurden zum Thema der Malerei, sodass nicht mehr das Bild, sondern die vorher dem Bild dienenden Ausdrucksmittel zum Zweck der Malerei wurden. In einigen Fällen glichen sich die neuen Wege jedoch derart, dass nur mittels der dazugehörigen Theorie die Malerei in ihrer Bedeutung begriffen werden konnte. Die Theorie wurde damit zur Ikonologie der abstrakten Malerei. Sie erklärte - wie im Falle der gegenständlichen Malerei die ikonologisch determinierten Bedeutungsbereiche des Dargestellten - die abstrakten Ausformungen nach ihrer Idee und phänomenalen Assoziation.

Hermann Glöckner liegt mit seiner wichtigsten künstlerischen Entwicklung während der 30er Jahre, inmitten dieser Bestrebungen der Malerei der Moderne, zwischen den beiden abstrakten Avantgarden von 1913 bis 1921 und 1948 bis 1960. Dabei ist an Glöckner sehr genau zu studieren, wie sich Figuration und Abstraktion gegenseitig beeinflussten, sodass Bilder entstehen konnten, die gleichzeitig abstrakt bzw. konkret und gegenständlich sein konnten. In ihrer Vielschichtigkeit spiegelt die Glöcknersche Kunst den immanenten Widerspruch der Moderne, der im Aufschub der endgültigen Dekonstruktion von Malerei liegt und liefert einen individuellen Lösungsansatz für eine Malerei nach dem Ende der Malerei.

Die zu beantwortende Frage, ist die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Realität (Natur) im Denken Hermann Glöckners, verglichen mit ausgewählten Künstlerpersönlichkeiten. Theorien über künstlerische Ansätze, über weltliche Konstruktionen, über die Gestaltung des menschlichen Lebens in einer neuen Welt waren um Glöckner allgegenwärtig. Glöckner, so heißt es, war kein Theoretiker. Niedergelegt hat er eine solche Theorie jedenfalls nicht. Eine Aussage in seinem Lebensbericht: „*Ich bin eben kein »Konstruktivist«, bin vor allen Dingen Maler*“<sup>472</sup>, kann aber nicht annehmen lassen, dass er keine künstlerische Haltung entwickelt hätte, die nicht auch theoretisch ausformulierbar wäre. Auch darf man in diesem Zusammenhang nicht außer Acht lassen, dass beinahe alle Künstler dieser Zeit ihre theoretischen Ansätze mit dem Medium der Malerei zu artikulieren versucht hatten. Die Einstufung als Maler ist also keine hinreichende Begründung für ein atheoretisches Denken. Im Gegenteil: Glöckner ist ein zeitnahe künstlerisches Konzept zu bescheinigen, welches seinem theoretischen Gehalt nach erstaunliche Parallelen zu den Theorien anderer Protagonisten aufweist.

In der folgenden Darstellung wird es darum nicht von Interesse sein, ob Glöckner „*von dem, was andere - teils Vorgänger, teils Zeitgenossen - bereits geschaffen hatten und was man später als Konstruktivismus bezeichnete*“<sup>473</sup> Kenntnis hatte,<sup>474</sup> sondern worin seine Nähe zu den Theorien verschiedener Künstler besteht und wie er innerhalb der internationalen Moderne einzuordnen ist. Insofern werden auch die kunstphilosophischen Darstellungen um Hermann Glöckner eine These derart formulieren, dass diese philosophische bzw. theoretische Ansätze benennt, die die entscheidenden Wendungen und Sprünge in seiner Werkentwicklung befördert haben könnten. Die Einflüsse spannen sich von aristotelischen über platonische zu theosophischen Ansätzen, die, als sie für den Künstler interessant werden, alle in Schriftform vorliegen. Deswegen erfolgt ihre Darstellung nicht chronologisch nach ihrem Erscheinungsdatum, sondern nach ihren werklogischen Verknüpfungen. Dass es eine Beförderung gab, legen die Werkentwicklung und die biografischen Hinweise, aber auch der beschriebene kunstklimatische Kontext in Dresden nahe.

---

<sup>472</sup> Glöckner, 1983, S. 59; siehe hier auch Manet, der von sich den Impressionismus verwies. Glöckners Aussage darf hier schon als eine übliche Haltung von Künstlern begriffen werden, die die Zuordnung in eine allgemeinere Gruppe aus individueller Bedeutung ablehnen.

<sup>473</sup> Glöckner, 1983, S. 57.

<sup>474</sup> Eine neue Sichtweise auf diese Frage schlagen die Ausführungen im Kapitel zur „Rezeption“ vor.



### 3. Kunsttheoretische und -philosophische „Sparringpartner“

#### 3.1. Lothar von Kunowski

In einer Korrespondenz mit Roland Jäger (Leipzig) um 1985 erwähnt Hermann Glöckner Bücher von Lothar von Kunowski und bittet um Literaturnachweise. Jäger antwortet: „Dieses ist wohl das Buch, an das Sie sich erinnern“ und nennt auch den 6. Band der Reihe „Durch Kunst zum Leben“.<sup>475</sup> Auch nach persönlicher Mitteilung von Rudolf Mayer<sup>476</sup> spielte der genannte Maler und Kunstschriftsteller für Hermann Glöckner eine bisher nicht untersuchte Rolle. 1901 erscheinen dessen Ausführungen zu „Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens“. Kunowski trifft darin eine Unterscheidung nach Typ und Idee, eine Unterscheidung nach gemeinsamem Standard (Typ) und nach individueller Ausprägung (Idee) des Standards in der Kunst und formuliert daraus sein Grundgesetz allen künstlerischen Schaffens. „Der Grad, in dem eine Erscheinung eine individuelle Darstellung finden kann, hängt ab von der Energie, Vollständigkeit und Klarheit, mit der ihr Typus festgestellt worden ist.“<sup>477</sup> Kunowski geht einerseits davon aus, dass man nur die charakteristischen Erscheinungsformen der Welt – das Typische – „lernen“ (wahrnehmen) und „lehren“ (wiedergeben) kann und das nur diese Typen, als kollektives Wahrnehmungsmuster, Gegenstand einer Tradition werden können.<sup>478</sup> Das heißt, alle Künstler erkennen in der Welt die gleichen Typen an Formen, die die Welt beschreiben oder ihr zu Grunde liegen. Andererseits gibt es nach Kunowski einen individuellen Ausdruck bei der Wiedergabe der Typen, der durch die Art und Weise, wie der Künstler die Typen „beobachtet“ (wahrnimmt) bestimmt ist. Dies bedeutet wiederum für Kunowski, dass die jeweils genuine physiologische Ausprägung der Wahrnehmung eines jeden Künstlers die Wiedergabe determiniert. Durch die Art und Weise der Beobachtung, kann der Typ in seiner kollektiven Bestimmung verändert werden, denn so schreibt Kunowski: „Die geniale Verbindung individueller Beobachtung mit dem vollkommensten bis dahin gefundenen Typus schafft einen neuen Typus, so dass das typische Wissen durch Angliederung des Individuellen allmählich und vorsichtig erweitert wird.“<sup>479</sup> Aber das Individuelle, und damit auch die Veränderung des Typus, darf nur als eine leise Variation von selbigem auftreten, damit die individuelle Besonderheit als ein Teil des Ganzen (der wahrgenommenen Welt) vorgestellt werden kann. Dies bedeutet nun, dass Kunowski eine Wer-

---

<sup>475</sup> Vgl. Mayer, 1992 (III), S. 12, Anm. 16.

<sup>476</sup> Telefonisch am 12.07.2000.

<sup>477</sup> Kunowski, 1901, S. 72.

<sup>478</sup> Inwieweit Kunowski sich mit den Auffassungen von C. G. Jung beschäftigt hat, ist nicht weiter untersucht worden.

<sup>479</sup> Kunowski, 1901, S. 72.

tigkeit zwischen Kunst und Natur einführt, nach der Kunst nur induzierend für die Wahrnehmung der Natur wirksam werden kann, und Kunowski sieht die Qualität von Kunst in der minimalen Variation, also in einer Konzentration auf das Wesentliche, also wieder auf den Typ.

In Bezug auf den eigentlich künstlerisch-kreativen Prozess präzisiert Kunowski, indem er den zu erlernenden Typen die Funktion eines Schemas zuweist. „Der eingeschränkte (einschränkende, d. V.) Schematismus ist der Vater jeder Produktivität, denn die Freiheit bringt nirgends schönere Blüten, als neben dem härtesten Zwang, vorausgesetzt, dass man dem Schema gibt, was des Schemas ist, der Freiheit, was der Freiheit.“<sup>480</sup> Und weiter: „Erlernete Typen sind keine Blechkapseln, sondern sie gleichen Honigwaben, die sich ausbauen lassen. Eine Honigwabe fasst um so mehr Honig, je geordneter und regelmäßiger sich Zelle an Zelle setzt. Das bedeutet, die Schönheit der verstreuten Reize auf ein Grundgerüst unvergesslicher Typen zu beziehen.“ (Satzstellung verändert, d. V.) „Wer ein Feind der Verknöcherung ist, darf doch nicht Feind jedes Knochengerüsts sein, sonst verwandelt er alle Kreatur in Mollusken.“<sup>481</sup> In den morphologischen Metaphern sind drei programmatische Richtlinien verankert.

1. Kreativität kann sich nur innerhalb einer Struktur entfalten.
2. Die Struktur muss modular sein.
3. Das Modul ist an eine funktionale Komposition gebunden.

Entscheidend für Kunowskis Theorie ist sein Ansatz über den Ursprung der kreativen Kraft. Sie kommt nicht aus dem Künstler, sondern aus der Welt. Sie wohnt in allen Dingen und spricht aus ihnen zum Künstler. Deswegen muss sich der Künstler auch in die Natur versenken, um deren innewohnende Kräfte erkennen zu können. Werden diese dann sichtbar gemacht und mit den eigenen verbunden – wobei offen bleibt, worin diese eigenen Kräfte bestehen – führt das zu dem Schöpfungsakt, der eine neue Welt im Kunstwerk erzeugt. Die neue Welt ist aber aus der Kraft geschaffen, die der alten Welt – der Natur – entnommen wurde. Die Natur ist somit Schöpfungskraft für die Kunst im Umweg über den Künstler als transformierende Zwischenstufe. Die Aussage zur Natur als der einzigen Quelle der Kreativität relativiert Kunowski selbst, wenn er schreibt: „Aber das Erkennen des Gesetzlichen der Natur ist zugleich die Freiheit, der Genius, die Geburt der Idee, weil es die Verbindung

---

<sup>480</sup> Kunowski, 1901, S. 105.

<sup>481</sup> Ebenda, S. 106.

zwischen uns und dem, was geistig an der Natur ist, herstellt, als wäre der Wille der Natur und unserer Wille eine verbundene Macht<sup>482</sup> und mit dem Begriff Genius auf die Kraft des Künstlers anspielt, die in der Abwandlung des Gesetzes der Natur besteht.

Dieser Ansatz von Kunowski arbeitet mit aristotelischen Kategorien der Mimesis.<sup>483</sup> Allerdings in gelockerter Weise, denn das Verbinden von Typ und Idee führt ja nach Kunowski zur Schöpfung einer neuen Welt, die zumindest ihrer Erscheinungsweise nach von der Natur verschieden sein kann.<sup>484</sup>

Für Hermann Glöckner können diese Schriften ab 1904 in doppeltem Sinn interessant gewesen sein. Zum einen sprachen sie in ihm den jungen Lehrling an, der zum Musterzeichner ausgebildet wird. Ein Fach, in dem es auf Einfachheit, Systematik und Seriellität ankommt. In dieser Zeit dürfte Glöckner auch noch wesentlich unter dem Einfluss des Zeichenunterrichts der zurückliegenden Schule gestanden haben. Schule und Lehre waren dabei in ihren Ansätzen kompatibel. Mit diesen stimmen die programmatischen Richtlinien Kunowskis in vielerlei Hinsicht überein und sie dürften Glöckner im besten Sinne bestärkt haben. Sie dürften bei ihm auch den Entschluss geweckt haben, mehr nach der Natur zu arbeiten. Was Glöckner bisher gelernt hatte, war eine theoretische Sicht der Natur, bzw. sollte es ein Rüstzeug sein, um sich der Natur zu stellen. Mit der „Versenkung“ in die Natur, konnte er nach Kunowski deren Kraft in sich aufnehmen und erkennen.<sup>485</sup> Die Hinwendung zur Natur ist aber nicht unbelastet, da sowohl Schule und Lehre noch wirken als auch die Ansicht Kunowskis zum kreativen Prozess. Denn nach diesem haben die

---

<sup>482</sup> Kunowski, 1901, S. 151.

<sup>483</sup> Aristoteles meint allerdings mehr die Erscheinungsweisen der menschlichen Psyche, die durch Kunst dargestellt werden können (anthropozentrische Themenwahl). In „Poetik“ 1 heißt es, dass die Kunst durch „Farben und Formen, [...] Rhythmus, Wort und Harmonie [...] Charaktere, Empfindungen und Handlungen“, mithin Seelisches nachahme. Die Erweiterung seiner Lehre auf die tatsächliche Natur (wie es durch die Themen der Kunst erfolgte) ist dabei im Sinne Aristoteles zu bezeichnen, da er das Wesen der Kunst darin sah, dass sie eine bestimmte Art, eine sog. Artform (eidos) sinnlich konkret verwirklichte. Insofern kann man von der Kunst sagen, dass sie mögliche Erscheinungsweisen bestimmter vorgegebener Artformen darstellt. Dabei ist nur die Artform vorgegeben, die Erscheinungsweise wird vom Künstler geschaffen. Das künstlerische Schaffen ist aber insofern gebunden, als sie den Erscheinungsweisen entsprechen muss. Das heißt, „Kunst ist demnach trotz künstlerisch-subjektiver Konkretisierung in doppeltem Sinn auf die Natur bezogen: erstens wählt sie als Objekt ihrer Darstellung etwas, was – wenigstens der Art nach – in der Natur vorgegeben ist; zweitens kann sie in der Darstellung dieses Objektes nur natürlich mögliche Erscheinungsweisen verwenden.“ Vgl. Horn, 1974, S. 170.

<sup>484</sup> Kunowski streift mit seiner Vorstellung der Idee den Geniebegriff von Immanuel Kant; dazu weiter unten.

<sup>485</sup> Mit diesem „Erkennen“ führt ein Weg zur platonischen Tradition bei Kant und Fiedler, ohne dieser jedoch zu entsprechen.

zu erlernenden Typen die Funktionen der programmatischen Richtlinien zu erfüllen. Kunowski proklamierte die Versenkung in die Natur unter Aufgabe des eigenen Wesens, um die Typen zu erkennen, die sich zur Struktur fügen und die sich durch die Art und Weise der Beobachtung leicht verändern. Dies bedeutet dann doch, dass Glöckner ein durch sein gelerntes Zeichenverhalten und durch die Orientierung auf die zu findende modulare Struktur gelenktes Naturstudium betrieben hat. Insofern hat die Theorie von Kunowski eben nur punktuell zur Verifikation von Glöckners Weg beigetragen.

Wenn aber ein Künstler geometrisch zu arbeiten gewohnt ist und durch eine Theorie in der Wahrnehmung gesteuert wird, verwundert es dann, wenn in seinen Naturstudien geometrische Formen auftauchen? Noch einmal erinnernd, Hermann Glöckner schrieb dazu: *„So hat es angefangen; als ich 1905 oder 06 mit 2 Lehrkollegen mit dem Skizzenbuch bewaffnet, einem Geschenk des Lehrmeisters, in der Dresdner Heide auf Motivsuche umherstreifte, eigentlich schon etwas müde, plötzlich wie elektrisiert vor einem kleinen Fachwerkhaus stand. Das war es, was ich unbewußt gesucht hatte, trotz aller Umgebung schönen Baumbestandes – offensichtliche Geometrie in der Natur.“*<sup>486</sup> Und Glöckner liefert auch noch eine Erklärung, *„Ich denke, daß dieses Interesse wahrscheinlich vom Leipziger Zeichnen angeregt wurde. Es weist jedenfalls ganz deutlich auf meine Vorliebe für geometrische Objekte schon damals hin.“*<sup>487</sup> In Leipzig war Glöckner an der Gewerbeschule in der Klasse für allgemeine Berufsvorbereitung gewesen, wo er sich vornehmlich für die Projektionslehre und darstellende Geometrie interessierte.<sup>488</sup> Er beobachtete die Natur also nicht unter Aufgabe seines bisher ausgebildeten künstlerischen Wesens, sondern erkannte die der Natur innewohnenden Kräfte, die Typen, und prägte sie deutlich durch seine Art und Weise der Beobachtung. Die entstandene Struktur in seinen Arbeiten fügte sich aus der Verformung der Typen im Sinne einer vorgebildeten Betrachtungsweise, nicht aus den Typen selbst. Wir haben ja gesehen, dass Glöckners mathematische Betrachtungsweise der Natur von Anfang an auf seine künstlerischen Unternehmungen einwirkte und er so im Erkennen der unbewusst formierten Maßverhältnisse sich selbst erkannt hatte. Kunowskis Theorie war durchaus geeignet, Glöckner dabei zu unterstützen, auch wenn der Erkenntnisprozess bei Glöckner eher der Fiedlerschen ästhetischen Produktivität entspricht.

---

<sup>486</sup> Glöckner, aus einer Niederschrift von 1917, o. a. O., zit. nach Mayer, 1992 (III), Kap. I Entwurf, Anm. 8: siehe Daten zur Biographie (1905), in: ebenda, S. 37.

<sup>487</sup> Glöckner, 1983, S. 42.

<sup>488</sup> Vgl. Mayer, 1993, S. 33.

### 3.2. Konrad Fiedler und Immanuel Kant

„In der nicht allzu umfangreichen Handbibliothek des Künstlers im Atelier befindet sich eine Erstausgabe von Konrad Fiedlers »Schriften über die Kunst«. Glöckners Eintragungen besagen, daß er in dem Buch bis in die letzten Jahre gelesen hat [...].“<sup>489</sup> Das ist keine Aussage von ungefähr, lieferte Konrad Fiedler doch einen unzweifelbaren Beitrag zur Genese der modernen Kunst; namhafte Künstler wie Klee oder Kandinsky haben ihn rezipiert. Das Interesse an ihm könnte dabei seiner Künstlerästhetik geschuldet sein, die den Zugang zur Kunst über deren ästhetische Produktivität sucht. „Die Kunst ist auf keinem anderen Weg zu finden, als auf ihrem eigenen.“<sup>490</sup> Die dabei erfolgte Berufung auf die Denktradition von Kant und Hegel hatte in der Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts allerdings schon mit Karl Schnaase begonnen.<sup>491</sup> Eine Hegel-Renaissance erfolgte bei Alois Riegl und in der folgenden kunstwissenschaftlichen Grundlagenforschung von August Schmarsows. Auf Riegls Begriff vom Kunstwollen geht auch Wilhelm Worringers Theorie „Abstraktion und Einfühlung“ zurück. Alle Theorien untersuchen mehr oder minder die Abhängigkeit von Kunst und Natur. Findet das Kunstwerk bei Schnaase seine Vollendung erst in einer Einheit von künstlerischem Geist und Natur, so geht Worwinger von einer selbstständigen Existenz des Kunstwerkes neben der Natur aus, das ohne einen inneren Zusammenhang zu ihr steht.

Die Schriften von Konrad Fiedler nun bauen auf folgende Grundaussage: „Der Künstler bildet in seiner Anschauung und durch seine Darstellung im Kunstwerk die Natur, gereinigt von allem Zufälligen und Individuellen, und läutert sie zu der Erscheinung einer allgemeinen Form. Insofern steht die künstlerische Welt ebenso wie die Welt des logischen Denkens der Natur als ein eigener, aber wesentlicher Bereich der Erkenntnis gegenüber.“<sup>492</sup> Damit ist in den Augen des Philosophen die Kunst erst einmal nicht mimetisch, sondern epistemologisch, steht also im Dienste der Erkenntnis von Welt als Gesamtheit aller Erscheinungen und ist somit kein kunstimmanentes, sondern ein allgemein philosophisches Problem. Und mit dieser Aussage trennt er zwischen der Erkenntnis des Künstlers und der Erkenntnis durch diskursives Denken. „Alle Kunst ist Entwicklung von Vorstellungen, so wie alles Denken Entwicklung von Begriffen ist.“<sup>493</sup>

---

<sup>489</sup> Mayer, 1989, S. 15.

<sup>490</sup> Fiedler, 1991, Bd. 1, S. 18.

<sup>491</sup> Vgl. Karge, 1997, S. 129.

<sup>492</sup> Bock, 1969, S. 20.

<sup>493</sup> Fiedler, 1991, Bd. 2, S. 33.

Fiedlers Schriften zum Verhältnis von Kunst und Natur liegt eine weitere Annahme zugrunde, die die Wahrnehmung von Welt allgemein in die Überlegungen einbezieht. Nach dieser bringt der Mensch sein Bild (seine Wahrnehmung) von der Welt in sich selbst hervor, denn „[...] sofern wir von irgendeinem Seienden keinerlei Kunde haben, als vermöge der Wirkungen, die wir empfangen, so kann es für uns auch keinerlei Seiendes geben, welches durch irgend ein in uns bewirktes geistiges Gebilde bezeichnet würde; vielmehr kann alles Sein und alle Wirklichkeit aus keinem anderen Stoff und keinen anderen Bestandteilen bestehen, als aus den geistigen Gebilden, in denen die Wirkungen sich darstellen, die wir empfangen. Wenn so die gesamte Wirklichkeit mit den in unserem Bewusstsein erscheinenden oder vielmehr unser Bewusstsein bildenden Wirkungen, beziehentlich der Wirkungen zusammenfällt, zu denen sich diese Wirkungen entwickeln, so ist die Zwiespältigkeit der Welt in der Tat zur Einheit geworden. [...] (weil, d. V.) all unser Besitz an Wirklichkeit nicht nur auf Vorgängen in uns beruht, sondern auch mit den Formen identisch ist, in denen diese Vorgänge auftreten.“<sup>494</sup> Das heißt, unser ganzer Besitz von Wirklichkeit hängt von unserer Wahrnehmung ab und nicht die Wahrnehmung von dem, was die Menschen glauben zu besitzen. Dann ist es nur logisch, wenn alle Erkenntnis, die wir aus der Wahrnehmung gewinnen, auch keine Erkenntnis von außerhalb von uns existierendem Seienden ist. So auch die „Erkenntnis, daß alles Außer-uns auf ein In-uns hinausläuft, daß von einem Sein zu reden nur soweit einen vernünftigen Sinn hat, als ein solches in unserem Bewußtsein erscheint – diese Erkenntnis zerstört die Täuschung, als ob wir uns einer vor uns, um uns liegenden Welt mit den Organen unseres Leibes und mit den Fähigkeiten unserer Seele nur so gerade hin zu bemächtigen brauchten, um sie zu besitzen; vielmehr werden wir inne, daß alle Wirklichkeit uns einzig und allein bekannt wird in den sich in uns und durch uns vollziehenden Vorgängen, deren Anfänge wir in den Sinnesempfindungen voraussetzen, deren Resultat wir da erfassen, wo sie sich zu bestimmten Formen entwickeln.“<sup>495</sup> Und so müssen sich „künstlerische Form und natürliche Form [...] in keinem anderen Sinne gegenüber (stehen, d. V.), als in dem, dass erst in der künstlerischen Form die natürliche Form erkannt zu werden vermag.“<sup>496</sup>

Ähnlich hatte Kant bei der Beantwortung der Frage, wie die reine ästhetische Wahrnehmbarkeit angesiedelt ist, selbige an das Individuum und nicht an den Ge-

---

<sup>494</sup> Fiedler, zit. nach Boehm, 1991, S. 114.

<sup>495</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>496</sup> Fiedler, zit. nach Konnerth, 1909, S. 92.

genstand gekoppelt und mit dieser Zurückweisung jeder Fremdbestimmung des Ästhetischen die Selbstbesinnung der Kunst begründet, die sie seit dem 18. Jahrhundert zunehmend ausweist. Das subjektive und interessenlose Vermögen der ästhetischen Wahrnehmung nannte Kant „Geschmack“, also die Fähigkeit, Gegenstände oder Vorstellungen rein ihrer sinnlichen Erscheinungsform nach zu erfahren, ohne dabei von inhaltlichen Interessen abhängig zu sein. Diese Aussage zieht nach sich, dass es keinen menschlichen Ausdruck gibt, der ein Seiendes außerhalb unserer Wahrnehmung darstellt.<sup>497</sup> Und deshalb, so folgert Fiedler, verfügt „keine Erkenntnis, die exakte so wenig wie die spekulative, [...] über ein anderes Wirklichkeitsmaterial [...], als über dasjenige, welches in der Entwicklungsform des Wortes beziehentlich des Zeichens vorliegt.“<sup>498</sup>

Durch Kunowski hatte sich Glöckner auf die Suche nach den Typen der Natur gemacht. In der Folge entstanden viele Bilder, in denen Glöckner unbewusst formierte Maßverhältnisse entdeckte. Durch die sich auf Kant beziehende Theorie Fiedlers konnte Glöckner nun die als Idee (n. Kunowski) in den Werken zum Vorschein gekommenen Maßverhältnisse (die geringen Abwandlungen der Typen) nicht als die von der Natur durch ihn ausgedrückten, sondern als die gänzlich von ihm hervorgebrachten, als die ihm anhaftenden erkennen. Der Entschluss zur weiteren Untersuchung dieser Maßverhältnisse war für Glöckner erst nach dieser Erkenntnis denkbar. Nur eine solche Sicht auf den Urheberstatus seiner Künstlerpersönlichkeit konnte der Entscheidung zur weiteren Untersuchung eine Kausalität verleihen, denn lediglich die Annahme von sich selbst als Ursache führte zur künstlerischen Selbstbestimmung. Und nur so erklärt sich auch die Anerkennung des Gefundenen als eigenständige, dem Erkenntnisprozess dienende Kunst. Ohne die philosophische Vorarbeit der Negation von ästhetischer Fremdbestimmung, begründet aus der Überlegung, dass jede Wahrnehmung ein Produkt des Wahrnehmenden ist, kann dieser entscheidende Schritt für Glöckner nicht plausibel erklärt werden. An dieser Stelle hebt sich auch der Widerspruch auf, nach dem Glöckner im Entdecken des Fachwerkhauses den Kunowskischen Typ der Natur gefunden hätte. Denn was Glöckner damals begeisterte, war das Ergebnis individueller Arbeit von Menschen und kein Typus der Natur.

---

<sup>497</sup> Diese grundlegende Annahme, dass die gesamte, außerhalb unserer Wahrnehmung vermutete Existenz an unser Bewusstsein gebunden ist, bzw. alles nur in der sinnlich-geistigen Tätigkeit unseres Bewusstseins existiert, entspricht auch dem späteren radikalen Konstruktivismus von Heinz von Foerster, vgl. Watzlawick, 1991, S. 9.

<sup>498</sup> Fiedler, zit. nach Boehm, 1991, S. 123.

Bis jetzt hat Glöckner die Maßverhältnisse in seinen Bildern als die eigenen festgestellt. Der folgende Entschluss zur Untersuchung bedeutet, dass er die Maßverhältnisse auch zu *erkennen* versucht, denn wie Fiedler formulierte, verfügt jeder Besitz an Erkenntnis über kein anderes Wirklichkeitsmaterial, als dasjenige, welches in der Sprache oder dem künstlerischen Zeichen vorliegt. Das findet man wiederum bei Kant bestätigt, der in seiner Vorrede zur 1787 (2. Auflage) erschienenen „Kritik der reinen Vernunft“ schreibt, dass wir nur begreifen können, was wir zuvor an Begriffen in den erkannten Gegenstand hineingelegt haben. Und so können auch bei Fiedler alle Aussagen über die Kunst nur über den Begriff getroffen werden, den man sich über sie gebildet hat. Glöckner befindet sich also bei der Untersuchung im Prozess des Klarwerdens, im Prozess der Begriffsbildung bzw. der künstlerischen Zeichenbildung zu den Maßverhältnissen. Für die Maßverhältnisse, aber auch die Kunst allgemein zieht das nach sich, „der Begriff Kunst darf nicht aus ihren Wirkungen abgeleitet werden, sondern umgekehrt sollen die Wirkungen aus dem Begriff gefolgert und an ihm gemessen und beurteilt werden. Der Begriff der Kunst kann aus der Betrachtung der Kunstwerke allein überhaupt nicht gewonnen werden, und doch soll er allein ihrem Verständnis dienen.“ Und so ist sowohl der Begriff als auch der Bestimmungsgrund für die Maßverhältnisse (oder allgemein der Kunst) nach diesem Begriff, nicht nach den Wirkungen der Maßverhältnisse (oder allgemein der Kunst) gebildet, sondern nach dem Ursprung in der menschlichen Natur.

Die Aussagen werden unter Bezug auf Kant noch deutlicher. Dieser hatte mit dem Begriff des Geschmacks vorerst nur eine subjektive, für die Allgemeinheit nicht relevante Größe geschaffen. Die subjektive Unverbindlichkeit hob Kant auf, indem er den Geschmack als „Geschmacksurteil“ formulierte, das allgemein gültig den Geschmack anderer in sich vereint. „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“<sup>499</sup> Allerdings standen sich nun das subjektive Vermögen als Grundlage des Geschmacksurteils und dessen notwendige, allgemeine Verbindlichkeit bei der ästhetischen Bewertung von Dingen gegenüber. Kant führte deswegen eine den Dingen anhaftende „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“<sup>500</sup> ein, die man eine inhaltsfreie, das Urteil rechtfertigende Aura nennen könnte. Und über das Gefallen oder Missfallen dieser Aura müsse eine gefühlsmäßige, aber doch allgemeingültige Einigkeit herrschen - der „Gemeinsinn“.<sup>501</sup> Um aber an diesem Gemeinsinn teilhaben zu können, bedarf es einer Vorstellung von der Aura - der Zweckmäßigkeit ohne Zweck -, die

---

<sup>499</sup> Kant, 1975, S. 130, zit. nach Liessmann, 1993, S. 21.

<sup>500</sup> Ebenda, S. 134 ff., zit. nach ebenda, S. 22.

<sup>501</sup> Vgl. Kant, 1975, S. 157.



Kant eine „ästhetische Idee“ nennt. „Unter einer *ästhetischen Idee* aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“<sup>502</sup> Das ästhetische Urteilsvermögen ist damit kein Gegenstand des rein sinnlichen Empfindens mehr, sondern auch Gegenstand eines nicht formulierbaren Denkens. Beides, um zu Fiedler zurück zu kommen, liegt im Ursprung der menschlichen Natur. Fiedler und Kant unterscheiden sich in der Anwendung ihrer Überlegungen auf das Produzieren und das Bewerten von Kunst als eine Form der Erkenntnis, nicht in den Überlegungen selbst.

Das Erkennen von Natur durch Kunst formuliert das Verhältnis von Kunst und Natur. Kant beschreibt dieses Verhältnis über den Begriff des Genies. Das Genie ist die Instanz, in der sich Natur und Kunst durchdringen: „Genie ist die angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“<sup>503</sup> Hier kehrt sich bei Kant die Ablehnung einer ästhetischen Fremdbestimmung kurz in die Regel der Natur. Aber: Die Fähigkeit des Genies, dieses „Günstlings der Natur“, besteht darin, die „Zwangsfreiheiten von den Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese selbst dadurch eine neue Regel bekommt.“<sup>504</sup> Man kann die Regeln der Natur lernen und vermitteln, nicht aber deren Anwendung in der Produktion zur Schöpfung einer neuen Regel; diese bedarf des Ingeniums. In diesen Punkten scheint Kunowski sich eindeutig auf Kant zu beziehen, da er die Kraft der Natur durch den Künstler in dessen Werk transportiert sieht, die Kraft durch den Genius aber modifiziert wird. Nach Kant und Fiedler kann für die Anwendung auf Glöckner weiter gelten, dass der Künstler im Kunstwerk die Natur neu schafft und zwar als eine Idee von ihr, eine Idee von der Naturschönheit, nicht aber die Naturschönheit selbst, und damit eine Vorstellung von der Transzendenz der Natur vermittelt. Die Zweckmäßigkeit (*Aura*) in der Form der Kunst sollte dabei so erscheinen, als ob sie ein Produkt der bloßen Natur sei. Die *Aura* der Kunst sollte wirken, wie die *Aura* der Natur. Die Kunstaura muss in ihrer Einheit aus Freiheit (die Idee bei Kunowski und die neue Regel bei Kant) und Notwendigkeit (der Typ bei Kunowski und die Regel bei Kant) zwingend erscheinen, auch wenn das Zwingende nicht in rationalen Begriffen gefasst, sondern nur emotional gefühlt werden kann.

---

<sup>502</sup> Kant, 1975, S. 250, zit. nach Liessmann, 1993, S. 23.

<sup>503</sup> Ebenda, S. 241 f., zit. nach ebenda, S. 30.

<sup>504</sup> Kant, 1975, S. 255, zit. nach Liessmann, 1993, S. 30.

Konrad Fiedler verfolgte eine erzieherische Absicht, wenn er die Beschäftigung mit Kunst epistemologisch in Verbindung mit der Vernunft begriff. „Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat. Nichts anderes tut der Künstler als in seiner Welt das Werk vernünftiger Gestaltung zu vollbringen worin das Wesen jeder Erkenntnis besteht.“<sup>505</sup> Da Fiedler keine Merkmale für eine qualitative Trennung der verschiedenen möglichen Erkenntnisse gibt, ist grundsätzlich kein Unterschied zwischen einer künstlerischen oder technischen Erkenntnis zu machen. Er ist gegenüber allen inhaltlichen, stilistischen und gestalterischen Möglichkeiten offen und erlaubt nicht, dass man allein auf dem Weg der diskursiven Erkenntnis entscheidet, ob das Jeweilige Kunst ist oder nicht und wie seine Qualität zu bemessen ist. „Das Wesen der Kunst läßt sich im Grunde auf eine sehr einfache Formel bringen... Erhebung aus dem unentwickelten, verdunkelten Zustande des anschaulichen Bewußtseins zu Bestimmtheit und Klarheit. Aus dieser einfachen Formel läßt sich alles Weitere ableiten.“<sup>506</sup> Fiedlers Aussage zum Wesen der Kunst hätte so auch ein Leitsatz für Glöckner sein können: Beglückende Klärung und Sichtbarmachung von Ordnung.

Die bisherige Ponderation der Glöcknerschen Entwicklung innerhalb des von ihm rezipierten kunstphilosophischen Umfeldes kann an dieser Stelle wie folgt zusammengefasst werden: Unter dem Eindruck von Schule und Lehre wirken die aristotelischen Ansätze von Lothar von Kunowski im Sinne der mimesis von Natur bestärkend und führen Glöckner zur Aufnahme (nicht Wiedergabe!) von Naturregeln durch die Versenkung in die Natur während seines Naturstudiums. Durch den dazu diametral entgegengesetzten, platonischen, auf Kantscher Tradition fußenden Autonomiegedanken von Fiedler erkennt und akzeptiert Glöckner die sich bei der Wiedergabe der Naturregeln formierenden Maßverhältnisse als die eigenen, künstlerischen Äußerungen und begründet damit auch sein künstlerisches Selbstverständnis. Im Schlußschluss mit dem Kantschen Geniebegriff führt Fiedlers Begriff von der „freien Gestaltung“ zur Konstituierung neuer Regeln in den ersten Arbeiten des Tafelwerkes. Glöckners Weg hatte sich von mimesis zu poiesis gewandelt.

„Die Schriften von Fiedler (und die Versuche einer Systematisierung etwa in »Das Problem der Form« von Adolf von Hildebrand) zählten für Glöckner offenkundig zu jenen literarisch-theoretischen Quellen, aus denen er sich gelegentlich Anregungen

---

<sup>505</sup> Fiedler, zit. nach Jochims, 1968, S. 49.

<sup>506</sup> Ebenda.

holte und Bestätigung fand; sie boten ihm einleuchtende Überlegungen zu »der Welt der sinnlichen Erscheinungen« und deren geistige und formale Verarbeitung im Kunstwerk.<sup>507</sup> An anderer Stelle ist bei Rudolf Mayer zu lesen: „Hermann Glöckner war der Auffassung, daß Kunst die Welt erklärt und daß der Künstler auf sie zurückwirkt.“<sup>508</sup> Wenn solch eine Formulierung von Glöckner gekommen ist, dann ist nicht von einer gelegentlichen Anregung zu sprechen. Darin drückt sich ein deutliches Verständnis für die Fiedlersche Unterscheidung nach Vorstellung und Begriff bei der Erkenntnis von Welt aus.

---

<sup>507</sup> Mayer, 1989, S. 15.

<sup>508</sup> Mayer, 1992 (III), S. 10.

### 3.3. Adolf von Hildebrand

In die weitere künstlerische Entwicklung der Tafeln zur ikonologisch begründeten Plastik fügt sich die von Mayer erwähnte Hildebrandsche Schrift nahtlos ein. Als Adolf von Hildebrand im Frühsommer 1893 eine Zusammenfassung seiner kunsttheoretischen Anschauungen mit dem Titel „Das Problem der Form in den bildenden Künsten“ veröffentlichte, war er in Deutschland bereits ein anerkannter Künstler. Die Schrift ist dabei zusammen mit Wilhelm Trübners „Personalien und Prinzipien“ und Max Liebermanns Aufsatz „Über Kunst“ eine der wichtigsten Künstlerschriften des ausgehenden 19. Jahrhunderts zum Thema der reinen Formkunst und damit Grundlagen zu einer Kunstgeschichte als Formgeschichte.<sup>509</sup> „Es ist der erste konsequent durchgeführte Versuch, Methode und Gedanken der empirisch arbeitenden analytischen Psychologie zur Begründung der spezifisch künstlerischen Tätigkeit heranzuziehen und aus den physiologischen Abläufen der Sinneswahrnehmung die feste Grundlage für eine bestimmte Form des künstlerischen Schaffens zu finden.“<sup>510</sup> Hildebrand war dabei von den Überlegungen seines Lehrers Hans von Marées beeinflusst. Marées „schwebte als Ziel eine Grammatik der Bildformen vor, mit deren Hilfe sich seine Ideen einer reinen Bildkunst realisieren lassen würden. Bildraum, Senkrechte und Waagerechte waren die formalen Grundkomponenten, deren Verhältnis zueinander im Bild festgelegt werden und das architektonische Gerüst ergeben müßten.“<sup>511</sup> Er sah die Aufgabe des Künstlers in der Umformung der Natur. Zur Entstehung der Hildebrandschen Schrift hat auch Konrad Fiedler mit großem geistigen Anteil beigetragen, das belegen seine kritischen Notizen auf den Manuskripten, die er von Hildebrand erhalten hatte. Das Einfließen seiner Anregungen ist über die verschiedenen Versionen der Schrift nachweisbar.<sup>512</sup> Fiedlers allgemein philosophische Sicht, wie sie weiter oben dargestellt wurde, wird durch Hildebrands Bekenntnis auf der Ebene der reinen phänomenologischen Beschreibung ergänzt, die sich ausschließlich auf das eigene Sehen und Erleben der Natur sowie das Entstehen der Form im Kunstwerk beschränkt.<sup>513</sup> Fiedler hatte intensiv darauf hingewirkt, dass Hildebrands Schrift sein eigenes philosophisches Denken aus der Sicht des Künstlers fortführte. Gerade diese Trennung machte die Ansätze Hildebrands auch für Glöckner interessant, da Hildebrands Überlegungen von der rein

---

<sup>509</sup> Insbesondere ließen sich August Schmarsow, Alois Riegl und Heinrich Wölfflin von Hildebrands Schrift anregen.

<sup>510</sup> Bock, 1969, S. 20.

<sup>511</sup> Imdahl, 1953, S. 155.

<sup>512</sup> Vgl. Bock, 1969, S. 30. Die ersten Versionen entstanden als Nachruf auf Hans v. Marées 1888.

<sup>513</sup> Vgl. Bock, 1969, S. 20.

künstlerischen Gestaltung ausgehen und so für das formale Denken Glöckners direkt verständlich waren.

„Zwei Fragen führen mitten in das Problem der Form beim Kunstwerk. Die erste betrifft die Herkunft der inneren Ordnung in einem Bilde. Hildebrands Antwort [...]: Die Ordnung kann entweder im Objekt begründet sein, das damit die ordnende Arbeit bereits vorweggenommen hat; sie kann aber auch erst im Subjekt entstehen, indem das Sehen die zerstreuten Eindrücke der Natur zusammenfaßt und zu einer einheitlichen Vorstellung ordnet.“<sup>514</sup> In Bezug auf Glöckners unbewusst formierte Ordnung liefert Hildebrand also keine neue Erkenntnis. „Die zweite Frage geht auf das Verhältnis von Wahrnehmung und Vorstellung ein. Das Gesehene Objekt wird in die Vorstellung überführt und löst sich damit vom realen Objekt. Zurück bleibt eine Vorstellung von dem realen Objekt.“<sup>515</sup> Der Begriff der Vorstellung ist bei Fiedler und Hildebrand unterschiedlich besetzt. Für Fiedler soll die Vorstellung aus dem Zustand geistiger Unsicherheit und Verwirrenheit führen, um mit geistiger Klarheit das Seiende zu beherrschen. Er stellt wie Kant die äußere Realität gegenüber den inneren Vorstellungen in Frage, die nur im Kunstwerk sichtbar gemacht werden können. Hildebrands Ansatz ist der erkenntnistheoretische Zweifel fremd. Für ihn bestehen das reale Objekt und seine Vorstellungen davon mit gleicher ontologischer Sicherheit. Allerdings sind bei Hildebrand die Wahrnehmung und die bleibenden Vorstellungen von dem Wechsel der Naturerscheinungen an Physiologie und Gewohnheiten des Auges gebunden. Und Hildebrand lehnt - und darin Fiedler folgend - für seine Auffassung von Vorstellungen im Bild die Ikonographie ab, damit diese frei von Inhalten nur über ihre gestalteten Formen wahrgenommen werden kann. Hildebrand war offensichtlich durch Fiedler auch im Kantschen Sinne beeinflusst; dessen Begriff vom Geschmack meinte ja gerade die Fähigkeit zum inhaltsfreien Wahrnehmen von ästhetischen Werten.

Dementsprechend ersetzt Hildebrand die anfänglich verwendeten Begriffe „Wahrnehmungs- oder Erinnerungsbild“ durch die späteren wahrnehmungsphysiologisch besetzten Begriffe „Spiegel- oder Fernbild“. Erstere fassen noch die durch Erinnerung gebildete, allgemeine Vorstellung von der wahrgenommenen Welt und deren Inhalte zusammen, hingegen meinen die späteren die auf eine zweidimensionale Fläche projizierte Erscheinung eines an sich dreidimensionalen Raumes oder Körpers, der nun selbst konsequenter Träger von Gestaltqualitäten ist. „Sie (die Begrif-

---

<sup>514</sup> Bock, 1969, S. 24.

<sup>515</sup> Ebenda.

fe Spiegel- oder Fernbild, d. V.) dürfen [...] aber keineswegs mit Albertis Definition des perspektivischen Bildes als Schnitt durch eine Sehpyramide gleichgesetzt werden. [...] Bei der mathematischen Perspektivlehre der Renaissance wird der Raum im Bild geometrisch-konstruktiv vorgestellt. In ihm haben alle Orte das gleiche geometrisch bestimmbare Dasein. Man kann von einer quantitativen Natur des Raumes sprechen. Bei Hildebrand dagegen ist die Raumdarstellung von den psychophysisch bedingten Gesetzmäßigkeiten der Raumwahrnehmung abhängig, die den verschiedenen Orten im Raum eine unterschiedliche Wirkung zuweisen. Sein Raumbegriff ist daher qualitativ zu nennen.<sup>516</sup> Kunst, ließe sich so abschließend formulieren, hat nach Hildebrand Anfang und Ende in der Natur, geschaffen wird sie aber aus der Vorstellung. Auch Fiedler schließt seinen Denkreis mit der Natur, denn sein Begriff der Vorstellung, die durch die Kunst als Erkenntnis von der Natur geschaffen werden, meint die Seiten der Natur, die bisher nicht gesehen wurden.

Mit diesen Überlegungen stand ein Instrumentarium zur Verfügung, das Glöckner aus theoretischer und praktischer Sicht befähigte, seine Gestaltung durch

- das von Fiedler gewonnene Selbstverständnis als Künstler (1. Schritt),
- die Akzeptanz der unbewusst formierten Ordnung als eigenkünstlerische Äußerung (2. Schritt),
- die dem Kantschen Geniebegriff folgende Aufstellung neuer Regeln im Tafelwerk (3. Schritt),
- die Entwicklung von Vorstellungen über bisher nicht gesehenen Seiten der Natur in den Sterntafeln (4. Schritt),
- im Weiteren mit der Schrift Hildebrands auf den Bildraum auszudehnen (5. Schritt).

Die bildnerische Erschließung des Raumes vollführte Glöckner allerdings mit dem vierten Schritt zeitgleich, da das Erkennen der plastischen Form der Sterne nur über den Bildraum möglich war. Die dazu entscheidende bildnerische Gestaltung war die Wandlung der Flächenteilungen in den Tafeln unter dem Diktat der Progression (Kap. II., 2.1.3.) von reinen Repräsentanten der arithmetischen Ordnung zu eigenständigen Gestaltentscheidungen, was zur neuen Scheidung von Figur und Hinter-

---

<sup>516</sup> Badt, 1956, S. 125, unterscheidet analog „Illusionsraum“ und „Seinsraum“. Zum Grundsätzlichen dieser Begriffe vgl. Panofsky, 1927, S. 258 ff. Panofsky führte diese von Ernst Cassirer ausgesprochene Unterscheidung in der Kunstwissenschaft ein, um sie als Grundlage für seine Deutungen der Perspektive nutzen zu können. Vgl. Bock, 1969, S. 27 und Anm. 55.

grund führte. Von da war es nur ein kleiner Schritt, der die Kanten der Teilungsflächen zu Körperlinien in den Strahlen- und Sterntafeln umformte. Allerdings, und darin liegt ein entscheidender Impuls Hildebrands, sind die Linien nicht von Anfang an ontologisch plastische Formen, sondern sie sind in den Strahlentafeln freigestellte, die Form und den Raum beschreibende Linien. Hildebrand hat dafür die funktionale Doppelrolle des Gegenstandes in seiner Raumvorstellung eingeführt. Nach seinen Ausführungen begrenzen die Gegenstände nicht nur sich selbst, sondern auch den sie umgebenden Raum, so dass sie ihn gleichsam beschreiben können.<sup>517</sup> Mit den Gegenständen wird ein Gesamtraum aufgebaut, ein Bewegungsgestüst, das ein kontinuierliches Gesamtvolumen deutlich macht. Je klarer das Raumanze vermittelt wird, desto stärker ist das Erlebnis des im Bilde Dargestellten. „Dadurch wird der Einzelgegenstand zu einem Bauteil und erhält eine Stelle im Hohlraum aus dem Gesichtspunkt der allgemeinen Raumentwicklung und seiner Fähigkeit, die Raumvorstellung zu erwecken und weiterzuleiten.“<sup>518</sup>

Hildebrands Überlegungen wachsen in den Arbeiten Glöckners, die parallel zur Regelfindung im Tafelwerk entstehen, sozusagen in direkter Anwendung auf den künstlerischen Prozess, noch tragendere Bedeutung zu. An Hand der Arbeit „Rote Dächer“ war zu sehen, wie das Prinzip der Doppelrolle bei der Generierung des gelben Giebels gewirkt hatte und in dessen bildimmanenter Wirkung Hildebrands Raumtheorie spiegelt. In Glöckners „Kammweg“ treten nun Hildebrands Auffassungen zur Flächen- und Tiefenwirkung hervor. Die raumbildenden Werte der Gestaltungsmittel Linie, Hell-Dunkel und Farbe werden bei Hildebrand erst für die Raumvorstellung wirksam, wenn sie mit gegenständlichen Vorstellungen in Verbindung gebracht werden, wenn sie als eine Begrenzungslinie eines Gegenstandes fungieren.<sup>519</sup> Hier wird neben der Linie auch die Farbe an einen Bildgegenstand - nicht zu verwechseln mit einem Naturgegenstand – gebunden. Denn erst wenn sich mit Farb-Flecken Gegenstandsvorstellungen verbinden, beginnen die Flecken den Gegenstand zu modellieren. Und zwischen der Modellierung der Einzelfigur und der Modellierung des Hintergrundes muss ein Verhältnis bestehen, weil Gegensätze die Wirkungen der beiden Modellierungen beeinträchtigen würden.<sup>520</sup> Dies bedeutet erst einmal nichts anderes, als dass ein Bild in seine Teile zerfällt, also sich in der Wahrnehmung zu keinem Ganzen fügt, wenn die Teile ohne Darstellungswert und ohne Gleichartigkeit sind, um eine Ganzheit bildende Wahrnehmung zu ermögli-

---

<sup>517</sup> Vgl. Hildebrand, 1969, S. 220.

<sup>518</sup> Ebenda, S. 221.

<sup>519</sup> Ebenda, S. 226

<sup>520</sup> Ebenda, S. 227

chen.<sup>521</sup> „An die Stelle einer Masse Einzelmodellierungen, welche die isoliert betrachtete Figur plastisch erscheinen lässt, tritt jetzt die Modellierung durch ihr Verhältnis zur Umgebung. Durch diese Erscheinungsweise aber wird nicht nur die Figur an sich rund, sondern sie bildet mit dem Hintergrund einen Raumwert.“ Hildebrand führt also eine Einheitlichkeit in der Oberflächen- und Formmodellierung ein, um alle Bildelemente in dem Bildraum zu verankern, sie zum Bestandteil des räumlichen Kontinuums zu machen. „Es handelt sich deshalb vor allem um einen einheitlichen Maßstab für die Wirkungsstärke; von ihm ist je nach Art der Erscheinung die einheitliche Auffassung abhängig \*. (\* Analog dem Maßstab, welcher bei der Profilierung eines Gebäudes festgehalten wird.)“<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> Die Begriffe Gestalt und Ganzheit sollen die alte Erkenntnis ausdrücken, dass die Ganzheit mehr ist als die Summe aller Einzelheiten. In der Psychologie sind sie gleichzeitig von Christian Ehrenfels eingeführt worden. vgl. Ehrenfels, 1890.

<sup>522</sup> Hildebrand, 1969, S. 227.



### 3.4. Mazdaznan

Die Geistigkeit in Kunowskis Theorie im Bezug auf die Natur, sein Ansatz zur Sensibilisierung der Wahrnehmung auf eben diese Geistigkeit, steht in einem engen Verhältnis zu Glöckners transzendenter Wahrnehmung geistiger Vorgänge bzw. zu seiner Empfänglichkeit für religiöse Weltzugänge. Zeitzeugen berichten von einer Beschäftigung Glöckners mit der Mazdaznan Lehre.<sup>523</sup> Das Wort stammt aus der altiranischen Zendsprache und bedeutet: Ma = gut oder Gott; zda = Gedanke (Wissen und Denken); znan (gekürzt aus jasnán) = meisterhaft (beherrschen). Mazdaznan bedeutet „Meister des Gottgedankens“ oder „Der gute Gedanke, der alle Dinge zum Besten meistert“. „Mazdaznan will eine Wegweisung sein, die von Gott stammt und alles Notvolle, Ungeordnete zu einem guten, hohen Ziel führt – die Schlüsselwahrheit, der »Meistergedanke«, der den Aufstieg in der Menschheitsgeschichte leitet und fördert. Dieser »Meistergedanke« beansprucht, über allen Religionen und philosophischen Weisheiten zu stehen und älter zu sein als sie. Die Mazdaznan-Bewegung entstand zu Beginn unseres Jahrhunderts (des 20. Jh., d. V.); sie greift auf die Weisheitslehren des Zarathustra zurück.«<sup>524</sup> Die Begründung der Bewegung erfolgte 1900 in den USA durch Dr. Otoman Zar-Adusht Ha'nish.<sup>525</sup> Im deutschsprachigen Raum fand die Bewegung 1907 über den Schweizer David Ammann Eingang, der zu ihrem Botschafter in Deutschland, Österreich und der Schweiz wurde. Weil die Lehre zu gesundheitsschädigenden Handlungen verleite, wurde der in Leipzig(!) lebende Ammann 1914 ausgewiesen. Nach Rücknahme der Ausweisung 1921 und seinem Tod 1923 führte seine Frau Frieda die Leitung der Bewegung weiter. 1935 wurde der »Deutsche Mazdaznan Bund« wegen pazifistischen Bestrebungen verboten; das Verbot wurde auch in der DDR nach 1945 aufrechterhalten. In der Bundesrepublik wurde die Arbeit des »Deutschen Mazdaznan Bundes« unter dem Präsident Dr. Otto Rauth (Leipzig)<sup>526</sup> wieder aufgenommen, aus der bis heute viele Vereinigungen entstanden sind.<sup>527</sup>

---

<sup>523</sup> Nach persönlicher Mitteilung durch Rudolf Mayer (Dresden) und Beatrix Wilhelm (Stuttgart); Traude Stürmer (Berlin), die frühere Lebensgefährtin von Glöckner nach dem Tod seiner Frau, war auf Anfrage nicht bereit, über Glöckners Verhältnis zur Mazdaznan-Lehre Auskunft zu geben.

<sup>524</sup> Hutten, 1982, S. 409.

<sup>525</sup> Auf detaillierte Ausführungen zur Person und ihren Werdegang kann verzichtet werden, da sie das Bild der Lehre nicht erhellen und unklarer Herkunft sind, wie Hutten deutlich ausführt. Nach anderen Quellen als den von Ha'nish selbst verbreiteten, trug er den bürgerlichen Namen Otto Hanisch. Vgl. Hutten, 1982, S. 411, Anm. 48.

<sup>526</sup> Allerdings konnte Rauth sein Amt wegen der Landesteilung nicht ausüben.

<sup>527</sup> Hutten spricht 1982 von 24 Vereinigungen, Jugendgruppen und der Frauenföderation. Vgl. Hutten, 1982, S. 413.

Theologisch wird gelehrt, dass Gott von den verschiedenen Menschenrassen je ein Paar schuf und von diesen das Weiße auserwählte.<sup>528</sup> Aus ihr ging die Stammes-  
mutter der arischen Rasse Ainyahita hervor, deren Zeugnisse den Kern des Zend-  
Avesta bilden. Der davon ausgehende Monotheismus wird von einem Zarathustra<sup>529</sup>  
verkündet und weist die Menschen an, „die Erde anzubauen und die Wüste in ein  
Paradies zu verwandeln, in dem Gott und Mensch wieder Hand in Hand wandeln  
können.“<sup>530</sup> „Das ist das Leitmotiv von Mazdaznan. Es ist das aus der Uroffenba-  
rung entsprungene und zu einem großen System entfaltete Wissen von dem Ur-  
sprung der Welt, der Stufenfolge ihres Aufstiegs, den göttlichen Gesetzen ihrer  
Entwicklung, den daraus sich ergebenden Geboten für das menschliche Verhalten,  
dem Ende und Ziel der Geschichte.“<sup>531</sup> Ziel ist die Errichtung eines Friedensreiches  
unter der Führung der arischen Rasse auf der Basis derer geistig-kulturellen Lei-  
stungen. Wenn die arische Rasse ihr Ziel erreicht hat, wird sie sich zu einer höheren  
Stufe entwickeln, zur „hellen oder durchsichtigen Rasse“, und darin besteht ihre  
Erlösung.<sup>532</sup>

Es sei vorweggenommen, Hermann Glöckner war kein religiöser Fanatiker.<sup>533</sup> Wie  
die in der Mazdaznan-Bewegung aufgegriffenen Weisheitslehren des Zarathustra  
theologisch ausgelegt werden, scheint für ihn keine wesentliche Rolle gespielt zu  
haben, jedenfalls ist Gegenteiliges bisher nicht bekannt. Vielmehr sind es die per-  
sönlichen Möglichkeiten, die die Lehre dem Einzelnen gibt, um sich an der Förde-  
rung des großen Erlösungsprozesses mit einer Selbsterlösung zu beteiligen. Im  
Wesentlichen beziehen sich die Möglichkeiten zur Selbsterlösung auf die Selbster-  
kenntnis, der eine Selbstdiagnostik vorausgeht und über die man zur Selbstbeherr-  
schung und damit zu mehr Selbstvertrauen kommt. Das verlangt strenge Bewa-  
chung und Beobachtung seiner selbst. Auf diesem Weg der psychophysischen  
Selbsterentwicklung spielt die allseitige Körperpflege eine zentrale Rolle. Um den  
Geist aktiv zu erweitern und den Körper gesund zuhalten, ist eine bewusste Atmung  
und Ernährung in Verbindung mit allerlei Waschungen und Übungen zur Belebung

---

<sup>528</sup> Es sei vorweggenommen, dass Mazdaznan zwar eine Rassenlehre ist, aber nicht mit imperialen oder antisemitischen Tendenzen, sondern mit pazifistischen Gedanken. Vgl. Hutten, 1982, S. 415.

<sup>529</sup> In der Mazdaznan-Lehre ist Zarathustra die Amtsbezeichnung eines Priesters, die nichts mit dem Eigennamen einer historischen Persönlichkeit zu tun hat, die von 630 bis 553 v. Chr. gelebt hat. Vgl. ebenda, S. 410, Anm. 45.

<sup>530</sup> Zit. nach ebenda.

<sup>531</sup> Ebenda.

<sup>532</sup> Vgl. Ha'nish, 1919, S. 95.

<sup>533</sup> Hingegen soll Glöckners Schwester, nach mündlicher Mitteilung von Rudolf Mayer am 19.4.2004, eine streng gläubige Mazdaznan-Anhängerin gewesen sein und als solche Einfluss auf ihren Bruder ausgeübt haben.

erforderlich. Denn „je mehr wir unser Herz reinigen, unser Gehirn entwickeln und unseren Körper veredeln, um so mehr kann die Weltenseele uns inspirieren, und um so mehr können wir diese Inspiration durch Wort und Tat offenbaren.“<sup>534</sup> Aber auch hier ist wohl mehr von einer Sympathie seitens Glöckners für die darin enthaltenen Ideen auszugehen als von einem religiösen Glaubensbekenntnis. Man trifft den Sachverhalt am ehesten, wenn man für ihn ein affirmatives Bewusstsein gegenüber den angeratenen Verhaltensweisen der Lehre annimmt. So wird berichtet, dass es für Glöckner das Größte war, armkreisend und tief atmend barfuß durch den Schnee zu laufen, um anschließend im Warmen langsam Nüsse zu essen und ein Glas Portwein zu trinken.<sup>535</sup> Ebenfalls ist von ihm übermittelt, dass er sich kalten Waschungen im Bad seines Ateliers unterzog.<sup>536</sup> Aus diesem Bericht lässt sich nur so viel ableiten, als dass Glöckner die Sinne vitalisierende Belebungsübungen liebte, die er in Verbindung mit einer genussvollen Ernährung zum seelischen Wohlbefinden praktizierte. Solche Neigungen sind sicher auch ohne Mazdaznan mit einer auf die Gesundheit bedachten Einstellung zum eigenen Körper vereinbar.

Auffallend ist allerdings, wie die Formulierungen der Lehre Möglichkeiten zu einer parallelisierten Sicht auf die Kunst eröffnen, sodass es nicht verwundert, wenn kreative Persönlichkeiten, die sich mit dem „Nichtwahrnehmbaren“ oder dem „Nichtausdrückbaren“ beschäftigen, auch andere Wege als den künstlerischen auf ihren Gehalt hin prüfen. In den Mazdaznan-Mitteilungen von 1957 ist zu lesen: „Der Mensch kann durch eine äußerlich und innerlich reine Lebensweise zu einer Selbsterlösung gelangen. Individuelle Bemühungen und Anstrengungen führen langsam zum Ablassen von Begierden und Leidenschaften. Durch dieses Kämpfen und Ringen erwerben wir immer größere Reinheit, und die Gnade Gottes kommt uns entgegen »wie der Vater dem verlorenen Sohn«. So ist die Arbeit an uns selbst für die Erlösung entscheidend. Durch die selbst erworbene Reinheit soll der Mensch zu einem Instrument werden, auf dem der göttliche Spieler wirksam werden kann. Der Mensch als Tempel Gottes - als Behausung -, in der Gott Wohnung nehmen kann.“<sup>537</sup> In Bezug auf den Künstler ließ sich die Mitteilung auch lesen: Durch Askese gewinnt der Künstler die „Reinheit“ (Klarheit/Abstraktion) und Fähigkeit, das Wesentliche der Natur zu transzendieren und erhält so den „göttlichen Funken“<sup>538</sup> (kre-

---

<sup>534</sup> Rümelin, 1952, S. 327, zit. nach Hutten, 1982, S. 417.

<sup>535</sup> Berichtet bei einem Gespräch in Stuttgart am 2.12.1999 zwischen Beatrix Wilhelm und dem Autor.

<sup>536</sup> Nach mündlicher Mitteilung von dem Glöcknerbiografen Rudolf Mayer am 19.5.2004.

<sup>537</sup> Mazdaznan-Mitteilungen, April 1957.

<sup>538</sup> Die Anspielung auf Arthur Koestlers gleichnamiges Buch „Der göttliche Funke“ ist nicht nur als sprachliche Metapher zu verstehen, sondern bezieht sich auch auf dessen Untersu-

ative Eingebung), der ihn wiederum auserwählt, der „Natur nach einer gewissen Richtung hin [...] ein reicheres und höheres Dasein“<sup>539</sup> zu geben. Das „göttliche Spiel“ auf dem Instrument Mensch kann synonym verstanden werden für des Künstlers schöpferische Kraft in der Kunst. Nicht umsonst rücken die Kunsttheorien und -philosophien, wenn ihre Sprache die Überzeugungskraft verliert, in den Bereich des Transzendenten vor, wo jede Darstellung, außer der künstlerischen, versagt. Die „Reinheit“ im Mazdaznan kann für den Künstler also eine Art Basis stellen, die er erlangt, wenn er sich im Einklang mit den Gesetzen und der Ordnung der Natur befindet. Unter diesem Gesichtspunkt erhalten Glöckners Leibesübungen eine präzisere Funktion, als nur zum seelischen Wohlbefinden beizutragen. Sie dienen der ganzkörperlichen Beziehung zur Natur und deren ganzheitlicher Wahrnehmung, und zwar in dem wahrnehmungspsychologischen Sinne, dass die Ganzheit mehr ist als die Summe ihrer Teile, und hier auch ganz im Hildebrandschen Sinne. Glöckner hätte mit einer auf solch einem Verständnis gründenden Haltung nicht nur positive Kraft aus der Natur gezogen, sondern hätte sich durch die transzendente Wahrnehmung in die Lage versetzt, eben die Natur zu einem höheren Dasein in der Kunst zu führen, die ihn selbst erst dazu befähigt hat. Kunowskis geforderte Versenkung in die Natur steht dazu nicht im Widerstreit, und auch der Kantsche Begriff vom Genie, vom „Günstling der Natur“, lässt sich damit in Verbindung bringen.

Vergegenwärtigt man sich Glöckners Biographie und erinnert sich seiner Isolation und der beharrlichen Ruhe, mit der er bei langverwährter Anerkennung seinen künstlerischen Weg, der auch sein Lebensweg war, gegangen ist, dann scheinen die „Lebansweisungen“ der Mazdaznan-Lehre sinnfällig auf Glöckner anwendbar. Glöckners buchstäblich gerühmte asketische Bescheidenheit, seine besonnen zurückhaltende Erscheinung vermitteln das Bild von einem Mann, der trotz der Unbilden des Lebens eine feste Seinsstruktur besaß, die aus der Mazdaznan-Lehre hat kommen können. Denn sie gibt vor, dass es des Menschen Auftrag ist, sich selbst zu verwirklichen, d. h. das zu werden, was er im Geist schon ist.<sup>540</sup> Auch ohne religiöse Bindung konnte Glöckner aus diesem Ansatz Kraft für die Arbeit am Tafelwerk im Verborgenen ziehen, und seine überlieferte anfällige gesundheitliche Kon-

---

chungen zum kreativen Prozess. Eine wesentliche Aussage zur Kreativität ist die Bisoziation, die praktische oder gedankliche Verbindung zwischen zwei Gegebenheiten, die jede für sich bereits bekannt sind. Vgl. Koestler, 1966.

<sup>539</sup> Fiedler, 1991, Bd. 1, S. 33.

<sup>540</sup> Vgl. Hutten, 1982, S. 416.

stitution musste ihn dabei für seinen Körper und dessen Belange sensibilisiert haben.

Zusammenfassend ist für das 3. Kapitel festzustellen,

- dass Glöckner nachweislich die kunsttheoretischen Schriften von Konrad Fiedler, Adolf v. Hildebrand und Lothar v. Kunowski gelesen hat und alle Theorien an entscheidenden Stellen der Werkentwicklung sinnvoll mit dem Werk in Beziehung zu setzen sind.
- dass Fiedler Glöckner in seinem künstlerischen Selbstverständnis, der Akzeptanz der unbewusst formierten Maßverhältnisse als dem eigenen künstlerischen Wesen und bei der Entwicklung von Vorstellungen bzw. dem Erkennen bisher unbekannter Seiten der Natur im künstlerischen Prozess auf Grund seiner Theorie gelenkt haben kann.
- dass Hildebrand Glöckner im rein praktischen Sinne der Gestaltung auf die Doppelrolle von einzelnen Gestaltungselementen aufmerksam gemacht und damit die Entwicklung der ontologisch begründeten Bildraumplastik sowie des flächig konkreten Ausdruckssymbols für den inneren Klang der Natur befördert haben kann.
- dass Kunowski Glöckners nachwirkenden Neigungen aus Schule und Lehre sowie das Naturstudium bekräftigt hat.
- dass die Mazdaznan-Lehre Glöckner im besten geistigen wie physischen Sinne für seinen künstlerischen Lebensweg im Sinne individueller Kontemplationshilfen gestärkt, wenn nicht sogar künstlerische Handlungsvorschriften gegeben und damit einen Weg zur Selbsterkenntnis gewiesen hat.

#### 4. **Glöckners Werk im Diskurs mit den abstrakten Avantgarden - Künstlerverwandtschaften?**

##### 4.1. Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko

Die Künstler der abstrakten Avantgarden versuchten in ihren Arbeiten über die Mittel der Reduktion das vermutete und vorgestellte intelligible Wesen ihrer Malerei freizulegen. Die Bilder sollten eine transzendente Wirklichkeit, eine Welt der Idealität reiner Formen und Farben spiegeln. Dabei mussten alle malerischen Momente, die von der Wahrnehmung des Wesentlichen ablenken konnten, aus dem Bild entfernt werden. Keine noch so kleine sensuell, materiell, zufällig oder willkürlich bedingte ästhetische Betrachterleistung sollte die Erscheinung der Malerei trüben. Am Ende einer konsequenten Verfolgung dieser Strategie hätte das letzte Bild, die weiß grundierte Leinwand, gestanden. Mit diesem Bild wäre dann die Freilegung des Wesens der Malerei abgeschlossen gewesen, gleichbedeutend mit dem Ende der Malerei. Dieses Ende trotz gemalter Freilegungsarbeit zu verhindern, ist der Widerspruch der selbstkritischen Untersuchung der Malerei in sich, denn sie kann um ihres eigenen Bestehens willen den letzten Schritt der Freilegung nicht ausführen. So wird der Abstand zwischen der immateriellen, transzendenten Bildwirklichkeit der idealen Form- und Farbenwelt und der objektiven Realität des Bildträgers, der als ontologische Differenz beschrieben wird und aporetischer Gegensatz zwischen gemalter künstlerisch-idealer Welt und materieller Welt ist, immer geringer.<sup>541</sup>

Malewitsch erreichte mit seiner erstmals 1915 vorgestellten Ikone „Schwarzes Quadrat“ die Grenze zur Monochromie. Aber die Arbeit hat als Thema noch eine dargestellte Form vor dem weißen, den unendlichen Raum symbolisierenden Bildgrund. Mit beidem, dem Werk und dem Thema, versuchte Malewitsch die Urform in einem Urbild zu präsentieren.<sup>542</sup> Die kleinste darin enthaltene Differenz zum objektiven Bildträger scheint in Rodtschenkos Triptychon „Rot Gelb Blau“ von 1921 aufgehoben. In diesem Werk artikuliert sich die Vorstellung, dass die Farbe keine konventionellen Zuweisungen von Bedeutungen trägt, sondern nur noch reine Materialität ist. Damit war die ästhetische Produktion und der Mythos zerstört, Malerei könne etwas anderes als sich selbst darstellen.<sup>543</sup>

---

<sup>541</sup> Vgl. Meinhardt, 1997, S. 18 ff.

<sup>542</sup> Vgl. Belting, 1998, S. 344; dass sein Urbild ein „fake“ ist, weil sich unter dem Quadrat eine andere Arbeit befindet, wie Restauratoren später feststellen mussten, kann rezeptionsgeschichtlich vernachlässigt werden, denn die angefertigten Kopien bestätigen, das „Schwarze Quadrat“ bringt eine Idee zum Ausdruck, die über der Einlösung im Werk steht.

<sup>543</sup> Das Postulat von Malewitsch: Kunst kann nur sich selbst darstellen, legt der Künstler erstmals 1922 schriftlich nieder, vgl. Belting, 1998, S. 342.

Hermann Glöckner beginnt sein Tafelwerk mit einer ähnlich radikalen bildnerischen Äußerung. In der Tafel „Schwarz und Weiß“ (1930) ist der immanente Widerspruch aufgelöst, der für die abstrakte Malerei charakteristisch ist. Die Reinigung und Entleerung der Malerei ist in dieser Tafel augenscheinlich realisiert. Sie ist ein Gleichnis für den Zusammenbruch aller inhaltlichen Differenzierungen zugunsten reiner, formaler Identität. Man kann sogar sagen: In der ersten Tafel verliert das Werk wie im Triptychon Rodtschenkos seinen Wahrnehmungsgrund in der irreduziblen Erscheinung der nicht mehr ausgeführten Malerei und ist bloßer Gegenstand, materielle Oberfläche. Also eigentlich kein Bild mehr, sondern eine Tafel. Im Zuge der Neukonstituierung seiner Malerei gelangen Glöckner so zwei Dinge. Zum einen entsteht eine eklatante Verbindung des Werkes zur Malerei der abstrakten Avantgarde. Wie bereits weiter oben in der Werkanalyse beschrieben, wird mit der ersten Tafel unter dem vergleichend zitierten Credo „The medium is the message“ der Bildträger vorgestellt, der damit selbst die zu transportierende Information an den Betrachter ist. Mit „Schwarz und Weiß“ erreicht Glöckner für sich das Ziel der Reduktionsarbeit der abstrakten Malerei und löst sein selbst gestelltes Vorhaben ein, [...] *alles, was bisher geschehen war, beiseite zu werfen [...]*.<sup>544</sup> Die Grundbestrebung der abstrakten Avantgarde ist dem Werk Hermann Glöckners inhärent(!). Zum anderen bringt er sein eigenes Urbild hervor, jedoch ohne Urform. Glöckners erste Tafel ist aber noch mehr. Mit ihr nimmt Glöckner einen gestalterischen Weg bzw. eine Lösung vorweg, die erst in den 60er Jahren durch Frank Stella wieder aufgegriffen wird. Dieser erreicht mit der Induktion der Bildträgerform aus einer Teilform des Bildes bei seinen „shaped canvases“ die Auflösung der traditionellen Rechteckform des Bildträgers und erzeugt damit ein Bild-Ding mit Objektcharakter. Das zu sich selbst gekommene Bild überwindet sich selbst mit den Mitteln der Malerei und hört auf, Bild zu sein. Glöckner leistet mit seiner ersten Tafel den gleichen ontologischen Spagat.

Wie Malewitschs Ikone steht „Schwarz und Weiß“ am Anfang einer Reihe von Arbeiten, die sich alle aus der ersten entwickeln und auf sie beziehen. Allerdings achtete der Russe darauf, dass bei seinem Werk, welches 1915 als Nr. 1 in der St. Petersburger Ausstellung <0.10> die Liste der ausgestellten Werke anführte, sich die Urform des Quadrates sowohl vom Bildgrund als auch vom Bildträger bei aller Reduktion unterschied, in dem er Malschichten differenzierte sowie Umrisslinien verschob.<sup>545</sup> Glöckner ist im Vergleich dazu dem Tryptichon Rodtschenkos näher.

---

<sup>544</sup> Glöckner, 1983, S. 57.

<sup>545</sup> Vgl. Belting, 1998, S. 344.

Auf seinem Weg zu „Schwarz und Weiß“ hatte er noch in der „Komposition um Orange“ (1919) eine, wenn auch minimale, Unterscheidung von Bildform und Bildgrund getroffen und dabei die gleichen gestalterischen Mittel zur Anwendung gebracht wie Malewitsch in seinem Quadrat. In der ersten Tafel bricht dann aber bei ihm der Anspruch der Abstraktion, die Transzendenz idealer Formen und Farben, scheinbar den Strategien Rodtschenkos folgend, zusammen.

Die enge Berührung mit dem Werk des wenig jüngeren Russen beginnt im Grunde mit der Überschneidung von zwei Arbeiten, deren Schaffenszeit neun Jahre auseinander liegt. In seinem Tryptichon löscht Rodtschenko nicht nur alles Sinnliche und Malerische aus, er negiert gleichzeitig im Leerbild die Konstruktion, die sein Schaffen ab 1915 bestimmt hatte. Rückblickend auf die Bilder seiner 1921 beendeten Malerei, schreibt er sogar: „Sie sind zu nichts in der Welt nütze.“<sup>546</sup> Eine solche Sicht ist jedoch aus der später erfolgten, starken Bindung seiner Kunst an politische Interessen zu erklären. Rodtschenkos kontemplative Weltanschauung und sein Werkverständnis von einem autonomen, ganzheitlich-organischen Kunstwerk in den konstruktivistischen Arbeiten hatten sich zu einer Theorie des Handelns in der Produktionskunst im Dienst an der sozialistischen Gesellschaft gewandelt. Glöckner entwickelte sich dazu diametral. 1930, im gleichen Jahr als Rodtschenko im aufgelösten Institut WCHUTEIN seine Lehrtätigkeit aufgeben muss und damit dem Staat, den er selbst mit seiner Kunst zu stärken versucht hatte, zum Opfer fällt, beginnt Glöckner, ausgehend von seiner ersten Tafel, mit den zur kontemplativen Betrachtung geeignete Konstruktionen universaler Urformen. Die Tafeln, frei jeder politischen Verwendbarkeit und fern von praxisorientierter, gesellschaftsdienender Nützlichkeit, sind Ausdruck einer arithmetisch veranlagten - nicht wissenschaftlichen - Weltanschauung auf der Suche nach Universalität.

Sowohl der zeitliche Abstand zwischen den konstruktivistischen Werkphasen als auch die politischen Intentionen können nicht über die kreative Geistesverwandtschaft der beiden Künstler hinweg täuschen. Rodtschenkos Kunstverständnis basierte auf den Ordnungssystemen Ganzheit und Organismus, aus dem heraus er mit linear-geometrischen Konstruktionsbildern eine Weltreflexion versuchte. Aus den mittels Zirkel und Lineal entstandenen mikrokosmischen Arbeiten selektierte Rodtschenko ein Gestaltungsmittel als Determinante - die Linie. 1921 erhebt er sie in dem gleichnamigen Text „Die Linie“ auf die hierarchische Spitze der Gestal-

---

<sup>546</sup> Vgl. Holsten, 1983, S. 19 u. Anm. 25: Rodtschenko, 1927, zit. nach: Karginow. 1979, S. 188 f.



tungselemente. „Indem ich in der letzten Zeit ausschließlich am Aufbau der Form und einem System aus deren Konstruktion gearbeitet habe, habe ich die Linie als neues Element des Aufbaus in der Fläche eingeführt. Letztendlich hat sich die Bedeutung der Linie geklärt – einerseits ihre Bedeutung als Kante und Abschluß und andererseits als Element des Hauptaufbaus eines jeglichen Organismus im Leben, sozusagen als Skelett (oder Grundlage, Gerüst, System). Die Linie ist das erste und das letzte, sowohl in der Malerei als auch generell in der Konstruktion.“<sup>547</sup>

Die theoretische Darlegung manifestierte sich vorab in dem Bild die „Linie“<sup>548</sup> von 1919 sowie in dem Gemälde „Linie Nr. 126“ von 1920<sup>549</sup> – wie bereits im Kapitel zur „Rezeption“ zu sehen war. Die Arbeiten zeigen beide die Linie als einzig wahres Gestaltungsmittel; in dem späteren deutet sich allein durch die mögliche Verwendung des Beschreibungssystems der Seitenhalbierung (siehe „Rezeption“) eine Parallele im künstlerischen Ansatz zu Glöckner an. Auch er benutzte die Linie bei seiner ersten Gestaltentscheidung in der bereinigten Fläche der zweiten Tafel, ließ sie aber nicht wie Rodtschenko stehen. *„Die zweite Tafel zeigte eine diagonale Teilung der rechteckigen Flächen von der linken oberen nach der rechten unteren Ecke, wobei eines der entstandenen Dreiecke wieder schwarz, das andere weiß geklebt war. Es war die einfachste Teilung einer Fläche, die man sich vorstellen konnte [...]“*<sup>550</sup> Im Weiteren, wie an den Strahlen- und Sterntafeln gezeigt, etablierte Glöckner jedoch die Linie als eigenständiges, vor dem Bildraum agierendes Gestaltungselement.

Beide Ansätze sind epistemologisch. Für Rodtschenko und Glöckner waren die Erscheinungen der Natur beobachtbare physische Realitäten, keine metaphysischen, emotional bestimmten Spekulationen. Ihr Zugang zur Natur ist von einem an der Wissenschaft orientierten Interesse gekennzeichnet. Rodtschenko grenzt sich ab von dem als Erregung empfundenen Weltgefühl der Vereinigung von Ganzem und Nichts, wie es Malewitsch in seinen abstrakten Bildern zum Ausdruck brachte. Die Bücher der Mathematik, Astronomie und Mikroskopie in seiner Bibliothek zeugen von der wissenschaftlichen Neigung.<sup>551</sup> Glöckner nähert sich der Natur über die Geometrie. Dass die einfachen, eben auf die Geometrie zurückführbaren Formen in seinen Bildern bereits existieren, bevor er deren Gestaltungsregeln explizit heraus-

---

<sup>547</sup> Rodtschenko, 1921, abgedruckt in: Rodtschenko, 1991, S. 134 ff.

<sup>548</sup> Abb. in: Rodtschenko, 1991, Kat. Nr. 28.

<sup>549</sup> Abb. in: Rodtschenko, 1991, Kat. Nr. 29.

<sup>550</sup> Vgl. Glöckner, 1983, S. 58.

<sup>551</sup> Vgl. Holsten, 1983, S. 17 und Anm. 9.

gearbeitet hatte, belegt deren Verankerung im scheinbar Objektiven. Gänzlich offenbart sich der Ansatz in den mathematisch determinierten Formen der Tafeln. Und so arbeiteten sowohl der im staatlich sanktionierten Erneuerungskampf der Kunst stehende Russe als auch der für sich, von eigenen Vorlieben angetriebene Deutsche, mit geometrischen und stereometrischen Grundformen an ihren konstruktiven, kombinatorischen Erfindungen in Reinheit und Präzision.

Phänomenologisch liefert auch die Produktionskunst Rodtschenkos Entsprechungen zu Glöckner. Die utilitären Propagandalösungen dieser Kunstauffassung gipfelten in der Gleichsetzung von Kunst und Leben. Nützliche Erfindungen für das praktische Leben und Betätigungen in verschiedenen Medien der angewandten Kunst waren die Konsequenz. Rodtschenkos Tätigkeitsfeld erweiterte sich auf Architektur, Design (Möbel, Geschirr, Kleidung), Bühnendekoration, Gebrauchsgrafik (Buch- und Plakatgestaltung), Reklame, politische Propaganda und Fotografie.<sup>552</sup> Glöckner kann mit dieser Bandbreite, zumindest was die Vielfalt der künstlerischen Techniken betrifft, durchaus konkurrieren. Wichtiger ist jedoch die vergleichbare Verlagerung der künstlerischen Arbeit in den unmittelbaren, dem täglichen Leben dienenden Produktionsprozess mit den ab 1933 beginnenden Arbeiten am Bau. Natürlich geschah dies nicht aus der politischen Überzeugung, Sinn und Wesen der Kunst beständen in der produzierenden, gesellschaftlich nützlichen Tätigkeit, sondern ganz im Gegenteil ermöglichten die Arbeiten am Bau die politische und künstlerische Emigration vor der „Entartung“. Aber Glöckner löst die gestalterischen Aufgaben am Bau mit der von ihm entwickelten künstlerischen Grammatik („*Das hing natürlich eng mit meinen Tafelarbeiten zusammen.*“<sup>553</sup>); er kann von seiner Produktion leben, und er bedient mit den nützlichen Ergebnissen gesellschaftliche Bedürfnisse; insofern erfüllt er phänomenologisch (!) die Definition von Produktionskunst. Glöckner war sich des Einschnittes bewusst, den die Arbeiten am Bau seiner angestrebten künstlerischen Entwicklung zufügten. Die Einsicht in die Notwendigkeit kündigt aber von einer grundsätzlichen Akzeptanz zu einer produktorientierten Kunstpraxis, auch wenn Glöckner für sich den Streit um Werk oder Produkt nicht geführt hat. „*Leider hielten sie mich natürlich weitgehend von meiner eigentlichen künstlerischen Arbeit ab, aber sie waren zunächst einmal eine gute Lebensgrundlage, und wir konnten uns einigermaßen ökonomisch erholen.*“<sup>554</sup>

---

<sup>552</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>553</sup> Glöckner, 1983, S. 64.

<sup>554</sup> Ebenda, S. 63.

Die noch zu unterscheidende malerische Gründungsphase bei Glöckner und Malewitsch nivelliert sich, betrachtet man deren nachfolgende Arbeiten unter dem Aspekt der Bewegung. Dieses Element ist im Werk des Russen wesentlich und gerät zum Ausgangspunkt für viele auf das Thema Bewegung gerichtete Entwicklungen der Kunst bis hin zur Kinetik. Insbesondere in der Reihe suprematistischer Bilder treiben, schweben seine monochromen Rechteckflächen als Farbmassen in einem endlosen Bildraum. Dieser scheint selbst energetische Ursache für die Bewegung der Flächen zu sein. Die so im Kräftefeld agierenden Figuren funktionieren nach der gleichen Bildlogik wie Glöckners Strahlen. Auch diese erhalten von dem Bildraum ihren Kraftimpuls. Allerdings wirken die Strahlen deutlich schärfer, schneidend klar und tragender als die Flächen von Malewitsch. Während die Farbflächen die Energie reflektieren, nehmen die Strahlen die Energie auf, um beschleunigt selbst zum Träger der Energie zu werden. Aus diesem Umstand gewinnen sie ihr hermeneutisches Potenzial, denn auch Glöckners Formfindungen sind symbolhafte Bildzeichen, die sich einer näheren Erklärung entziehen.

#### 4.2. Johannes Itten

Über die lebensorientierte, künstlerische Tätigkeit am Bau ist Hermann Glöckner im Zusammenhang mit dem 1919 gegründeten Bauhaus - und da besonders mit einer der konstituierenden Künstlerpersönlichkeiten - zu sehen. Im ersten Jahr des Bestehens dieser neuen, reformierten Kunstschule, die wie die gesamte Avantgarde ihre Vision vom „neuen Menschen“ und ihren Beitrag zur „Kathedrale der Zukunft“ aus den Trümmern des Kaiserreiches entwickelte, berief ihr Gründer Walther Gropius den Kunstpädagogen und Maler Johannes Itten als Meister. Itten entwickelte mit seinem Vorkurs das Herzstück der Bauhauspädagogik. Sein pädagogischer Ansatz lässt sich mit den gegensätzlichen Begriffspaaren Intuition - Methode bzw. subjektive Erlebnisfähigkeit - objektives Erkennen beschreiben; der Unterricht selbst war nach drei großen Schwerpunkten gegliedert: Natur- und Materialstudien, Analysen alter Meister und Aktunterricht.<sup>555</sup> Außerdem war Itten seit den 1910er Jahren mit der Mazdaznan-Lehre bekannt, der er sich eng verbunden fühlte und für die er nach dem Besuch des Mazdaznan-Kongresses 1920 in Leipzig verstärkt am Bauhaus warb. So ist von seinem Unterricht bekannt, dass die Schüler am Anfang einer Stunde Bewegungs- und Atemübungen praktizierten, die sie lockern und entkrampfen sollten, um zum eigenen Rhythmus zu finden, aus dem sich Richtung und Ordnung einer harmonischen Gestaltung schaffen ließen. Über diesen individuellen Zugang zur Welt wollte Itten Grundgesetze der Farb- und Formenlehre, der Komposition und der Gestaltung vermitteln bzw. über die Entwicklung einer harmonischen Persönlichkeit zur Erscheinung und damit zur Erkenntnis bringen. Das Ziel war somit epistemologisch motiviert.

Die bei Glöckner im Vergleich mit Rodtschenko festgestellte epistemologische Zielstellung erweitert sich mit Itten um die Art und Weise, wie das gestellte Ziel zu erreichen ist. Das betrifft sowohl den geistig-körperlichen als auch den praktisch-künstlerischen Weg. Die geistig-körperliche Dimension ist mit der Mazdaznan-Lehre beschrieben worden. Der praktisch-künstlerische Weg ist einerseits von der geometrisch-mathematischen Sichtweise der Natur gekennzeichnet, andererseits von einem didaktischen Werdegang, wie ihn Itten seinen Schülern im Vorkurs lehrte. Glöckners gesamtes Werk ist in unterschiedlicher Gewichtung von dem Thema des künstlerischen Materials begleitet; herausragend tritt es in der ersten Tafel hervor. Es ist geradezu ein Kennzeichen, dass großer Einfachheit und geometrischer Klarheit die subtile Stofflichkeit, das Regellose und das Zufällige gegenübersteht („coin-

---

<sup>555</sup> Vgl. Droste, 2002, S. 25.

cidentia oppositorum“). Die Ästhetik des Materials gehört immanent zur Rezeption aller Werke. Das darin zum Ausdruck kommende Bewusstsein und Gefühl für Material war auch erklärte Absicht und Ziel in Ittens Übungen zum Materialstudium. Die daran geknüpften Materialkontraste, wie sie in den spielerischen Kombinationen der Vorkursarbeiten verinnerlicht werden sollten, tauchen in den Collagen und Objekten, aber auch Tafeln und Plastiken von Glöckner in großem Variantenreichtum auf.

Zweites Standbein der Lehre von Itten war die Analyse der alten Meister. Die hier offensichtliche Parallele zu Glöckners Kopien in der Galerie Alte Meister in Dresden muss allerdings differenziert betrachtet werden. Itten ging es bei seinen Analysen nicht um eine akademische Kopie, sondern er wollte, dass der Schüler im Nachzeichnen das Kunstwerk tief empfindet und seine Wiedergabe zum Ausdruck dieses Empfindens wird, das Kunstwerk im empfindenden Nachschaffen wiedergeboren wird.<sup>556</sup> Zu Ittens Repertoire in den Analysestunden gehörte Grünewalds Isenheimer Altar. Ohne eine Abhängigkeit nachweisen zu wollen, sei in dieser Frage an Glöckners Münchenreise zu diesem einen Hauptwerk der altdeutschen Malerei erinnert. Glöckner schrieb darüber später, dass er sich intensiv auf das Erlebnis vorbereitet hatte und: „*Der Eindruck war groß [...]*“<sup>557</sup> Trotz der systematischen Parallele zum Ittenschen Unterrichtsschwerpunkt der altmeisterlichen Studien unterscheidet sich Glöckner in der Methodik. Ihn interessierten vor allem technische Fragen, wie der Aufbau der Farbschichten und die Malweise. Beim Aktzeichnen, dem letzten Bestandteil des Vorkurses, ging es Itten ebenso um das Empfinden der Körperformen und deren Rhythmus wie um naturgetreue Wiedergabe. Die vielen Arbeiten aus dem Akademiejahr Glöckners machen deutlich, wie auch er, geleitet von der inneren, geometrischen Sicht auf die Dinge, bei gleichzeitig großer zeichnerischer Sicherheit sein Augenmerk auf das Zusammenspiel der Formen, ihrer Klarheit und ihrer tektonischen Festigkeit legte.

---

<sup>556</sup> Vgl. Droste, 2002, S. 30.

<sup>557</sup> Glöckner, 1983, S. 51.

#### 4.3. Piet Mondrian

Auf dem Weg zur vollständigen Reduktion in der abstrakten Malerei mit gleichzeitigem Bestreben, den Zusammenbruch der Malerei, als Widerspruch in sich, zu verhindern, spielt die gestalterische Artikulation „Gitter“ eine hervortretende Rolle. Als einfachste, streng serielle und geregelte geometrische Teilung ist das Gitter das unauffälligste, formalste und gesetzmäßigste Supplement der monochromen Bildfläche. Das angewendete Bildungsgesetz bestimmt dabei das Verhältnis zwischen ganzem Bild und Teilen der Bildfläche. Das heißt, die Teilungen gehen entweder von der Außenform aus oder aber Innenformen bestimmen durch Addition die Außenform.<sup>558</sup> Die zwischen Bild und Gitter bestehende Determinierung ist die strengste Mindestartikulation der Gemäldefläche. „Die Bildfläche bildet sich im Gitter auf sich selbst ab und motiviert sich auf diesem Weg selbst.“<sup>559</sup> Bei Glöckners Tafeln bestimmt die Außenform auf Grund der fortlaufenden Seitenhalbierung die inneren Teile des Gitters. Und bevor die Gitterlinien zu Gestaltungsträgern einer plastischen Bildform werden, bilden sie „nur“ die Bildfläche und die ihr inhärente Bildstruktur ab. Allerdings gebraucht Glöckner das Gitter nicht, um den Zusammenbruch der ontologischen Differenz zu verhindern, sondern, um nach dem initiierten Ende seiner Malerei neu beginnen zu können. In seiner Kunst kämpft er also um eine Malerei nach ihrem Ende, nicht um den Aufschub des Endes der Malerei.

Einer der wichtigsten Vertreter der klassischen Moderne, die mit dem Gitter gearbeitet haben, ist Piet Mondrian. Im Ersten Manifest der Gruppe De Stijl, zu der in der Gründungsphase Mondrian gehörte, ist eine übergreifende Ausrichtung formuliert: „Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.“<sup>560</sup> Mondrians Schaffen ist von der Suche nach dem Universellen geprägt. Unter dem Eindruck der Heustapel von Monet setzte sich der Künstler mit folgender Frage auseinander: Wie sind alle Variationen der Abstraktion zu veranschaulichen? Wenn das Motiv nur ein Vorwand ist, um reine Farbe hervorzuheben, warum kann man dann nicht auf das Motiv an sich verzichten? Kann Wahrheit direkt ausgedrückt werden, indem die gegenständliche Verkleidung der Welt weggelassen wird?

---

<sup>558</sup> Meinhardt, 1997, S. 35.

<sup>559</sup> Ebenda.

<sup>560</sup> Manifest I van De Stijl, 1918, S. 2 - 3.

Die Fragestellung und die daraus resultierende Haltung Mondrians werden sich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung ändern. Vorerst führt sie wie bei Glöckner zu einem ähnlichen Phänomen. Schon in frühen Bildern existiert bei ihm eine Analogie zwischen der inneren Struktur und den Abmessungen des Bildes. In seriellen Wiederholungen beginnt der Maler – insbesondere in seinen Baumbildern – die Bildelemente zu enthierarchisieren, in dem er Stamm und Äste auf ihre vertikalen und horizontalen Determinanten reduziert. Wie bei Glöckner formt sich so eine Gitterstruktur heraus, die in ihrer radikalsten Form in den sogenannten „Schachbrettkompositionen“ hervortritt. In diesen Arbeiten gelingt es Mondrian, den Bilduntergrund zu eliminieren – die weiße Farbe von ihrer Funktion als Bildträger zu entbinden – und damit seine selbst gestellte Aufgabe zu erfüllen, nämlich den seit der griechischen Antike tradierten Gegensatz zwischen Darstellung und Hintergrund auf der einen Seite und zwischen Form und Inhalt auf der anderen zu überwinden.

Der Unterschied zwischen Mondrian und Glöckner besteht in letzter Konsequenz nur im Weg. Was sich bei Glöckner scheinbar unbewusst formiert, wird von Mondrian entwickelt. Was der eine zufällig entdeckt, ist erklärter Wille des anderen. Das bis zur 4. Ordnung der Seitenhalbierung ausgeführte und der geometrischen Progression folgende Modul in dem Bild „Komposition. Schachbrett mit dunklen Farben“ (1919, Abb. 167) von Mondrian ist in seiner inhaltlichen Aussage dem Glöcknerschen unbewussten Modul gleich. Durch den Meinungs austausch mit van Doesburg erkennt Mondrian die Sackgasse in der er 1919 mit seinen Schachbrettkompositionen steckt, und beginnt ab 1920 mit der Erfindung des Neoplastizismus, in dem er das Modul wieder dekonstruiert. Glöckner motiviert sich aus Selbsterkenntnis zu einem Neubeginn. Am Anfang beider Werkabschnitte - dem Neoplastizismus und dem Tafelwerk - ist der logische Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung die untrennbare Einheit zwischen Bildoberfläche und künstlerischer Gestaltung.

Das von Glöckner mit der ersten Tafel („Schwarz und Weiß“) geschaffene Urbild muss im Zusammenhang mit Mondrians Schachbrettkomposition bewertet werden. Wie dieses stellt es als eine Gebärde der Nicht-Komposition eine Attacke auf den Begriff der Komposition dar. Zwar erfolgt der Schritt zwanzig Jahre später als bei Mondrian, dafür ist er aber radikaler. Wie oben ausgeführt löst sich in ihm der immanente Widerspruch der abstrakten Malerei, was Mondrian mit Blick auf eine absolute Dogma unterlassen hat. Vor dem Hintergrund, dass die Nichtkomposition erst nach dem 2. Weltkrieg mit dem all-over von Jackson Pollock, der Fusion von

Bildträger und -fläche bei Jasper Johns und Frank Stella sowie den Rasterbildern und monochromen Gemälden der Minimalisten salonfähig wurde, ist das Urbild von Glöckner, gleich wenn es singulär auftritt, den Werken zuzurechnen, die vor 1945 auf der Basis einer auf sich selbst bezogenen Logik gegen die Willkür der Komposition gerichtet waren. Glöckners inhaltliche Position darf an *dieser Stelle* (!) seines Werkes in Verbindung mit dem „Schwarzen Quadrat“ von Kasimir Malewitsch, der „Simultanscheibe“ von Robert Delaunay, den „Duo-Collagen“ von Jean Arp und Sophie Taeuber, den monochromen Gemälden und Skulpturen von Alexander Rodtschenko, den unistischen Gemälden von Wladyslaw Strzeminski und den „Ready-mades“ von Marcel Duchamp gebracht werden.

Auch Glöckners weitere bildkünstlerische Entwicklung im Tafelwerk ist mit der von Mondrian zu diskutieren. Dessen Arbeiten des Neoplastizismus strukturieren sich auf Grund des ihnen innewohnenden kombinatorischen Wesens und Systems in verschiedenen Serien. Wie bei Glöckner entstehen so Arbeiten, die in Variationen ein Thema bearbeiten. In Kleinserien und über diese hinaus entwickeln sich Bezüge zwischen verschiedenen Gruppen von Gemälden bzw. Tafeln auf der Basis derselben Syntax, die von den einzelnen Arbeiten unterschiedlich in Anspruch genommen sind. Beiden Künstlern ist das Aufgreifen von früheren Lösungen gemein, die sie dann erneut überformen. Die dabei entstehenden Gestaltungsmerkmale besitzen trotz formaler Differenz eine wesensverwandte, theoretische Funktionslogik.

Die Grundlage des Neoplastizismus beinhaltet nach den Schachbrettcompositionen zum einen die Erkenntnis, dass es ohne Subjektivität keine Schönheit, keine Kunst, also keine Ästhetik, d. h. keinen bedingten Zugang zum Absoluten gibt und dass deshalb eine gewisse Willkür als Komposition beibehalten werden muss<sup>561</sup>, denn „Kunst ist, wengleich Zweck ihrer selbst, ebenso wie die Religion das Mittel, durch das wir das Universale erkennen und in plastischer Form betrachten können.“<sup>562</sup> Und zum anderen ist die Grundlage eine an Hegel angelehnte Dialektik, von Mondrian der „allgemeine Grundsatz der gestalterischen plastischen Äquivalenz“ genannt. Nach diesem Grundsatz unterliegt die Komposition einem Dualismus, der darauf gerichtet ist, alle Besonderheiten in einer doppelten Existenz, in einem entsprechenden äquivalenten Gegensatz aufzuheben. Ziel ist ein universales „In-Sich-Ruhen“ und absolutes Gleichgewicht, das die Natur nicht beschreibt, sondern kunstinhärent autonom gestaltet. Mondrian besteht darauf, dass der Künstler kei-

---

<sup>561</sup> Vgl. Mondrian, 1986 (De Stijl, I, 9 [Juli 1918]), S. 51-53.

<sup>562</sup> Ebenda, (De Stijl, I, 5 [März 1918]), S. 42.



nen Bezugspunkt mehr in der Natur benötigt, um das Schöne darzustellen. Seine bildnerischen Mittel sind universelle atomare Elemente. Primärfarben sind den Nichtfarben in der Fläche gegenübergestellt. Die vertikale Linie wird mit der waagerechten konfrontiert, die gleichzeitig die Flächen hinterfragen, die sie auf der Leinwand begrenzen.<sup>563</sup>

Nach dem Glöckner sein erkanntes Modul mit den ersten Tafeln fixiert hatte, begann er mit der Gestaltung der Tafeln unter dem Diktat der Progression. Von diesen Arbeiten geht ein ähnliches „In-Sich-Ruhen“ wie im Mondrianschen Neoplastizismus aus. In systemischer Syntax sind Flächenverhältnisse ausbalanciert und gehorchen dabei scheinbar der gleichen Hegelschen Dialektik. In dem Maße, wie die geometrische Ordnung durch ein Gleichmaß der Verhältnisse verhindert, dass sich Figuren bilden, so verhindert wiederum die Farbe und deren malerische Textur im kleinstmöglichen Rahmen der geometrischen Ordnung, dass diese selbst zur Erscheinung gelangt („coincidentia oppositorum“). Insbesondere der zur Flächenharmonie beitragende malerische Gegenpol der Textur wird in seiner Wirkung auch von Mondrian eingesetzt, wenn er einen äquivalenten Hauptgegensatz von Farbe und Nichtfarbe gestaltet, ohne dass die Nichtfarbe als Untergrund wahrgenommen wird. Und auch Glöckners modulare Linien funktionieren wie bei Mondrian flächenbegrenzend. Interessanterweise zeitgleich verändern beide Künstler nach dieser Phase nun die Wertigkeit der Linie und kommen erneut zu vergleichbaren Ergebnissen.

Ab den 1930er Jahren löst Mondrian seine Linien durch Dopplungen und Überschneidungen aus der Fläche heraus und macht sie zum aktivsten Element seiner Gestaltung (Abb. 168). Das „In-Sich-Ruhen“ wird zu einem dynamischen Gleichgewicht gewandelt, das die Fläche des Neoplastizismus zerstört. Frappante Analogie ist in Glöckners Strahlentafeln zu beobachten. Die Flächen durchleben eine Metamorphose zum Bildraum, in dem die Linien elektrisierte Reflexionen vollführen. Der äquivalente Gegensatz bleibt aber erhalten. Während die Flächen mit malerischer Textur ein Nichts illusionieren – eine geringe bildontologische Präsenz haben (großer Eigenwert) – gelangen die Linien zur Ontologie der plastischen Form (großer Darstellungswert). Ihre körperbeschreibende Aufsplitterung entspricht der Mondrianschen Liniendopplung. Mit der nun bei ihm folgenden Repetition der Linie zerstört er auch deren Identität. Glöckner hingegen formt aus ihr ein Zeichen zum Sinnbild für ein übersinnliches, naturalologes Universum. Erst mit Mondrians New Yorker Arbeiten treffen sich die Wege der Künstler noch einmal. Die wesentliche Gemein-

---

<sup>563</sup> Vgl. Bois, 1994, S. 316.

samkeit der beiden Künstler liegt darin, dass beide Systeme als künstlerische Sprache eine geistige Ordnung konstituieren, die unabhängig von der gegenständlichen Welt jenes Transzendental-Geistige zu formulieren erlaubt, welches sich im Vakuum einer säkularisierten Kunst als metaphysisches Verlangen in Anbetracht einer zunehmend materialistisch verstandenen Welt etablierte. Der wesentlichste Unterschied liegt in der Bewertung der Systemanwendung. Glöckners geometrische Ordnung ist bis auf die Phase der Konstitution im Tafelwerk immer ein dienendes System (materieller Prozess), mittels dessen der Künstler einen Wahrheitsgehalt in der Darstellung des Nichtdarstellbaren zu erreichen suchte. Mondrian hingegen sah bis zum Ende in der Malerei selbst das Nichtdarstellbare.

#### 4.4. Wassily Kandinsky – Punkt und Linie zu Fläche

1926 erschien das Buch „Punkt und Linie zu Fläche“ in München als 9. Band der Bauhausbücher. Die Zugehörigkeit zu dieser Reihe belegt, dass das Buch seine Entstehung größtenteils den Lehraufgaben verdankt, die Kandinsky ab 1922 am Bauhaus übernommen hatte. Es spiegelt im Wesentlichen die Lehre, die der Künstler an seine Studierenden weitergab. Es trägt den Untertitel „Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“. Im Grunde kommen in diesem Buch Antworten auf die Fragen zu Tage, denen Kandinsky sich gegenüber sah, nachdem seine Erfindung der malerischen Abstraktion durch die jüngere russische Malergeneration als Subjektivismus abgetan wurde.

Bis dahin war Kandinskys Weg zu einer autonomen Malerei antigeometrisch bzw. antilogisch gewesen und dabei von dem Gleichnis zur musikalischen Komposition bestimmt. Kandinsky ging sogar soweit, die Authentizität der Triebkräfte, die den Künstler zur Arbeit drängen, zum alleinigen Wertmaßstab jeder künstlerischen Äußerung zu erheben. „Ich fühlte immer mehr und deutlicher, daß es in der Kunst nicht auf das Formelle ankommt, sondern auf einen inneren Wunsch (= Inhalt), der das Formelle gebieterisch bestimmt. Ein Schritt vorwärts hierin [...] war, die Kunstfrage ausschließlich auf der Basis der inneren Notwendigkeit zu lösen, welche die sämtlichen bekannten Regeln und Grenzen in jedem Augenblick umzuwerfen imstande war.“<sup>564</sup> Für diese Haltung rekrutierte Kandinsky eine im Innern des Künstlers wirkende Kraft, die die eigentliche Instanz des schöpferischen Prozesses darstellt. „Nicht der Mensch leitet diese Kraft, sondern die Kraft leitet den Menschen. [...]“<sup>565</sup> Der Künstler wird zum Sprachrohr kosmischer Kräfte, durch den die mythische Größe des Geistes und des Gefühls als innere Notwendigkeit zur Gestalt drängen und sein Werk zum Ausdruck einer Vision.

In der Umsetzung formierte sich Kandinskys Bestreben in einem Drama der reinen Farben, deren Erscheinung im Bild zur absoluten Kunstform erhob wurden – Farbbilder als rein malerische Wesen. Kandinskys Diskussionspotential im Hinblick auf Glöckner liegt zwar auch in der methodischen Anwendung der Farben nach ihrem ontologischen Eigenwert, aber mehr noch in den theoretischen Objektivierungsversuchen der gestalterischen Mittel seiner späteren Publikation.

---

<sup>564</sup> Kandinsky, 1980, S. 42.

<sup>565</sup> Ebenda, S. 53.

Wenn Kandinsky in der Einleitung von „Punkt und Linie zur Fläche“ schreibt, dass die Analyse der Kunstelemente eine Brücke zum Pulsieren des Werkes ist, so sucht er darin noch Anschluss an seine metaphysischen Überlegungen zum lebenden Kunstwerk.<sup>566</sup> Im Zusammenhang mit der zum Lebensziel erklärten Komposition war Werkschöpfung für Kandinsky gleich Weltschöpfung.<sup>567</sup> Wenn im Sinn der Untersuchungen der abstrakten Avantgarden Kandinsky das Malen selbst zur Werkform erhob, ergab sich daraus für ihn die Gewissheit, dass das Werk lebte. Im Verlauf seiner Veröffentlichung kehrt er aber zunehmend den objektiven Ansatz hervor und führt zum Grund seiner theoretischen Ausführungen an: „Bei derartigen Betrachtungen erstreckt sich mein Ziel über die Versuche, mehr oder weniger genaue Regeln aufzustellen, hinaus. Es kommt mir fast ebenso wichtig vor, Anregungen zur Diskussion über theoretische Methoden hervorzurufen. Die Methoden der Kunstanalyse sind bis jetzt immer noch sehr willkürlich gewesen und nicht selten viel zu persönlicher Natur. Die kommende Zeit drängt auf einen genaueren und objektiveren Weg, auf dem eine kollektive Arbeit in der Kunstwissenschaft möglich sein wird.“<sup>568</sup>

Zwar bezieht sich Kandinsky mit der objektiven Analyse auf die Kunstbetrachtung, aber eine solche macht nur Sinn, wenn das zu analysierende künstlerische Produkt kollektiven (allgemeinen, universalen) Regeln folgt. Damit zollt Kandinsky der neu proklamierten gesellschaftspolitischen Funktion von Kunst Tribut, ohne sein Verständnis von künstlerischer Arbeit ganz aufgeben zu müssen. Hier nun schneiden sich Glöckners Absichten und Bemühungen um die Neukonstituierung der gestalterischen Mittel mit denen des Russen. Die Betonung liegt auf „schneiden“, denn beide Regelsysteme besitzen zwar formale und begriffliche Ähnlichkeiten, grenzen sich aber in ihrer Benutzung innerhalb des künstlerischen Prozesses voneinander ab.

Im Grunde versucht Kandinsky eine Begriffslogik für die Erscheinungsformen der Gestaltungselemente und der daraus resultierenden gestalterischen Kraft zu begründen. Das Element Linie ist immer Ausdruck einer Kraft, die den Punkt verschoben hat. Die entstehende Spur visualisiert, zeichnet die wirkenden Kräfte auf. Die dabei ablaufende Bewegung besitzt eine Spannung, die die innere Kraft der Linie ist (gestalterische Kraft), die zusätzlich mit ihrer Richtung eine weitere Ausdruckskom-

---

<sup>566</sup> Vgl. Kandinsky, 1955 (I), S. 14.

<sup>567</sup> Vgl. Belting, 1998, S. 339.

<sup>568</sup> Kandinsky, 1955 (I), S. 81.

ponente erhält. Durch die Verknüpfung dieses Kräfteausdrucks mit einer sensuellen Begriffslogik stellt Kandinsky ein wahrnehmungspsychologisches Regelwerk auf. So ist die Horizontale die knappste Form der unendlichen kalten Bewegungsmöglichkeit und schwarz, während die Vertikale die knappste Form der unendlichen warmen Bewegungsmöglichkeit und weiß ist.<sup>569</sup> Zusammen bilden sie das Urbild des linearen Ausdrucks, den Urklang der Geraden. Da sie keine Wiederholung kennen, kommt ihnen ein starker Klang zu, der nie vollkommen übertönt werden kann.<sup>570</sup> Letztendlich heißt das nichts anderes, als das für einen bestimmten gewollten Ausdruck ein bestimmtes Gestaltungselement aus einem Wirkungskatalog ausgewählt werden muss. Die angestrebte Objektivität wird so natürlich nicht erreicht. Gedanklich löst Kandinsky den Widerspruch, indem er schreibt: „[...] die Wirkung der inneren Notwendigkeit und also die Entwicklung der Kunst ist eine fortschreitende Äußerung des Ewig-Objektiven im Zeitlich-Subjektiven.“<sup>571</sup> Nach dieser Methode verbindet Kandinsky auch Formen und Farben bzw. ästhetische Wertungen mit Formen. So werden die drei Grundformen Kreis – Dreieck – Quadrat mit Rot – Gelb – Blau gekoppelt oder die Diagonalen eines Bildfeldes in die emotions-ästhetischen Werte „harmonisch“ und „disharmonisch“ unterteilt. Die letztgenannte Wertung leitet zu Glöckner über.

Eine subjektive Wirkung weist Glöckner den Gestaltelementen nur einmal zu, als er die Diagonalen in harmonisch und disharmonisch unterschied; die Einmaligkeit deutet auf eine Anleihe bei Kandinsky. Auch dürfte diese Entscheidung nicht von dem gleichen heroischen Selbstverständnis eines Künstlers getragen sein, wie es bei Kandinsky der Fall war. Dafür war Glöckner zu bescheiden und über die Wirkung seiner Arbeiten zu sehr im Zweifel.<sup>572</sup> Insofern wird Glöckner auch nicht den Konflikt mit sich ausgetragen haben, der aus der Objektivierung der Gestaltungsregeln bzw. der Gestaltanalyse und des subjektiven Ausdrucks des Ewig-Objektiven bei Kandinsky entstand und von ihm mit der übermenschlichen Sprachrohrtheorie gelöst wurde. Für Glöckner war nur entscheidend, dass er die unbewusst formierten Regeln als die eigenen verstand und sich ihre Funktionsweise im Tafelwerk verständlich erarbeitete. Wirkungsweisen formulierte er bildnerisch erst im Zusammenspiel von Regeln, nicht mit den Regeln an sich. Seine Regeln besitzen keinen eigenen Ausdruck, sondern ermöglichen ihn. Was bei ihm durch die Anwendung der Regeln entstand, wurde als universales Zeichen zur Urform und damit zum Sinnbild für ein

---

<sup>569</sup> Vgl. ebenda, 1955 (I), S. 57 f.

<sup>570</sup> Vgl. ebenda, S. 68.

<sup>571</sup> Kandinsky, 1952, S. 82.

<sup>572</sup> Es sei nur an seinen enttäuschenden Vorstellungsversuch bei Will Grohmann erinnert.

naturfremdes Universum. Wie schon bei Mondrain, ist Glöckner auch von Kandinsky eben dadurch abzugrenzen, dass er seine Regeln nicht zum Selbstzweck werden ließ. Glöckner brachte seine Regeln mit neoplatonischem Glauben zur Anwendung.

#### 4.5. Wladyslaw Strzeminski und Willi Baumeister

Der Pole Wladyslaw Strzeminski gehört, ohne dafür weitreichend genug bekannt zu sein, mit zu den Wegbereitern einer auf sich selbst verweisenden, konkreten Kunst. Seine Theorie des Unismus ist von einmalig geschlossener Klarheit in ihrer systemimmanenten Argumentation. Sie stellt einen eigenständigen, aber vergleichbaren Beitrag innerhalb der malerischen Debatte um die ontologische Selbstfindung der Malerei. In ihr postuliert der Künstler das vereinheitlichte bzw. selbstverwirklichte Bild, das eine Aufhebung der Dualität von Inhalt und Form, der Kontraste und Beziehungen zwischen unterschiedlichen Farben, von Vorder- und Hintergrund, von Bild- und Trägerfläche beinhaltet und das Bild zu einer nicht vergleichbaren ästhetischen Gestalt macht. Strzeminski weist damit Verpflichtungen des Kunstwerkes gegenüber jeglicher äußeren Motivation zurück. Die autonome Existenz des Kunstwerkes ist nur dann gesichert, „wenn das Kunstwerk die künstlerische Selbstgenügsamkeit besitzt, wenn es Ziel für sich selbst ist und keine Rechtfertigung in den Werten sucht, die außerhalb des Gemäldes vorhanden sind.“<sup>573</sup> Das Bild muss sich von innen, ausgehend von seinen Gesetzen der Logik bestimmen und eine Einheit aller bildkonstituierenden Elemente, eine Einheit mit sich selbst herstellen. Strzeminski definiert das Bild als eine mit sich identische, unhintergehbare Realität, ein verabsolutiertes und isoliertes Bild-Ding.<sup>574</sup>

Diese Reduktion bzw. Rückführung des Gemäldes auf einen rein visuellen Gegenstand rückt Strzeminski, genauso wie Hermann Glöckner, in die Nähe von Malewitsch, Mondrian und Rodtschenko. Wie aber schon mehrfach gezeigt, verweilte gerade Glöckner an dieser Stelle nur begrenzt. Schon mit der ikonologisch begründeten Plastik der Sterne verwies er, wenn auch auf etwas Unbekanntes, so doch aber auf ein außerhalb des Bildes Liegendes.<sup>575</sup> Zudem ist Glöckners temporäre Bildauffassung bei den Sterntafeln ontologisch diametral zu dem Verständnis von Strzeminski. Dieser begreift das Sein in der Malerei nicht als Kampf der Gegensätze, sondern als in sich ruhend, unvergänglich und unbewegt, zeitlos.<sup>576</sup> Demzufolge sind seine Bilder auch nicht dynamisiert. Die Aufhebung der Dualität von Bildgegenstand und Bildgrund bzw. -raum, lässt die Malerei des Polen uniform, still und selbstbezogen werden; ein auf Gleichmäßigkeit und Einheitlichkeit gerichteter Or-

---

<sup>573</sup> Strzeminski, 1924, zit. nach: Adolphi, 1994, S. 31.

<sup>574</sup> Mondrian formulierte eine beinahe gleichlautende Zielstellung, allerdings versuchte er sie gerade durch das Aufstellen einer Dualität mit dem Mittel der plastischen Äquivalenz zu erreichen.

<sup>575</sup> Hierin unterscheidet sich auch Mondrian zu Strzeminski.

<sup>576</sup> Adolphi, 1994, S. 35.

ganismus, „eingefroren“ am Nullpunkt malerischer Bewegung. Bei Glöckner ist das Zeitmotiv Teil der Bildkonstituierung, die Dynamik Teil der ontologischen Präsenz des Bildgegenstandes. Der den Bildraum erschließende Strahl scheidet nicht nur wieder in Bildraum und Bildgegenstand, sondern, vom Bildraum dynamisiert, steigert er dessen und seine Wahrnehmbarkeit.

Was Glöckner mit Strzeminski, der jede transzendente, metaphysische oder symbolische Bedeutung des Bildes ablehnt, trotzdem vereint, ist das analytische Moment in der Werkentwicklung der beiden Künstler. Während Malewitsch, wie bereits dargelegt, eine freie Setzung, mehr eine Behauptung eines autonomen und symbolhaften Bildzeichens vornimmt, gelangen Glöckner und Strzeminski auf dem Weg der Reduktion bzw. der Konstruktion zur kontrollierten und rationalisierten Bildform.<sup>577</sup> Die Analyse beinhaltet das numerische bzw. mathematische Vorgehen. In der Studie „Raumkomposition. Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus“ konstatiert Strzeminski: „[...] Quelle der Harmonie des Rhythmus ist das Maß, das aus der Zahl hervorgeht.“ In derselben Studie heisst es weiter: „[...] Als Grundvoraussetzung folgt daraus: Eindimensionalität des potentiellen Rhythmus und des manifesten Rhythmus, d. h. gleicher numerischer Ausdruck für den Rhythmus der Projektionsebene und den Rhythmus des Gesamtwerkes. Der Rhythmus des gesamten Kunstwerkes ist somit ein Ergebnis der mit ihm in einer Dimension befindlichen potentiellen Rhythmen der einzelnen Projektionsebenen. Anders gesagt: die Einheitlichkeit des zeiträumlichen Rhythmus im ganzen Kunstwerk kann nur unter der Bedingung erreicht werden, daß sämtliche potentielle Rhythmen aller Projektionsebenen ein und den selben numerischen Ausdruck haben.“<sup>578</sup>

Zeitgleich mit Glöckners Arbeiten am Tafelwerk publiziert Strzeminski 1931 seine bildnerischen Erkenntnisse in genannter Schrift und zeigt dabei auf, wie er sich bei der Gestaltung seiner architektonischen Kompositionen auf die geometrische Progression von annähernd 1,6 festgelegt hat, die ein leicht gedrungeneres Format als bei Glöckners Tafeln hervorbringt. Penibel führt Strzeminski vor, wie sich die architektonischen Formen durch das Verhältnis generieren und wie keine Gestaltentscheidung dem Zufall überlassen bleibt, sondern alles in einem Gleichklang harmonisiert. Systemisch sind Strzeminski und Glöckner evident! Beide gehen vom Bildformat aus, bestimmen, von dessen Proportion ausgehend, alle anderen Maße.<sup>579</sup> Als

---

<sup>577</sup> Vgl. auch Mondrian.

<sup>578</sup> Kobro / Strzeminski, 1931, S. 79, zit. nach: Jedlinski, 1994, S. 14.

<sup>579</sup> Mondrian entwickelte seine Struktur von innen heraus.



entsprechende Werkphasen wären hier Strzeminskis „Architektonische Kompositionen“ (Abb. 169) und Glöckners Tafeln unter dem Diktat der Progression zu nennen. Letztlich besitzt Strzeminski auch wie Rodtschenko und Glöckner einen epistemologischen Ansatz, wenn er als Vorbild für die bildliche Inkarnation der Vollendung das organische Wachstum in der Natur ansieht und damit doch ein Bewegungs- und Zeitmotiv akzeptiert. Die Akzeptanz bezieht sich aber nicht auf den zu erreichenden Zustand im Bild, sondern auf das intelligible Wesen der Malerei. Strzeminskis Progression von 1,6 basiert auf einem Zahlenverhältnis (8 : 5), das auch Bestandteil der Fibonacci-Reihe ist, in der eine mathematische Progression mit einer biologischen Struktur zur Deckung kommt.

Bei den Sternentafeln noch differierend, verhält sich der ontologische und hermeneutische Sachverhalt dagegen in den Dächerbildern bis hin zum Gemälde „Kammweg“ parallelisiert zu Strzeminskis Meereslandschaften (Abb. 170, 171 u. 172). Innerhalb dieser Bilder tauchen Vergleichsaspekte auf, die die Positionierung Glöckners im Diskurs zur Modernen Malerei weiter abstecken. In Strzeminskis unistischen Bildern der 30er Jahre tritt die zuvor verbannte Linie wieder hervor und zwar nicht als subjektive Gestik des Künstlers, als Begrenzung und Durchquerung von Flächen oder als Impulszeichen von gegensätzlichen Bildrichtungen, sondern als Farbe. Die Linien sind rein optische Bildelemente, reine Materie und Faktur. Gegen die Tendenz der Entmaterialisierung und Auflösung der Farbe bei Malewitsch und die damit erzielten Raumeffekte setzt der Pole die deutliche Faktur der Bildoberfläche, ihre Materialität, die in schmalen Wülsten aufgepresste, gespachtelte Farbe. Hermann Glöckner erreicht diesen Bildzustand - bei isolierter Betrachtung einzelner Bildelemente (plans, taches) - schon vor dem Tafelwerk („Wald“, „Bäckerjunge“ oder „Mühle in Boxdorf“) und realisiert dann in den Dächerbildern, insbesondere aber dem „Kammweg“, auf der gesamten Bildfläche eine inneroptische Bildtotalität, mit der die Gegenstandsidentität überschritten wird.

Eine die Gegenstandsidentität überschreitende inneroptische Bildtotalität besitzen auch die Meereslandschaften des Polen, die gleichzeitig mit dessen unistischen Bildern entstehen. Wie bei Glöckner besitzen sie einen assoziativen Titel – „Meereslandschaft“ -, der immer gleichlautend, lediglich durch Ordnungszahlen ergänzt zu unterscheiden ist („Meereslandschaft, 15. VIII.“). Wie bei Glöckner bestehen sie aus autonomen, konkreten Farbflächen, die nicht in einem Bildraum, sondern in einer Bildfläche zusammentreffen. Und wie bei Glöckner verrät der Titel zwar die außerhalb des Bildes liegende Welt als Ausgangspunkt der Malerei, aber diese

selbst ist eben kein Ausdruckssymbol mehr für diese Herkunft und mit dieser nicht zu identifizieren. Während Glöckners Malerei, darauf aufbauend, zu einem Ausdruckssymbol für den inneren Klang der Natur wird, bemüht sich Strzeminski nicht um eine transzendente Wahrheit. Er setzt aus einer zweiten Perspektive neben sein strukturell bildnerisches Denken im einzelnen Bild ein kontextuelles, indem er seine Werke in einem unabschließbaren Entwicklungsprozess der Kunst sieht und ihnen so eine konkrete gesellschaftliche Verbindlichkeit zuspricht.<sup>580</sup>

Vor dem das gesellschaftliche Leben mitbestimmenden Anspruch an die Kunst ist auch Strzeminskis Forderung nach einem neuen Sehen zu verstehen, mit dem das Bild quasi realisiert wird. Es ist wie das „Schauen“ von Willi Baumeister unbelastet von Erfahrungen und nimmt in erster Linie die rein physiologischen Reize auf.<sup>581</sup> Baumeister schreibt dazu in seinem Buch „Das Unbekannte in der Kunst“: „Der Gewinn aus der Schau ist das Erleben der Elementarwerte der Farben und Formen.“<sup>582</sup> Dieser theoretische Nebenschauplatz ist ein Aspekt, der erlaubt, zu Baumeister in der Diskussion von Strzeminski und Glöckner überzuleiten. Baumeisters Mauerbilder aus den Jahren 1919 bis 1923 waren in der von Le Corbusier und Ozenfant herausgegebenen „Esprit Nouveau“ veröffentlicht worden. Zu diesen führt er aus: „1919/1920 fertigte ich Bilder, die für eine damals noch nicht vorhandene Architektur gedacht waren. Im Gegensatz zu den Werken von Archipenko strebte ich nicht nach einem isolierten Farbreief, sondern ging von einem architektonischen Bestandteil, der Mauer, aus. Es entstanden Bilder mit real-plastischen Auftragungen, die gleichsam zögerlich aus der Mauer heraus wuchsen, ohne deren Gesetze zu zerstören – im Gegenteil, sie steigend und dann beherrschend. Ich nannte diese Bilder Mauerbilder im Gegensatz zu den Staffeleibildern.“<sup>583</sup> Die Werke belegen Baumeisters Aktualität zu dieser Zeit.

Die Reihe der Mauerbilder sind ungerahmte Tafeln mit Kittauflagen, die in Faktur und Gestaltung das neue Wandbild vorausnehmen. „Das Neue der Mauerbilder von 1922 ist, daß Baumeister in einer Art Skulptomalerei freie Formen mit figuralen Andeutungen so verbindet, daß jede wandauflösende Illusion aufgehoben, anderer-

---

<sup>580</sup> Vgl. Adolphs, S. 40 ff.

<sup>581</sup> Diese Forderung ist, verglichen mit Duchamps Formulierung „Ce sont les regardeurs qui font le tableau“, weitaus weniger radikal. Duchamps Ansatz galt einer eigenständigen Beteiligung des Betrachters an der Entstehung des Kunstwerkes, wofür er den Begriff des persönlichen Kunstkoeffizienten eingeführt hatte, während Strzeminskis und auch Baumeisters Forderung nach einem neuen Sehen letztendlich eine didaktische Hilfestellung für die Rezeption der gegenstandslosen, theoretisch begründeten Bilder waren.

<sup>582</sup> Baumeister, 1988, S. 244.

<sup>583</sup> Baumeister, 1929, S. 1 ff, zit. nach: Schneider, 1989, S. 88.

seits eine bloß dekorative Flächenaufteilung vermieden wird. Malerei und Architektur gehen eine Verbindung ein, die der Malerei das Odium der Heimatlosigkeit nimmt und der Architektur den Vorteil der menschlichen Akzente einbringt.<sup>584</sup> Baumeister erfindet eine Art Zwitter, eine neue ontologische Form zwischen Malerei und Bauplastik, die unmittelbar in das Bauwerk eingreift<sup>585</sup> und die in einem „kollektiven Stil“ und einer „kollektiven Form“ keine „Solisten oder Stars der Form“ hervorbringt.<sup>586</sup>

Mit den Mauerbildern steht Baumeister in einem ähnlichen phänomenologischen Verhältnis zu Glöckner, wie es schon bei Rodtschenko zu sehen war, das sich bildontologisch jedoch nicht bestätigt. Die strukturelle Einheit zwischen Wand und Malerei bei den Mauerbildern existiert so in Glöckners baugebundenen Arbeiten nicht, der die Wand immer nur als Träger und die plastische Kratzputz-Technik zur gestalterischen Steigerung des Bildes<sup>587</sup> nutzt. Insofern muss die unmittelbare Gestaltung von Wänden hier nicht weiter verfolgt werden, wohl aber die kunsttheoretische Lesart, Baumeisters Mauerbilder - wie es zum Beispiel Grohmann versucht - in Korrelation zu Glöckners Tafelwerk zu setzen. Grohmann schreibt: „Es sind Bilder von größter Einfachheit und Strenge, die Abstraktion ist bis zum Äußersten getrieben. Aber wie bei Mondrian ist die Abstraktion nicht leer; Flächenteilung, Farbe und Rhythmus begleichen die Vorstellung des Malers von dem, was die Welt im Innersten zusammenhält. Es ist unwahrscheinlich, daß Baumeister damals die Zeitschrift „Stijl“ (seit 1917) gekannt hat oder Mondrians „Neoplasticisme“ (1920), es ist ebenso unwahrscheinlich, daß er die subtile Gleichgewichtsverteilung der Qualitäten und Quantitäten (Farben und Flächen) bei Mondrian verstanden hätte oder fähig gewesen wäre, dessen ästhetisch-kosmische Beziehungen selbsttätig in seinem Bewußtsein hervorzubringen; die Flächenbilder Baumeisters sind entweder gelungenes Experiment oder erstaunlich begabte und selbständige Reaktionen auf Begegnungen mit konstruktivistischen Entwürfen dieser Zeit. Baumeister selbst bezieht [...] sich auf Cézanne (abschätzbare Tiefe), den Kubismus (zusammenwachsende Teile zur Fläche) und den Nachkubismus (Organisation der Flächen in der Fläche) [...]“<sup>588</sup>

---

<sup>584</sup> Grohmann, 1952, S. 8.

<sup>585</sup> Der Architekt Richard Döcker übernahm drei der Bilder in seine Raumstudie für die erste Werkbundausstellung 1922 in Stuttgart, vgl. Hirner, 1988, S. 244.

<sup>586</sup> Baumeister, 1967, S. 134, zit. nach Honisch, 1989, S. 77.

<sup>587</sup> Unter Bild sollen hier auch Schriftzüge oder ornamentale Formfindungen subsumiert werden.

<sup>588</sup> Grohmann, 1963, S. 40.

Ungeachtet der Einschätzung Grohmanns von Baumeisters bewusster, theoretischer Eigenleistung werden dessen 1947 veröffentlichten gestalterischen Grundzüge deutlich: die Abwendung vom Naturalismus zum Primat der Gegenstandslosigkeit, die Vorbildrolle Cézannes, die Verbindung von Form und Struktur, die Bedeutung des Irrationalen und des damit verbundenen unfehlbaren Unterbewusstseins sowie die zentrale Rolle des Empfindens.<sup>589</sup> Insbesondere die formstrukturellen Aspekte der künstlerischen Arbeit Baumeisters - das Zusammenwachsen der Bildelemente in der Fläche, deren Organisation und die Neudefinierung des Bildträgers - gehören zu Glöckners Bildsprache und wesentlichen Verknüpfungspunkten mit den Bestrebungen der abstrakten Avantgarden. Die Vorführung der ersten Tafeln als Objekt-Ding durch Glöckner besitzt die gleiche ontologische Wertigkeit wie die Zweitergeburt der ersten Mauerbilder. Aber auch die in den Baumeisterschen Bildreihen „Ideogramme“ und „Eidos“ fortgeführte malerische Konzentration auf Texturen mittels wandelnder Materialien liegt im Verständnismfeld von Glöckners Strategien zur Oberflächengestaltung und führt zu der gleichsam untrennbaren Verflechtung von Bildträger, Bildgegenstand und Bildoberfläche. Und Baumeisters Auffassung von der „unverlierbaren Mitte“ in einer Künstlerpersönlichkeit – formuliert in den Darmstädter Gesprächen<sup>590</sup> – steht mit der darin zum Ausdruck kommenden harmonischen Verbindung zur Natur und Beziehung zum Transzendenten im Zusammenhang mit Glöckners empfundenem Naturbild. Wie schon bei Rodtschenko oder Strzeminski besteht auch bei Baumeister die herausragende Schnittstelle zu Glöckner in dem zentralen Punkt der Schaffung einer inneroptischen Bildtotalität durch die radikale Annäherung des Motivs an das Bild. Im Grunde sind spätere Positionen in der Malerei, die Fragen formulieren wie etwa in Jasper Johns Serie der Flags - Ist das Bild eine Flagge oder die Flagge ein Bild? - ohne diese ersten Schritte nicht denkbar.

---

<sup>589</sup> Vgl. Honisch, 1989, S. 80.

<sup>590</sup> Evers, 1950, S. 147.

#### 4.6. František Kupka

František Kupka ist einer der frühesten abstrakten Maler - wenn nicht sogar der Früheste<sup>591</sup> -, der Konsequenzen aus dem Pointilismus, dem Luminismus und dem Jugendstil zieht und der als Vertreter des Orphismus (Guillaume Apollinaire) gilt. Im Kreis von Jacques Villon, dessen Brüdern Marcel Duchamp und Robert Duchamp-Villon, Delaunay, Léger und Herbin, beschäftigt er sich mit der Umsetzung der Jugendstilornamentik in freie Farbrhythmen, wobei auch die Ideen der Nabis von Bedeutung sind, nach denen der Bildgegenstand hinter den rein bildnerischen Mitteln zurücktreten soll. Seine Malerei in der er ein visuelles Äquivalent zu Tönen und Kompositionsformen sucht, wird mit „Musikalismus“ bezeichnet, da es auch in der Musik keine notwendige Beziehung zur gegenständlichen Welt gibt. Erste abstrakte Bilder, in denen sich zwei Bildkonzepte formieren, entstehen ab 1909<sup>592</sup> - erstens die vertikal und diagonal aufstrebenden Formen und Farbrhythmen mit eigener Räumlichkeit und zweitens die kreis- oder spiralartigen Farbentfaltungen mit den wichtigsten abstrakten Prinzipien Energie, Zeit und Bewegung.<sup>593</sup> Während sich Kupka zu Beginn seiner abstrakten Arbeit mit Theosophie, Zahlensymbolik und Entsprechungen zur Musik beschäftigt, interessiert er sich in den 20er Jahren für die Kombination von morphologischen Urbildern und die architektonischen Bedingungen, die dem Organismus der Bildelemente eigen sind.

In der Zeit von 1910 bis 1914 entstehen Notizen zu Kupkas philosophischen und kunsttheoretischen Ideen, die 1923 in dem Buch „Tvoření v umění výtvarném“ veröffentlicht werden. Es liefert erstaunliche Anknüpfungspunkte für die Diskussion von Glöckners Standortbestimmung in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Schriften belegen Kupkas Beschäftigung mit dem Ornament, die ihn von der tschechischen Volkskunst über die griechische, die keltische zur islamischen Kunst und deren symbolischen, ekstatischen, rhythmischen und dekorativen Qualitäten führt. Gerade letztere entspricht mit ihrer Logik dem reinen Konzept der platonischen Form –

---

<sup>591</sup> „Mag man den abstrakten Bildern, in denen Malevitsch geometrische Strukturen aufgreift, ein möglich frühes Entstehungsdatum zuweisen, man wird sie nicht vor 1914 datieren können: dadurch wird Kupka die Vaterschaft des geometrischen Modus der Abstraktion zuerkannt, da seine „Plans verticaux“ 1912 gemalt und 1913 ausgestellt wurden, d. h. ein oder zwei Jahre, bevor Malevitsch sich der strengen Schule der Geometrie zuwandte und vier oder fünf Jahre bevor der niederländische Neoplastizismus diese ästhetische Form in Europa aktuell machte.“ Dorival, B., 1967, o. S. Zu bedenken wäre hier aber auch das erste abstrakte Aquarell Kandinskys von 1910.

<sup>592</sup> Z.B. „Nocturne“ (1909) und Studien zu „La Fuge“ (1911-12), beide Musée National d'Art Moderne, Paris.

<sup>593</sup> Letztere entstehen parallel zum Mailänder Futurismus.

schön um ihrer selbst willen.<sup>594</sup> Die Anregungen dafür erhält Kupka von seinem Lehrer Alois Studnicka. Die Analyse der ästhetischen Wirkungsweisen der verschiedenen Ornamente liefert ihm die Grundlagen für die universal-archetypischen Strukturelemente seiner Malerei. Sie ist für ihn „die Projektion der erhabensten Art menschlicher Vergeistigung durch evokative und doch autonome Formen und Farben.“<sup>595</sup> Wie schon gezeigt, ist auch für Glöckner die Lehre zum Musterzeichner und das damit verbundene Wissen um die Ornamentik eine der Voraussetzungen, die ihn befähigen, rein ästhetische Konstruktionen zu erarbeiten, deren für sich selbst bestehende, allgemein darstellerische Werte den Ordnungswunsch und die Befriedigung seines Geistes spiegeln. Dass diesem Ordnungswunsch auch mit mathematischen Mitteln nachgekommen werden kann, ist an beiden Künstlern gleich zu verifizieren. Kupka bestätigt in seiner Überzeugung von der Anwendbarkeit mathematischer Berechnungen in der Kunst die griechische Kunst und die Kathedralarchitektur.<sup>596</sup> Aus seinem Buch geht deutlich hervor, dass schon in seiner vorabstrakten Zeit die figurative Darstellung von ihm als unwesentlich für die Wirkung des Bildes erkannt wird. Dagegen muss die geometrische Struktur – das „Skelett“, wie Kupka sie bezeichnet – richtig angelegt sein, da sie für die Schönheit, Harmonie und Melodie verantwortlich ist. Deswegen überzog er auch später die Leinwand mit sorgfältig berechneten geometrischen Linien, bevor er mit dem Malen begann. Diese Linien markierten die wichtigsten Punkte der Bildstruktur.<sup>597</sup> Es sei erinnert, dass Glöckner in seinen Bildern die innere Bildstruktur auch als die Determinanten (Skelett) erkennt und sie dann zum eigentlichen Bildgegenstand macht, dass er die Formate mit seiner geometrischen Ordnung einteilt, bevor der Malvorgang beginnt (Abb. 173). Und dass er in seinen Gemälden neben dem Tafelwerk, wie Kupka auch, eine Erlebniseinheit herstellt, die die organische Ordnung der Naturphänomene nicht zerstört. (Axiom: Hermann Glöckner drückt das Transzendente bzw. den inneren Klang der Natur geometrisch aus.)

Kupka benutzt „Créer“<sup>598</sup> als schöpferischen Ausdruck und Schlüsselwort seiner Kunstauffassung und knüpft damit an das alte Verständnis von imitatio und supera-

<sup>594</sup> Kupka, 1933, vgl. Mladek, 1996, S. 33.

<sup>595</sup> Rowell, 1976, S. 26, zit. nach: Fassbender, 1979, S. 23.

<sup>596</sup> Aus einem Brief an den Wiener Kunstkritiker Arthur Roessler vom 18. Februar 1913: „Die Erbauer der gotischen Kathedralen waren nicht Gefühlsmenschen [...], aber sie waren besonders Mathematiker [...] sieh Dir dorische Tempel, ja selbst ionische an, und Du fühlst sofort, daß sich Dein Blutkreislauf rhythmisch steigert, Dich in eine Sonntagsstimmung versetzt [...] Haben die Ägypter gedacht, haben die Griechen gemessen [...]“

<sup>597</sup> Vgl. Mladek, 1996, S. 39.

<sup>598</sup> Kupka spricht 1908 erstmals von Créer (Schaffen), Kupka, 1921, in: Vachtová, 1968, S. 285, zit. nach: Fassbender, 1979, S. 25.

tio an – das Naturphänomen muss im Kunstwerk in eine andere Realität überführt werden. Darin liegt für Kupka das schöpferische Erlebnis, das sowohl das Gefühl der *eigenen* Macht aus dem *eigenen* Vermögen und Können als auch das Gefühl der Wirksamkeit in einem Anderen vereint.<sup>599</sup> Das sich so begründende Verhältnis zwischen Kunst und Natur, also der Weg von der Naturbeobachtung zum Bild, ist mit Glöckners Ansatz in Beziehung zu setzen. Bei beiden Künstlern

- liefert für den schöpferischen Prozess die Naturwirklichkeit die Vorbilder,
- vollzieht sich im Nachschaffen eine subjektive Sinngebung, bei der ein Formzeichen zum Sinnbild wird und
- wird die Gegenstandsidentität im Bild überschritten.

Dann trennen sich die Wege. Während bei Kupka die sinnbildlichen Zeichen Ausdruck eines Gefühlskomplexes sind, werden sie bei Glöckner Ausdruck eines unbekannten Universums bzw. des inneren Klangs der Natur. Und während sich bei Kupka ein synästhetischer Wahrnehmungsprozess auf verschiedene Sinne legt (audio-visuell)<sup>600</sup>, besteht bei Glöckner ein simultaner aus geometrischer Ordnung und konkreter Fläche.

---

<sup>599</sup> Vgl. Frey, 1976, S. 208 f, zit. nach Fassbender, 1979, S. 27.

<sup>600</sup> „Von Synästhesie spricht man, wenn ein einziger Sinn (z. B. der Gesichtssinn) direkt angesprochen oder gereizt wird und dabei gleichzeitig ein anderer Sinn (z. B. Gehörsinn) mit gereizt wird, ohne daß er direkt angesprochen wurde: wenn man also beim Anblick einer dunklen blauen Farbe einen tiefen fernen Ton zu hören meint.“ Hofstätter, 1965, S. 141, zit. nach Fassbender, 1979, S. 32.

#### 4.7. Carl Buchheister und Erich Buchholz

Carl Buchheister hat wie Glöckner keine Kunstakademie durchlaufen und er war an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin – wenn auch nur ein knappes Jahr. Die engen Beziehungen zu Kandinsky – Kandinsky wohnt 1924 im Elternhaus von Buchheister – beeinflussen seine Entwicklung.<sup>601</sup> Kandinsky unterscheidet 1912 in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“, zwischen Impressionen, Improvisationen und Kompositionen. Der Begriff der Komposition geht auf hauptsächlich unbewusste, sich besonders langsam bildende Eindrücke zurück, für die die Vernunft, das Bewusste, das Absichtliche, das Zweckmäßige eine überwiegende Rolle spielen. Dabei ist das Gefühl und nicht die Berechnung konstituierend. 1926 in dem Buch „Punkt und Linie zu Fläche“ schreibt er weiterführend: „Meine Definition des Begriffs Komposition ist: Die Komposition ist die innerlich-zweckmäßige Unterordnung 1. der Einzelelemente und 2. des Aufbaus (Konstruktion) unter das konkrete malerische Ziel.“<sup>602</sup> Dementsprechend werden die Arbeiten nach dem ersten Weltkrieg zur lyrisch abstrakten Malerei gerechnet, die mit Formen und Farben subjektive Gefühle auszudrücken versucht. In der Nachfolge gehen die Bemühungen entgegen einer willkürlichen Ornamentik hin zu Gesetzmäßigkeiten, die sich aus der Erkenntnis der Eigenwirkung der Farbe und Form, Komposition und Struktur ableiten. Buchheister strebt nach einer Synthese zwischen konstruktiven und organischen Elementen, Darstellung von Ordnung und Naturhaftigkeit. In Bezug auf Glöckner sind zwei Bereiche von Buchheisters Kunst zu diskutieren:

1. die konstruktive und bildsyntaktische Ordnung und
2. das Verhältnis zwischen Kunst und Natur.

Auf die gestalterischen und bildnerischen Analogien zwischen den beiden Künstlern, wie etwa bei den Collagen aus Fundstücken<sup>603</sup> und Schnüren sowie bei der Überführung der Bilder in kinetische Objekte, wurde bereits im Kapitel zur Rezeption der Moderne hingewiesen.

---

<sup>601</sup> Vgl. Kemp, 1998, S. 101.

<sup>602</sup> Kandinsky, 1926, S. 36.

<sup>603</sup> Diesen Analogien wird an dieser Stelle deswegen nicht mehr Platz eingeräumt, weil diese Mischtechnik der Materialbilder (Objets-trouvés Collagen) letztendlich zu einer modischen Spielerei verkommen sind und damit auch ein kollektives Gut in der Kunst waren, so dass von ihnen aus keine signifikanten Vergleiche geführt werden können (erinnert sei auch an die Schnüre bei Kurt Schwitters).



Buchheisters Kunst ist durch Gegensätze geprägt, die ihn „zu vergleichbaren komplexen Synthesen von definiten und indefiniten Elementen, von Rationalität und Phantasie, Konstruktion und Gefühl“ führen. Der Wechsel der Darstellungsmittel, „auch der bildsyntaktischen Ordnung“, erzeugt Polaritäten, „in denen sich vielfältige und widersprüchliche Aspekte verbinden. Das Konzept des Künstlers zielt auf individuelle Bilderfindungen, nicht auf konstruktive Regelmäßigkeit. Es schließt die Welt der Affekte, der Phantasie, der Klänge in die Arbeit mit reduzierten Formen ein.“<sup>604</sup> Ebenso erkennt der Künstler den Zufall und das Nichtbeherrschbare als künstlerische Form und damit als Realitätsprinzip an. Dem gegenüber stehen exakt geometrische Momente konstruktiven Geistes.<sup>605</sup> In ihrer reifsten Form sind die Arbeiten Glöckners ebenfalls von dieser Polarität durchzogen. Auch bei ihm ist das Malerische (stellvertretend für den Kosmos des Amorphen, des Zufalls und der Regellosigkeit) der große Gegenspieler zur geometrischen Ordnung – quasi die Spielfläche, auf der die Regeln „entfaltet“ und katalysiert in Erscheinung treten können. Die Klarheit und Schärfe der geometrischen Ordnung in der Malerei Glöckners wäre ohne diesen Gegensatz kaum so eklatant.

Bei beiden Künstlern stellt sich aber die Frage, wie sich die divergenten Komponenten zu einem plausiblen Bild formen können. Zu einem verlorengegangenen Bild - „Komposition blaues Quadrat“<sup>606</sup> - von 1925 schreibt Buchheister (Abb. 174): „Dieses Bild zeigt besonders die Entwicklung zu rein rhythmischer Gestaltung [...] Hier löst sich aber schon der Begriff Kernform und Außenform, positive und negative Form vollständig auf [...]“.<sup>607</sup> Daraus wird deutlich, dass Buchheister über eine zeitliche Ordnung die Vereinigung der beiden widersprüchlichen Komponenten in einer Komposition anstrebt. Das Bild als ein Vorgang in der Zeit - unter den Bedingungen eines selbst unbewegten Mediums -, deshalb die mögliche Übertragung des Begriffes Rhythmus auf das Bild. Es bleibt die Frage, wie die abstrakten Bilder darstellen, zugleich einer autonomen Logik der Form folgen und auf heteronome Inhalte verweisen können? „Er (Buchheister, d. V.) sieht seine Arbeit als den Versuch mit ge-

---

<sup>604</sup> Boehm, 1998, S. 19.

<sup>605</sup> Beispielsweise beruht Buchheisters „Diagonalkomposition“ von 1930 (auch betitelt als „Diagonalkomposition roter Strich“) auf dem System der Seitenhalbierungen. Drei Diagonalen sind so im Bildformat positioniert, dass ihre nach oben möglichen Verlängerungen in einem Punkt (!) zusammenlaufen würden. Das formale Gebilde wäre eine Zacke, einer Bergspitze nicht unähnlich, wie sie sich in den Tafeln unter dem Diktat der geometrischen Progression bei Glöckner findet. Buchheisters Bild ist aber eben nur ein Ausschnitt und zeigt so lediglich den unteren Stumpf. Die Konstruktion der Diagonalen ist aber, wie bei Glöckner auch, Spiegel einer numerischen Ordnung. Die linke Diagonale verläuft von der HH2.ul zur BH2.lo, die mittlere verläuft von der BH2.r zur BH3.rl und die rechte von HH4.uuor zur BH2.ro.

<sup>606</sup> Vgl. Kemp, 1998, WV 7/25.

<sup>607</sup> Buchheister, in: Rump, 1980, S. 102, zit. nach Boehm, 1998, S. 19.

genstandslosen Mitteln Äquivalente zur Natur zu schaffen.<sup>608</sup> Dies scheint durch eine veränderte Naturauffassung möglich - kein statischer Sachverhalt, sondern Aspekte von Energie, Wechselbeziehungen zwischen den Dingen und Entmaterialisierung. Buchheister macht selbst deutlich: „Wir müssen die gegenständlichen Dinge, mit denen wir arbeiten, die auf unser Gefühlsleben wirken, entformen, ihren Sinn erfassen, d. h. abstrakt malen.“<sup>609</sup> Wenn für ihn die Dinge auf das Gefühlsleben wirken, dann sieht er die Empfindung und nicht die Beobachtung als den Zugang zur Natur an. Und da nur die Symptome, nicht aber die Energien der Natur selbst sichtbar sind, ist der Künstler darauf angewiesen, Mittel einzusetzen, die geeignet sind, das Unsichtbare der Energie auf indirektem Wege sichtbar zu machen.<sup>610</sup> Buchheister stellt also Realität oder Natur dar, insofern sie sensorische Wirkungen bei ihm hinterlassen hat. Die bildnerischen Äquivalente zur Natur sind demnach näher zu bestimmen als die bildnerischen Äquivalente zu seinen sensorischen Erlebnissen. Darin liegt eine ontologische Doppeldeutigkeit, denn die Empfindungen sind in ihm, weisen aber auf die äußeren Ursachen zurück - Außen und Innen sind in den Empfindungen zu einem Kontinuum verknüpft. Seine Bilder sind keine perspektivischen Fenster, die einen fiktiven Blick nach draußen ermöglichen (Abb. 175).

Wie steht dazu nun wieder das Axiom: Hermann Glöckner drückt das Transzendente bzw. den inneren Klang der Natur geometrisch aus? Im Kapitel II., 2.2.3. wurde - zum genannten Axiom hinführend - festgehalten, dass die Natur in seiner Malerei neben dem Tafelwerk kein Äquivalent in einem abstrakten Bildgegenstand erhält, sondern vielmehr die Gegenstandsidentität überschritten wird und dass im Bild „Kammweg“ zwischen der geometrischen Ordnung und der universalen Ordnung eine ontologische Verbindung hergestellt und die Malerei damit zum Ausdruckssymbol für den inneren Klang der Natur wird. Glöckner sucht mit den bildnerischen Möglichkeiten der Malerei keinen Ersatz für seine transzendente Wahrnehmung der Natur, sondern er ist versucht, sie analog auszudrücken. Bildsyntaktisch gleich ist mit Buchheister die Auflösung von Kern- und Außenform. Glöckner erreicht diesen Zustand jedoch über die Determinierung der konkreten Farbflächen durch die geometrische Ordnung und nicht über die Rhythmisierung<sup>611</sup> des Bildes. Buchheister agiert mit seiner sensorisch codierten Malerei auf einer zweiten, evokativen Meta-

---

<sup>608</sup> Boehm, 1998, S. 20.

<sup>609</sup> Buchheister, Brief an den Stadtdirektor Tramm v. 7.11.1924, in: Kemp, 1984, S. 28.

<sup>610</sup> Vgl. Boehm, 1998, S. 20.

<sup>611</sup> Die Rhythmisierung bei Buchheister ist vergleichbar mit dem synästhetisch auftretenden Wahrnehmungen bei Kupka.

ebene, auf der keine konkreten Bildelemente mehr auftreten können. Durch das Anliegen, mit seiner Bildsprache zu Assoziationen, Affekten, Phantasien und Erinnerungen überzuleiten, ist Buchheister eher ein Interpret, während Glöckner mit seiner asketischen Konzentration auf die Dinge zum Medium wird.<sup>612</sup>

In ähnlich feinstufigem Verhältnis ist Erich Buchholz zu Hermann Glöckner zu sehen. Zur gleichen Zeit wie bei Glöckner entstehen dessen erste ungegenständliche Arbeiten zwischen 1918 und 1921. Besonders hervorzuheben sind zehn Kohlezeichnungen mit einfachen geometrischen Formelementen (Kreis, Rechteck, Linie),<sup>613</sup> die jedoch nicht als eine bildkonstituierende Struktur bezeichnet werden können. Die Blätter wirken spielerisch in ihrer austestenden Suche nach neuen Möglichkeiten und durchlaufen dabei eine Entwicklung „von scheinbar zufälligen, chaotischen Formen und Linien bis hin zu einer mehr und mehr strukturierten Bildorganisation.“<sup>614</sup> Ihr spielerischer Charakter<sup>615</sup> ist dem Inhalt des Dargestellten geschuldet, nicht dem „Wie“, denn hier ist kein Zeichner, sondern ein Denker am Werk. Bei der 1918 entstehenden „Erste(n) abstrakte(n) farbige(n) Zeichnung“ wirken die Formen dagegen nicht spielerisch suchend, sondern nüchtern gesetzt, und sie erzeugen eine dynamisch-rhythmisierte Blattordnung. Obwohl dabei die technische Ausführung nicht konsequent dem Bildkonzept folgt - das Fließverhalten der Aquarellfarben und deren wässrige Farbqualität beginnen die Formen zu lösen und lockern die Struktur auf - ist die Bildanlage doch eine streng abstrakt konstruktive.

Buchholz bezeichnet diese Zeit nach dem 1. Weltkrieg, in der die Zeichnungen entstehen, als die „große Zäsur“ der Sehnsucht nach einem Neubeginn, den „Punkt Null“. Neben seiner Selbsterfahrung bezieht er die Große Zäsur auch auf die Menschheitsgeschichte insgesamt wie auf die neuen Ideen in Kunst und Wissen-

---

<sup>612</sup> Ohne im Weiteren auf Theo van Doesburg einzugehen, soll nachgestellter Auszug aus seinen „Grundbegriffen der neuen gestaltenden Kunst“ den Sachverhalt untersetzen:  
„XX. Tritt im Kunstwerk ein Erfahrungsobjekt als solches noch in Erscheinung, so ist ein solcher Gegenstand ein Hilfsmittel innerhalb des Ausdrucksmittels. Die Ausdrucksweise ist in diesem Falle nicht exakt.

XXI. Kommt das ästhetische Erlebnis unmittelbar durch das Gestaltungsmittel der Kunst zum Ausdruck, dann ist die Ausdrucksweise exakt.“

Ziel ist die exakte Ausdrucksform für die ästhetische Realitätserfahrung. „Wenn wir auch die vollkommene Harmonie, das absolute Gleichgewicht im All nicht zu erfassen vermögen, so ist doch alles und jedes im Weltall den Gesetzen dieser Harmonie, dieses Gleichgewichts untergeordnet. Es ist Aufgabe der Künstler, diese verborgene Harmonie, dieses universelle Gleichgewicht in den Dingen aufzuspüren und zu gestalten, ihre Gesetzmäßigkeit aufzuweisen usw. Das (wirklich exakte) Kunstwerk ist ein Gleichnis des Universums mit künstlerischen Mitteln.“ Doesburg, 1925, S. 30 - 34.

<sup>613</sup> Abb. in: Wiesenmayer, 1998, S. 18 u. 19.

<sup>614</sup> Wiesenmayer, 1998, S.11.

<sup>615</sup> Roters nennt sie Kritzelzeichnungen, vgl. Roters, 1993, S. 21.

schaft, in denen er einen Durchbruch zu einem zukünftigen Denken erkennt. Diesen führt „er auf den Einschlag einer kosmischen Mutation im geistigen Haushalt der Menschheit zurück[...]“,<sup>616</sup> wo die bisherigen erlernten Erfahrungen aufgegeben werden. Ihrem faktischen Charakter nach ist die große Zäsur bei Buchholz mit Glöckners Beginn am Tafelwerk zu vergleichen, bei dem er auch alles Vorherige über Bord werfen wollte, um ganz neu zu beginnen, auch wenn er aus einer anderen Entdeckung heraus diesen Schritt vollzogen hat. Trotzdem handelt es sich bei beiden Künstlern um die Erkenntnis, dass es allgemeingültigere Gestaltungsformen gibt, die einen universalen Charakter haben und die für mehr „Bild-Wahrheit“ stehen, als eine subjektiv gegenständliche Wiedergabe eines Objektes. Und die bildgestalterischen Mittel der Künstler sind in der Erkundungsphase auf den Gedanken bzw. das Thema ausgerichtet. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Glöckners Zeichnung „Zitrone und rotes Heft“ aus dem Jahre 1913, die im Kapitel 2.1.1. behandelt wurde. Nicht die einzelnen Motive dieser Arbeit sind der Bildgegenstand, auch nicht das zeichnerische Können - Glöckner war zweifellos ein virtuoser Zeichner - sondern eine Flächenteilung mit geometrischen Elementen.

Auch bei Buchholz finden sich Anzeichen dieser neuen Klarheit in den früheren Zeichnungen. Das Blatt „brücke in bamberg“ (1916/17)<sup>617</sup> ist von der Vereinfachung auf geometrische Formelemente wie Senkrechte, Waagerechte, Kreissegment und Diagonale bestimmt. Diese Konzentration auf die nicht mit der Natur zu identifizierenden Bildteile führt stringent zu den Kohlezeichnungen. Buchholz leitet sein Kunstverständnis aus der Naturbeobachtung ab und erkennt der Natur innewohnende Gesetzmäßigkeiten nach dem Credo Cézannes: „Alles ist geformt nach Kugel, Kegel und Zylinder.“ Die Umsetzung im Bild folgt jedoch nicht einem Ittenschen Automatismus - wie etwa bei Buchheister, bei dem der ganze Körper als sensorisches „Werkzeug“ einbezogen wird -, sondern sie sind Ansätze einer kalkulierten Darstellung von Kopfarbeit.<sup>618</sup> Feine intuitive Linienfindungen, gekennzeichnet von Individualität und Spontaneität, gespeist aus der Konzentration auf die unmittelbaren Empfindungen des Künstlers, tauchen in den Kohlezeichnungen nicht auf.

---

<sup>616</sup> Roters, 1993, S. 23.

<sup>617</sup> Abb. in: Wiesenmayer, 1998, S. 20.

<sup>618</sup> Vgl. hierzu auch der Begriff das „denkende Auge“ (Roters, Berlin, 1993, S. 28). Antipodisch, vielleicht auch antagonistisch dazu steht der Begriff „spannungsauslösender Impuls“, der Buchholz in den Kreis der dynamischen Konstruktivisten (der frühe Moholy-Nagy, Péri, Eggeling) stellt und der die Formfindungen Buchholz als nicht konstruktivistisch bestimmt, vgl. Roters, Berlin, 1993, S. 30.

Eberhard Roters beschreibt in seinem Text über Buchholz dessen Gestaltungsdenken in Bezug auf die Umgestaltung seiner Atelierwohnung, Herkulesufer 15 in Berlin Schönberg, wie folgt: „[...] er (arbeitete, d. V.) mit geometrischen und stereometrischen Grundformen, mit Rechteck, Quadrat, Dreieck und Kugel sowie mit Stäben zur linearen Verstärkung und Unterstreichung der proportionalen Gliederung. Er traf seine Farbauswahl überlegt und gezielt, indem er sich auf eine bestimmte Palette – grün, blau, rot, schwarz, weiß und golden – beschränkte und indem er bestimmten Farben bestimmte Formen zuordnete. Er verwandte die Farben also – das sei ausdrücklich hervorgehoben, weil ihn das vom Selbstverständnis manches Konstruktivisten unterscheidet – nicht funktionalistisch, sondern zur Sichtbarmachung einer harmonikalen Gesetzlichkeit einander sympathischer Grundformen und Farben. Die Farb-Form-Zuordnungen erfüllten darüber hinaus keinen weiteren Zweck; sie hatten ausschließlich ästhetische Bedeutung. Indem Buchholz sich von der Intuition seines Raumempfindens leiten ließ, war er einem kosmischen ebenso wie einem menschlich-individuellen Regelsystem auf der Spur, in dessen Räumlichkeit sich die geistige Harmonie spiegelt, die Lebensgrundlage unseres Denkens und unserer bewussten Wahrnehmung ist. Die Aufgabe des Künstlers begriff Buchholz darin, die unendlich vielen Spielmöglichkeiten, die in dem Organon der harmonischen Gewichtigkeiten enthalten sind, zu erschließen und, sichtbar vor Augen geführt, immer wieder neu auszubalancieren und miteinander ins Gleichgewicht zu bringen. Denn um das innere Gleichgewicht eines in sich schlüssigen Bewegungsspiels aufeinander bezogener Verhältnisse handelt es sich hierbei. Das Gleichgewicht innerhalb der unendlichen Variabilität der Bewegungen ist das Kernproblem; das kosmische Gleichgewicht, das menschliche Gleichgewicht und das Gleichgewicht der künstlerischen Form.“<sup>619</sup>

Die Umsetzung dieser Bestrebungen erfolgt u. a. in einem Tafelwerk.<sup>620</sup> Dabei handelt es sich um Holzreliefs, die ursprünglich als Druckstöcke geplant gewesen sind (Abb. 176 u. 177). Im Laufe der Arbeit muss sich Buchholz jedoch für ein Belassen der Unmittelbarkeit des substanziellen Trägermaterials entschieden haben. Die einzelnen Formelemente weisen letztendlich unterschiedliche Höhen auf – was sie für einen Druck unbrauchbar macht - und sind von Umrissformen eingegrenzt, die der Komposition Eindeutigkeit verleihen. Diese Umrissformen stehen als starke Grate über den anderen Kompositionsflächen; ein weiteres den Begriff Holzrelief rechtfertigendes Moment. Wie Glöckner bei seinen Tafeln (der Begriff der Tafel ist zweifels-

---

<sup>619</sup> Roters, Berlin, 1993, S. 20.

<sup>620</sup> Ebenda, S. 47.

frei durch die beiden Künstler unterschiedlich besetzt), erreicht auch Buchholz eine besondere ontologische Aussage mit seinen Arbeiten. Die Ausführungen weiter oben hatten verdeutlicht, wie Glöckner seine ersten Tafeln als Metaweiser auf sie selbst verweisend einsetzt und so das Medium vorstellt, mit dem er sich in der weiteren Gestaltung an den Betrachter wendet und wie er diesem Medium - abweichend von dem bisherigen illusionistischen Bildraum eines Gemäldes - einen plastischen Charakter gibt, der ein handelndes Begreifen intendiert. Wenn Buchholz nun das Werkzeug der ursprünglich vorgesehenen Drucke selbst zum Objekt macht, vollzieht sich ontologisch die gleiche, theoretisch bestimmbare Wendung in der Werkentwicklung.

Die von Roters beschriebene funktionsfreie Anwendung der Farben bei Buchholz findet nämlich mehr als eine Entsprechung in der rein praktischen Entfunktionalisierung seiner Druckstöcke. Damit allein wäre die Sichtbarmachung einer harmonikalen Gesetzlichkeit einander sympathischer Grundformen und Farben nicht erfolgt. Allein die Gestaltung der Holzreliefs versucht eben die ästhetische Ausformulierung der nur so ausdrückbaren Gesetzlichkeiten. Für diesen Anspruch bemüht Buchholz sogar den mittelalterlichen, göttlichen Goldgrund aus Gleichnis für die Universalität seines künstlerisch dargestellten und allem zu Grunde liegenden Gleichgewichts aus kosmischer Ordnung und menschlichem Sein. Und dieser künstlerische Versuch, der sich natürlich wie alle dieser Versuche einer Palette von Bildelementen bedient, die in ihrer solitären Analyse „objektive“ Größen ergibt, wird in der Verbindung mit dem indexikalischen Prinzip der Tafel zum Manifest. Auch ein weiteres das Werk Glöckners durchziehendes Prinzip ist in den Tafeln von Buchholz eingebunden – der „coincidentia oppositorum“. Die Farbfassung der Kompositionsflächen birgt malerische Präsenz in sich, und zwar in ästhetisierter, also herausstellender Weise, als „Inkarnat“ der Geometrie. Insoweit können Buchholz und Glöckner miteinander verglichen werden.

Diametral ist hingegen die Denkstrategie. Bei der Ausformulierung des sechszackigen Sterns und seiner Verknüpfung mit dem in der arithmetischen Ordnung erkannten Numen zu einer Urform eines naturalen Universums verläuft die Entwicklung bei Glöckner von der geometrischen Ordnung in der Fläche zum plastischen Denken im Bildraum. Buchholz schafft mit seinen zwar plastischen Reliefs, aber optisch flächigen Gleichgewichten ein Ausdruckssymbol für die im Realraum erarbeiteten Verhältnisse. Sein schon benanntes, begehbare Bild im Atelier ist der Erfahrungs- und Denkraum, seine künstlerische Folgerung ist die Tafel.

#### 4.8. El Lissitzky

Der Russe El Lissitzky ist einer der wichtigen Wegbereiter des Konstruktivismus. Sein Werk entwickelt sich auf der Grundlage der suprematistischen Elementarformen Malewitschs und der raumgreifenden Konterreliefs Tatlins und ist eingebettet in den bereits beschriebenen Erneuerungsprozess der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg und dem künstlerischen Bestreben, eine neue Welt zu bauen. Die bei ihm hervortretende neue Bildform „Proun“ ist ein Modell für einen universalen Raum. Deswegen versteht Lissitzky das Ziel seiner Kunst auch nicht als Vision von einer neuen Welt, sondern als eine neue Weltrealität.<sup>621</sup> Er entwickelt „Proun“ „mit dem Ziel der schöpferischen Gestaltung der Form (folglich der Beherrschung des Raumes) durch die ökonomische Konstruktion des verwandelten Materials [...]. Proun beginnt auf der Fläche und geht zum räumlichen Modellaufbau vor und weiter zum Aufbau aller Gegenstände des allgemeinen Lebens.“<sup>622</sup> Die in den „Prouns“ zur Anwendung kommenden Gestaltungselemente bringen in die Flächenordnung permanente Bewegung und unendliche Räumlichkeit.<sup>623</sup> Unendlichkeit erreicht der Künstler, indem er statt einer Zentralperspektive ein mehrdimensionales Raumgefüge initiiert. In diesem neu definierten, nicht auf die Bildoberfläche begrenzt gedachten Raumkontinuum schweben zwei- und dreidimensionale Körper, die eine scheinbare funktionale Zusammengehörigkeit besitzen. Eine solche erschließt sich jedoch nicht; insofern haben die Körper eher einen metaphorischen Charakter.

In den drei eingerichteten Raum- und Ausstellungskunstwerken „Prounenraum“ (1923, Große Berliner Kunstausstellung, Abb. 178), „Erster Demonstrationsraum“ (1926, Internationale Kunstausstellung Dresden) und „Raum der Abstrakten“ (1928, im Provinzialmuseum Hannover, Abb. 179) versucht der Künstler die Realisation der Idee des „Proun“ mit der Verdinglichung des Gedankens, dass die Oberfläche des „Prouns“ als Gemälde aufhört zu existieren, mithin der „Proun“ ein Bau wird, den man umkreisen kann und von allen Seiten betrachten muss, von oben beschauen und von unten untersuchen.<sup>624</sup> Neben diesem Bestreben der Transformation bildnerischer Werte in den Realraum beinhalten die Demonstrationsräume auch einen didaktischen, interaktiven Aspekt, der einen aktiven Betrachter erfordert. Diesem ist die Möglichkeit gegeben, in das Raumkunstwerk gestaltend einzugreifen.<sup>625</sup>

<sup>621</sup> Vgl. Weidemann, 1999, S. 488.

<sup>622</sup> Lissitzky, 1977, S. 24, zit. nach ebenda, S. 490.

<sup>623</sup> Ebenda.

<sup>624</sup> Vgl. Lissitzky, 1965/66, S. 39.

<sup>625</sup> Der gestalterische Spielraum besteht beispielsweise in der eigenen Bewegung, da die von den lammellenartig aufgebauten Wänden ausgehende optische Wirkung, je nach Betrach-

„Im Prounenraum gelingt Lissitzky die Umsetzung des dynamischen Prinzips der Prounen-Bilder in den Raum und damit der Wechsel von der nur im Kopf vollziehbaren Bewegung der dreidimensionalen Arbeiten in die direkte Erfahrbarkeit. Das dort in der Bildfläche komprimierte Raumkonzept, des Nebeneinander der Körper, wird zum Nacheinander, zur zeitlich gestaffelten Abfolge von Formen.“<sup>626</sup> (Abb. 180 u. 181)

Hermann Glöckners Tafelwerk ist mit den „Prounen“ und den sich daraus entwickelnden Demonstrationsräumen in vielerlei Hinsicht zu sehen. Zu allererst soll noch einmal auf den ontologischen Status der Tafel verwiesen werden, die als ein Objekt Ding auf der Entwicklungslinie der plastisch umgesetzten Bildteile im Berliner „Prounenraum“ steht; andere, gleichartige Verbindungen wie bei Buchholz wurden genannt. Was sich bei Lissitzky stringent aus dem architektonischen Bild vollzog – die Transformation ins Plastische – tritt bei Glöckner beinahe spontan auf und erklärt sich gleichbedeutend über die weitere Entwicklung. Glöckners Initiation geht zwar laut seinem Lebensbericht aus der Entdeckung der Maßverhältnisse hervor, plausibel erklären würde es sich aber aus der aufgezeigten Kenntnis des Dresdner „Demonstrationsraumes“. Was sich im Weiteren bei ihm ereignet, ist denn auch mehr als affirmative Aufnahme von Gesehenem. Lässt man also die Tatsache außer Acht, dass die Erfindung der Tafel zeitlich vor der plastischen Entwicklung von Bildkonzepten liegt, kann Folgendes festgestellt werden: Glöckner und Lissitzky

- besitzen das gleiche plastische Denken in der Fläche,
- benutzen einen unendlichen, nicht zentralperspektivisch angelegten Bildraum, der über die Formatgrenzen hinaus gedacht ist,
- geben den Gestaltungselementen eine impulsartige Bewegung,
- erkennen den Bildträger als Bildbestandteil an,
- übertragen die plastischen Formen in realplastische Kunstwerke und
- inszenieren ihre Bildplastiken in Räumen.

Das formal-künstlerische Bildkonzept der beiden Künstler kann als deckungsgleich beschrieben werden. Es ist die bisher nicht erkannte Seite an Glöckners Werk, nämlich das Denken in einer plastischen Dimension auf der Fläche und die sich

---

terstandpunkt, variiert oder ganze Wandteile verschoben werden können. Lissitzky strebt damit eine optische Dynamik an, die aus dem menschlichen Schreiten entsteht. Insbesondere in Hannover deckte sich der didaktische Ansatz mit dem von Alexander Dörner, der das Museum als ein Erziehungsinstitut der großen Massen ansah. Vgl. Nobis. 1988, S. 223.  
<sup>626</sup> Ebenda.



daraus ungebrochene Entwicklung zur Realplastik, die ihn mit dem Russen verbindet. Grundverschieden sind beide Künstler hingegen in ihrer gesellschaftspolitischen Haltung. Während Lissitzky ganz klar in einem gesellschaftsrelevanten Erneuerungsprozess zu sehen ist - „Proun nannten wir die Haltestelle auf dem Aufbauwege der neuen Gestaltung, welche auf der von den Leichen der Gemälde und ihren Künstlern gedüngten Erde entsteht.“<sup>627</sup> -, befindet sich Glöckner in einem Erneuerungsprozess seines künstlerischen Erkenntnisweges. Eine graduelle Unterscheidung ist auch bei der Präsentation in Räumen zu treffen. Glöckners Versuch, seine Tafeln gemäß ihrer plastischen Dimension auch im Raum zu hängen und mit diesem zu einem Gesamteindruck zu vereinen, muss von Lissitzkys konzeptueller Regie im Verbund mit anderen Künstlern geschieden werden. Diese Trennung wirkt sich in der Gesamtbewertung des künstlerischen Schaffens zwar gewichtig aus, sie kann aber nicht die Verwandtschaft entkräften, die sich aus den Bildkonzepten ergibt.

---

<sup>627</sup> Lissitzky, 1992, S. 348.

#### 4.9. Versuch einer Standortbestimmung von Hermann Glöckner

Künstler liefern wie die Wissenschaft oder Religion mit ihren Beiträgen Formen geistiger Wirklichkeitsaneignung. Dabei bedienen sie sich einer oder mehrerer Grundhaltungen:

- der realistischen Haltung, die die äußere, scheinbar objektive Wirklichkeit als solche wahrzunehmen, zu definieren und darzustellen versucht,
- der strukturellen Haltung, die den Aufbau der Welt zu verstehen und deren Ordnungsprinzipien sichtbar zu machen versucht, nach denen die einzelnen Erscheinungen miteinander verknüpft sind und deshalb als Teil eines Ganzen erfahren werden können,
- der romantischen Haltung, die die innere, subjektive Wirklichkeit wahrzunehmen, zu definieren und auszudrücken versucht,
- der symbolischen Haltung, die die innere Wirklichkeit mit einem allgemeinen und umfassenden Sinn in Beziehung zu setzen versucht, um so das Einmalige mit dem Universalen, das Reale mit dem Ideellen zu verbinden.<sup>628</sup>

Rein theoretisch lassen sich diese Haltungen getrennt betrachten. Aber schon die zehn als „Sparringpartner“ diskutierten Künstler zeigen, dass es in der künstlerischen Praxis zu vielfältigen Verbindungen zwischen den Grundhaltungen kommen kann. Allen diesen Künstlern ist jedoch wie Glöckner die strukturelle Haltung gemein, die sich mehr oder weniger in den Vordergrund drängt. So ist beispielsweise ein Bild von Carl Buchheister neben dem strukturellen Aspekt insofern auch von einer romantischen Haltung geprägt, als sein Bestreben dahingeht, die sensorischen Erlebnisse (Wahrheiten) mit der Natur in der Malerei auszudrücken.

Bei Glöckner wird ebenfalls nicht nur eine der Haltungen wirksam. Allein systemisch besitzt er auch eine romantische, da die eigenen Vorlieben und Empfindungen in sein strukturelles Werk einfließen. Und natürlich besitzt dieses auch realistische Ansätze, da Glöckner sich ja von der direkten Beobachtung der Natur aus entwickelt, d. h., deren scheinbar objektiven Erscheinungen Anstoß und in den frühen Werken zu einem bestimmten Grad auch Abbild waren. Neben den beiden genannten Haltungen ist es aber dann doch die symbolische, die sich auf die für Glöckner charakteristische Art mit dem strukturellen Potenzial verbindet, um Ordnungsprinzipien zu erkennen und zu deuten.

---

<sup>628</sup> Vgl. Bocola, 1994, S. 550.

Die Auswahl der Künstler und die Ausführungen zu ihnen zeigen die vielschichtigen Verknüpfungen mit Hermann Glöckner. Die folgende Liste führt signifikante bildkünstlerische Merkmale Glöckners und die entsprechenden Querverbindungen zu den diskutierten Künstlern auf. Dabei ist zu beachten, dass die einzelnen, sich teilweise widersprechenden Merkmale bei ein und demselben Künstler auf Grund seiner künstlerischen Entwicklung vorkommen.

1. Die Auflösung des aporetischen Gegensatzes der Malerei in ihrer irreduziblen Erscheinung von reiner, formaler Identität mit einer inneroptischen Bildtotalität tritt auf bei Rodtschenko, Strzeminski (Unismus), Baumeister und Kupka sowie in abgeschwächter Radikalität bei Mondrian und Kandinsky. Dieses Hauptmerkmal wird u. a. erreicht durch:

2. die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Darstellung und Hintergrund bei Mondrian, Rodtschenko, Strzeminski und Baumeister sowie

3. durch die Anwendung einer geometrischen Ordnung bei Kupka und Strzeminski (geometrische Progression 1,6) und der zusätzlichen Gestaltungsmittel Gitter und Linie bei Mondrian und Rodtschenko.

4. Die Konstituierung von Merkmalen erfolgt durch eine induktive Ableitung ästhetischer Qualitäten aus einer geometrischen Ornamentik bei Kupka und aus geometrischen Formen bei Buchholz.

5. Ontologisch entstehen aus der Malerei in die plastische Dimension transformierte Objekt-Dinge bei Lissitzky (Prounen und Demonstrationsräume), Baumeister (Mauerbilder) und Buchholz (Tafeln).

6. Dem ganzheitlichen Prinzip der „coincidentia oppositorum“ beim künstlerischen Ausdruck bedienen sich Itten, Mondrian (plastische Äquivalenz), Buchheister, Baumeister und Buchholz.

7. Die Aktivierung des eigenen Rhythmus zur Findung der Richtung und Ordnung einer harmonischen Gestaltung bzw. diese über die Entwicklung einer harmonischen Künstler-Persönlichkeit zur Erscheinung zu bringen und damit Erkenntnis im Foucaultschen Sinne „zu wissen“ zu erlangen, erfolgt bei Itten (Mazdaznan) und Baumeister.

Der Versuch einer punktuellen Standortbestimmung Hermann Glöckners im Diskurs der abstrakten Avantgarden kann den Ausführungen folgend nicht vorgenommen werden. Glöckners Œuvre ist polyvalent. Allerdings ist eine Gewichtung erkennbar, die der eingangs des Kapitels formulierten ersten These entspricht und demnach eine weitestgehende Zuordnung zum Konstruktivismus ermöglicht. Diesem induktiven Verfahren steht das Deduktive im Symbolismus nach der zweiten These gegenüber, das Glöckner vor allem in seiner letzten Werkgruppe der Schwünge ausgebildet. Die Anfechtbarkeit der abschließend angewendeten pragmatischen Eingrenzung auf einen Ismus - scheint mir -, ist angesichts der Einzelausführungen zu tolerieren.

## **V. Selbsterlösung durch Ordnung**

„Denn wie der, der das Eine nicht versteht, nichts versteht, so versteht der alles, der wahrhaft das Eine versteht; und wer sich der Erkenntnis des Einen mehr annähert, kommt auch der Erkenntnis von allem näher.“ (Giordano Bruno)<sup>629</sup>

So individuell Glöckners künstlerischer Weg ist, so allgemein ist das darin zum Ausdruck kommende Phänomen der Wirklichkeitsaneignung. Die bisherige Menschheitsgeschichte dürfte mit dem Problem behaftet sein, dass die Welt in ihrer Gesamtheit durch den menschlichen Verstand nicht erkannt werden kann. Unvermögen und Unfassbarkeit haben deshalb zu der Methode geführt, die Welt in Teilphänomene aufzuteilen. In reduzierter und geordneter Kleinteiligkeit sind sie überschaubar, erfassbar, verstehbar und erkennbar. Mittels Systematisierungen werden die erkannten Phänomene in Ordnungsgruppen zusammengefasst und in eine Struktur rückübertragen. Das ganze ist ein Riesenpuzzle, in dem noch Riesenlöcher klaffen. Der logisch gesuchte Weg ist aber von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil die Gesamtheit der Welt bzw. deren Erkenntnis nicht in der strukturellen Addition der Teilerkenntnisse besteht – das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Das additive Vorstellungsbild von Wirklichkeit ist eine Projektion<sup>630</sup>; dies scheint ein Menschheitsdrama.

Bei der strukturellen Suche bedienen sich die oben besprochenen Künstler der exakten Schönheit einer Teilphänomene beschreibenden Wissenschaft, der Mathematik, deren Schönheit auf Grund ihrer Erhabenheit und Ordnung präziser ist als die Natur. Darin liegt zugleich die beschriebene Unzulänglichkeit und die Schwäche der Mathematik, denn sie ist ein Anwalt des Intellekts. Das heißt, sie kann nur im Sinne von Erkenntnis beschreiben, was auch rational verstanden werden kann. Alles, was außerhalb des Verstandes existiert, bleibt der Darstellung durch die Mathematik verschlossen. Sie schafft Harmonie, aber ihrem Ideal fehlen die Elemente des Regellosen (auch ein Chaos ist determiniert), des Irrationalen und Traumhaften. Wenn also die Kunst Erkenntnisse über die Welt hervorbringt, dann nicht im Sinne einer mathematischen Wahrheit, sondern in Form von Wirklichkeiten, die durch den magischen Kontakt der unsichtbaren Welt mit der realen Welt entste-

---

<sup>629</sup> Bruno, 1977, S. 115, zit. nach: Kirchhoff, 1980, S. 130.

<sup>630</sup> An dieser Stelle sei nochmals auf die Philosophie des radikalen Konstruktivismus verwiesen. Nach diesem ist eine Beobachtung nicht ohne einen Beobachter möglich, d. h. der Beobachter konstituiert die Beobachtung, die somit ein Teil von ihm selbst ist. Diese Gedanken waren schon bei den Ausführungen zu Konrad Fiedler von Bedeutung. Alles, was wir glauben, außerhalb von uns gewahr zu werden, werden wir durch uns selbst gewahr.

hen.<sup>631</sup> Wenn sich also Mathematik und Kunst im Prozess künstlerischer und epistemologischer Weltaneignung und -beschreibung vereinen, stellt sich die Frage nach dem Wie und Warum.<sup>632</sup>

Ordnungsprinzipien, systemische Strukturen etc. sind außerhalb der Kunst Allgemeinplätze gesellschaftlichen Lebens, die sich zu den Glöcknerschen Gestaltungsregeln nur ihrer gesellschaftlich relevanten Anwendung, nicht aber ihrem Sinngehalt nach unterscheiden. Regeln sind Existenzhilfen. Sie ermöglichen gesellschaftliches Leben zwischen verschiedensten Individuen, deren Unterschiedlichkeit durch das gesellschaftliche Regelwerk kompatibel wird. Die Regel ist positiv besetzt. Der Regel ist aber auch die Verlockung zur dogmatischen Anwendung inhärent, was zu einer Verdichtung von Regeln im gesellschaftlichen Leben führt und damit zur Angst vor regellosen Entscheidungen, wenn man dieser Verlockung erliegt. Dagegen wendet sich Kunst im kreativen Aufweichungsprozess. Der „eigenverantwortliche“ – nicht einer Regel folgende, also individuelle – Entscheidungsprozess ist ein grundsätzliches Prinzip in der künstlerischen Arbeit.

Das Besondere an Glöckners Weg ist seine - künstlerisch gesehen - untypische, gesellschaftlich aber konforme Position zum Regelprinzip.<sup>633</sup> Mit ihr „revolutioniert“ bzw. reformiert er in seinem Denken die Form des vom Regelprinzip determinierten gesellschaftlichen Daseins durch die Reduktion und Optimierung ordnungsrelevanter Größen auf ein Minimum in einem universalen künstlerischen Gesetz. So wie sich die Kunst der Moderne allgemein als ein Forschungsfeld gesellschaftlichen Daseins verstand, so hat auch Glöckner aus seinem Denken heraus einen Beitrag zu dieser Forschungsarbeit geliefert. Allerdings ging er einen affirmativen Weg. Das Prinzip der Regel wird durch ihn nicht ablehnend überwunden, sondern wird bejahend komprimiert. Glöckner hat somit an den Zeugungsattacken der strukturellen Leitpfade für die Postmoderne wenigstens auf dem Gebiet der ehemaligen DDR mitgearbeitet. Wahrscheinlich war es gerade dieses noch unerkannte Selbstverständnis von der Freiheit in der Beschränkung, was ihm über Jahrzehnte die Kraft gegeben hat, unabänderlich seinen eingeschlagenen Weg zu verfolgen.

Wie der Konstruktivismus erlag Glöckner der Verlockung von objektiver Sicherheit. Die geometrische Induktion entführte ihn in die Sphäre der Klarheit und Ordnung, in

---

<sup>631</sup> Vgl. Zervos, 1936, S. 5f.

<sup>632</sup> Vgl. Foucault, 1992, S. 70.

<sup>633</sup> Es versteht sich von selber, dass hier nicht eine Konformität zum sozialistischen Staat gemeint ist.

der er den legitimen, wenn vielleicht auch nicht wissentlichen Versuch bestritt, Universalität zu beschreiben. Seine künstlerische und menschliche Persönlichkeit konnte daran nur wachsen. Allein die affirmative Verwertung seiner schulischen Zwangsbildung im Bereich der Kreativität verdeutlicht die von Anfang an gefestigte Persönlichkeitsstruktur des Künstlers und belegt seine Virtuosität im Umgang mit engen gestalterischen Spielräumen. So musste der begonnene Weg letzten Endes zu dem asketischen Menschen Hermann Glöckner selbst führen, der künstlerisch nie heimatlos war, weil er treu an dem Spiegel der Welt gearbeitet hat, der er selber war.

Es würde mir nur zu verständlich erscheinen, wenn der Mensch Hermann Glöckner am Ende seines Lebens glücklich gewesen ist.

## **VI. Anhang**

### **1. Bibliographie**

#### **1.1. Literatur**

##### **Adolphi**

Adolphi, Volker: Das schweigende Bild, in: W. Strzeminski (Ausst.-Kat.), Kunstmuseum Bonn, Köln 1994, S. 29 - 43

##### **Adriani**

Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde (Ausst.-Kat.), Kunsthalle Tübingen, Köln 1993

##### **Alberti**

Alberti, Leon Battista: De Pictura et De Statua, On Painting and on Sculpture, hrsg. u. übersetzt von Cecil Grayson, 1972

##### **Badt**

Badt, Kurt: Die Kunst Cézannes, München 1956

##### **Barnett**

Barnett, Lincoln: Einstein und das Universum, Frankfurt a. M. 1955

##### **Barnett**

Barnett, Vivian Endicott: Kandinsky. Watercolours. Catalogue Raisonné, Vol. 1, 1900 - 1921, Sotheby's Publication, London 1992

##### **Bärnreuther**

Bärnreuther, Andrea: Der neue Mensch - Die neue Welt, in: „das xx. jahrhundert ein jahrhundert kunst in deutschland“ (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie Berlin, 1999, S. 87 - 106

##### **Bartsch**

Bartsch, Ingo: Die trügerische Stille des Seins – zu den Stilleben Alexander Kanoldts, in: Alexander Kanoldt. 1881 - 1939. Gemälde Zeichnungen Lithographien (Ausst.-Kat.), Museum für Neue Kunst Freiburg, 1987, S. 41 - 46

##### **Baumeister**

(1929)

Baumeister, Willi: in: Sport und Maschine (Ausst.-Kat.), Galerie Flechtheim, Berlin (1967)

Baumeister, Willi: Zimmer- und Wandgeister, Anmerkungen zum Inhalt meiner Bilder, in: (hrsg.) von Heinz Spielmann, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 12. Jg.



(1988)

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, mit einem Beitrag von René Hirner, Köln

(1989)

Willi Baumeister (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie Berlin, Stuttgart

### **Belting**

Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998

### **Béothy**

(1939)

Beothy, Etienne, La serie d'Or (Auszüge), Paris 1939, in: Beothy, Etienne: Ein Klassiker der Bildhauerei. Retrospektive (Ausst.-Kat.), Skulpturenmuseum Marl, 1979, S. 17

(1979)

Beothy, Etienne: Ein Klassiker der Bildhauerei. Retrospektive (Ausst.-Kat.), Skulpturenmuseum Marl

### **Berichte 1880-1913**

Bericht über die Königlich Sächsische Kunstgewerbe-Schule und Kunstgewerbemuseum zu Dresden auf die Schuljahre 1880/81 - 1912/3, Dresden

### **Bernard**

Bernard, Emile: Notizen über Aussagen Cézannes, niedergeschrieben bei seinem Aufenthalt in Aix 1904, in: Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe, Hrsg. Walter Hess, Mittenwald 1980

### **Berswordt-Wallrabe**

Berswordt-Wallrabe, Kornelia von: Das Strukturelle im Werk von Hermann Glöckner, in: Hermann Glöckner. Faltungen Arbeiten aus fünf Jahrzehnten (Ausst.-Kat.), Staatliches Museum Schwerin, Gotha 1996

### **Biedermann**

Biedermann, Heike: Aufbruch zur Moderne - Die Sammlung Oscar Schmitz, Adolf Rothermundt und Ida Bienert, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Sammler und Mäzene in Dresden, 15. Jahrgang, Heft 49, 1/97, S. 30- 38

### **Bischoff**

Bischoff, Ulrich: Paul Klee, München 1992

### **Bock**

Bock, Hening (Hrsg.): Adolf von Hildebrand, Gesammelte Schriften zur Kunst, Köln und Opladen 1969

## **Bocola**

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung von Goya bis Beuys, München: Prestel, 1994

## **Boehm**

(1991)

Boehm, Gottfried (Hrsg.), Konrad Fiedler. Schriften zur Kunst, 2 Bd., München

(1998)

Boehm, Gottfried: Exzentrische Bahn – Carl Buchheister bei der Arbeit, in: Kemp, Willi (Hg.): Carl Buchheister. Monographie, Köln, S. 15-50

## **Bois**

Bois, Yve-Alain: Der Bilderstürmer, in: Piet Mondrian. 1872-1944 (Ausst.-Kat.), Haags Gemeentemuseum, mit Beiträgen von: Yve-Alain Bois, Joop Joosten, Angelica Zander Rudenstein und Hans Janssen, Mailand: Leonardo Arte, 1994, S. 313 - 380

## **Böttcher**

Böttcher, Jürgen: „Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner“, Regie und Buch: Jürgen Böttcher, Kamera: Thomas Plenert, Produktion: DEFA Studio für Dokumentarfilme, 1985

## **Brüderlin**

Brüderlin, Markus: Virtual Reality und die Bildbegriffe ungegenständlicher Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 155, Juni – Juli 2001, Ruppichterorth 2001, S. 114 - 119

## **Bruno**

Bruno, Giordano: Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. Vervollständigt, mit Anmerkungen, Biographie, Bibliographie und Register versehen und hrsg. von Paul Richard Blum, 5. erweiterte und teilweise neu bearbeitete Aufl., Hamburg 1977

## **Buchheister**

(1980)

Buchheister, Carl: Ausgewählte Schriften und Briefe (1890-1964), (Hrsg.) Rump, Gerhardt Charles, Hildesheim

(1984)

Buchheister, Elisabeth: Carl Buchheister. Werkverzeichnis der abstrakten Arbeiten, bearbeitet von Elisabeth Buchheister und Willi Kemp, mit einer Einführung von Susanne Thesing, Darmstadt

## **Buchholz**

Buchholz, Mo und Roters, Eberhard (Hrsg.): Erich Buchholz, Berlin 1993

**Buderer**

Buderer, Hans-Jürgen: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, in: Neue Sachlichkeit (Ausst.-Kat.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 1995, S. 67 - 214

**Bushart**

Bushart, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911 - 1925, München 1990

**Cézanne**

Cézanne (Ausst.-Kat.), Galerie nationales du Grand Palais, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996

**Chirico**

Chirico, Giorgio de: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften, (Hrsg.) Wieland Schmied, Berlin 1973

**Cicerone**

Cicerone 19, 1927

**Claisse**

Claisse, Geneviève, Herbin, Catalogue raisonné de l'Œuvre peint, La bibliothèque des arts Paris, Lausanne: Les Éditions du Grand-Pont, 1993

**De Stijl**

De Stijl, »Manifest I van De Stijl, 1918«, in: De Stijl (Leiden), II, 1, November 1918, S. 2 - 3; dt. »Manifest I von De Stijl, 1918«, ebd., S. 4 - 5

**Deleuze**

Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibnitz und der Barock, Frankfurt a.M. 1995

**Dexel**

Walter Dexel. Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame, Typografie (Ausst.-Kat.), Westfälisches Landesmuseum, Münster 1979

**Dittrich**

Dittrich, Christian: Hermann Glöckner. Die Tafeln 1919 - 1985. Werksverzeichnis, in: Hermann Glöckner. Die Tafeln. 1919-1985, (Hrsg.) Hermann Glöckner Archiv Dresden mit Beiträgen von Rudolf Mayer, Werner Schmidt, Werksverzeichnis von Christian Dittrich, Dresden: eikon Presse, Verlag der Kunst, Stuttgart: Verlag Beatrix Wilhelm, 1992, S. 51

**Doesburg**

Doesburg, Theo van: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Bauhausbücher 6, München: Albert Langen, o. J. [1925]

**Dorival**

Dorival, Bernhard: Frank Kupka. 1871 - 1957 (Ausst.-Kat.), Kölner Kunstverein, 1967

**Droste**

Droste, Magdalena: bauhaus 1919 - 1933, (Hrsg.) Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Köln 2002

**Dürer**

Dürer, Albrecht: Unterweysung der Messung, Faksimileausgabe, hrsg. von Ch. Papesch und A.E. Jaegli, Zürich 1971; Erstaussgabe Nürnberg 1525, erweiterte Ausgabe Nürnberg 1538

**Ehrenfels**

Ehrenfels, Christian: Über Gestaltqualitäten, Leipzig 1890

**Eid**

Eid, Klaus: Grundlagen des Kunstunterrichts. Eine Einführung in die kunstdidaktische Theorie und Praxis, Klaus Eid, Michael Langer, Hakon Ruprecht, Paderborn, München, Wien, Zürich 1980

**Engelmann**

Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990

**Erpel**

Erpel, Fritz: Paul Cézanne, Berlin: Henschelverlag, 1988

**Erpenbeck**

Erpenbeck, John (Hrsg.): Hermann Glöckner: Ein Patriarch der Moderne, Berlin 1983

**Evers**

Evers, Hans Gerhard (Hrsg.): Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild unserer Zeit, Darmstadt 1950

**Fassbender**

Fassbender, Peter: Kupka. Balla. Dellaunay/Freck, Eine Untersuchung zu den Anfängen der gegenstandslosen Malerei bis 1914, Kastellaun 1979

**Feilchenfeldt**

Feilchenfeldt, Walter: Zur Rezeptionsgeschichte Cézannes in Deutschland, in: Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde (Ausst.-Kat.), Kunsthalle Tübingen, Köln: DuMont Verlag, 1993, S. 293

**Fiedler**

(1913/14)

Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst, 2 Bde., (Hrsg.) Hermann Konnerth, München (1991)

Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst, 2 Bde., (Hrsg.) Gottfried Boehm, München

**Flinzer**

Flinzer, Fedor: Lehrbuch des Zeichenunterrichts in deutschen Schulen, 5. Aufl. Bielefeld 1896

**Folkerts**

Folkerts, Menso: Probleme der Euklidinterpretation und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Mathematik, in: Centaurus, International Magazin of the History of Mathematics, Science and Technology, 23, 1980, S. 186 ff.

**Foucault**

(1966)

Foucault, Michel: Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori, Frankfurt a. M.

(1992)

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M.

**Frey**

Frey, Dagobert: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976

**Gantner**

Gantner, Joseph (Hrsg.): Heinrich Wölfflin. Kleine Schriften, Basel 1946

**Glöckner**

(1983)

Glöckner, Hermann: Meine Arbeit ist mein Leben, in: Erpenbeck, John (Hrsg.): Hermann Glöckner: Ein Patriarch der Moderne, Berlin, S. 37 - 87

(2001)

Hermann Glöckner. Kleine Faltungen, (Hrsg.) Kunstraum MI Posselt Bonn mit Text von Kornelia von Berswordt-Wallrabe

**Goeschen**

Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in der Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Zeitgeschichtliche Forschungen, Bd. 8, Berlin 2001

**Gollek**

Gollek, Rosel (bearb.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München: Katalog der Sammlung in d. Städt. Galerie, München 1988

**Gombrich**

(1982)

Gombrich, Ernst H.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie d. dekorativen Schaffens, Stuttgart

(1984)

Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart

### **Grohmann**

(1921)

Grohmann, Will: Die Neuerwerbungen des Dresdner Stadtmuseums, in: Der Cicerone, Februar, S. 121 - 122

(1928)

Grohmann, Will: Kunst in Sachsen 1880-1928, in: Cicerone, Jg. XX, 2. Oktoberheft

(1932)

Grohmann, Will: Sammlung Ida Bienert. Dresden, in: Museum der Gegenwart (Zeitschrift der deutsche Museen für neue Kunst), Jg. 3, Heft 2

(1933)

Grohmann, Will: Die Sammlung Ida Bienert. Dresden (Privatsammlung Neuer Kunst, Bd. 1), Potsdam

(1952)

Grohmann, Will: Willi Baumeister, Stuttgart

(1958)

Grohmann, Will (Hrsg.), Neue Kunst nach 1945. Malerei, Köln

(1963)

Grohmann, Will: Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln

(1998)

Grohmann, Will: Zwei Generationen, in: Willi Kemp, Carl Buchheister. Monographie, Köln, S. 71

### **Gronert**

Gronert, Stefan: Alexej Jawlensky Große Meditation: >Verhaltene Glut<, Frankfurt M./ Leipzig 1997

### **Grüllich**

Grüllich, Adalbert: Lehrplan für die einfache Volksschule. Ein Beitrag zur Methodik der Volksschule, mit einem Anhang zur Schulordnung und einem Lehrmittelverzeichnis, Meißen 1896

### **Gurlitt**

Gurlitt, Cornelius: Die Deutschen Musterzimmer. Kunst und ihre Geschichte, Darmstadt 1890

**Güse**

(1986)

Güse, Ernst-Gerhard (Hg.), August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, München

(1993)

Güse, Ernst-Gerhard: Zwischen Konstruktivismus und Intuition – Das Werk Hermann Glöckners, in: Hermann Glöckner: Werke 1909 – 1985 (Ausst.-Kat.), Saarland Museum Saarbrücken, Stuttgart, S. 13

**Haase**

Haase, Giesela: Institutionen des Kunstgewerbes in Dresden, in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Ausst.-Kat.), Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, 1999, S. 44 - 50

**Halt**

Halt, Peter: Perspektivische Reiß Kunst, Augsburg 1625

**Ha'nish**

Ha'nish, Otoman Zar-Adusht: Mazdaznan-Rassenlehre, Herrliberg 1919

**Harlizius-Klück**

Harlizius-Klück, Ellen: Der stets geteilte Ursprung und der Logos der stetigen Teilung, in: Chaos, Wahnsinn. Permutationen der zeitgenössischen Kunst, Kunsthalle Krems, (Hrsg.) Johannes Gachnang, Ewa Hess und Konrad Tober, Basel 1996

**Hartlaub**

Hartlaub, Gustav Friedrich: Vorwort, in: Die Neue Sachlichkeit. Ausschnitt aus der deutschen Malerei seit dem Expressionismus. Wanderausstellung der Städtischen Kunsthalle zu Mannheim (Ausst.-Kat.), Sächsischer Kunstverein Dresden, 1925

**Hegyí**

Hegyí, Lóránd: Poesie der Geometrie. Bemerkungen zur Situation von Hermann Glöckner, in: Hermann Glöckner. 1889 – 1987 (Ausst.-Kat.), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein, 1992, S. 9 f.

**Herzogenrath**

Herzogenrath, Wulf: Hermann Glöckners „Tafelwerk“. Einzelgänger im Kontext, in: Hermann Glöckner. 1889 – 1987 (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie der Staatlichen Museen Berlin (22.5. – 2.8.), 1992, S. 7

**Hildebrand**

Hildebrand, v. Adolf: Gesammelte Schriften zur Kunst, bearb. von Henning Bock, Köln und Opladen 1969

**Hirner**

Hirner, René: Einführung in Willi Baumeisters Kunsttheorie, in: Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, Köln 1988

**Hirschvogel**

Hirschvogel, Augustin: Eigentliche und gründliche Anweisung in die Geometrie, Nürnberg 1543

**Hirth**

Hirth, Georg: Ideen über Zeichenunterricht, 3. Aufl., 1887

**Hoffmann**

Hoffmann, Dieter: Helmut Schmidt-Kirstein, Ein Dresdner Künstler, Ravensburg 1985

**Hofstätter**

Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965

**Holler**

Holler, Wolfgang: Woldemar von Seidlitz - Wissenschaftler, Staatsbeamter, Sammler und Förderer der Kunst, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Sammler und Mäzene in Dresden, 15. Jahrgang, Heft 49, 1/97, S. 24 - 29

**Honisch**

Honisch, Dieter: Der Beitrag Baumeisters zur Neubestimmung der Kunst in Deutschland, in: Willi Baumeister (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie Berlin, Stuttgart 1989, S. 74-87

**Holsten**

Holsten, Siegmund: Von der Malerei zur Malerei. Zu Rodtschenkos Welt- und Werkverständnis, in: Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa (Ausst.-Kat.), Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1983, S. 17 - 23

**Hölscher**

Hölscher, Petra: Dekorative Kunst auf Ausstellungen in Dresden – nur Dekoration?, in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Ausst.-Kat.), Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, 1999, S. 60 - 64

**Horn**

Horn, András: Theorien über das Verhältnis der abstrakten Malerei zur Natur, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bonn 1974, Band 19/2, S. 170 - 188

**Hutten**

Hutten, Kurt: Seher Grübler Enthusiasten. Das Buch der traditionellen Sekten und religiösen Sonderbewegungen, Stuttgart 1982



### **Imdahl**

(1953)

Imdahl, Max: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft, Festgabe für Benno von Wiese, Bonn

(1981)

Imdahl, Max: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald

### **Jahn**

Jahn, J.: Dresdener Künstler. Museum der bildenden Künste Leipzig, 1948

### **Janda**

(1977)

Janda, Annegret: Einführungstext, in: Das Studio. Hermann Glöckner Dächer-Giebel-Dreiecke. Formwandlungen 1927 - 1977 (Ausst.-Kat.), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum

(1983)

Janda, Annegret: Ein gestalteter Raum, in: Erpenbeck, John (Hrsg.): Hermann Glöckner: Ein Patriarch der Moderne, Berlin, S. 145

### **Jawlensky**

Jawlensky, Maria (Hrsg. zusammen mit Pieroni-Jawlensky, Lucia und Jawlensky, Angelica): Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, 4 Bd. (hier: vol. one 1890 - 1914 und vol. two 1914-1933), London: Sotheby's Publication, 1992

### **Jedlinski**

Jedlinski, Jaromir, Die Konstruktion des Sehens, in: in: Wladyslaw Strzeminski. 1893-1952 (Ausst.-Kat.), Kunstmuseum Bonn, Köln 1994, S. 9 - 16

### **Jochims**

Jochims, Reimer: Der Begriff der Erkenntnis in der Kunsttheorie Konrad Fiedlers, Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1968

### **Kandinsky**

(1952)

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümplitz

(1955)

(I) Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümplitz

(II) Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler, (Hrsg.) Max Bill, Stuttgart

(1980)

Kandinsky, Wassily: Die gesammelten Schriften, Bd. I: Autobiographische Schriften, Bern

**Kant**

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe, (Hrsg.) W. Weischedel, Bd. X., Frankfurt a. M. 1975

**Karge**

(1997)

Karge, Henrik: Kunst als Konstruktion von Wirklichkeit, in: Majetschak, Stefan: Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, München, S. 127

(2000)

Karge, Henrik: Die Ästhetik der Sachlichkeit Heinrich Tessenows architektonischer Fassung der Internationalen Kunstausstellung von 1926, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren, 18. Jahrgang, Heft 63, 3/00, S. 62 - 71

**Karginow**

Karginow, German: Rodtschenko, Budapest 1979

**Kehr**

Kehr, Wolfgang / Rebel, Ernst: Zwischen Welten. Adolf Hildebrand (1847 bis 1921), Person, Haus und Wirkung, München 1998

**Kemp**

(1984)

Kemp, Willi: Carl Buchheister. Werkverzeichnis der abstrakten Arbeiten, bearbeitet von Elisabeth Buchheister und Willi Kemp, mit einer Einführung von Susanne Theising, Darmstadt

(1998)

Kemp, Willi: Carl Buchheister. Monographie-Werkverzeichnis der abstrakten Arbeiten, Köln

**Kesting**

Kesting, Edmund: der ruf befreite kunst. 1. Kunstausstellung, Dresden 1945

**KfA**

KfA: Freie Kunst der „Kunst für Alle“ (= Die Kunst. Monatshefte für Freie und angewandte Kunst), München 1899 ff.

**Kgbl. N.F.**

Kgbl. N.F.: Kunstgewerbeblatt Neue Folge. Monatsschrift für Geschichte und Literatur der Kleinkunst, Organ für die Bestrebungen der Kunstgewerbvereine, (Hrsg.) von Arthur Pabst, Leipzig 1885 ff.

**Kinkel**

Kinkel, Hans: Begegnungen mit Theodor Werner, in: Theodor Werner. Ölbilder, Tempera und Zeichnungen (Ausst.-Kat.), Karl & Farber, München 1979, S. 2 f.

**Kirchhoff**

Kirchhoff, Jochen: Giordano Bruno in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1980

**Klee**

Paul Klee. Catalogue Raisonné, Band 3, 1919-1922, (Hrsg.) Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 1999

**Kobbert**

Kobbert, Max J.: Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986

**Kobro**

Kobro, Kartazyna / Strzeminski, Wladylaw: Raumkomposition. Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus, Lodz 1931

**Koch**

Koch, Michael: Alexander Kanoldt und die Künstler der »Valori Plastici«, in: Alexander Kanoldt. 1881 - 1939. Gemälde Zeichnungen Lithographien (Ausst.-Kat.), Museum für Neue Kunst Freiburg, 1987, S. 28 - 40

**Koestler**

Koestler, Arthur: Der göttliche Funke, Bern 1966

**Köster**

Köster, Hein: Hermann Glöckners Tafelwerk, in: (Hrsg. Eckhart Gillen für die Berliner Festspiel GmbH und den Museumspädagogischen Dienst Berlin), Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land (Ausst.-Kat.), Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln 1997, S. 91

**Konnerth**

Konnerth, Hermann: Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der Bildenden Kunst, München und Leipzig 1909

**Kristeller**

Kristeller, Paul Oskar: Humanismus und Renaissance, Bd. I u. II, (Hrsg.) Eckhard Kessler, München o.J.

**Kunowski**

Kunowski, Lothar v.: Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens, in: Durch Kunst zum Leben, Bd. VI, Leipzig 1901

**Künstlervereinigung Dresden**

Künstlervereinigung Dresden, Sommerausstellung, 1919

**Kupka**

(1921)

Kupka, František: Création – Das Grundproblem der Malerei, La Vie des Lettres, Juli 1921, in: Vachtová, Ludmilla, František Kupka, London 1968

(1923)

Kupka, František: Tvoření v umění výtvarném, Prag

(1933)

Kupka, František: Interview mit Kupka, Koh-i-Noor, Nr. 41, Prag

**Laabs**

Laabs, Annegret: Malerei in Dresden. Eine Kunst im Aufbruch, in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Ausst.-Kat.), Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, 1999, S. 147 - 154

**Lang**

Lang, Lothar: Blick auf Glöckner, in: Hermann Glöckner: Werke 1909 - 1985 (Ausst.-Kat.), Saarland Museum Saarbrücken, Stuttgart 1993, S.25 - 30

**Langbehn**

Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1890

**Lautensack**

Lautensack, Heinrich: Des Cirkels unnd Richtscheyts / auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse, kurtze doch gründtliche unterweisung, Frankfurt 1564

**Lehmann**

Lehmann, Hans-Ulrich (zusammen mit Werner Schmidt): DDR-Grafik aus Dresden (Ausst.-Kat.), Stedelijk Museum Schiedam, 1973

**Liese**

Liese, Adolph (Hrsg.): Methodenkreis für sämtliche Unterrichtsgegenstände der Deutschen Volksschule, Berlin: Carl Salewski Verlagsbuchhandlung für Schul- und Erziehungswesen, 1876

**Liessmann**

Liessmann, Konrad Paul: Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung, Wien 1993

**Lissitzky**

(1965/66)

El Lissitzky (Ausst.-Kat.), Kestner Gesellschaft Hannover

(1977)

Lissitzky, El: Proun und Wolkenbügel. Schriften, Dokumente, Briefe, Dresden

(1988)

El Lissitzky 1890-1941. Retrospektive (Ausst.-Kat.), Sprengel Museum Hannover, Frankfurt a. M.

(1992)

Lissitzky-Küppers, Sophie: El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf, Erinnerungen Briefe Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, 4. Aufl., Dresden

### **Löffler**

(1951)

Löffler, Fritz: Die Dresdener Malergeneration seit der Jahrhundertwende, in: Jahrbuch zur Pflege der Künste, I. Folge, Dresden

(1954)

Sonderausstellung Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), Städtische Kunstsammlungen Görlitz

(1985)

Löffler, Fritz: Bernhard Kretschmar, Dresden

(1999)

Löffler, Fritz: Gemütlichkeit und Dämonie. Dresdner Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: (Hrsg.) Lühr, Hans-Peter: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte, Sonderausgabe 1999, Dresdner Geschichtsverein e. V., Dresden

### **Lohkamp**

Lohkamp, Brigitte: Malerei ist Spiel auf der Fläche, in: Theodor Werner. Ausgewählte Arbeiten 1934 - 1965 (Ausst.-Kat.), Karl & Faber, München 1988, S. 4 f.

### **Liotard**

Liotard, Jean-Francois: Beantwortung der Frage: Was ist Postmoderne?, in: Peter Engelmann (Hrsg.), Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990

### **Majetschak**

Majetschak, Stefan: Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, München 1997

### **März**

März, Roland (Hrsg.): Lyonel Feininger - von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde, Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 1998

### **Mayer**

(1981)

Mayer, Rudolf (zusammen mit Gunther Thiem und Werner Schmidt): Hermann Glöckner. Verwandlungen, (Ausst.-Kat.) Galerie Beatrix Wilhelm, Leonberg

(1989)

Mayer, Rudolf: Atelier und „Innere Werkstatt“, in: Hermann Glöckner zum 100. Geburtstag. Gemälde, Zeichnungen, Tafeln, Collagen, Abdrucke, Faltungen und Plastische Arbeiten (Ausst.-Kat.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden Kupferstich-Kabinett, S. 12 - 15

(1991)

(I) Mayer, Rudolf: Biographie, in: Hermann Glöckner. Raum, Zeit, Figur, Ein Dresdner Beitrag zur Moderne (Ausst.-Kat.), Ulmer Museum, S. 122

(II) Mayer, Rudolf: Zeitungen, in: Hermann Glöckner: Raum, Zeit, Figur, Ein Dresdner Beitrag zur Moderne (Ausst.-Kat.), Ulmer Museum, S. 34

(1992)

(I) Mayer, Rudolf: Daten zur Biographie, in: Hermann Glöckner. Die Tafeln. 1919-1985, (Hrsg.) Hermann Glöckner Archiv Dresden mit Beiträgen von Rudolf Mayer, Werner Schmidt, Werksverzeichnis von Christian Dittrich, Dresden/ Stuttgart, S. 36

(II) Mayer, Rudolf: Daten zur Biographie, in: Hermann Glöckner. 1889-1987 (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie der Staatlichen Museen Berlin (22.5. - 2.8.), S. 107

(III) Mayer, Rudolf: Tafelwerk – Entwurf, Ausführung, Resonanz, in: Hermann Glöckner. Die Tafeln. 1919 - 1985, (Hrsg.) Hermann Glöckner Archiv Dresden mit Beiträgen von Rudolf Mayer, Werner Schmidt, Werksverzeichnis von Christian Dittrich, Dresden/ Stuttgart, S. 7

(1993)

Mayer, Rudolf: Biographie, in: Hermann Glöckner. Werke 1909 - 1985 (Ausst.-Kat.), Saarland Museum Saarbrücken, Stuttgart, S. 33

(2003)

Mayer, Rudolf: Daten zur Biographie, in: Hermann Glöckner für Dresden (Ausst.-Kat.), Leonhardi-Museum, Dresden, S. 108 - 119

### **Mazdaznan-Mitteilungen**

Mazdaznan-Mitteilungen. Freiburg i. Br. 1955 ff.

### **Meinhardt**

Meinhardt, Johannes: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Stuttgart 1997

### **Menzhausen**

Menzhausen, Joachim: Kulturlandschaft Sachsen. Ein Jahrtausend Geschichte und Kunst, Dresden 1999

### **Merz**

Merz, in: Der Ararat, 2. Jg., Nr. 2, München 1921

**Mladek**

Mladek, Meda: Der Weg zu einer neuen Realität, in: Zwei Wegbereiter der Moderne I., František Kupka aus der Sammlung Jan und Meda Mladek, Prag 1996, S. 32 - 43

**Mondrian**

(1986)

Mondrian, Piet: De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, in: James, Martin und Holtzman Harry: The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian, Bosten

(1994)

Piet Mondrian. 1872 - 1944 (Ausst.-Kat.), Haags Gemeentmuseum, mit Beiträgen von: Yve-Alain Bois, Joop Joosten, Angelica Zander Rudenstein und Hans Janssen, Mailand

**Mülhaupt**

Mülhaupt, Freya (Hrsg.): Herwarth Walden. 1878 - 1941. Wegbereiter der Moderne, Berlinische Galerie, Berlin 1991

**Naredi-Rainer**

Naredi-Rainer, Paul v.: Architektur und Harmonie, Köln 1986

**Negendanck**

Negendanck, Ruth: Die Galerie Ernst Arnold (1893 - 1951): Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998

**Neue Sachlichkeit**

Die Neue Sachlichkeit. Ausschnitt aus der deutschen Malerei seit dem Expressionismus. Wanderausstellung der Städtischen Kunsthalle zu Mannheim (Ausst.-Kat.), Sächsischer Kunstverein Dresden, 1925

**Nill**

Nill, Annegreth: Die Handlung spielt in Dresden, in: Kurt Schwitters. 1887 - 1948 (Ausst.-Kat.), Sprengel Museum Hannover, Frankfurt a. M. / Berlin 1986, S. 36-41

**Nipperdey**

Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. Sonderausgabe in Kassette, München 1998

**Nobis**

Nobis, Beatrix: Das Abstrakte Kabinett in Hannover und andere Demonstrationsräume von El Lissitzky, in: El Lissitzky 1890 - 1941. Retrospektive (Ausst.-Kat.), Sprengel Museum Hannover, Frankfurt a. M. 1988, S. 220

### **Orchard**

Orchard, Karin: Kurt Schwitters. Leben und Werk, in: Kurt Schwitters. Werke und Dokumente; Verzeichnis der Bestände im Sprengel Museum Hannover, 1998, S. 35 - 50

### **Oßwald-Hoffmann**

Oßwald-Hoffmann, Cornelia: Das vermittelte Kunstwerk. Im Rahmen des Raum- und Ausstellungskunstwerkes 1918 - 1936, Kurt Schwitters Merzbau und El Lissitzkys Prounen-Raum sowie seine Räumlichkeiten der Abstrakten, unveröffentlichte Inaugural-Dissertation an der LMU München, o.J.

### **Panofsky**

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als Symbolische Form, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig-Berlin 1927, S. 258 ff., abgedruckt: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 101 ff.

### **Piero della Francesca**

(1915)

Piero della Francesca: Libellus de Quinque Corporibus Regularibus, (Hrsg.) G. Mancini, in: Memorie della R. Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, CCXII, 5, XIV

(1970)

Piero della Francesca: Il Trattato d'Abaco, hrsg. von Gino Arrighi, Pisa

(1984)

Piero della Francesca: De Prospectiva Pingendi, (Hrsg.) Giusta Nicco-Fasola, 1942, Neuauflage mit ergänzenden Aufsätzen von E. Battista und F. Ghigne, Florenz

### **Platon**

Platon: Sämtliche Dialoge, (Hrsg.) Kurt Hildebrandt, übersetzt von Otto Apelt, Reprint Hamburg 1988

### **Presler**

Presler, Gerd: Die Brücke, in: Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München/London/New York: Prestel, 1999, S. 60

### **Rebel**

Rebel, Ernst / Kehr, Wolfgang: Zwischen Welten. Adolf Hildebrand (1847 bis 1921), Person, Haus und Wirkung, München 1998

### **Richter**

Richter, Fleur: Die Ästhetik geometrischer Körper in der Renaissance, Stuttgart 1995



**Richter**

Richter, Otto: Geschichte der Stadt Dresden in den Jahren 1871 bis 1902. Werden und Wachsen einer deutschen Großstadt, Dresden 1904

**Roeder**

(1986)

Roeder, Heide Marie: Für Hermann Glöckner zum 97. Geburtstag (Ausst.-Kat.), Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart

(1989)

Roeder, Heide Marie: Einführung, in: Hermann Glöckner (Ausst.-Kat.), Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel

**Roethel**

Roethel, Hans Konrad: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I und II, 1900 - 1915 und 1916 - 1944, München 1982

**Rodtschenko**

(1927)

Rodtschenko, Alexander M.: In der Zeitschrift Nowy LEF, Nr. 6

(1983)

Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa (Ausst.-Kat.), Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg

(1991)

Rodtschenko, Alexander M. und Warwara F. Stepanowa: Retrospektive; Die Zukunft ist unser einziges Ziel...(Ausst.-Kat.), Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, (Hrsg.) Peter Noever, mit Beiträgen von Alexander N. Lawrentjew und Angela Völker, München

**Roters**

Roters, Eberhard und Buchholz, Mo (Hrsg.): Erich Buchholz, Berlin: Ars Nicolai, 1993

**Rötzer**

Rötzer, Florian: Wissenschaft und Ästhetik, in: Kunstforum International, Bd. 124, Ruppichteroth 1993

**Rotzler**

(1972)

Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten. Werke und Schriften, mit einem Werkverzeichnis v. Anneliese Itten, Zürich: Orell Füssli Verlag

(1977)

Rotzler, Willy: Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich: ABC Verlag

**Rowell**

Rowell, Margit: Frantisek Kupka, Eine Metaphysik der Abstraktion, in: Katalog, F. Kupka, Zürich 1976

**Rüden**

Rüden, Egon: Van de Velde, Kandinsky, Hölzel – Studien zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei, Wuppertal 1971

**Rump**

Rump, Gerhard Charles (Hrsg.): Carl Buchheister (1890 - 1964). Ausgewählte Schriften und Briefe, Hildesheim, 1980

**Rümelin**

Rümelin, Gotthilf: Der Große Morgen, Rio de Janeiro 1952

**Schmalenbach**

Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, Köln 1967

**Schmid**

Schmid, Wolfgang: Das erste Buch der Geometrie, Nürnberg 1539

**Schmied**

(1973)

Schmied, Wieland (Hrsg.): Giorgio de Chirico: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften, Berlin

(2001)

Schmied, Wieland: Der kühle Blick. Der Realismus der Zwanzigerjahre, in: Der kühle Blick (Ausst.-Kat.) Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001, S. 9 - 36

**Schmidt**

(1973)

Schmidt, Werner (zusammen mit Hans-Ulrich Lehmann): DDR-Grafik aus Dresden (Ausst.-Kat.), Stedelijk Museum Schiedam

(1981)

Schmidt, Werner (zusammen mit Rudolf Mayer und Gunther Thiem): Hermann Glöckner. Verwandlungen, (Ausst.-Kat.) Galerie Beatrix Wilhelm, Leonberg

(1987)

Schmidt, Werner: Nekrolog auf Hermann Glöckner, in: Neues Deutschland, 14.5.1987

(1989)

Schmidt, Werner: Das Werden des Werkes, in: Glöckner. Hermann Glöckner zum 100. Geburtstag (Ausst.-Kat.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Dresden, S. 6 – 11

(1992)

(I) Schmidt, Werner: In den Strömungen der Zeit, in: Hermann Glöckner. Die Tafeln. 1919 - 1985, (Hrsg.) Hermann Glöckner Archiv Dresden mit Beiträgen von Rudolf Mayer, Werner Schmidt, Werksverzeichnis von Christian Dittrich, Dresden/ Stuttgart 1992, S. 27

(II) Schmidt, Werner: Das Werden des Werkes, in: Hermann Glöckner. 1889 - 1987 (Ausst.-Kat.), Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Lichtenstein (13.2. bis 15.3.), 1992, S. 10 - 15 sowie in: Hermann Glöckner. 1889 - 1987 (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie der Staatlichen Museen Berlin (22.5.-2.8.), S. 11-16

(1993)

Schmidt, Werner: Stärke der Stille. Zur Wirkungsgeschichte der Kunst Hermann Glöckners, in: Hermann Glöckner. Werke 1909 - 1985 (Ausst.-Kat.), Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Gotha 1993

(1996)

Schmidt, Werner: Räumlich gefaltet, in: Hermann Glöckner. Faltungen. Arbeiten aus fünf Jahrzehnten (Ausst.-Kat.), Staatliches Museum Schwerin, Gotha 1996

(2003)

Schmidt, Werner: Zeichen im öffentlichen Raum, in: Hermann Glöckner für Dresden (Ausst.-Kat.), Leonhardi-Museum, Dresden 2003, S. 87-94

### **Schneider**

Schneider, Angela: Ein Künstler vermag immer nur die Gegenwart darzustellen, in: Willi Baumeister (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie Berlin, Stuttgart 1989, S. 88 - 101

### **Schöne**

Schöne, Axel: »Ohne Zweifel eine der besten« - Die Internationale Kunstausstellung 1897, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren, 18. Jahrgang, Heft 63, 3/00, S. 21- 28

### **Schuhmacher**

Schuhmacher, Fritz: Stufen des Lebens, Stuttgart 1935

### **Schuhmann**

(1899)

Schuhmann, Paul: Zur Geschichte, über Zweck und Wert der deutschen Kunstausstellung Dresden 1899, in: Erinnerungs-Blätter an die Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899, Dresden, S. 19

(1908)

Schuhmann, Paul: Die Grosse Kunstausstellung Dresden 1908, in: KfA, XXII, Sept. 1908, S. 528-540

**Schuster**

Schuster, Peter-Klaus: Prisma-ismus, Feininger, die Avantgarde und die Religion der Kunst, in: März, Roland (Hg.): Lyonel Feininger – von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde, Neue Nationalgalerie Berlin, Berlin 1998, S. 239 - 252

**Schwitters**

Kurt Schwitters: Werke und Dokumente; Verzeichnis der Bestände im Sprengel Museum Hannover, Hannover: Sprengel Museum, 1998

**Seidel**

Seidel, Anne: Offen für die Moderne. Galerien in Dresden zur Zeit der Künstlergruppe Brücke, in: Dresdner Kunstblätter, Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Jg. 45, Heft 5, S. 163 - 166

**Sermond**

Sermond, H.: Anleitung zur Ertheilung des Zeichen-Unterrichts in der Volksschule, mit Tafeln für das Netz- und stigmographische Zeichnen, Halle: Eduard Anton, 1875

**Spielmann**

Spielmann, Heinz (Hrsg.), Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 12. Jg., 1967

**Spitzer**

Spitzer, Gerd: Der Kunstsammler Johann Friedrich Lahmann als Entdecker, Bewahrer und Stifter, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Sammler und Mäzene in Dresden, 15. Jahrgang, Heft 49, 1/97, S. 15 - 23

**Strzeminski**

(1924)

Strzeminski, Wladyslaw: B=2, zuerst in: Blok, Warschau

(1931)

Strzeminski, Wladyslaw / Kobro, Katarzyna: Raumkomposition. Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus, Lodz

(1980)

Strzeminski, Wladyslaw (Ausst.Kat.), Kunsthalle Düsseldorf

**Thiem**

(1979)

Thiem, Gunther: Hermann Glöckner. Ölbilder, Collagen, Zeichnungen, Galerie Alvensleben, München

(1981)

Thiem, Gunther (zusammen mit Rudolf Mayer und Werner Schmidt): Hermann Glöckner. Verwandlungen, (Ausst.-Kat.) Galerie Beatrix Wilhelm, Leonberg

(1993)

Thiem, Gunther: Ein Künstler gegen den Strom, in: Hermann Glöckner. Werke 1909 - 1985 (Ausst.-Kat.), Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Gotha

### **Trautwein**

Trautwein, Robert: Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997

### **Vachtová**

Vachtová, Ludmilla, František Kupka, London 1968

### **Vitt**

Vitt, Walter: Zur Rezeption des Werkes von Walter Dexel, in: Walter Dexel. Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame, Typografie (Ausst.-Kat.), Westfälisches Landesmuseum, Münster 1979, S. 65-72

### **Vogel**

Vogel, Klaus / Wingender, Christoph: „..., deren Besuch sich daher unter allen Umständen lohnt.“. Die I. Internationale Hygiene-Ausstellung 1911, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren, 18. Jahrgang, Heft 63, 3/00, S. 44 - 52

### **Watzlawick**

Watzlawick, Paul (Hrsg. mit Krieg, Peter): Das Auge des Betrachters, München 1991

### **Weidemann**

Weidemann, Friedegund: Wir bauen eine neue Welt – konstruktive Konzepte, in: „das xx. jahrhundert ein jahrhundert kunst in deutschland“ (Ausst.-Kat.), Nationalgalerie Berlin, 1999, S. 486 - 493

### **Weishaupt**

Weishaupt, Heinrich: Das Elementar-Freihand-Zeichnen. 450 methodisch geordnete Aufgabenmotive zur Auswahl für die Tafelvorzeichnungen des Lehrers, sowie zum Selbstunterrichte. 3 Teile, München: Oldenbourg, o.J.

### **Werner**

Werner, Gabriele: Mathematik im Surrealismus, Marburg 2002

### **Werner**

Werner, Klaus: Edmund Kesting. Ein Maler fotografiert, Leipzig: Fotokinoverlag, 1987

### **Wiesenmayer**

Wiesenmayer, Ingrid: Der geometrische Expressionismus 1917 –1921, in: Gassen, Richard W. und Mengden, Lida v. (Hrsg.): Erich Buchholz. Graphik, Malerei, Relief, Architektur, Typographie, Köln 1998, S. 10

**Wiemker**

Wiemker, Johannes: Lehrplan für den Zeichenunterricht. Die neue Zeichenmethode in der Praxis der Volksschule, Hildesheim: Verlag Franz Borgmeyer, 1905

**Winckelmann**

Winckelmann, Johann Joachim: Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste, Leipzig 1759, in: Winckelmann Sämtliche Werke, Bd. I

**Wingender**

Wingender, Christoph / Vogel, Klaus: „..., deren Besuch sich daher unter allen Umständen lohnt.“. Die I. Internationale Hygiene-Ausstellung 1911, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren, 18. Jahrgang, Heft 63, 3/00, S. 44 - 52

**Wölfflin**

Wölfflin, Heinrich: Kleine Schriften (Hrsg.) Gantner, Joseph, Basel 1946

**ZEN 49**

ZEN 49. Fragmente der Erinnerung (Ausst.-Kat.), Neue Pinakothek München, 1999

**Zervos**

Zervos, Christian: Mathématiques et Art Abstrait, in: Cahiers d'Art, Nr. 1 - 2, 1936

**Ziffer**

Ziffer, Alfred: Impulse – München und Dresden, in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne (Ausst.-Kat.), Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, 1999, S. 179 - 187

1.2. Ausstellungskataloge Glöckner (auch Beteiligungen)

**1927**

Hermann Glöckner (Ausst.-Verz.), Kunsthandlung Victor Hartberg, Berlin

**1946**

(I) Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, Dresden

(II) Kunstausstellung Sächsischer Künstler, Dresden

**1947**

Kunstausstellung Dresdner Künstler, Dresden

**1951**

September-Ausstellung Dresdner Künstler, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

**1952**

September-Ausstellung Dresdner Künstler, Handzeichnungen und Studienblätter, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

**1955**

Deutscher Künstlerbund, 5. Ausstellung, Frankfurt a.M.

(I) Deutscher Künstlerbund, 6. Ausstellung, Düsseldorf

(II) 750 Jahre Dresden. Kunstausstellung Dresdner und Stuttgarter Künstler, Dresden

**1957**

(I) Deutscher Künstlerbund, 7. Ausstellung, Berlin West

(II) Kunst-Ausstellung Dresden. Verband bildende Künstler, Dresden

(III) Große Kunstausstellung, Secession München

**1958**

(I) metallbilder, collagen, materialbilder, Baden-Baden

(II) Vierte Deutsche Kunstausstellung, Dresden

**1969**

(I) Hermann Glöckner zum 80. Geburtstag. Zeichnungen, Gemälde und Tafeln aus den Jahren 1911 bis 1945, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

(II) Biennale Nürnberg 1969. Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien, Nürnberg

**1972**

1. Internationales Plastik-Symposium Lindau am Bodensee, Lindau/Bodensee

**1973**

(I) DDR-Grafik aus Dresden, Stedelijk Museum Schiedam

(II) 2. Internationales Plastik-Symposium Lindau am Bodensee, Lindau/Bodensee

**1974**

Der Konstruktivismus und seine Nachfolge, Staatsgalerie Stuttgart

Realistische Tendenzen deutscher Kunst 1919 - 1933, Nationalmuseum moderner Kunst, Tokio / Kioto

**1977**

Das Studio. Hermann Glöckner. Dächer – Giebel – Dreiecke, Formwandlungen 1927-1977, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum

**1979**

Hermann Glöckner, Ölbilder, Collagen, Zeichnungen, Galerie Alvensleben, München

**1981**

(I) Hermann Glöckner. Verwandlungen, Galerie Beatrix Wilhelm, Leonberg

(II) Peinture et Gravure en RDA, Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris

**1982**

(I) Hermann Glöckner, Neuer Berliner Kunstverein, Ditzingen-Heimerdingen

(II) Dresda sull' Arno, Palazzo Pitti, Florenz

(III) IX. Kunstausstellung der DDR, Dresden

**1985**

(I) Grafik aus Dresdner Werkstätten. Verband bildender Künstler, Galerie Rähnitzgasse, Dresden

(II) Segel der Zeit. Ausstellug zum 100. Geburtstag von Welimir Chlebnikow, Staatliches Lindenau-Museum Altenburg, Dresden

**1986**

(I) Für Hermann Glöckner zum 97. Geburtstag, Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart

(II) Kunst der DDR in den 80er Jahren. Malerei Grafik Plastik, Galerie der Stadt Esslingen

**1988**

Hermann Glöckner, Galerie der Stadt Esslingen, Stuttgart

**1989**

(I) Glöckner. Hermann Glöckner zum 100. Geburtstag. Gemälde, Zeichnungen, Tafeln, Collagen, Abdrucke, Faltungen und plastische Arbeiten, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Kupferstichkabinett

(II) Hermann Glöckner, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel

**1991**

(I) Hermann Glöckner: Raum, Zeit, Figur, Ein Dresdner Beitrag zur Moderne, Ulmer Museum

(II) Hermann Glöckner. Profile 1922 - 1983, Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart



**1992**

(I) Hermann Glöckner. 1889 - 1987, Nationalgalerie der Staatlichen Museen Berlin

(II) Hermann Glöckner. 1889 - 1987, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein

**1993**

(I) Hermann Glöckner: Werke 1909 - 1985, Saarland Museum Saarbrücken, Stuttgart

(II) Hermann Glöckner. Werke 1909 - 1985, Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Gotha

**1994**

Hermann Glöckner. Handdrucke, Galerie am Blauen Wunder, Gotha

**1996**

Hermann Glöckner. Faltungen Arbeiten aus fünf Jahrzehnten, Staatliches Museum Schwerin, Gotha

**2001**

(I) Hermann Glöckner. Collagen, Handdrucke, Faltungen; Edda Jachens. Arbeiten mit Paraffin, Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf

(II) Hermann Glöckner. Kleine Faltungen, Kunstraum Mi Posselt, Bonn

**2003**

Hermann Glöckner für Dresden. Leonhardi-Museum Dresden

## **2. Erklärung zur selbstständigen Anfertigung der Dissertation**

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne zulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen und der Literatur direkt oder indirekt übernommenen Daten, Konzepte und Texte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet.

Bei der Auswahl und Auswertung folgenden Materials haben mir die nachstehend aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich geholfen:

1. Dietmar Möschner, orthografisches und grammatikalisches Lektorat

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder andere Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für nicht angegebene Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

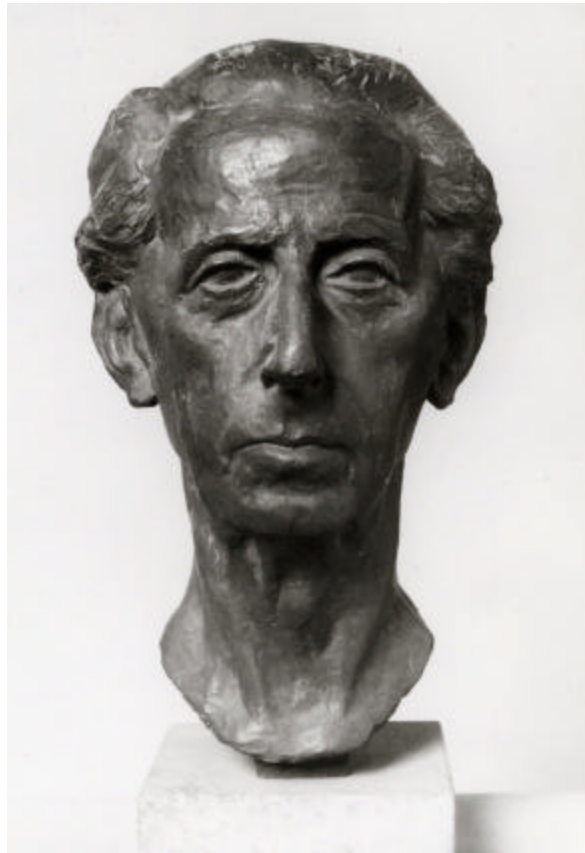
Vor Aufnahme der obigen Erklärung wurde ich über deren Bedeutung und über die strafrechtlichen Folgen einer unrichtigen oder unvollständigen Erklärung belehrt.

Dresden, den 2. Juli 2004

Dirk Welich

**Hermann Glöckner**  
Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen

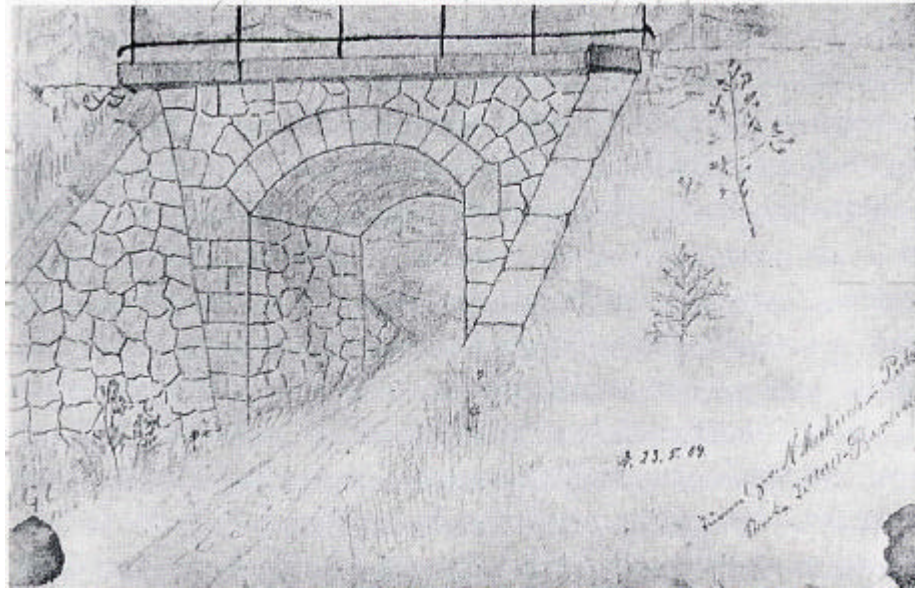
**Abbildungsteil**



Herbert Volwahren, „Porträt Hermann Glöckner“, 1949, Bronze

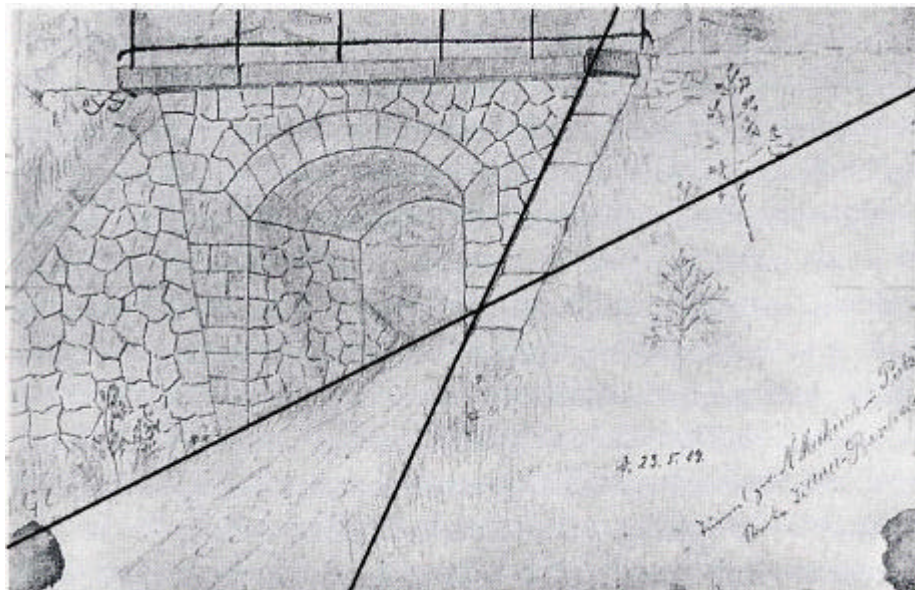
## **Vorbemerkungen zum Abbildungsteil**

Der Abbildungsteil ist kein Katalog. Deshalb wurde außer dem Titel und der Datierung auf weiterführende Angaben zu den einzelnen Werken verzichtet. Wenn in Klammern nach dem Titel der abgebildeten Werke nicht anders vermerkt, handelt es sich um Werke von Hermann Glöckner. Die Abbildungen sind nicht maßstäblich; Größenverhältnisse zwischen Abbildungen auf einer Seite sind also nicht entsprechend. Insbesondere kann es durch die Digitalisierung der Bildvorlagen zu Verzerrungen gekommen sein. Die eingetragenen Konstruktionslinien können demnach Abweichungen gegenüber dem System der Seitenhalbierung aufweisen; sie sind als Hilfe zu verstehen. Bei der Kalibrierung der Farben waren die Bildvorlagen maßgebend; Abweichungen zu den Originalen sind deswegen möglich. Zur Orientierung sind die Abbildungen fortlaufend nummeriert und über die Kopfzeile den einzelnen Kapiteln zugeordnet. Nicht jedes Kapitel besitzt Abbildungen.



„Unterführung in Niederneukirch“, 1904

Abb. 1



„Unterführung in Niederneukirch“ mit Teilungslinien

Abb. 2



„Feldarbeiter II, 1911



Abb. 3

„Elbufer bei Pieschen“, 1912  
Abb. 4



„Häuser in Boxdorf“, um 1911/12  
Abb.5



„Kopf (Selbstbildnis)“, 1913  
Abb. 6





„Wald“, 1911

Abb. 7



„Straße in Boxdorf“, 1911

Abb. 8

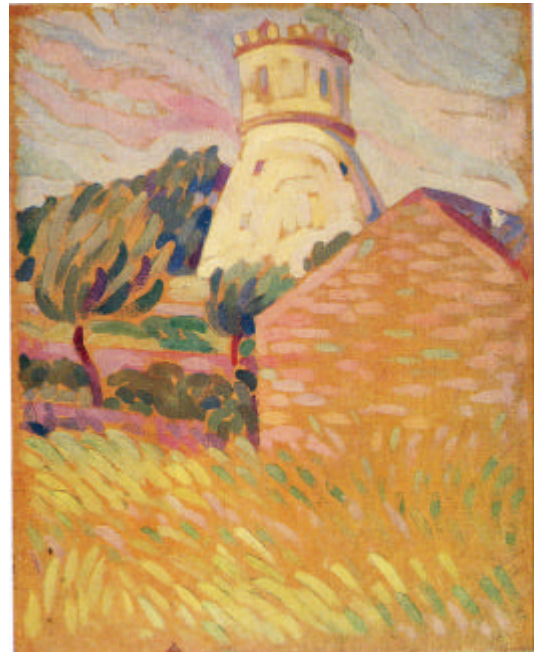


„Bäckerjunge“, 1911

Abb. 9



„Blick aus dem Fenster“, 1912  
Abb. 10



„Mühle in Boxdorf“, 1912

Abb. 11



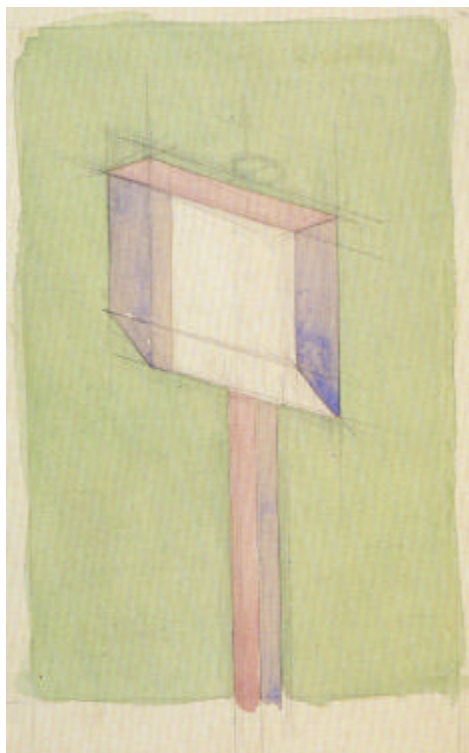
II. Werkanalyse / 1. 1909 bis 1929 / 1.3. Der Weiser



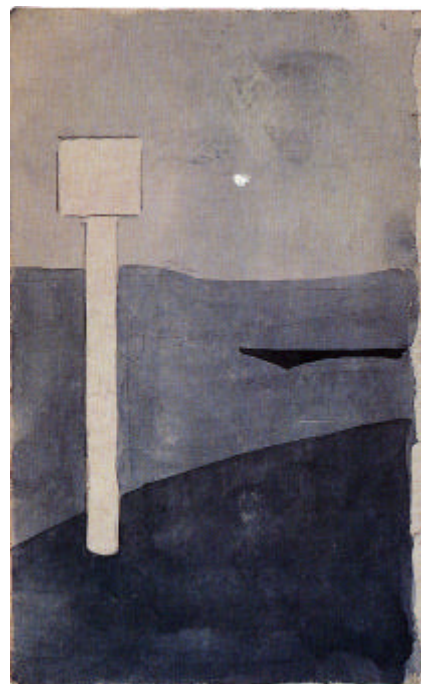
„Boxdorfer Mühle“, 1912  
Abb. 12



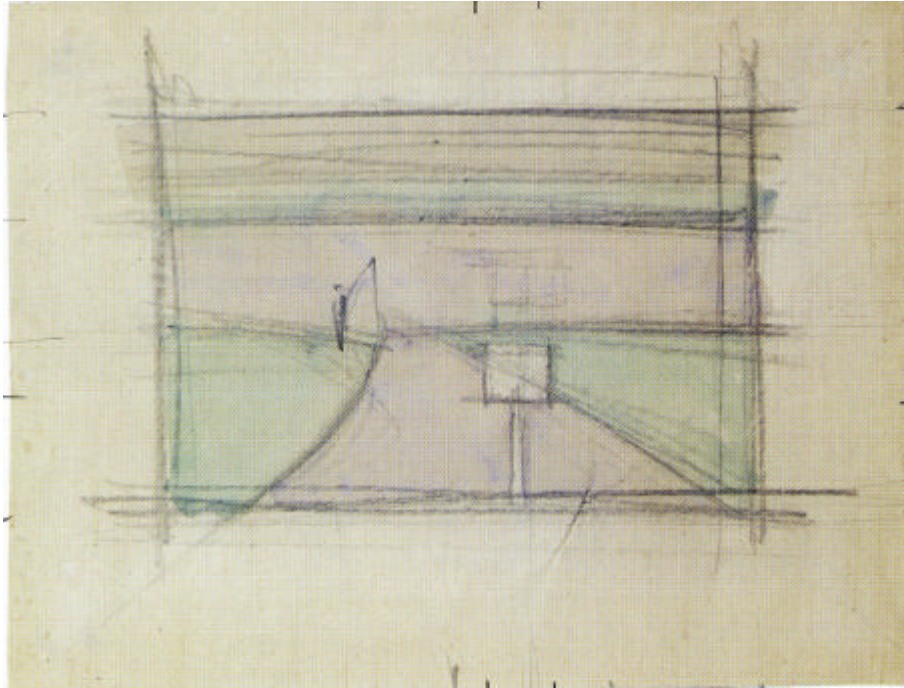
„Gohliser Mühle“, 1928  
Abb. 13



„Weiser auf grünem Feld“, 1920  
Abb. 14

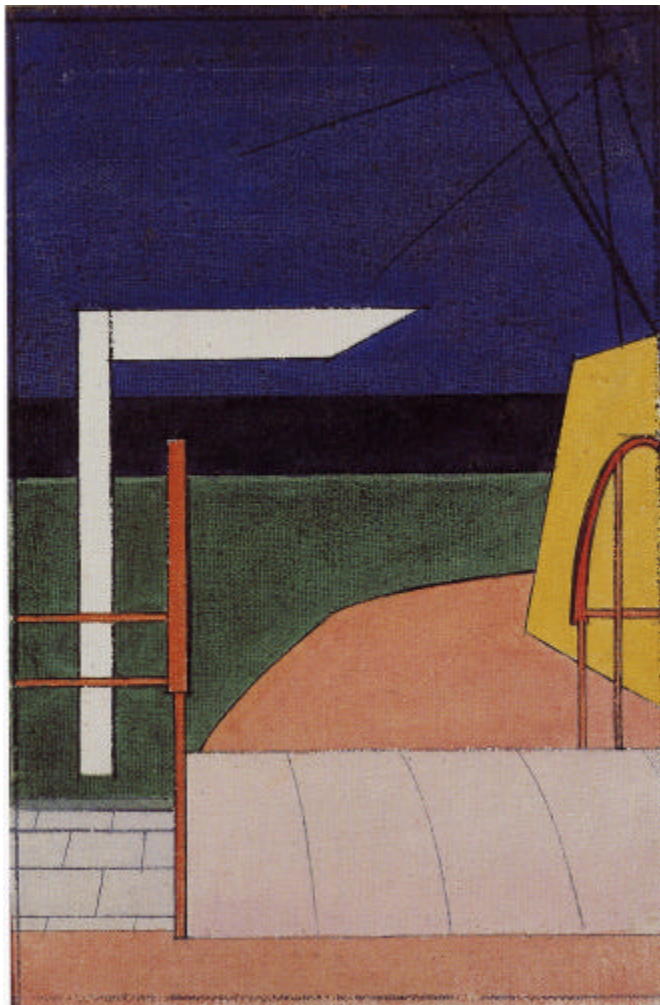


„Helles Schild am Ufer“, 1920-23  
Abb. 15



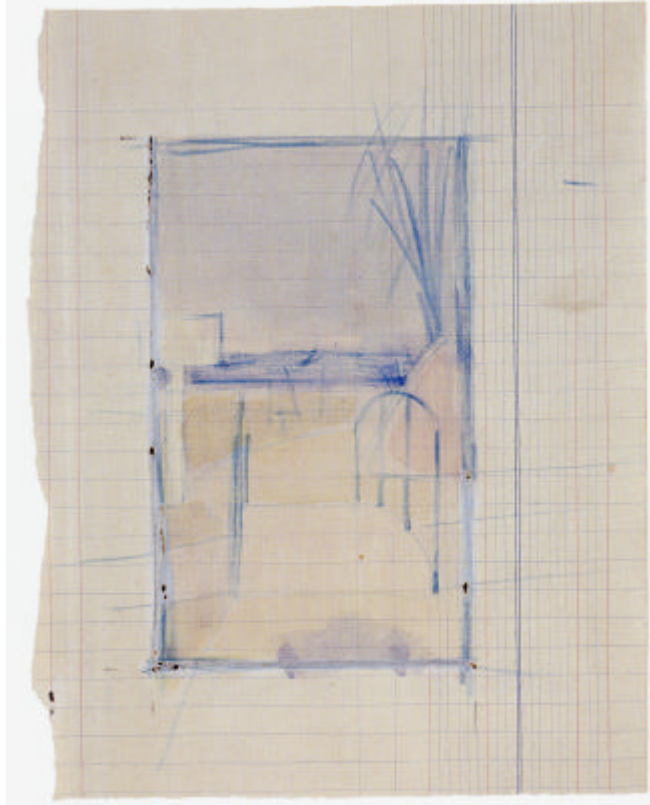
„Weiser am Wege“, um 1926-28

Abb. 16



„Der Weiser“, 1927

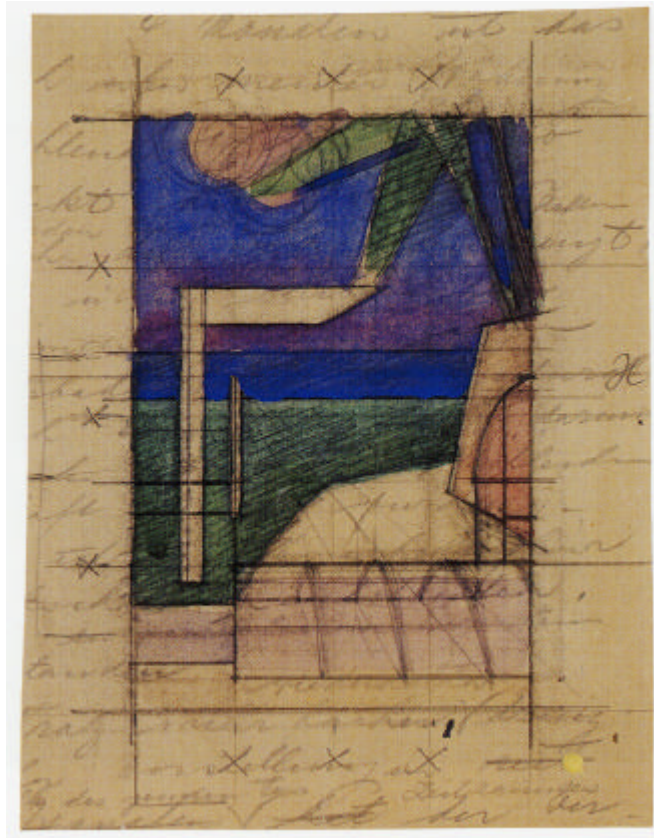
Abb. 17



„Kleine Brücke und Wegweiser“, 1920

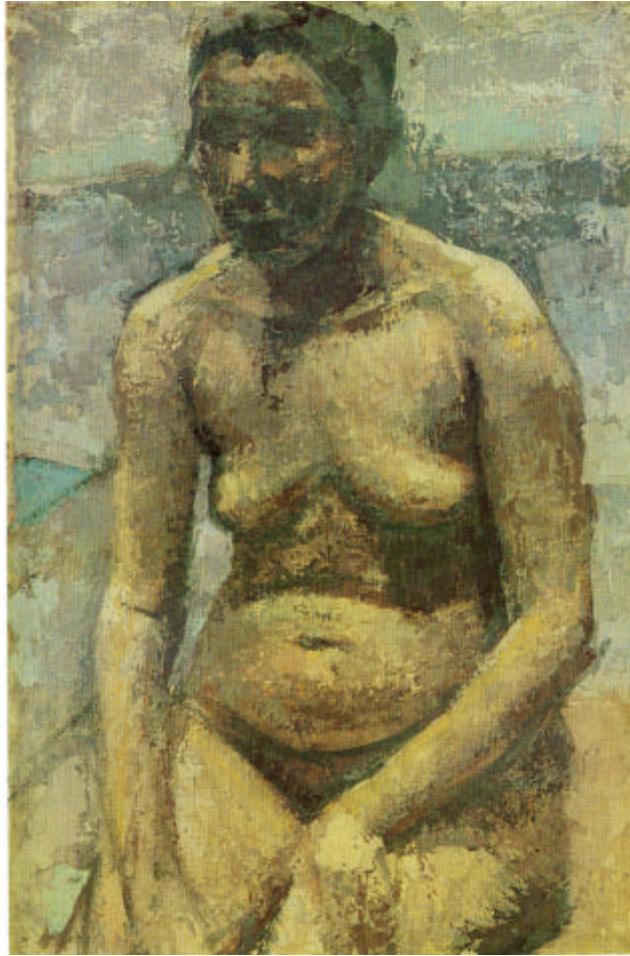
Abb. 18





„Weiser auf grünem Feld“, 1927

II. Werkanalyse / 1. 1909 bis 1929 / 1.4. Figuration aus Tradition



„Akt von vorn“, 1923

Abb. 20



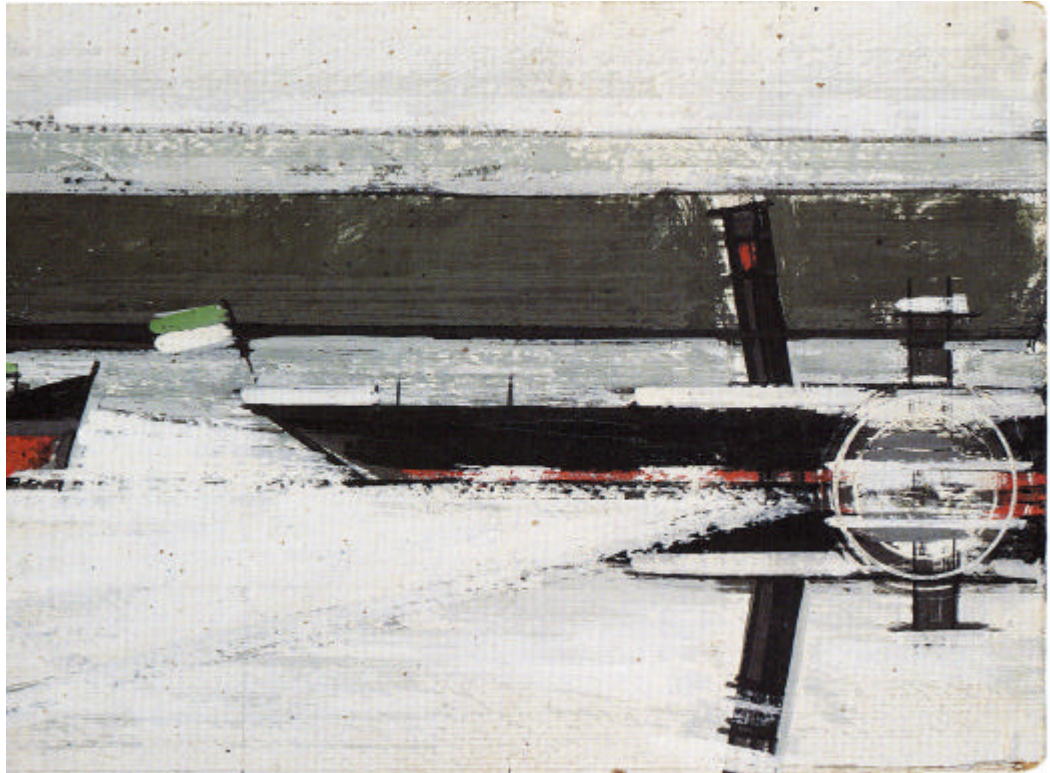
„Sitzender Akt auf einem Tisch“, 1923  
Abb. 21



„Stehender Rückenakt an einem  
Möbelstück anlehnend“, 1923  
Abb. 22

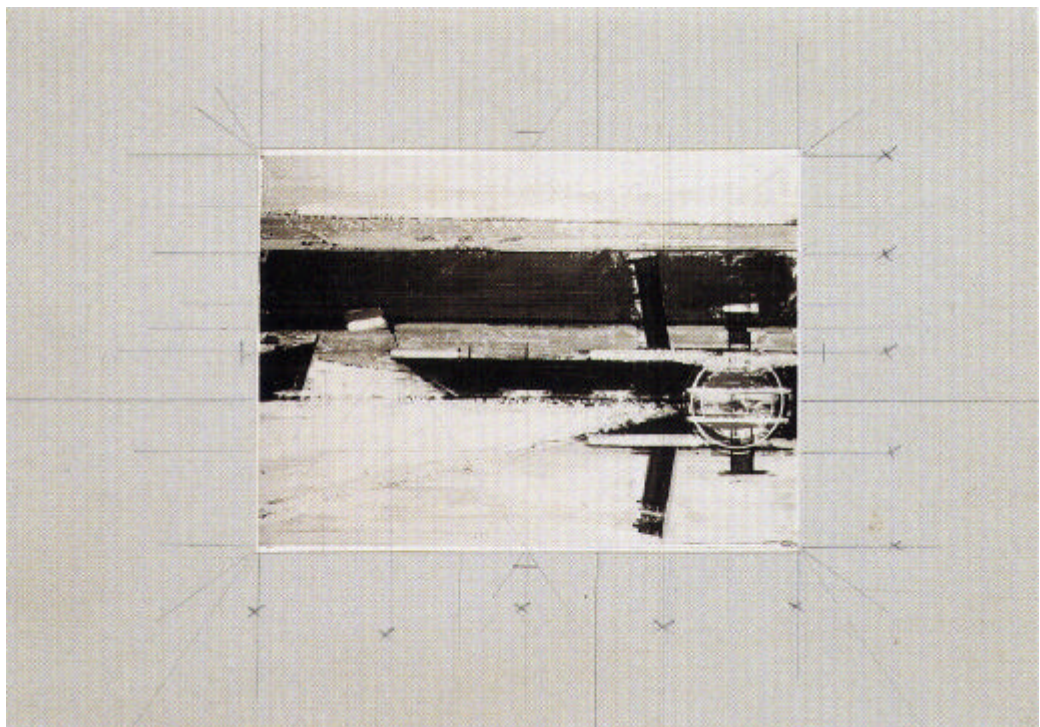


II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.1. Die Entdeckung der Konstruktion



„Kleiner Dampfer“, 1928

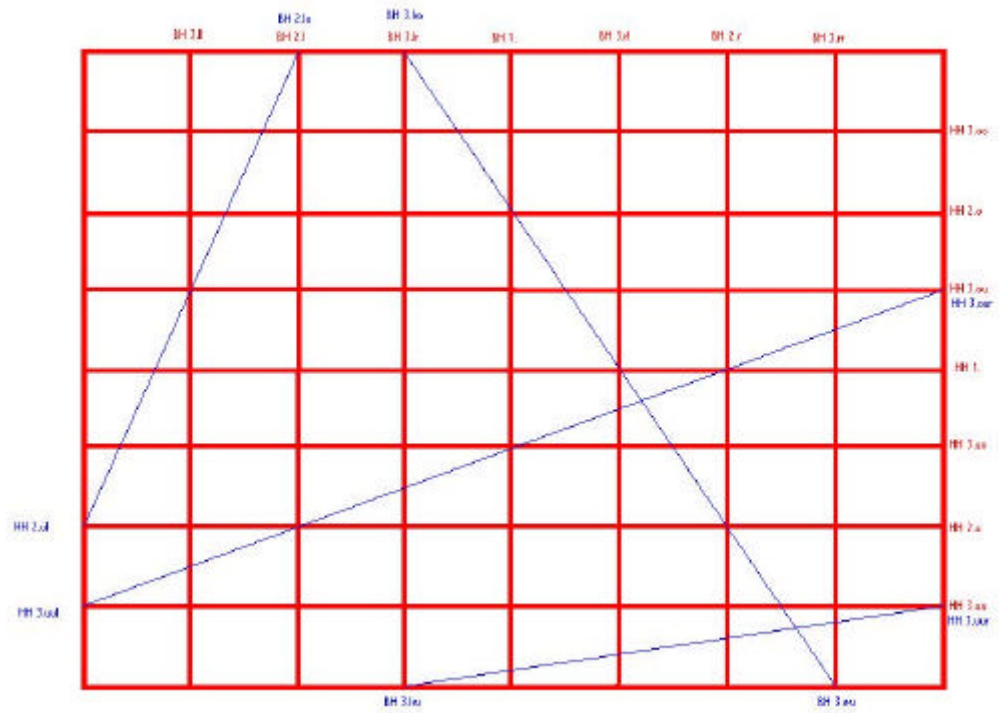
Abb. 23



„Kleiner Dampfer, Konstruktionsphoto“, 1928

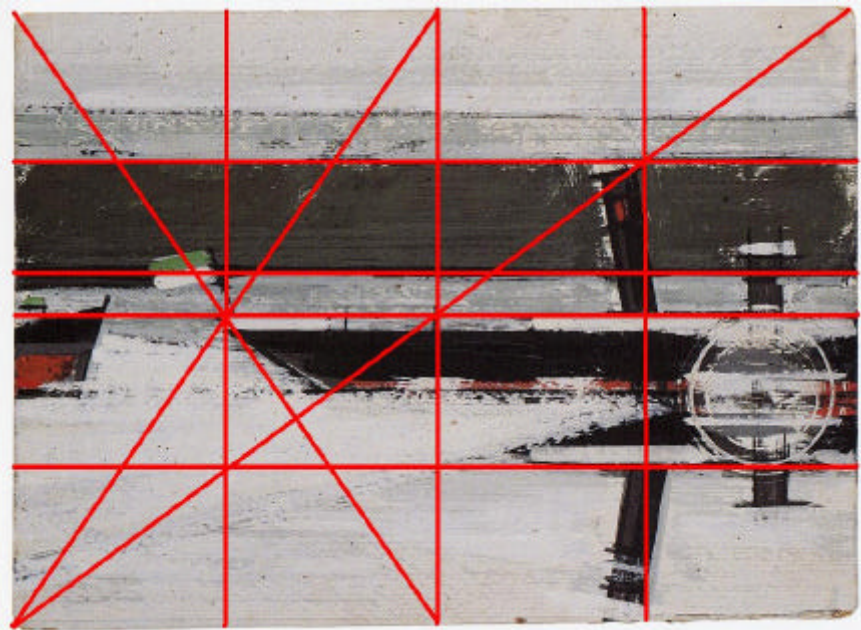
Abb. 24

II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.1. Die Entdeckung der Konstruktion



Schema der Seitenhalbierung

Abb. 25

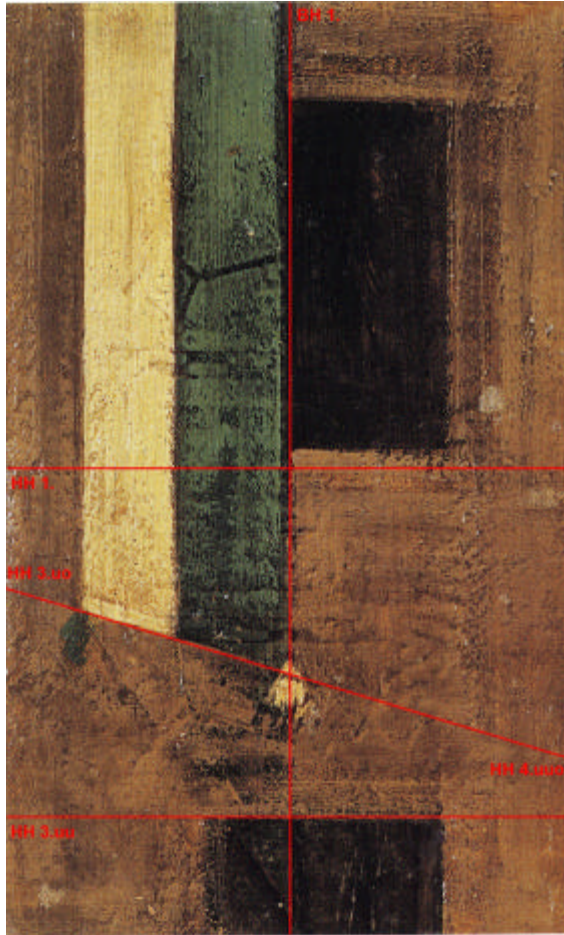


Kleiner Dampfer mit Konstruktionslinien v. Autor

Abb. 26



II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.1. Die Entdeckung der Konstruktion



„Die Sächsische Fahne“, 1929 (Konstruktionslinien v. Autor)

Abb. 27



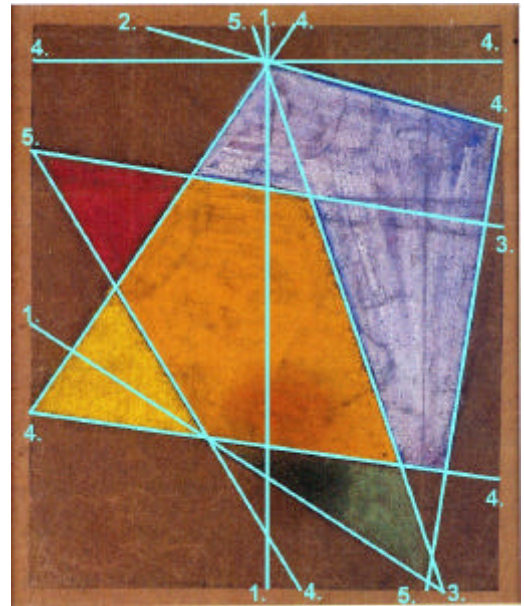
„Das Meer bei L' Estaque“, 1883-85 (Cézanne, Konstruktionslinien v. Autor)  
Abb. 28



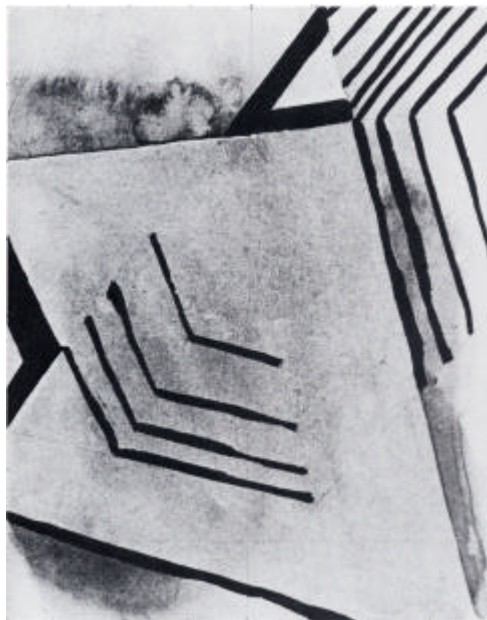
II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.1. Die Entdeckung der Konstruktion



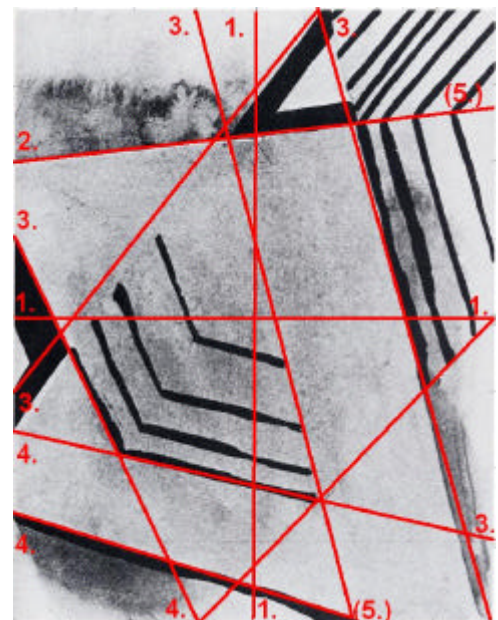
„Komposition um Orange“, 1919  
Abb. 29



„Komposition um Orange“ mit  
Konstruktionslinien v. Autor  
Abb. 30



„Stumpfe Winkel“, 1919  
Abb. 31



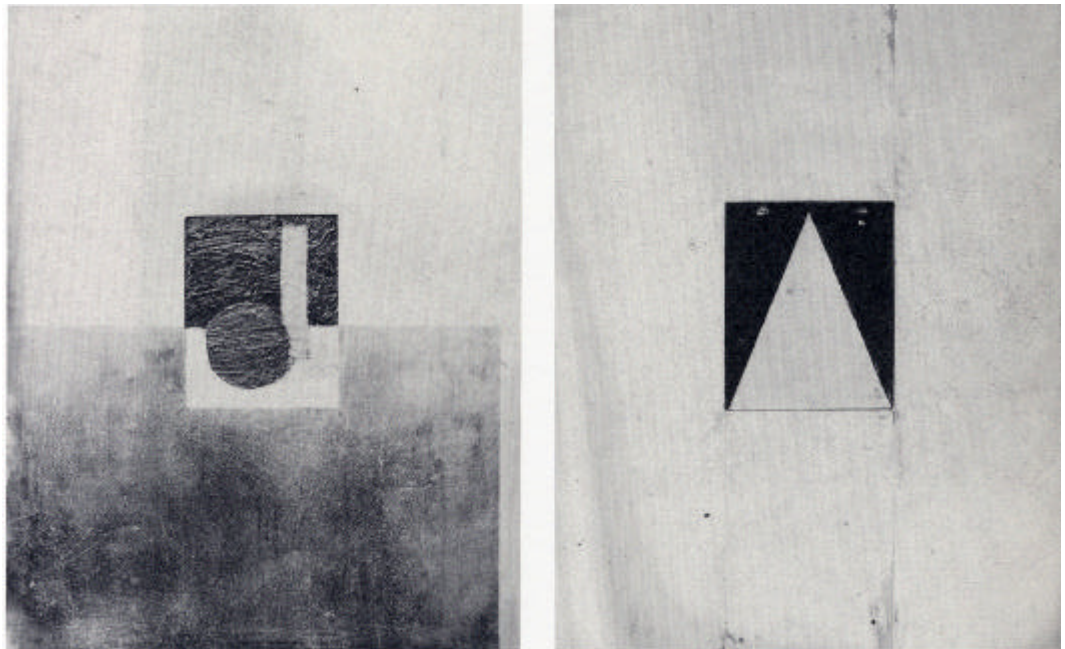
„Stumpfe Winkel“ mit  
Konstruktionslinien v. Autor  
Abb. 31a

II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.1. Die Entdeckung der Konstruktion



„Zitrone und rotes Heft“, um 1913

Abb. 32



„Dunkler Kreis und heller Balken vor schwarzweiß geteiltem Mittelfeld, die Tafel  
helldunkel halbiert“ (links) und „Auf heller oder weißer Tafelfläche kleines  
Mittelfeld: weißer Giebel zwischen schwarzen Dreiecken, durchgehende  
Vertikallinien rechts und links des Mittelfeldes“, 1924-26

Abb. 33

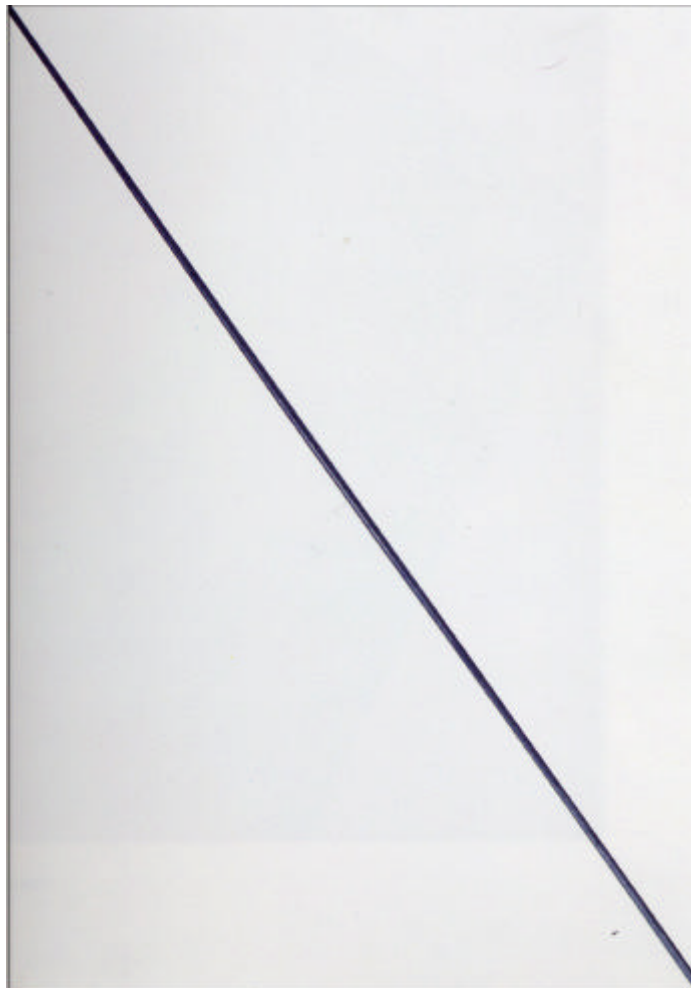


II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.2. Der Neubeginn / 2.1.2.2. Die ersten Tafeln



„Schwarz und Weiß“, um 1930-32

Abb. 34



„Diagonale Halbierung oder die doppelten Diagonalen“, um 1970-75

Abb. 35

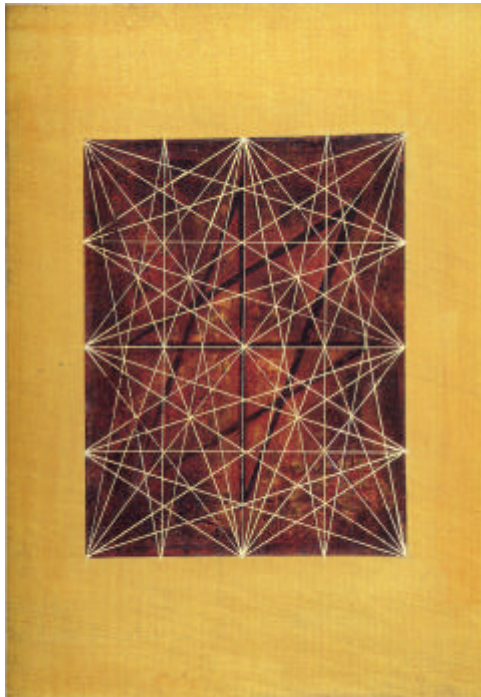
II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.2. Der Neubeginn / 2.1.2.2. Die ersten Tafeln



„Konstruktion mit acht Zacken“,  
1933-35, Abb. 36



„Sechszackiger Stern“, 1933-35  
Abb. 37



„Weißes Liniennetz auf Stern  
in Rotbraun“, 1932, Abb. 38

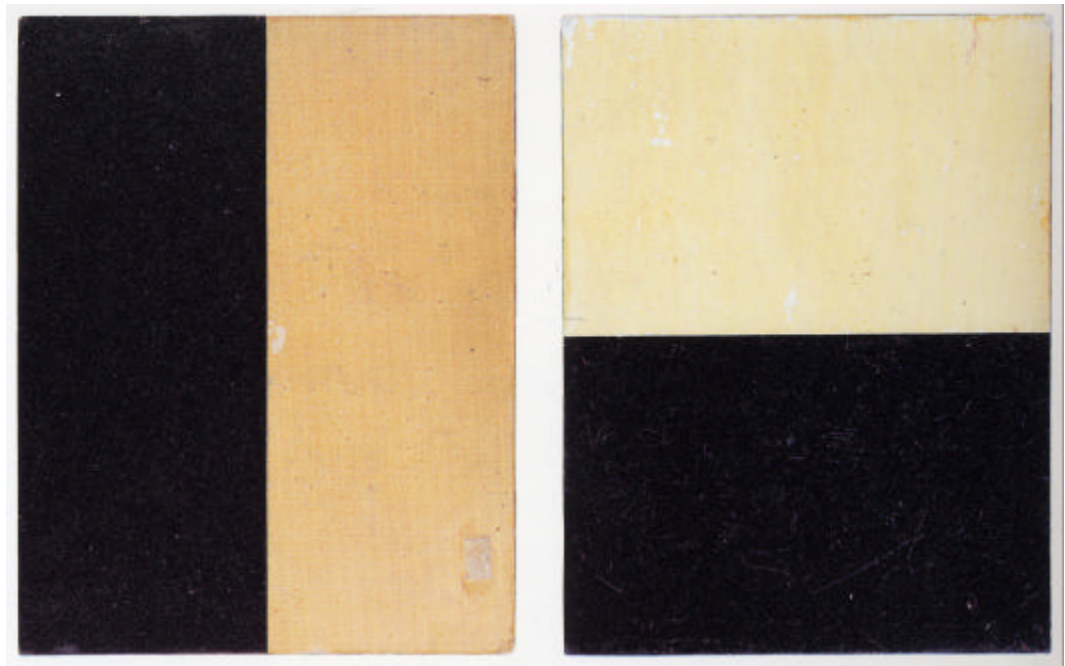


„Konstruierte Geraden  
über Wellen“, 1933-35, Abb. 39

II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.2. Der Neubeginn / 2.1.2.2. Die ersten Tafeln



„Verschränkung von Kühl und Warm  
auf Kupfer“, 1933-35, Abb. 40



„Schwarze und weiße Halbierung“, 1930-32

Abb. 41





Tafel 17 (Seite A), um 1932  
Abb. 42



Tafel 17 (Seite B)  
Abb. 42a



Tafel 17 (Seite A)



Tafel 17 (Seite B gespiegelt)

**2.1.3. Tafeln um 1930 bis 1932 –**

**Fläche und Farbe unter dem Diktat der geometrischen Progression**



Tafel 18 (Seite A), um 1930 – 1932  
Abb. 43



Tafel 18 (Seite B)  
Abb. 43a



Tafel 19 (Seite A), um 1930 – 1932  
Abb. 44



Tafel 19 (Seite B)  
Abb. 44a

**2.1.3. Tafeln um 1930 bis 1932 –**

**Fläche und Farbe unter dem Diktat der geometrischen Progression**



Tafel 20 (Seite A), um 1930 – 1932  
Abb. 45



Tafel 20 (Seite B)  
Abb. 45a



Tafel 24 (A), um 1930 – 1932  
Abb. 46



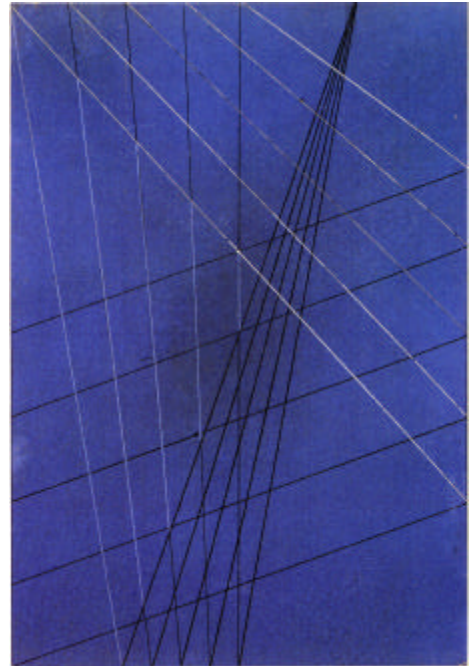
Tafel 25 (A), um 1930 – 1932  
Abb. 47



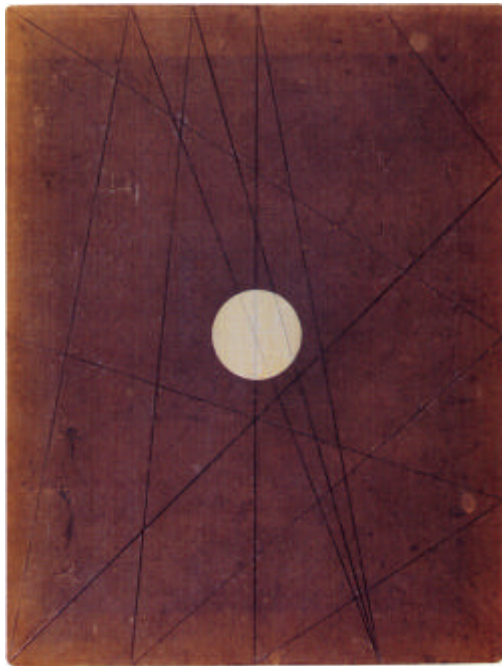
II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.4. Die Strahlen- und Sterntafeln – ein Fenster zum Raum



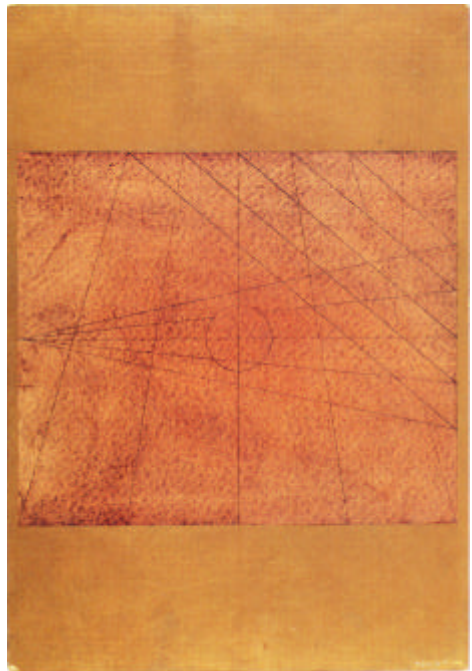
Tafel 28, um 1932  
Abb. 48



Tafel 67, um 1933 – 35  
Abb. 49



Tafel 48, 1932  
Abb. 50

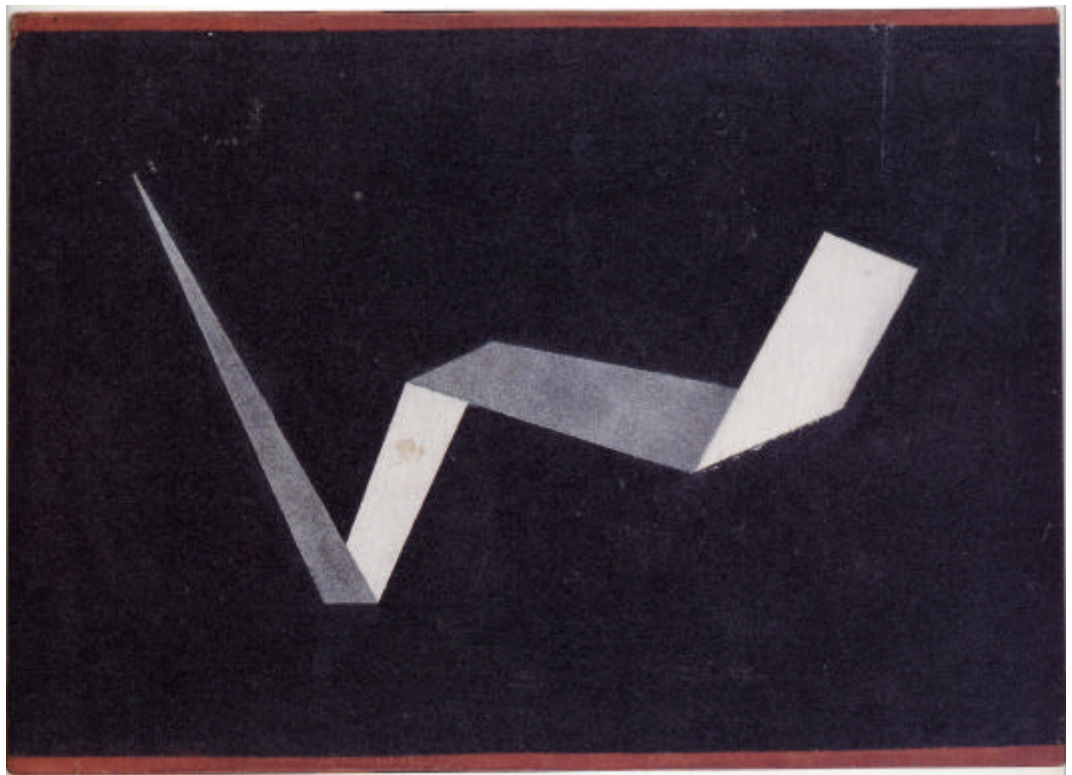


Tafel 66, um 1932 – 35  
Abb. 51

II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.4. Die Strahlen- und Sterntafeln – ein Fenster zum Raum



Tafel 85, um 1933 – 35  
Abb. 52

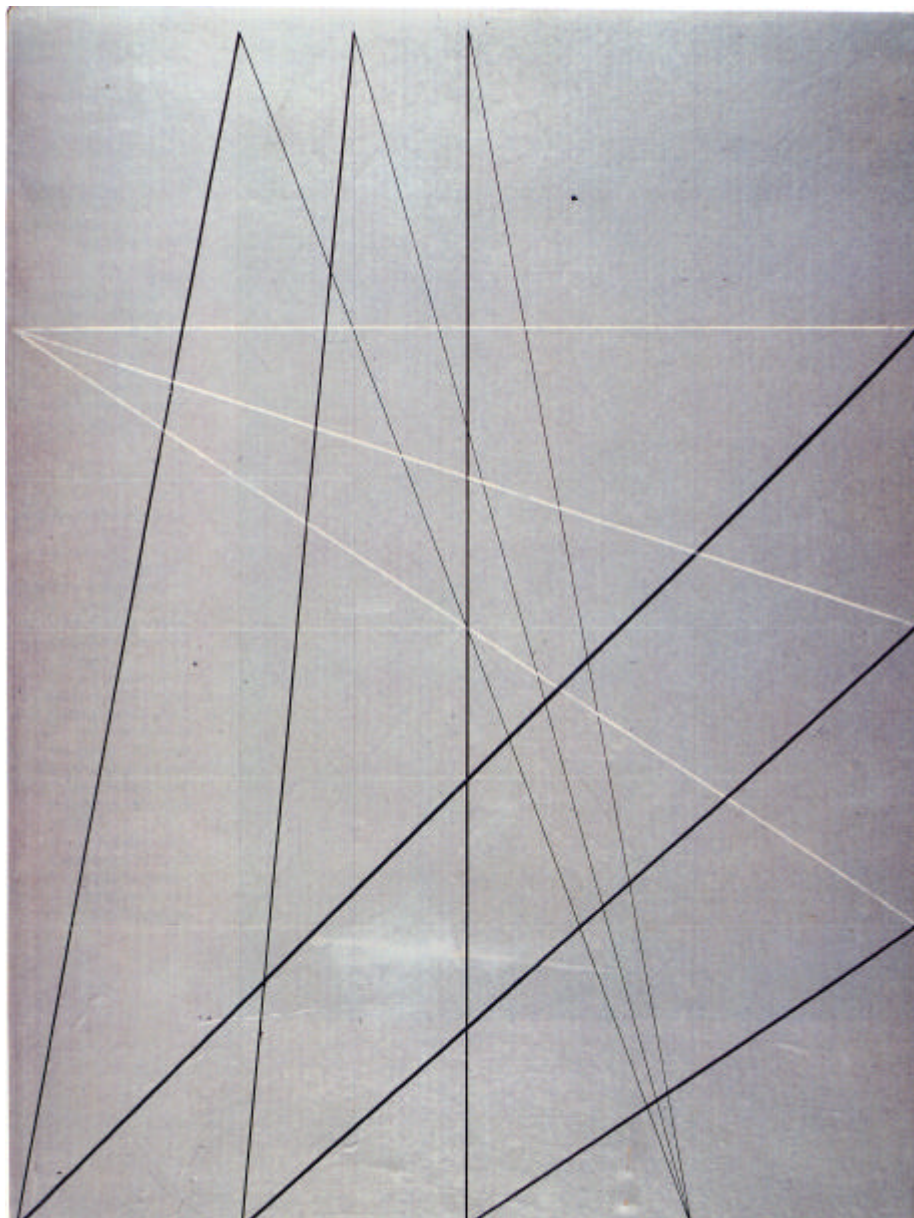


Tafel 149, 1937

Abb. 53

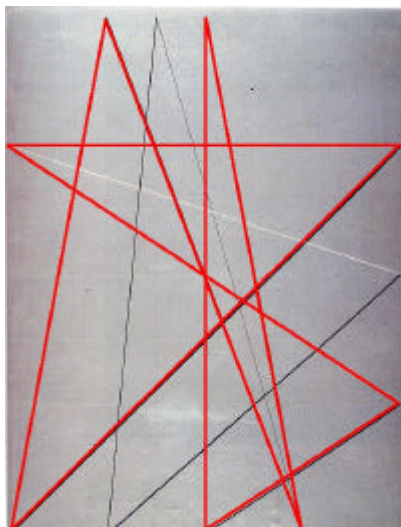


II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.4. Die Strahlen- und Sterntafeln – ein Fenster zum Raum

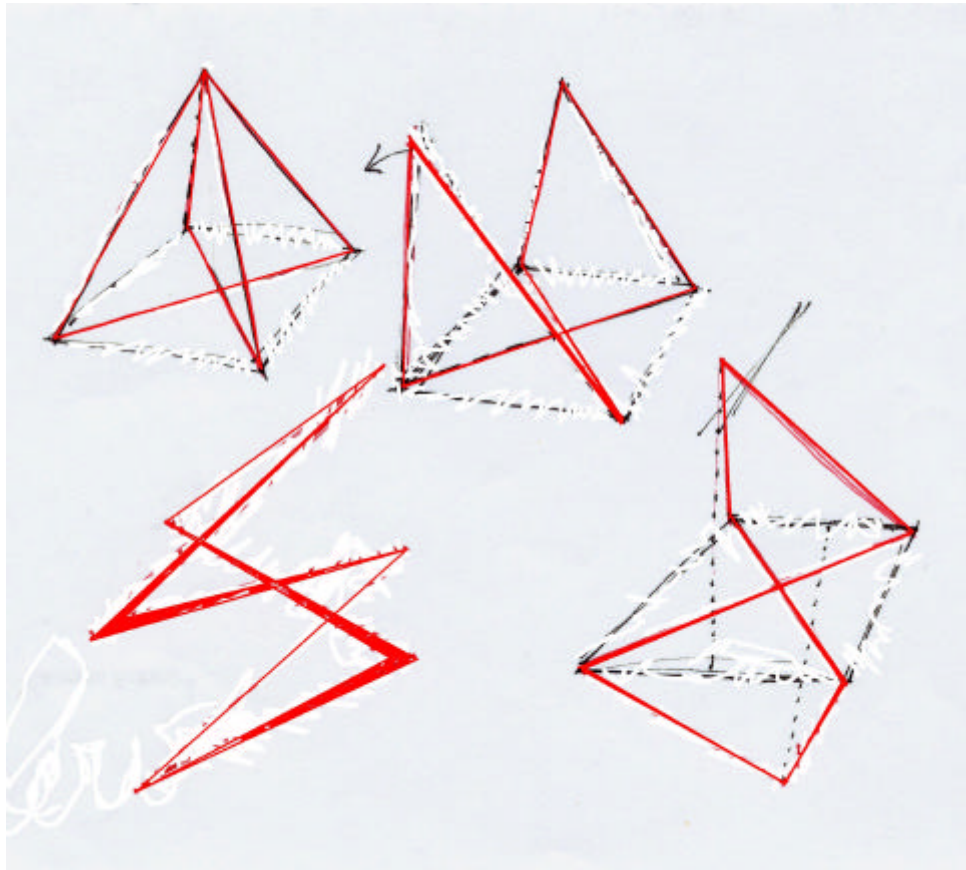


Tafel 68, um 1933 – 35

Abb. 54



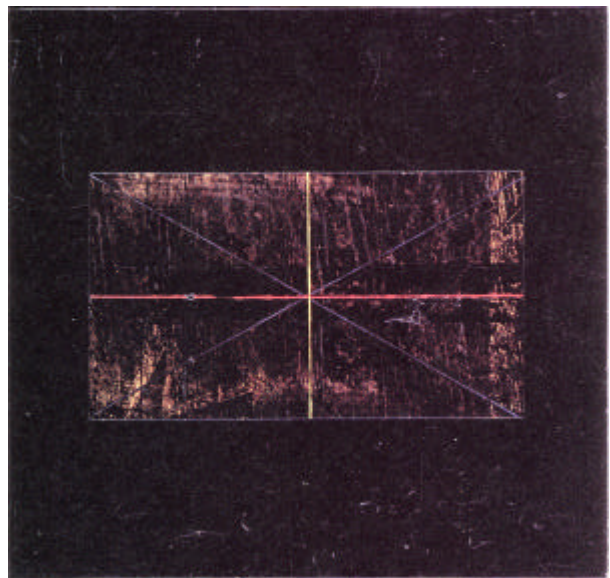
II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.4. Die Strahlen- und Sterntafeln – ein Fenster zum Raum



Skizzen des Autors zur Drahtplastik  
Abb. 55



Tafel 82 (Mittelfeld),  
um 1933 – 35  
Abb. 56



Tafel 64 (Mittelfeld), um 1933 – 35  
Abb. 57

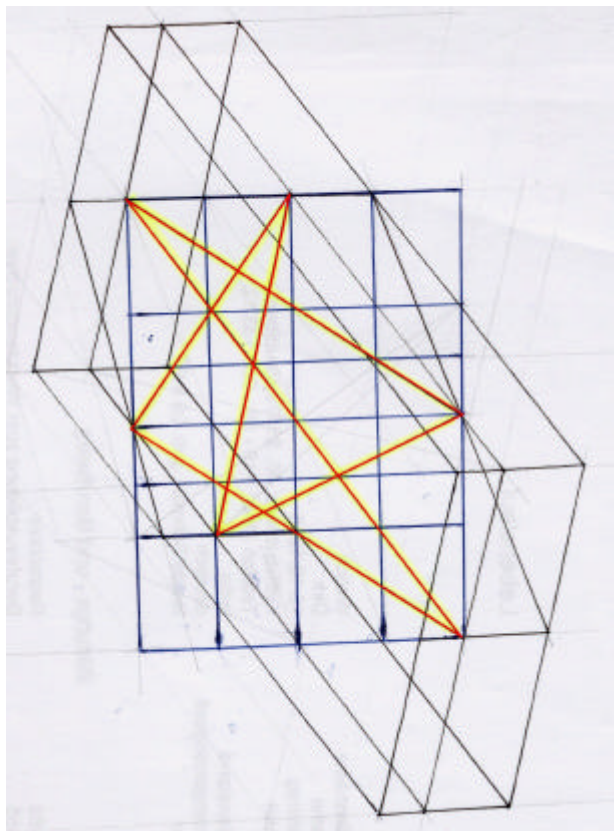




II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.4. Die Strahlen- und Sterntafeln – ein Fenster zum Raum



Tafel 140, 1936  
Abb. 59

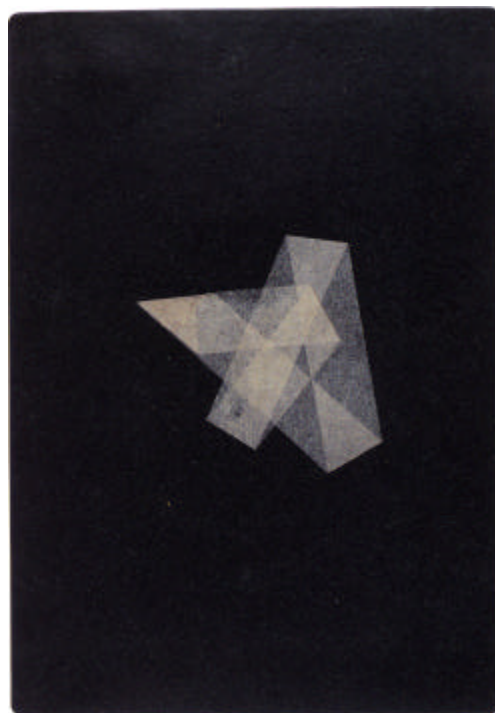


Skizze des Autors  
zur Tafel 140  
Abb. 59a

II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.1. Das Tafelwerk  
2.1.5. Die Parallelisierung der geometrischen Ordnung



Tafel 39, 1932  
Abb. 60



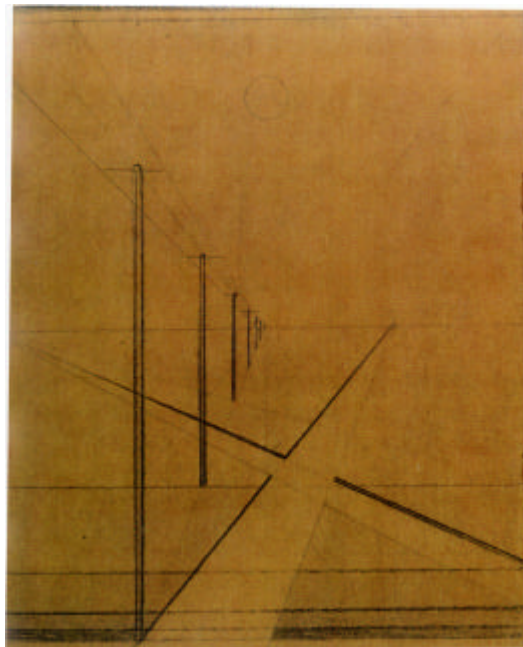
Tafel 51, 1933  
Abb. 61



Tafel 52, 1933  
Abb. 62



II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerks  
**2.2.1. Befreiung und Anwendung**



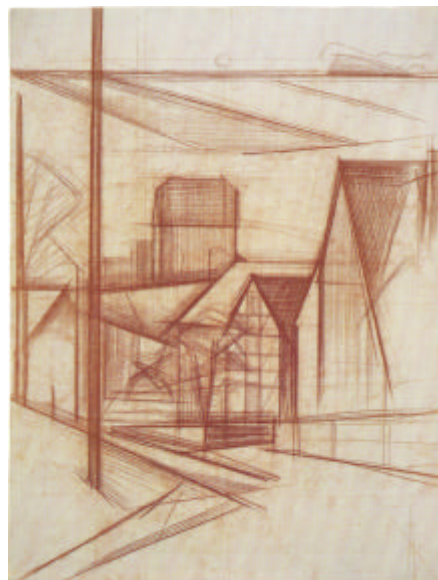
„Masten und Kreuzung“, 1933  
Abb. 63



„Mastenreihen“, 1933  
Abb. 64



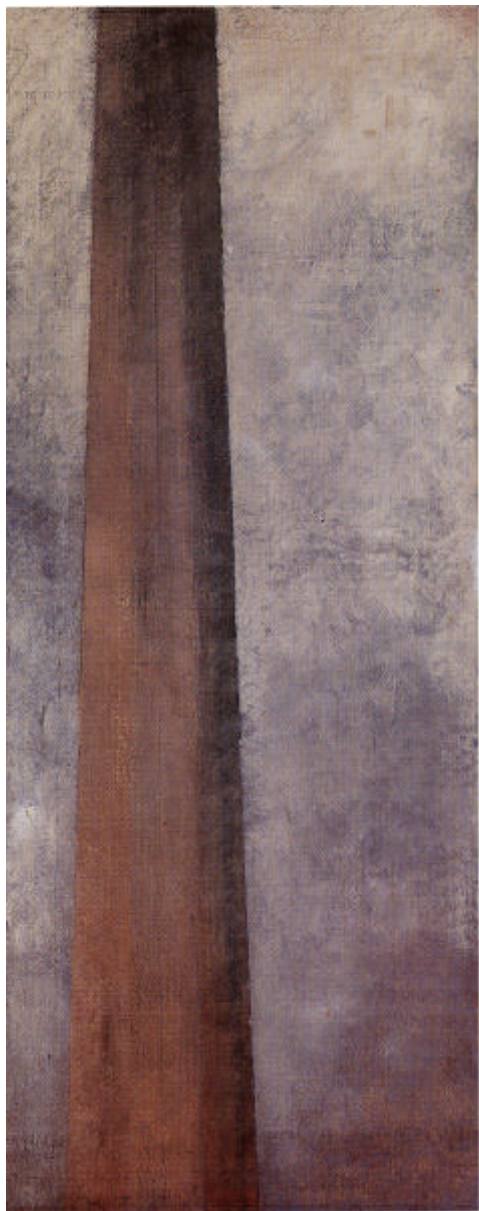
„Hang im Winter“, 1931  
Abb. 65



„Dorfstraße in Wünschendorf“, 1934  
Abb. 66



II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerks  
**2.2.1. Befreiung und Anwendung**



„Großer Schornstein“, 1931  
Abb. 67

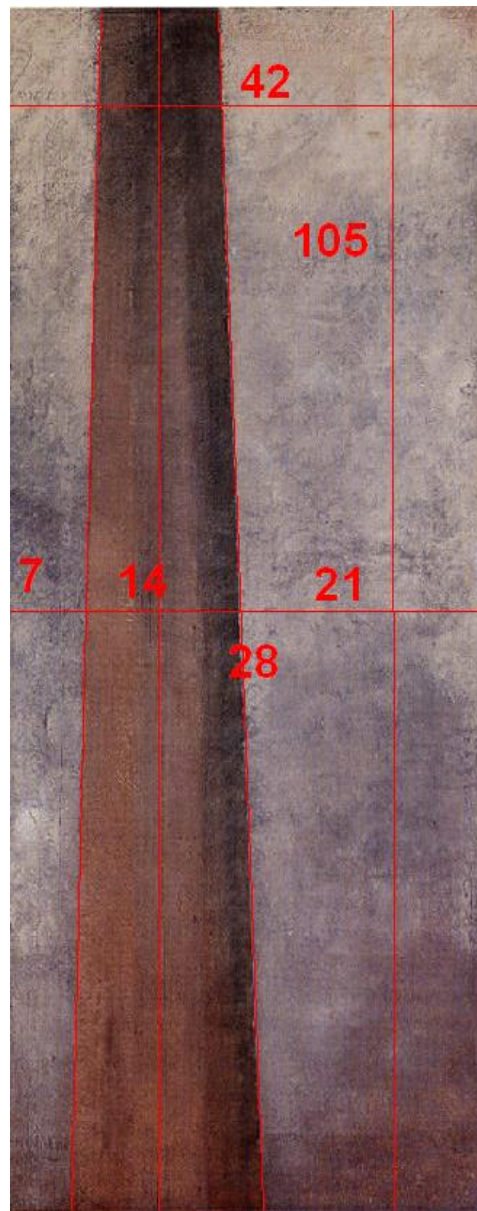


Abb. 67a

II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerks  
2.2.2. Dächerbilder



„Violette Giebel“, 1934

Abb. 68



„Dächer zwischen grünen Baumwipfeln“, 1936

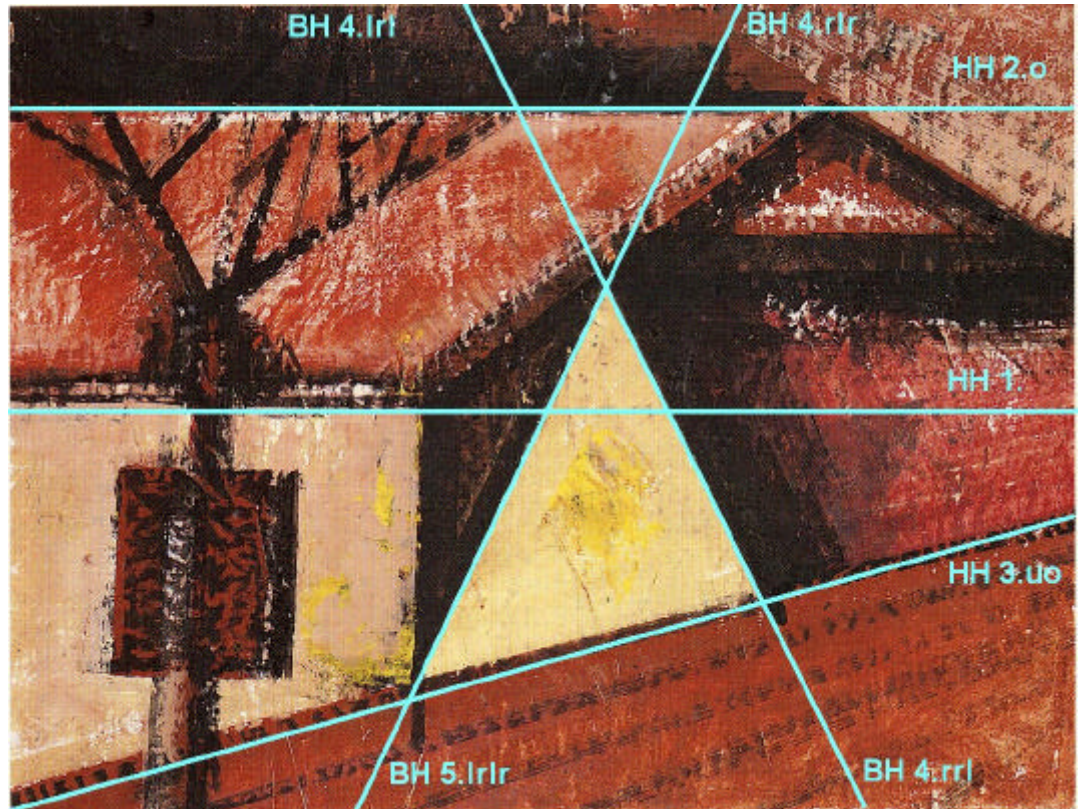
Abb. 69



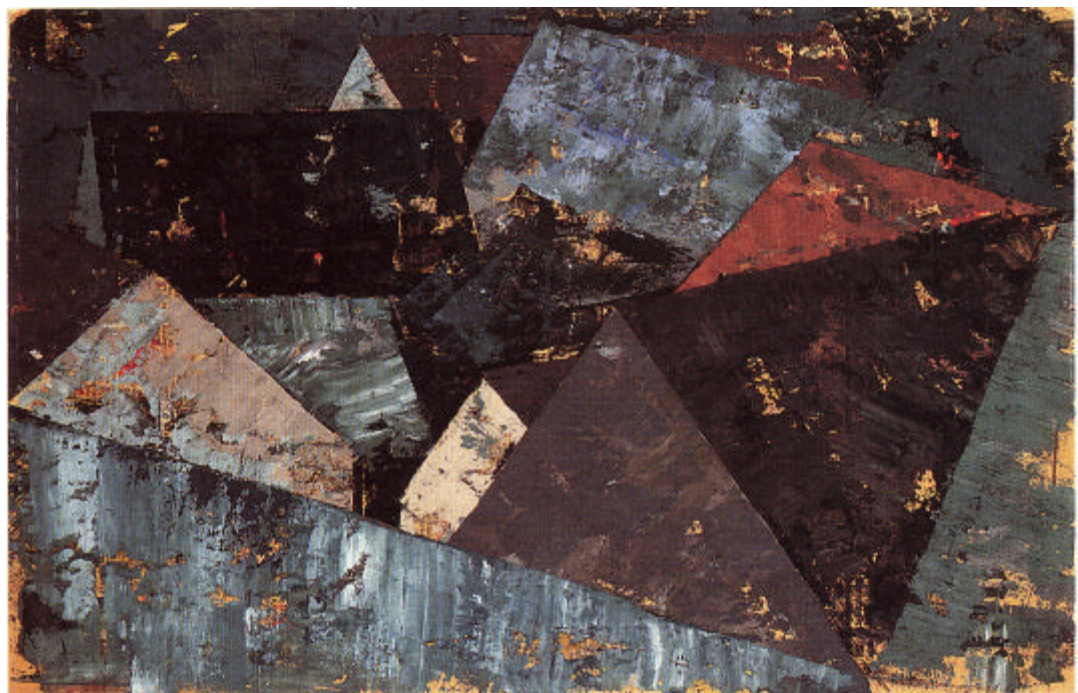
„Rote Dächer“,  
(ohne Datum), Abb. 70



II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerks  
2.2.2. Dächerbilder



Rote Dächer mit Konstruktionslinien des Autors,  
Abb. 70a



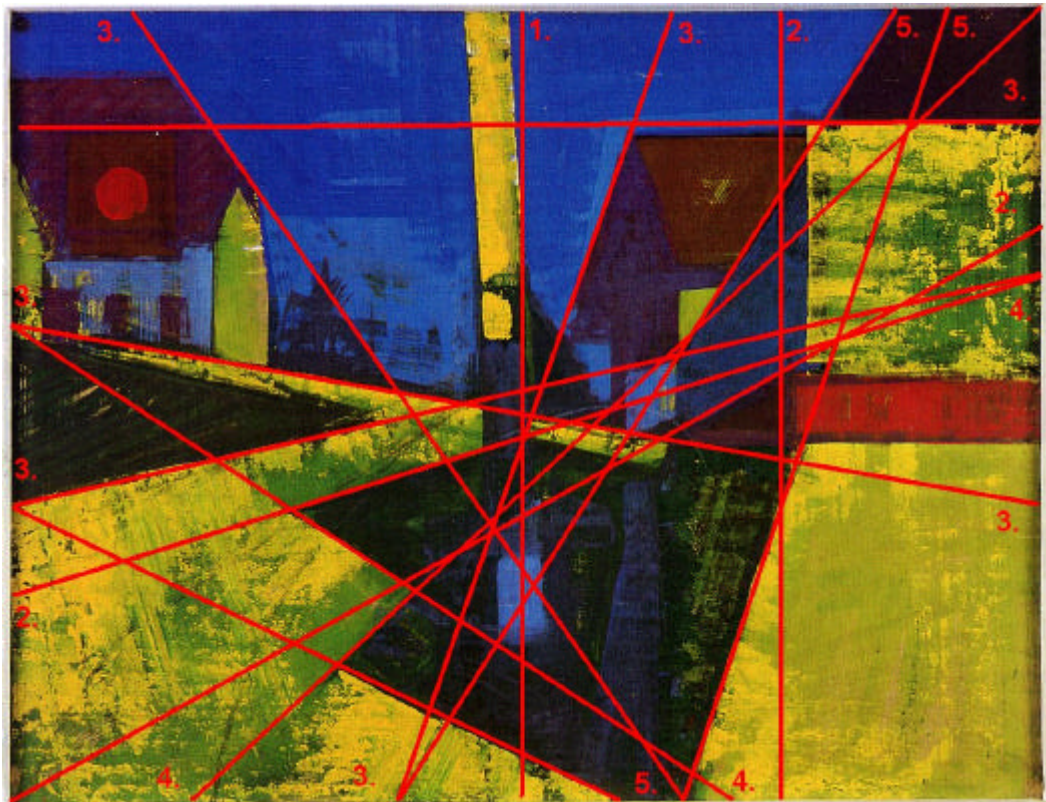
„Dächer in Wünschendorf“, 1936  
Abb. 71



II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerks  
**2.2.3. Kammweg**

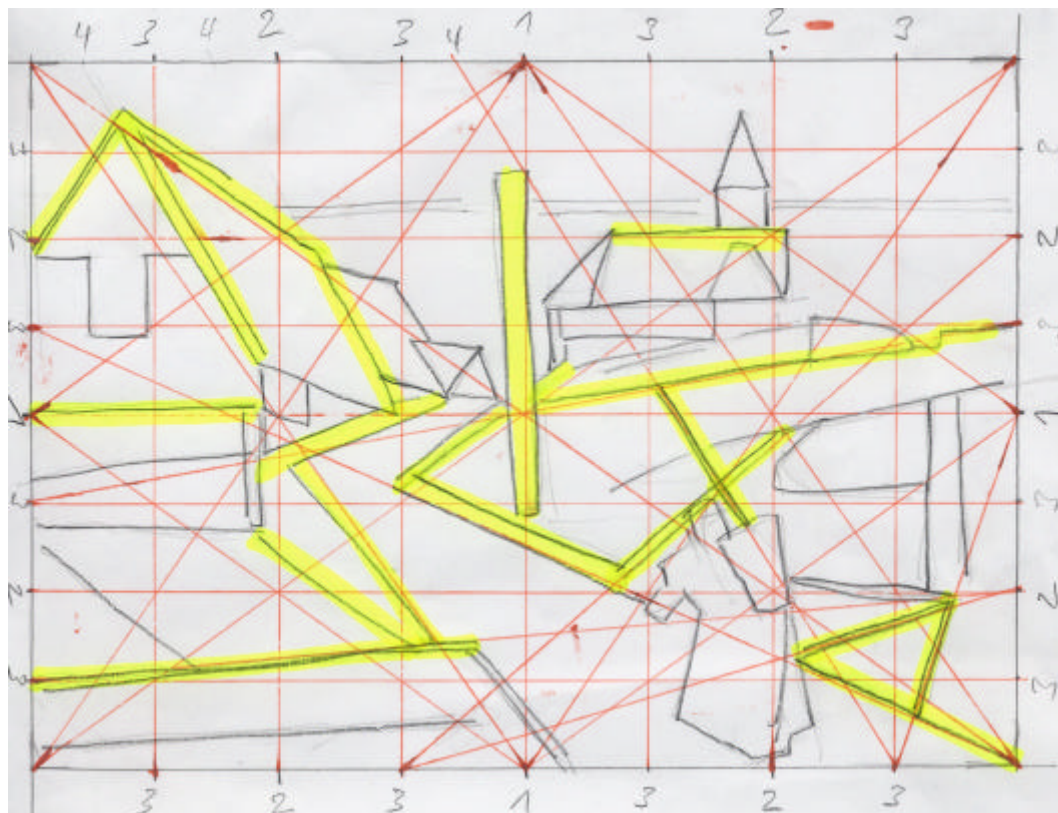


„Kammweg“, undatiert (1936?)  
Abb. 72



Kammweg mit Konstruktionslinien des Autors,  
Abb. 72a

II. Werkanalyse / 2. 1930 bis 1937 / 2.2. Arbeiten außerhalb des Tafelwerks  
**2.2.3. Kammweg**



Konstruktionsskizze des Autors zu „Fürstenau mit Frau“, 1937

Abb. 73



II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.1. Glas-, Hand- und Bindfadendrucke



„Zwei Formen, sich berührend“, 1968  
(mit eingezeichneten Konstruktionslinien vom Autor)

Abb. 74



„Flügel“, 1970

Abb. 75

II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.1. Glas-, Hand- und Bindfadendrucke



„Blattform in Graubraun“,  
1968  
Abb. 76



„Zwei Blattformen gegeneinander“,  
1968  
Abb. 77



„Zwei dunkelbraune Formen,  
im rechten Winkel und  
gegeneinander“, 1968  
Abb. 78

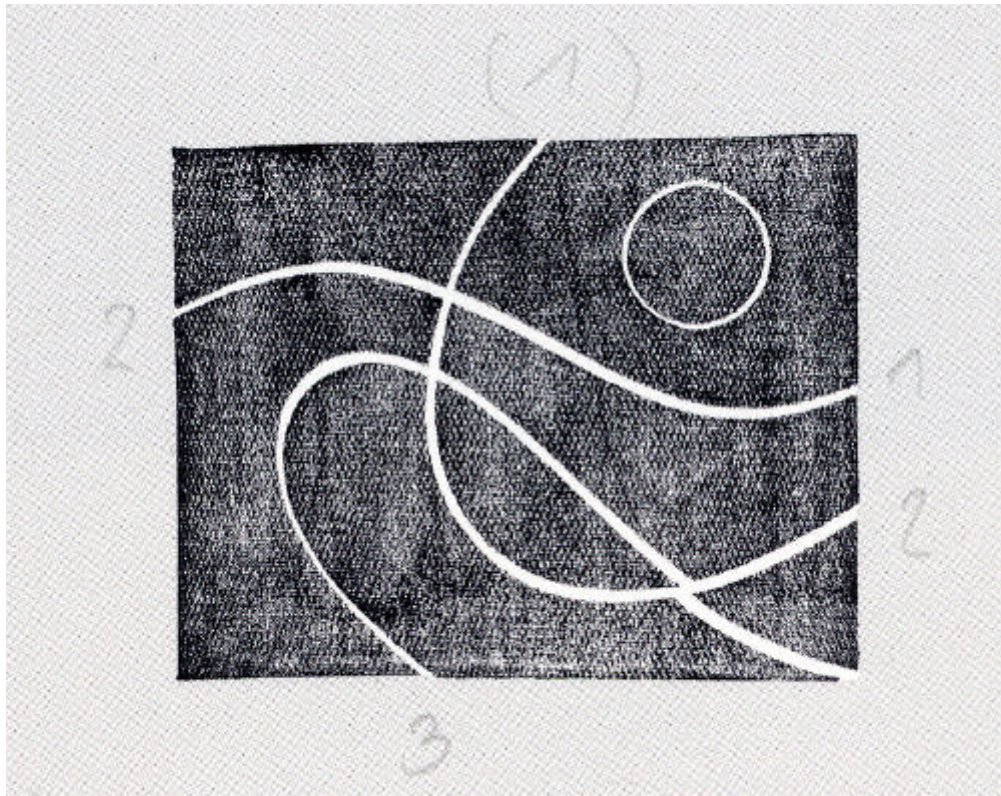


Zwei rotbraune Formen  
übereinander“, 1968

Abb. 79

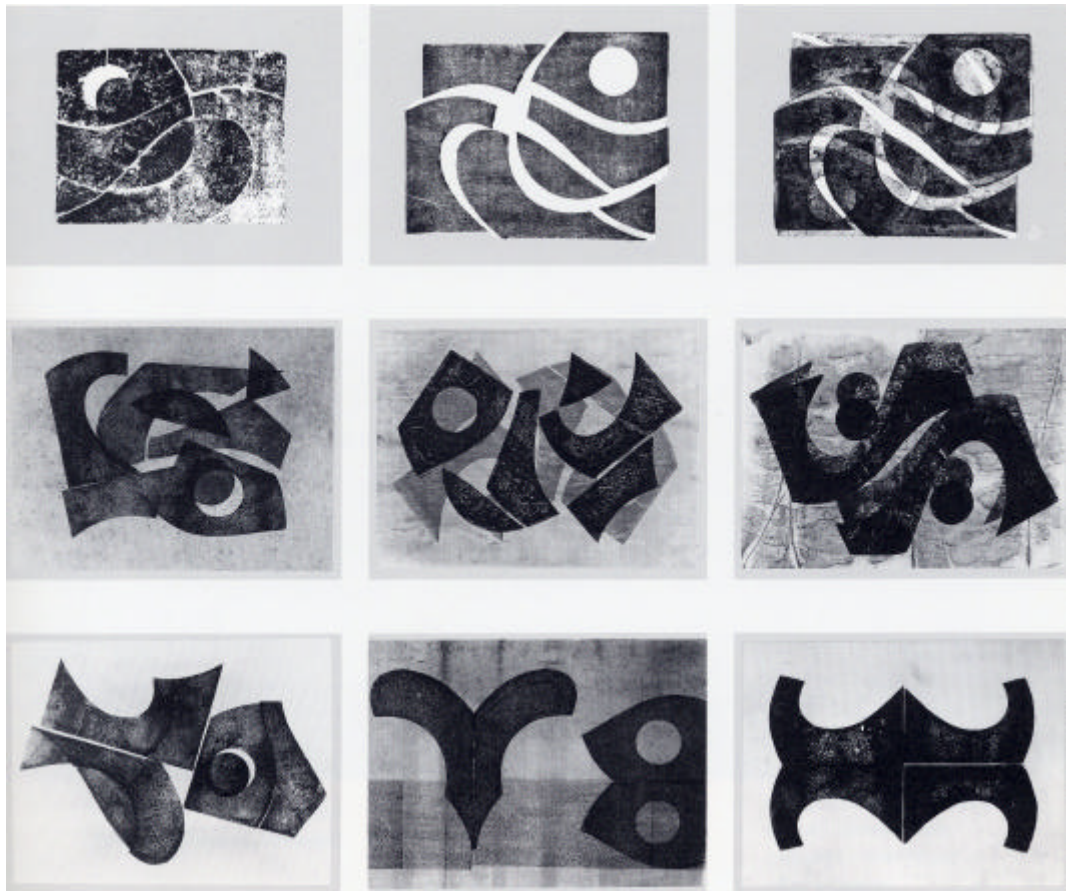


II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.1. Glas-, Hand- und Bindfadendrucke



„10 Handdrucke. Blatt 1“, 1971

Abb. 80



„10 Handdrucke. Blatt 2 bis 10“, 1971

Abb. 81

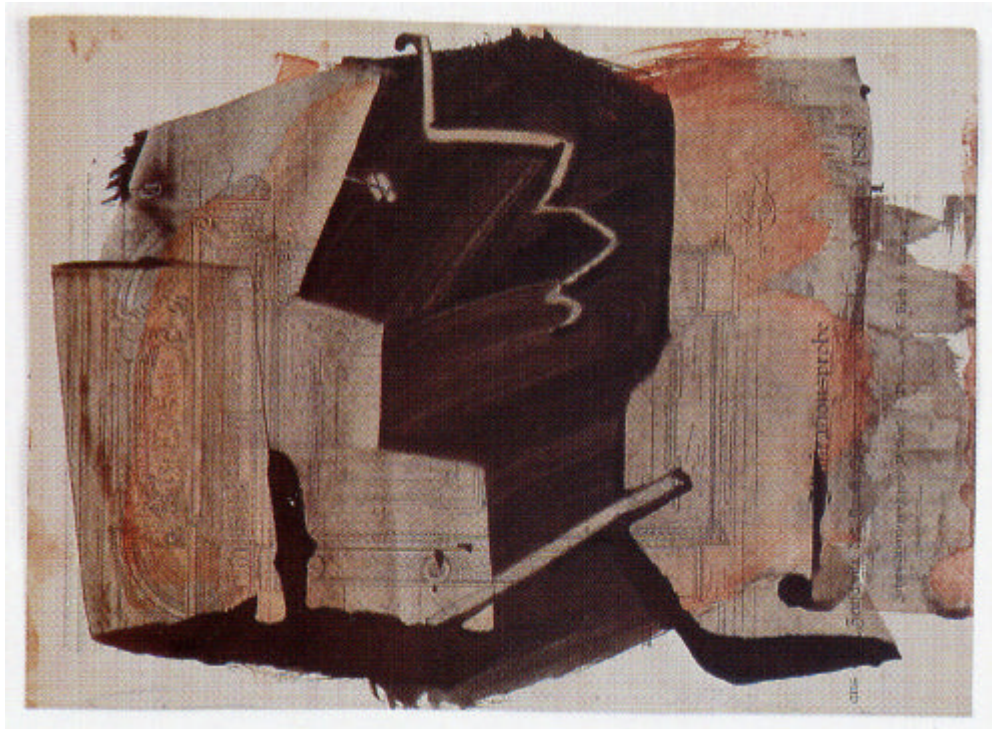


II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.1. Glas-, Hand- und Bindfadendrucke

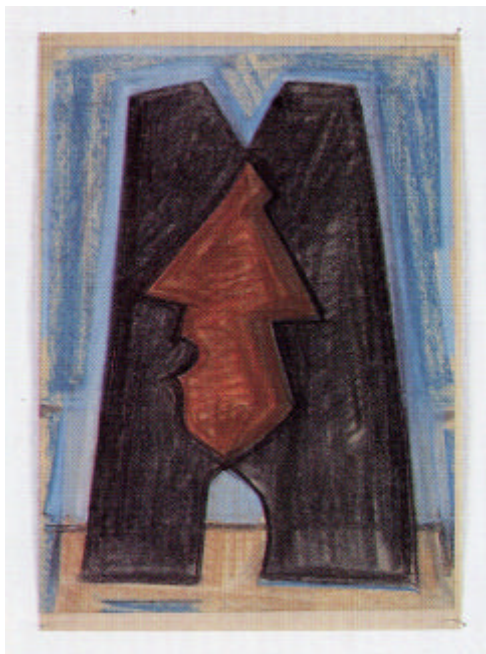


„Collage mit Tempera bemalt“, 1956

II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
**3.2. Profile**



„Kopf nach links, in Dunkelbraun“, 1963  
Abb. 83



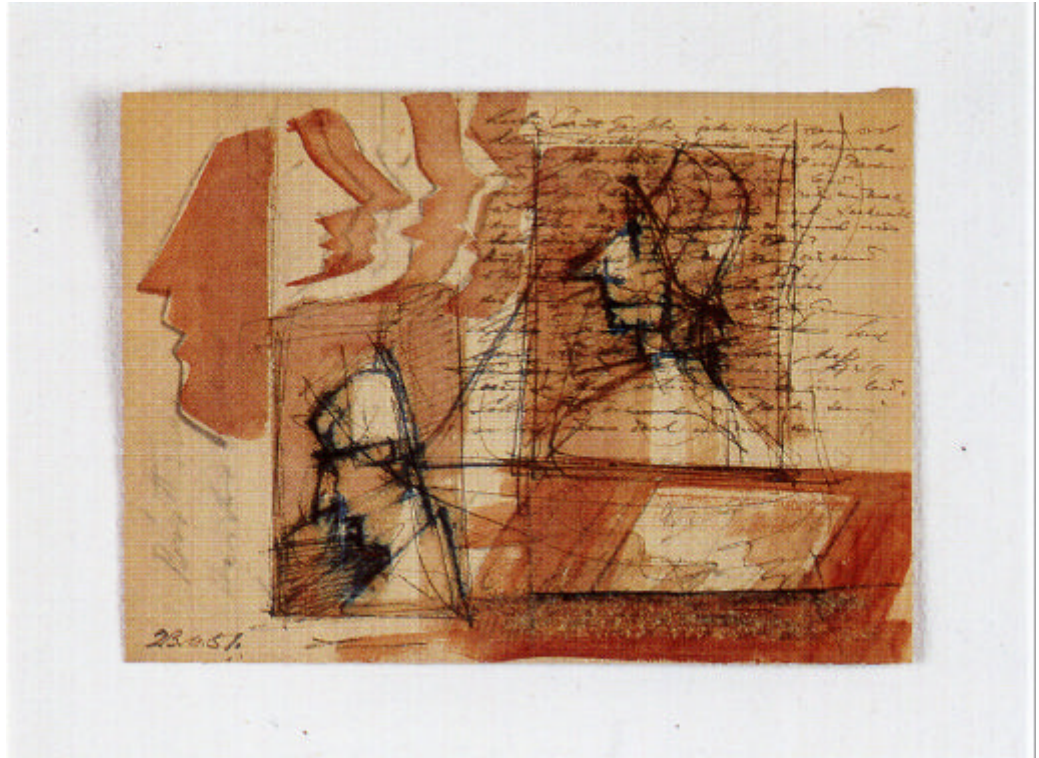
„Zwei schwarze Köpfe gegeneinander, ein braunes Mittelfeld bildend“, 1952  
Abb. 84



„Zwei Profile vor braunem Grund“, 1955  
Abb. 85



II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.2. Profile



„Studienblatt mit Briefentwurf und Profilköpfen“, 1951

Abb. 86



„Onkel Max“, 1931  
Abb. 87



„Selbstbildnis, leicht nach rechts,  
mit offenem Hemdkragen vor  
Gaslicht“, 1951  
Abb. 88

II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
**3.2. Profile**



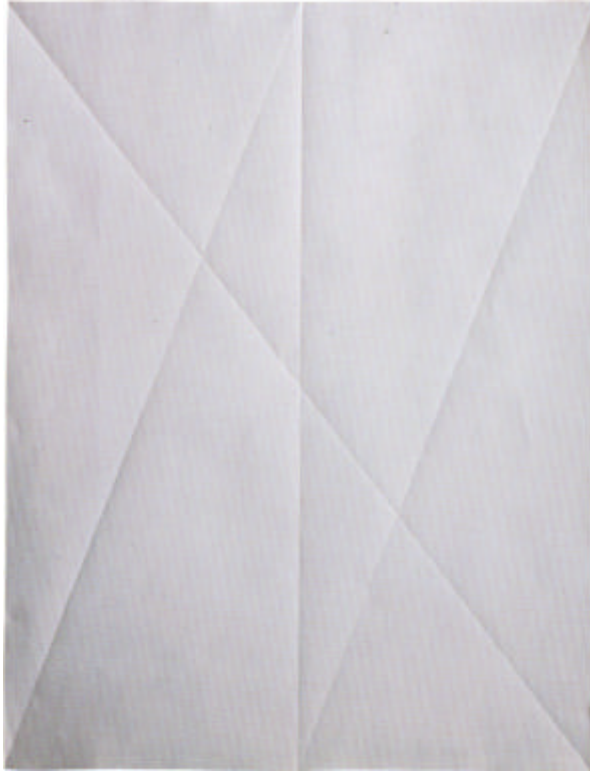
„Konstruiertes Profil mit rotem und gelben Dreiecken auf schwarzem Grund“,  
1935/36  
Abb. 89



„Unregelmäßige Formen in Braun und Schwarz“, 1937

Abb. 90

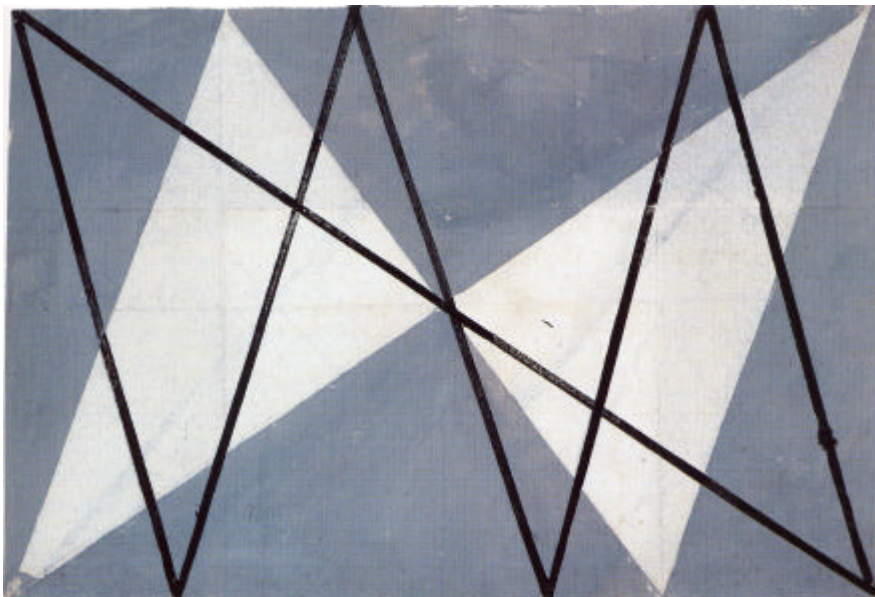
II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.3. Faltungen und plastische Arbeiten



„Halbierung und drei Diagonalen“, um 1983  
Abb. 91



„Paarig gefaltete Dreiecke an  
einem Mast“, um 1965 – 70  
Abb. 93



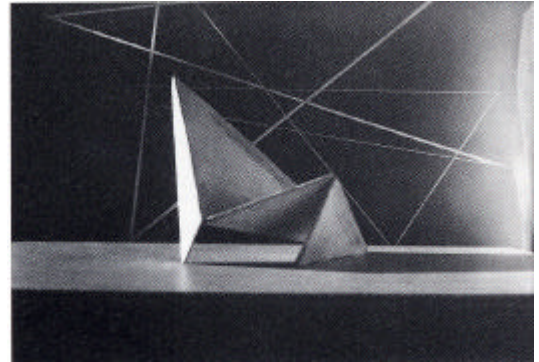
„Zwei helle Dreiecke im grauen Grund, von schwarze Strahl überlagert“, 1958  
Abb. 92



II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.3. Faltungen und plastische Arbeiten



„Verklammerung von schwarzer  
und weißer Keilform“, 1978  
Abb. 94



„Konstruktion mit acht Zacken und  
Faltung“, 1958  
Abb. 95



„Mast mit zwei Faltungszonen“,  
Entwurf 1975  
Abb. 96

II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
3.4. Schwünge

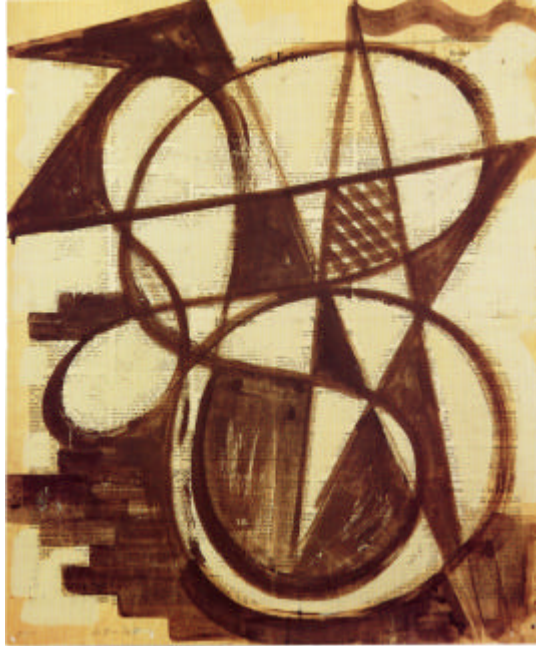


Abb. 97

„Geschlossener Kurvenschwung, von viereckigem Sternzug überlagert“,  
1947 – 48



„Kreisende Schwünge, schwarz und ocker in Weiß“, um 1948

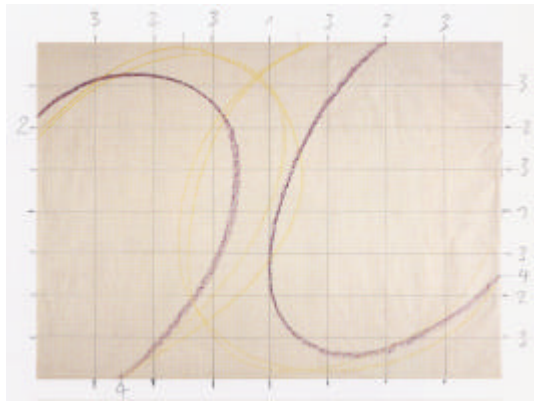
Abb. 98



„Überlagerung von rotbraunen und grauen Kurven“, 1959

Abb. 99

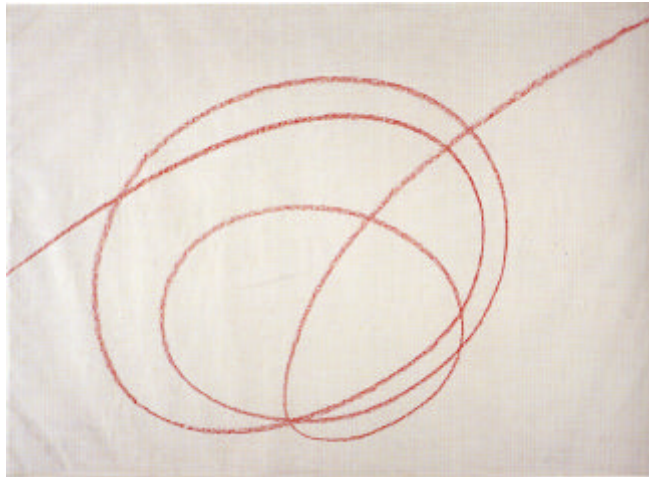
II. Werkanalyse / 3. Arbeiten nach 1945  
**3.4. Schwünge**



„Gelbe Kurve zwischen Violett“  
(Konstruktionslinien vom Autor), 1983  
Abb. 100



„Zwei sich berührende Bögen in Rot“,  
1985  
Abb. 101



„Rote Spirale dreifach“, 1983

Abb. 102



„Rote Spiralbahn rechts unten endend“, 1985

Abb. 103



III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
3.1. 1909 bis 1930



„Stillleben mit Äpfeln“, 1909  
Abb. 104



„Pommes“ (Cézanne), 1877/78  
Abb. 105



„Le Moulin Chamberlin  
à Saint-Benin“ (Herbin), 1909  
Abb. 106



„Der blaue Berg“ (Kandinsky), 1908/09  
Abb. 107

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
3.1. 1909 bis 1930



„Bild mit Häusern“ (Kandinsky), 1909  
Abb. 108



„Murnauer Landschaft“ (Jawlensky),  
1909  
Abb. 109



„Elbkahn“, 1913  
Abb. 110



„Strandkörbe“ (Kandinsky), 1904  
Abb. 111



„Erster Dampfer“, 1916  
Abb. 112



„Raddampfer“ (Feininger), 1913  
Abb. 113



III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
3.1. 1909 bis 1930



„Farbige Formen I“  
(Macke), 1913  
Abb. 114



„Farbige Formen II“  
(Macke), 1913  
Abb. 115



„Farbige Formen III“  
(Macke), 1913  
Abb. 116



„Fenster und Dächer“ (Klee), 1919  
Abb. 117



„Steinbruch Ostermundigen“ (Klee), 1915  
Abb. 118

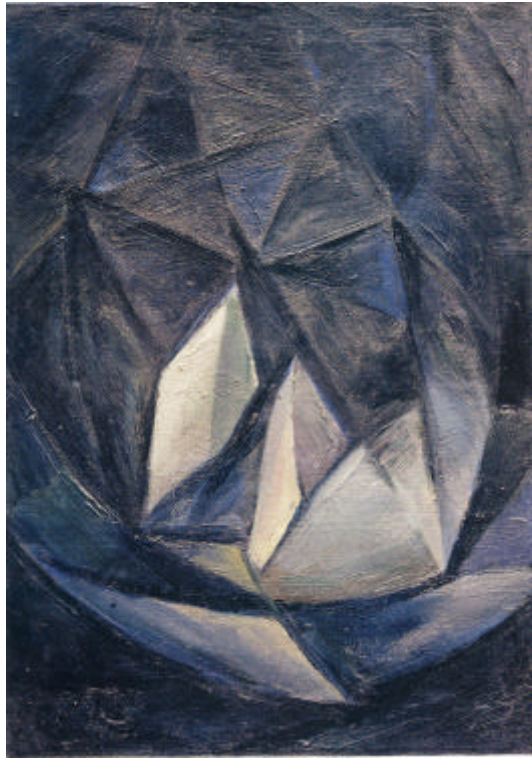


„Stadtbild Jena“ (Dexel),  
1918, Abb. 119



„Das Merzbild“ (Schwitters),  
1919, Abb. 120

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
3.1. 1909 bis 1930



„Abstraktion No 16“ (Schwitters), 1918  
Abb. 121



„Komposition mit Lineal und Zirkel“  
(Rodtschenko), 1915, Abb. 122



„Linie“ (Rodtschenko), 1919  
Abb. 123



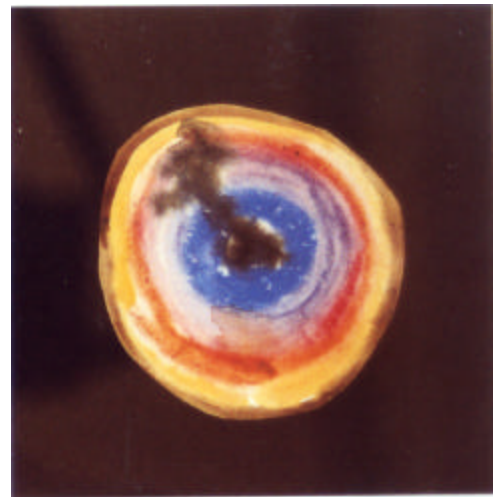
„Linie Nr. 126“ (Rodtschenko), 1920  
Die Schatten gehört nicht zum Bild.  
Abb. 124



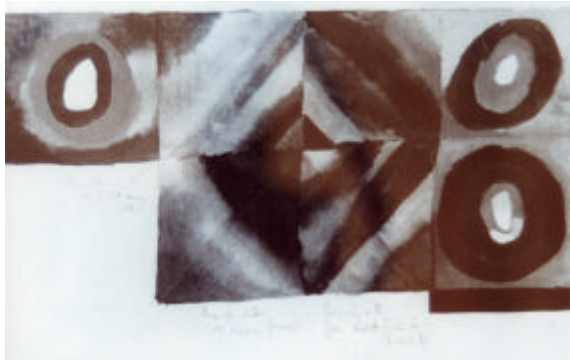
III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
3.1. 1909 bis 1930



„Farbsterne in Kreisfläche“, 1920  
Abb. 125



„Farbkreise um schwarzen Kern“,  
1920, Abb. 126



„Farbstudie mit Angaben zur Maltechnik“  
(Kandinsky), 1913, Abb. 127



„Fragment I zur Komposition  
VII“ (Kandinsky), 1913,  
Abb. 129



„Farbstudie – Quadrate mit konzentrischen Ringen“ (Kandinsky), 1913, Abb. 128

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
3.1. 1909 bis 1930



„Aufgeschnittene Spirale“,  
1950, Abb. 130



„Die Begegnung“ (Itten), 1916  
Abb. 131

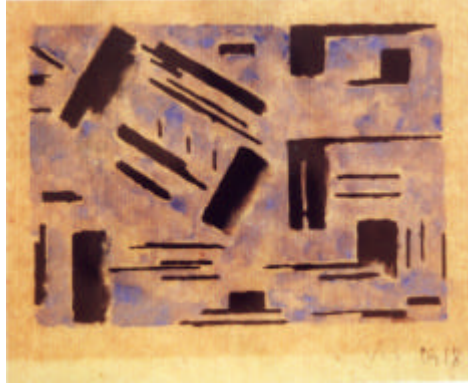


„Horizont mit Scheibe“, um 1926  
Abb. 132



„Mauerbild“ (Baumeister), 1919  
Abb. 133

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
3.1. 1909 bis 1930



„Erstes abstrakte farbige  
Zeichnung!“ (Buchholz), 1918  
Abb. 134



„Prounenraum“ (Lissitzky), 1926  
Abb. 135



„Tableau No IV“ (Mondrian), 1924  
Abb. 136



„Komposition mit Silberstreifen“  
(Buchheister), 1929, Abb. 137



III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.2. Weitere Einflüsse**



„o. T.“ (Schwitters), 1924/26  
Abb. 138



„Schnüre auf Papier“, 1965  
Abb. 139



„Mzz. 62 Zeichnung teig“  
(Schwitters), 1920, Abb. 140



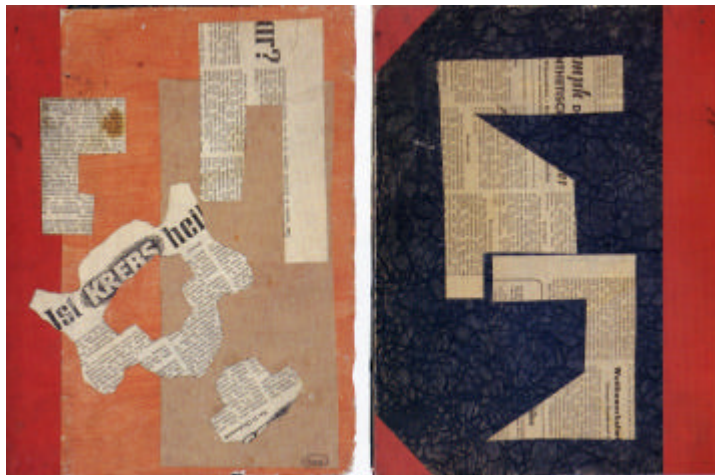
„o. T. (Merzbild Rossfett)“ (Schwitters),  
um 1920, Abb. 141



III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.2. Weitere Einflüsse**



„Merzbild 35 A“ (Schwitters), 1921, Abb. 142



„Wirtschaftsgeschichte Sachsens“, um 1928  
Abb. 143

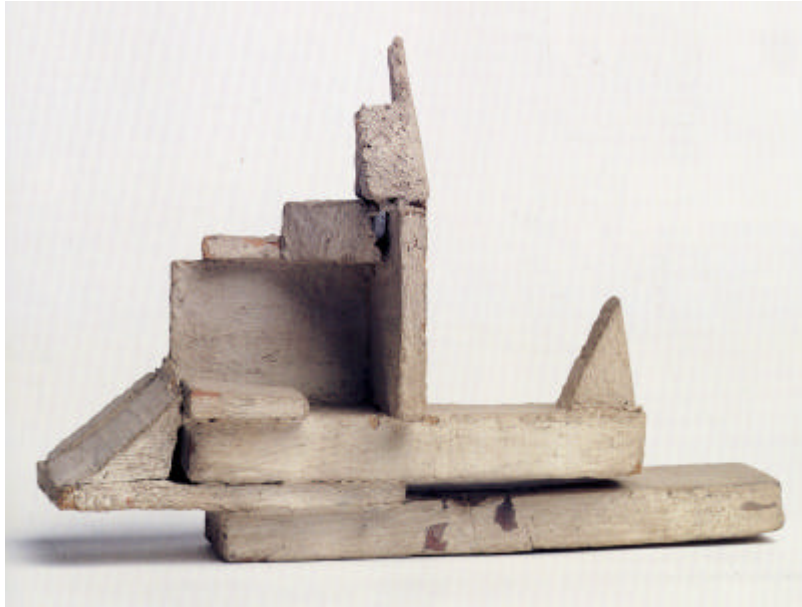


„Ohne Bauch“, 1956, Abb. 144

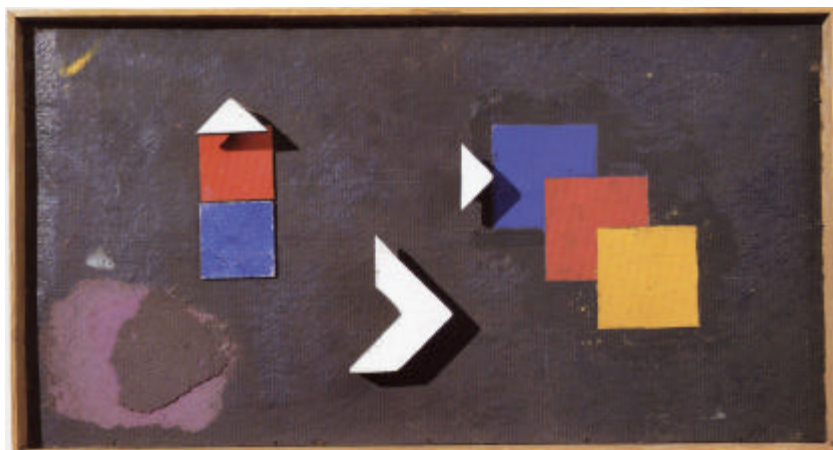


„Materialbild mit Streichholzschachtel“, 1956  
Abb. 145

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.2. Weitere Einflüsse**



„Aufbau aus Drei- und Vierecken“, 1957, Abb. 146

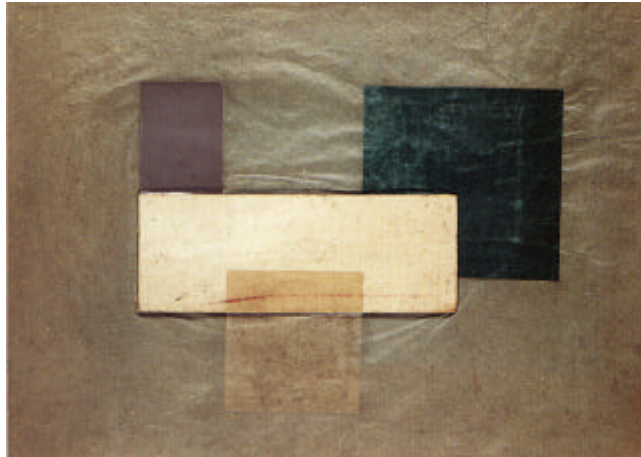


„Großes Signal“, 1957, Abb. 147



„Rotes und gelbes Rechteck auf blauem Rechteck, drehbar“, 1955, Abb. 148

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.2. Weitere Einflüsse**



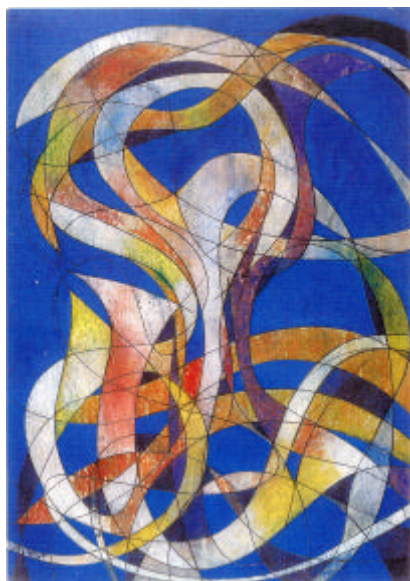
„Weißes Rechteck über Grün“, 1956, Abb. 149



„Quadratische Formstücke in Grau,  
Rosa und Orange vor Schwarz“, 1957  
Abb. 150



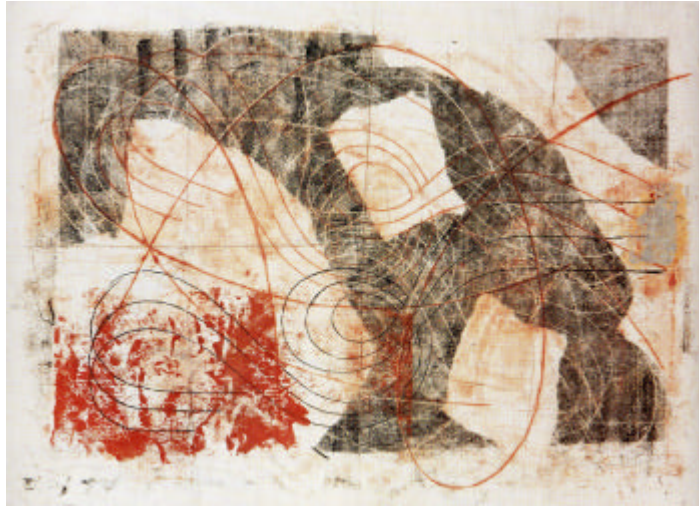
„Creatio ex nihilo“ (Werner), 1942/44  
Abb. 151



„Initial. Komposition Nr. 21“ (Werner),  
1941/43, Abb. 152



III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.2. Weitere Einflüsse**



„Dreifache Schlinge in Rot und Schwarz auf geflecktem, rotem und schwarzem Grund“, 1962, Abb. 153



„Komposition Nr. 43“ (Werner), 1953, Abb. 154



„Spiel mit Köpfen“ (Schlemmer), 1923, Abb. 155



„Acht Profile nach links dicht nebeneinander“, 1960, Abb. 156

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.3. Die Neue Sachlichkeit**



„Der Mörser“, 1927  
Abb. 157



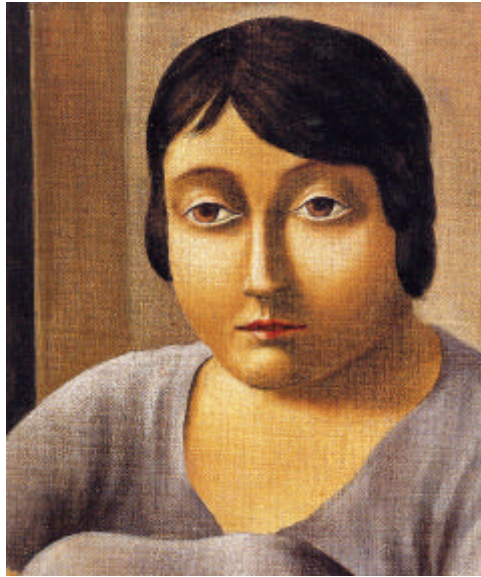
„Stilleben IX“ (Kanoldt), 1924  
Abb. 158



„Auf der Treppe – am Abend“ (Schirmpf), 1924  
Abb. 159



III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.3. Die Neue Sachlichkeit**



„Hockende (Ausschnitt)“ (Schrimpf),  
1923, Abb. 159a



„Frau mit zwei Türmen“, 1927  
Abb. 160



„Kopf einer jungen Frau“, 1927  
Abb. 161

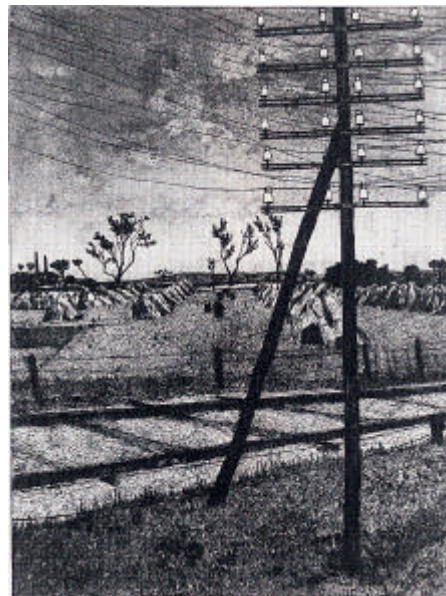


„Bildnis Elli Bondi“, 1937  
Abb. 162

III. Verbindungen / 3. Glöckners Rezeption der Moderne  
**3.3. Die Neue Sachlichkeit**



„Telegraphenmasten“ (Müller),  
1897  
Abb. 163



„Bahndamm“ (Müller), 1897  
Abb. 164



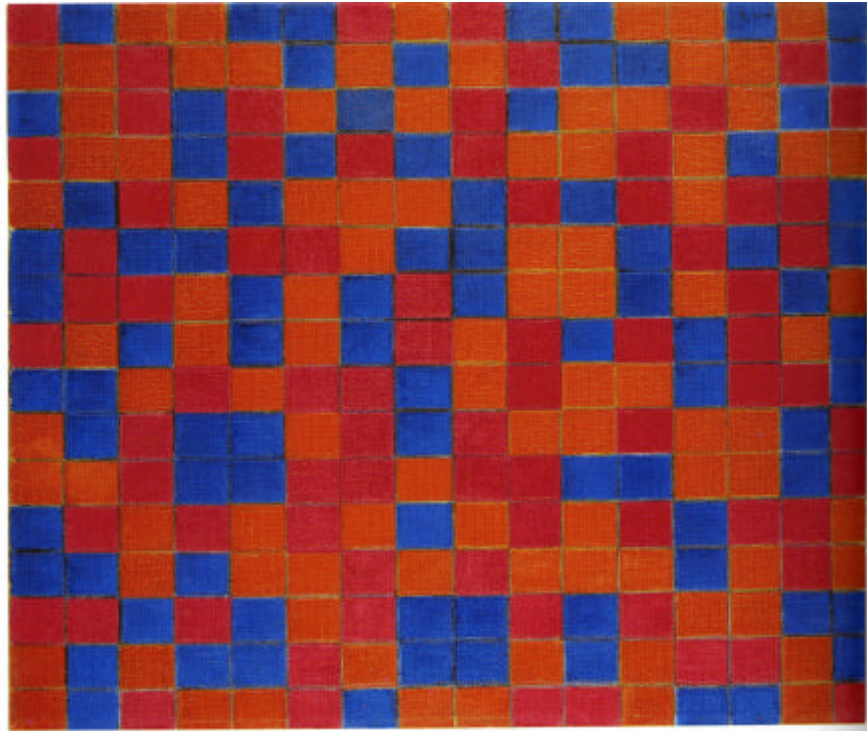
„Auf der Chaussee“ (Müller), 1898  
Abb. 165



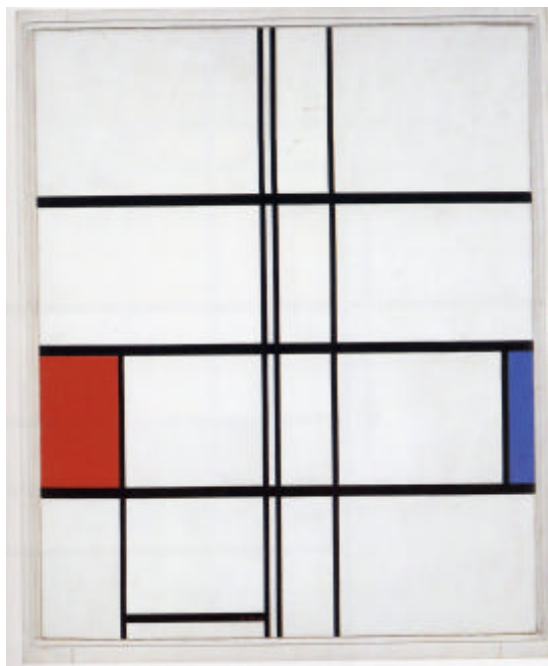
„Mastenreihe“, 1933



IV. Kunsttheoretische Untersuchung zu Hermann Glöckner  
4. Das Tafelwerk im Diskurs der abstrakten Avantgarden



„Schachbrett-Komposition“ (Mondrian), 1919  
Abb. 167



„Komposition in Weiß, Rot und Blau“  
(Mondrian), 1936, Abb. 168



„Architektonische Komposition“  
(Strzeminski), 1929, Abb. 169



IV. Kunsttheoretische Untersuchung zu Hermann Glöckner  
4. Das Tafelwerk im Diskurs der abstrakten Avantgarden

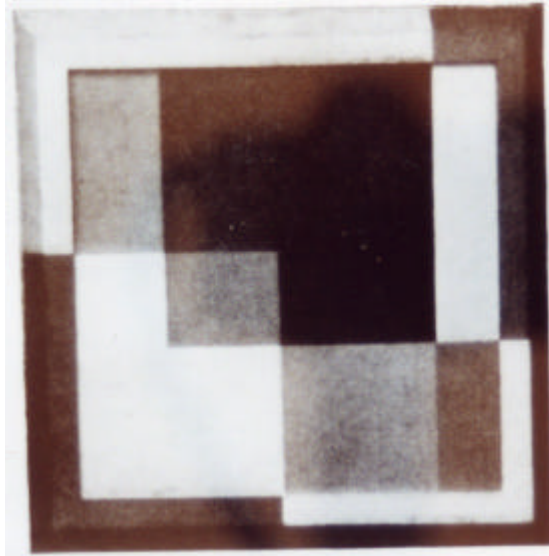


„Meereslandschaft“, „Meereslandschaft, 12. VII.“ u. „Meereslandschaft, 9. VIII.“  
(Strzemiński), 1932/33, Abb. 170, 171 u. 172



„Die Kathedrale“ (Kupka), 1912/13, Abb. 173

IV. Kunsttheoretische Untersuchung zu Hermann Glöckner  
4. Das Tafelwerk im Diskurs der abstrakten Avantgarden



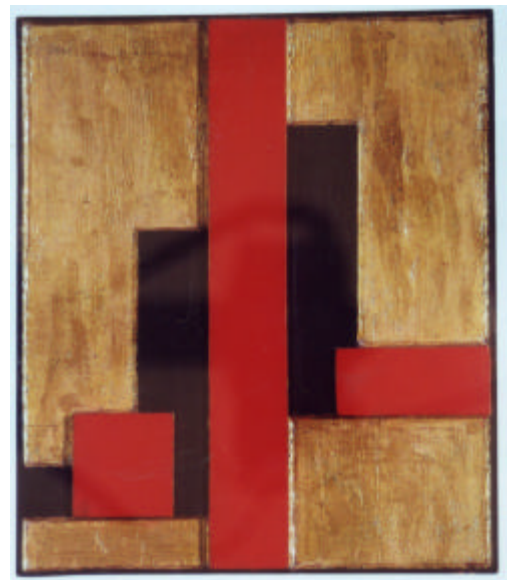
„Komposition blaues Quadrat“  
(Buchheister), 1925, Abb. 174



„Rosarechteck – Komposition“  
(Buchheister), 1926, Abb. 175

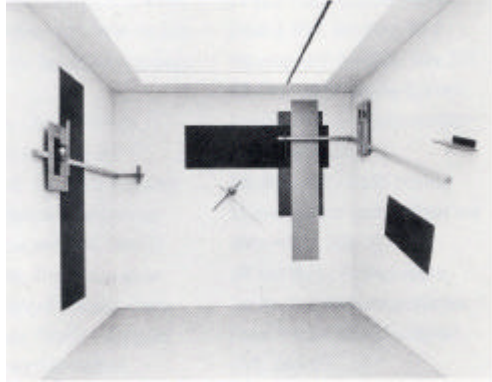


„goldquadrat mit auslaufenden strahlen“  
(Buchholz), 1922, Abb. 176

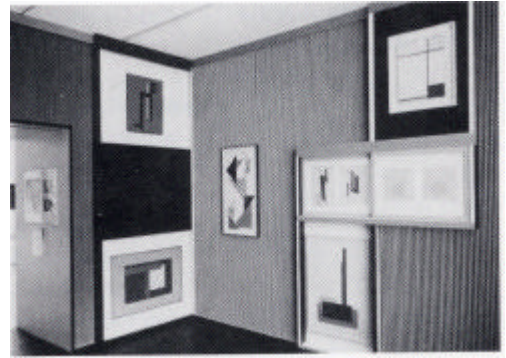


„rote senkrechte“ (Buchholz), 1922  
Abb. 177

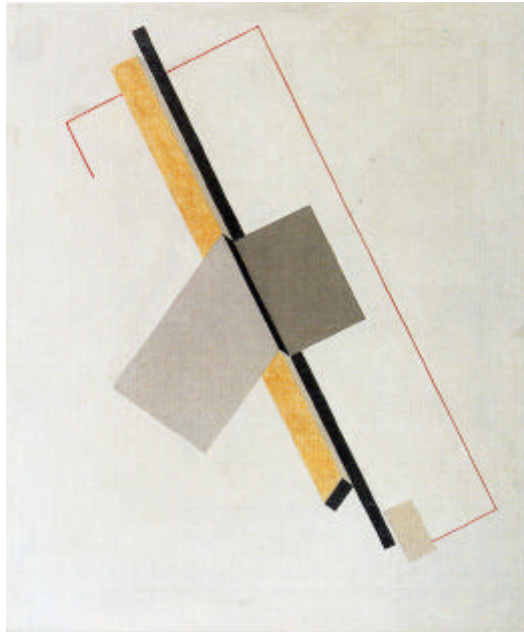
IV. Kunsttheoretische Untersuchung zu Hermann Glöckner  
4. Das Tafelwerk im Diskurs der abstrakten Avantgarden



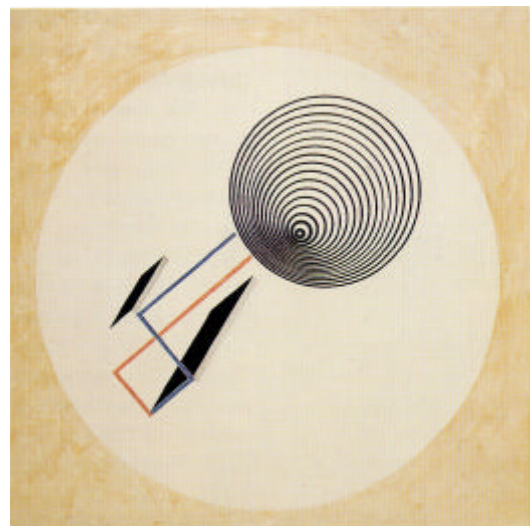
„Prounenraum der Berliner  
Kunstaussstellung“ (Lissitzky), 1923  
Abb. 178



„Kabinett der Abstrakten“ (Lissitzky),  
1928, Abb. 179



„Proun 55“ (Lissitzky), 1923  
Abb. 180



„Proun 93“ (Lissitzky), 1923  
Abb. 181