

Glöckner: Gemälde und Zeichnungen 1904–1945. Hg. vom Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen bearb. von Christian Dittrich, Werkverzeichnis der Photographien bearb. von Werner Schmidt; Dresden: Sandstein-Verlag 2010, 305 S., zahlreiche, überwiegend farbige Abb.; ISBN 978-3-942422-12-3; € 49,80

Hermann Glöckner (1889–1987) zählt zur Generation der Künstler, deren längste Lebenszeit unter zwei deutsche Diktaturen fiel. Seine abstrakten Stilrichtungen wären im NS-Staat, nach dessen Jargon „natürliche“ Menschenbilder verhöhrend, als „entartet“ verfolgt worden; er zog sich rechtzeitig selbst zurück. Seine konstruktiven und informellen Interessen, in „formalistischer“ Dekadenz das „sozialistische Menschenbild“ missachtend, lehnte der DDR-Staat zunächst ab. So ist das vorliegende Werkverzeichnis des Glöcknerschen Frühwerks 1904–1945 (ohne „Tafeln“ und Plastiken), das im Herbst 2010 eine Ausstellung im Dresdener Kupferstichkabinett begleitete, nach kleineren Beteiligungen und Katalogen erst die zweite, repräsentative Publikation für den heute international anerkannten Künstler. 1992 hatte ebenfalls Christian Dittrich die Edition der „Tafeln“ vorgelegt.¹

1965 begann die „Leipziger Schule“, eine kritischer symbolische und expressive Malerei in der DDR durchzusetzen; um 1979/1980 war eine allgemeinere Liberalisierung auch in der Stellung zu Künstlern wie Picasso deutlich zu erkennen. Als Glöckner 1969 eine Art künstlerischer „Durchbruch“ in der DDR gelang, war bereits sein 80. Geburtstag zu feiern, aber das politisch gesteuerte Urteil über abstrakte Kunst beleuchtete immer noch eine heftige Kontroverse über Werner Schmidts Ausstellung „Dialoge“ im Dresdener Kupferstichkabinett. Der geschichtliche Blickwinkel von Dialogen etwa moderner mit mittelalterlicher oder moderner östlicher mit moderner westlicher Malerei schien schroff politische Argumente zu verhindern. Dennoch mussten nach der internationalen Eröffnungsfeier zum 250jährigen Jubiläum des Kabinetts die neun Blätter Picasso und sieben Blätter Klee drastisch reduziert sowie Rauschenberg, Wunderlich und Friedlaender abgehängt werden.

Welche Wirkung hätte eine Glöckner-Ausstellung hier, die einen Raum mit Bildern des allgemeinen Frühwerks bis 1945 und einen mit Arbeiten seines konstruktiven und informellen Hauptwerks, den sogenannten „Tafeln“ (hier der Phase 1930–1937), gestalten würde?² Diese „Tafeln“, vielfach in Leimwasser getauchte, getrocknete und gehärtete Pappe, bemalt oder beritzt mit geometrischen Farbabstraktionen, die sich in Formreihen, -bezügen, -gegensätzen oder -spiegelungen immer komplexer differenzieren, finden eine entsprechend fortgeführte oder reflektierte Arbeit auf der Rückseite. 1969 und teilweise auch in der Ausstellung 2010 wurden sie an einer Fadenvorrichtung frei drehbar im Raum gehängt sowie ihre Schattenkomposition 2010

1 CHRISTIAN DITTRICH (mit RUDOLF MAYER, WERNER SCHMIDT): Hermann Glöckner. Die Tafeln 1919–1985. Hg. vom Hermann Glöckner Archiv Dresden; Dresden 1992.

2 Neben einigen Ausstellungsbeteiligungen im Westen (siehe unten) hatte LOTHAR LANG ihm 1968 im Kunstkabinett des Instituts für Lehrerfortbildung Berlin-Pankow eine kleinere Ausstellung ermöglicht.

bewusst mit strukturiert. Es war zu erwarten, dass diese frei bewegliche Perspektivität 1969 die Skepsis der DDR-Auguren wecken würde. Glöckner konnte sie nur durch Hinweise auf den „Brotberuf“, die Sgraffito-Putzschnitte, reliefierten Firmenlogos und dekorativen Schriftelemente seiner „Kunst am Bau“, entkräften, zumal er solche für ein großes DDR-Kulturhaus geliefert hatte. Dennoch hatte er den Eindruck, auch seine Ausstellung wäre fast geschlossen worden; der Katalog wurde eingezogen. Die Ausstellung wurde unter Freunden, Interessenten und vielen Erstbesuchern des Kabinetts ein großer Erfolg. Glöckner war seit 1969 „Integrationsgestalt für die unabhängigen jüngeren Kräfte in der DDR“.³

An das persönliche Umfeld erinnert ein Brief an Carlfriedrich Claus vom 20. Februar 1969: „Es war sehr schön, dass Sie sich die Zeit genommen haben, sogar tatkräftig mitzuhelfen. Gerade diese Zusammenarbeit am Vorabend der Eröffnung, wie das Ganze nach u. nach Gestalt annahm, Räume und Wände sich zu neuen Gebilden fügten, wird zu meinen schönsten Erinnerungen gehören“.⁴ „In der Zusammenarbeit mit allen Mitarbeitern fühlte ich mich bald in ihren Kreis aufgenommen [...]. Alle halfen mit Begeisterung“.⁵ Den Glöckner-Sammler Gerhard Altenbourg lernte er kennen. Welcher Ort könnte geeigneter sein für die neue Ausstellung und das Werkverzeichnis 2010?

Glöckner selbst stiftete einen Leitfaden, markante Wege durch dieses Frühwerk zu zeigen und auf spätere Kernkomplexe seiner Arbeit, die Tafeln, zuzulenken. Eine markante Arbeitszäsur, eine künstlerische Lebenswende mit Rückblick auf das Erreichte, zu dem dann frühe Blätter zählen, seien um 1930 stilistischen Überlegungen gefolgt. Nach einem Sommeraufenthalt in Voitsdorf bei Teplitz 1929, wo „die Flächen der Felder und die Flächen der Dächer“, Giebel und Konstruktionslinien von Landhäusern besonders ins Blickfeld rückten, bewog die schöpferische Pause ihn, ältere Bilder bis 1927 wieder anzuschauen. Ausgeprägte Maßverhältnisse, die eingehaltene Mitte, die Halb-, Viertel- und Achtelteilung in horizontaler und vertikaler Richtung fielen häufig auf. Er untersuchte „die konstruktiven, geometrischen Grundlagen“ seiner Malerei und entschloss sich, „noch einmal von vorn anzufangen, alles, was bisher geschehen war, beiseite zu werfen. Das war der Anfang für das, was später von Kunstwissenschaftlern als ‚Tafelwerk‘ bezeichnet worden ist“.⁶

Vorbereitende Versuche zu solcher teils geometrischen Abstraktion belegt das Werkverzeichnis seit 1912: etwa seit den raumteilenden Leitlinien einer noch halb gegenständlichen, halb abstrahierten, auffällig diagonal komponierten Ansicht des Elbufers bei Dresden-Pieschen in Graphit und Wasserfarben (Kat. Nr. Z 24). Waren nach Fauves-Art in kurzen hellen Strichen stilisierte Blätter wie „Boxdorfer Mühle“ in der Landschaft (1912, Nr. G 7)⁷ oder „Kohleentladung am Pieschener Hafen“ (1914,

3 WERNER SCHMIDT, Werkverzeichnis 2010, S. 15.

4 Zitiert im Vorwort zum Werkverzeichnis 2010, S. 6.

5 HERMANN GLÖCKNER: Meine Arbeit ist mein Leben (eine kleine Autobiographie). In: JOHN ERPENBECK (Hg.): Hermann Glöckner. Ein Patriarch der Moderne, Berlin (Ost) 1983, S. 37–87, hier S. 77.

6 Ebd. S. 57.

7 Nach WERNER SCHMIDT (WVZ 2010, S. 16) setzten nicht erhaltene Landschaftsmotive um 1913 sich auch mit van Gogh auseinander.

Nr. G 13) schon latent geometrisch gesehen wie gewiss die mit wenigen „Raumweiser“ auf Millimeterpapier gesetzte Graphitzzeichnung „Am Ufer“ (1909–1914, Nr. Z 9)? Ein auf natürliche Umrisse reduziertes Landschaftsgemälde der Elbe bei Dresden-Kaditz mit jenseitiger Häuserzeile (19828, Nr. G 73), dem gleiche Motive in poetisch blauen Wasserfarben und einem zartgrau silhouettierten Horizont 1922 vorausgingen (Nr. Z 123, Z 119, Z 122), begleitet 1928 jedoch eine völlig abstrahierte, wohl linealgezogene Kohlekonstruktion tektonischer Werte „in der Natur“. Zudem vermittelt das neue Werkverzeichnis ein viel breiteres Feld dieser frühen Abstraktionsversuche um 1919–20, als bisher vermutet (Kat. Z 67 – Z 131).⁸

Bei dem „was ans Licht wollte“, überrascht nicht eine Zwischenphase schöpferischer Unruhe und heftig dynamischer Stilisierung. Die Gemälde „Gohliser Windmühle mit Ziege“ (1928, Nr. G 70, vgl. G 83) sowie „Vorstadt und Stadtsilhouette mit Blume“ (1928, G 71) griffen realistische Widerspiegelungstheorien geradezu an, zeigten rigoros stürzende Raumdiagonalen für die gegenständlich noch erkennbare Landschaft: verglichen mit jenem Bekenntnis „nach 1930“ eine deutliche, aber etwas gewaltsame Zwischenzäsur im struktiven Denken. Expressionisten etwa des „Blauen Reiter“ trugen ihre halbabstrakte Strukturlogik im ganzen Bild individuell authentisch vor (so Marc mit Tieren). In Glöckners „Windmühle mit Ziege“ sah man Gegenständliches zunächst schlicht kippen, die Ziege in einem konstruktiven Kerker verborgen werden. Ähnliches hatten nur einige Karikaturen Feiningers – auf ihrer Ebene formal plausibler – versucht. Noch heftiger stürzte sich Glöckners „Stürmische Liebe (und wehende Fahnen)“ (1928, Nr. Z 391) in eine futuristisch stürmende Raumstrahlung, in spitze Keilformen und Linienrotation mit tiefschwarzen Leitkonturen über Wasserfarben; nach dem genau erinnerten Datum „Mitte April 1928“ ein Bild wohl mit biografischem Anlass.

Als Kernstück seiner schlummernden Begabung war ihm bei der Stilrevision 1930 das Gemälde „Kleiner Dampfer“ von 1927 (Nr. G 60) – bezeichnend in seiner prägnanten Einfachheit – besonders aufgefallen. Konstruktionslinien des Fahrzeugs, die Rumpfkante, die Schornsteine, ihre Wasserspiegelung und Uferlinien bestimmten in einer Mischtechnik mit Tempera auf Pappe die Struktur. Ein dazu erhaltenes Fotomotiv Glöckners mit Bleistiftüberzeichnung belegte die Arbeitsweise „nach der Natur“. Ähnliche Dampfermotive mit teilweise in die subtil modulierte Farbebene zurückgenommenen Konstruktionslinien wie der körnig stark verfremdete „grüne Dampfer“ III (um 1928, Nr. G. 72) entstanden 1927–1930. Interpret Rudolf Mayer sah aus diesem Ambiente auch den weißen schriftlosen „(Weg-)Weiser“ (Nr. G 64, 1927) in monochrom gegeneinander gesetzten, hell-dunkel scharf kontrastierten Flächen einer technischen Anlage als nucleus hervortreten. Die Hinweistafel in abstrakter Landschaft ohne Schrift (!) wies gleichsam Wege zum autonomen Kunstwerk „Tafel“.

Von Motiven um 1929 gingen aber vorerst Versuche mit den Leitkonturen von Industrieschornsteinen und Telegrafmasten, fliehend verkürzten Mastreihen, gekreuzt von „Fernstraßen“ (Nr. Z. 614, 1933, vgl. Z. 563) aus. Die reduzierte Grafit-

8 Zu einigen „Ikonen“ dieser frühen Phase SCHMIDT, Werkverzeichnis 2010, S. 16 ff.

zeichnung einer realen Landstraße mit Masten von 1930 (Nr. Z. 563) scheint zu zeigen, wie lange solche Kompositionsprozesse sich entwickeln konnten. Der Blick aus einem Hochhaus auf Leinen, Pfähle und Stoffe eines Wäschetrockenplatzes inspirierte eine Abstraktion mit Leitdiagonalen und komplex versetzten Farbsegmenten (Nr. Z 593, 1932, vgl. Z 585).

1929 setzte eine andere durch die 30er Jahre mit Schwerpunkt um 1934 verfolgte Reihe abstrahierter, meist ländlicher Dächerlandschaften und farbiger Dachkompositionen ein. Die farblich abstrahierte Gesamtkomposition in räumlich etwas verkürzter Landschaft verdichtet sich zusehends, der Ausschnitt wird enger, reduziert sich zu Leitlinien und Farbflächen, ja tachistisch überformten Farbzonen. Tachistische Wirkungen verdankte Glöckner einer in den 30er Jahren gefundenen Technik, Zufallsformen mit konstruktiv oder informell schon angelegter Bildplanung zu verbinden. Farbe wurde frei auf Papierstücke – auch auf Zufallsfunde, Zeitungen, Glasscherben – aufgetragen und dann umgekehrt auf das angedachte Bild „gedruckt“. Alte Druckvorgänge würdigte er im „Kuss der Materien“ überraschend eigener Lösungen und neuer Farberlebnisse; Gegenstände täglichen Gebrauchs erhielten Kunstchancen. Zahlreiche Künstlerfreunde Glöckners schätzten beides, jene Dächerserien und diese Technik. Von Umweltmaterien und -formen der Landhäuser gingen Ideen bis zu Abstraktion und Differenzierung mehrfach gebrochener, oft linealgezogener Strahlen auch der „Tafeln“ aus. Verwendet wider eine schematisierte Gegenwartsarchitektur (DDR !) hätten sie die soziale Umwelt phantasievoll experimentell bereichert, argumentieren Freunde.⁹ Dafür hätte die gesamte Bauglogik geändert, nicht nur Stileinfälle den Fassaden appliziert werden müssen.

Gegen Ende des vorliegenden Werkverzeichnisses wurden Einzelbilder parallel zu den „Tafeln“ entworfen, beide Werkgruppen bzw. beide vorliegenden Glöckner-Editionen verschränken sich. Eine Tafel der frühen Dreißiger beispielsweise folgte mit schematisiertem Giebel- und Dachansatz in der Kohlezeichnung des Mittelfeldes dieser Entwicklung (WVZ Tafeln 1992, Nr. 24, A-Seite); eine andere erprobte über einer Giebelform mathematisch-geometrische Flächenteilungen um mehrere Kreuzungszentren in einem Koordinatensystem (WVZ Tafeln 1992, Nr. 25). Monochrom komponierte Flächensegmente einiger Tafeln dieser Zeit, die eine konkrete Grundgrammatik des Bildes entwerfen, gleichen wohl nicht zufällig Giebelformen, werden diese auch keil- oder spitzwinkelartig umgewandelt. In der Ordnungsreihe der Tafeledition (1992) partizipieren sie an komplexen Folgen konkreter Farbflächenstrukturen – zwischen Ansprüchen autonomer Einzelwerke und ihrer wieder geöffneten, weiterweisenden Dynamik.

Eine Glöckner-Ausstellung, betitelt „Dächer – Giebel – Dreiecke“ – „Formwandlungen von 1927 bis 1977“ im Studioraum der Ostberliner Nationalgalerie konzentrierte sich auf dieses wichtige Ensemble des Frühwerks. Das Leitmotiv des groß auf einer Wand nachgebildeten achtfach reflektierten „Strahls“ von 1932, Signal einer

⁹ Vgl. die Beiträge von HELMUT STEINER, HAJO ROSE, SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER und GERTA POSPISILOVÁ, JIRI VALOCH. In: JOHN ERPENBECK: Patriarch der Moderne (wie Anm. 5).

langen Folgeentwicklung, prägte alle Teile des von Glöckner selbst – teilweise mit Verkleidungen des technischen Bestands – komponierten Raums, einschließlich sehr reflektierter Hängung von Bildmotiven (eingehender als 1969). Die Planung mit teilweise bewegten, rotierenden Objekten, mit ständig wechselnden Widerspiegelungen und Durchsichten, berichtet Annegret Janda, verwandelte zusätzlich und erzeugte „bei besonders starkem Lichteinfall mit den Reflexen an den Wänden eine Raumschale aus Licht“. Die Dialektik zwischen der Herkunft seiner Ideen von Landhäusern der dreißiger Jahre und diesem Ergebnis mit Möglichkeiten sozialer Wirkung muss Glöckner gefallen haben. Es hätte nahe gelegen, von hier Parallelen zum konstruktiven und auch dem Glasform- und Glasbauumfeld der Frühmoderne etwa bei de Stijl, der Russischen Avantgarde, dem Berliner und Stuttgarter Neuen Bauen zu ziehen: Protagonisten der just in diesem Jahr 1977 in Westberlin veranstalteten internationalen Ausstellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“ mit einem Hauptkapitel „Vom Konstruktivismus zur konkreten Kunst“ (auch der Architektur) und einem anderen „Kunst und Revolution (1917–1922)“.

Relevante Beziehungskeime im Frühwerk weiter zu bedenken, bietet das Werkverzeichnis mit dem Entrée großformatiger Abbildungen als eindrucksvollem Gesamteindruck der Arbeitsweisen (wie die übrigen in ausgezeichneter Bildqualität) reichen Anlass. Das von Christian Dittrich, gestützt auf Vorarbeiten Ivana Thomaschkes, Traude Stürmers, Werner Schmidts, Rudolf Mayers und Glöckners selbst, bearbeitete Verzeichnis gliedert sich in Gemälde, Zeichnungen (im weitesten Sinne), einige Rollbilder und Fotografien (Werner Schmidt).¹⁰ Einige dieser Gemälde- und Zeichenblätter bereiten, gestaltet in Vorder- und Rückseite, offenbar „Tafeln“ vor; einige wurden später Tafeln zugeteilt. Etwas problematischer erscheint die Edition der Lichtbilder: begegnen einige deutlich als Vorlagen für bildnerische Blätter, so überzeugt die Mehrzahl, vorab Reise- und Landschaftsmotive, interessant als Lebenszeugnis, nach der Geschichte der Fotografie bis 1920/30 kaum noch als Beitrag zu Glöckners künstlerischem Werk – trotz bemühter, erfolgreicher eigener Ausarbeitung. Er hat sie als solche auch nie ausgestellt.

Das über Jahre in Dresden vorbereitete wissenschaftliche Verzeichnis bietet umfangreiche Einblicke in Anfänge, Entwicklungen und Reifungen, „ist Forschungsbilanz und –impuls“.¹¹ Virulente Erfahrungsfelder der Selbstbildnisse, Bildnisse, Akte, Stilleben, Architektur motive, Orts- und Landschaftsskizzen, Flächen- und Raumversuche gehören in stilistischer Vielfalt dazu. Die langsam wachsende Spannung zwischen Konstruktivismus und Informel, die erfindungsreiche spätere Arbeit mit vielen „unbenutzten“ Materialien hat hier Wurzeln. Die Kardinalfrage an Konstruktivisten: „Malt Ihr denn nur?“ findet Antworten. Bilder aus dem ersten Weltkrieg – Glöckner kämpfte 1915–1918 – sind weder in der Form Fritz Winters und Franz Marcs noch in bedrängterer Realistik Meidners oder Beckmanns überliefert. Doch scheinen die

¹⁰ Weitere Mitarbeiter an allen Vorbereitungen werden auf S.7 des Werkverzeichnisses genannt.

¹¹ Bernhard Maaz, Direktor des Dresdener Kupferstich-Kabinetts und der Gemäldegalerie Alte Meister im Vorwort.

Selbstbildnisse Z 64, Z 94 und G 22 von 1916 und 1920 in Farbgebung und betroffenem Ausdruck „im Spiegel“ Medien solcher Erfahrung¹², wie überhaupt die Selbstbildnisse der Entscheidungsjahre in Stil und Farbexperiment von Selbstkritik geprägt sind.

Die chronologische Ordnung der Verzeichnisse erlaubt stellenweise das dichte Studium einiger auch „chronologisch“ gearbeiteter Motivkomplexe („Dächer“!), öffnet andernorts Querverbindungen. Allerdings sind nicht alle Stücke abgebildet. Für die Bearbeitung (sehr) zahlreicher, künftig schwer erreichbarer Bildbeiträge aus Privatbesitz erwies sich der Arbeits- und Druckort Dresden mit den Verbindungen zum örtlichen Glöckner-Archiv wohl als vorteilhaft. Diesen Band begleiten ein längerer, vorher bereits publizierter Aufsatz Werner Schmidts zu Werk und Leben aus souveräner Kenntnis der Persönlichkeit und zwei sehr kurze Texte zur Fotografie, zum Kupferstichkabinett, eine tabellarische Biografie, ein Literaturverzeichnis. Es überrascht, dass in der Bibliografie Sigrid Hofers Katalog zum Dresdener Informel mit seinem Glöckner-Kapitel fehlt, ein Beispiel neuerer interessierter wie kritischer Sichtung der Kunst der DDR in den Arbeitskreisen um Eckhart Gillen, Karin Thomas und Sigrid Hofer.¹³

Eine Kardinalfrage der Glöcknerdeutung ist heute die Einschätzung seiner bewussten oder unbewussten Anregung, Inspiration durch stilverwandte Mitstreiter, Interessen am Kunstdisput. Vermutungen eines Einflusses von Schulen der zwanziger Jahre wie Bauhaus und de Stijl widersprach er. Was er anerkenne, sei aus eigenem Erkennen, Erfahren, Denken, Erproben und Gestalten – teilweise durch unbewusste Entscheidungen – gelungen. Eingedenk dieses alten Topos gültiger Inspiration wird man dennoch Werner Schmidt hören, wenn er – beginnend bei dem Verzicht auf die altfürstliche und -bürgerliche Institution der Rahmen, bei der in Material, Technik, Perspektiven vielseitig reflektierten, handwerklich liebevoll umworbene Tafelkunst selbst – doch Verwandtschaften zu de Stijl und Suprematismus, Mondrian und Lissitzky sieht. Nicht nur an Dresden als Heimstatt der Frühmoderne sei zu erinnern. Kline und Dubuffet, Fontana und Tapiés, Max Bill, Ellsworth Kelly und Frank Stella wären würdige Gesprächspartner für Glöckner gewesen.¹⁴

Auch Sigrid Hofer verwies auf Versuche etwa der Zeitschriften „der ruf“ und „Das Ufer“ sowie des Kupferstichkabinetts, an Dresdens internationale Vergangenheit anzuschließen. Die temporären, weniger beachteten Auktionen Werner Schmidts im Kupferstichkabinett konnten frühmoderne und jüngere moderne Künstler dort vermitteln. „Als wichtiger Zeuge dieser alternativen Szene“, als „der kreativste, der erfindungsfreudigste Künstler“ sei Hermann Glöckner zu nennen.¹⁵ Als Mitglied im deutschen Künstlerbund und seiner Ausstellungen Düsseldorf 1956, Westberlin 1957, großer Ausstellungen München 1957, Westberlin 1959, als Besucher der Hamburger

12 Große Abbildungen Werkverzeichnis 2010, S. 57, 63; vgl. Z 169, S. 76.

13 SIGRID HOFER (Hg.): Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden; Frankfurt Main 2006. Zu einer vorangegangenen Ausstellung in Dresden und Marburg.

14 WERNER SCHMIDT: Werkverzeichnis 2010, S. 14 f. Ähnlich im Werkverzeichnis der Tafeln 1992. – DERS.: Werden des Werks. In: Hermann Glöckner 1889–1887, Ausst.-Kat. Museum für moderne Kunst im Palais Liechtenstein; Wien 1992, S. 10–15, hier S. 14.

15 SIGRID HOFER: Gegenwelten 2006, S. 16.

Picasso-Ausstellung 1956, der Interbau Westberlin 1957, besonders aber der Documenta 1955 hätte er der künstlerischen Moderne in ganzer Breite, für seine Interessen besonders der konstruktiven und informellen Szene begegnen müssen. Diese Documenta besuchten auch Helmut Schmidt-Kirstein, Hans Christoph, Herbert Kunze und Wilhelm Müller. Zudem werde der offizielle Schriftentausch der Dresdener Kunstbibliothek mit westdeutschen Instituten und der Bestand der Leipziger Hauptbibliotheken häufig unterschätzt.¹⁶

Bei einer so schwierigen Lebensentwicklung sei es gestattet, einige Erfolge, die Glöckner nach 1969 geschenkt wurden, hier zu nennen. Die Dresdener Galerien Kühl und Döbele hielten ihm die Treue, dort wurde er schon 1927 und 1930 gezeigt, während der 70er Jahre in eine dichte Folge von Sammelausstellungen aufgenommen; die Kühlausstellung von 1947 mit Hansheinrich Palitzsch, Karl Otto Götz und Ernst Wilhelm Nay berechtigte zu Hoffnungen. Döbele zeigte ihn schon 1980 in Ravensburg sowie mehrmals in ihrem Dresdener Domizil, auch 2010 parallel zum Kupferstichkabinett. Die Leipziger Galerie am Sachsenplatz kam 1975 und 1989 (Hommage von Künstlern der DDR) hinzu, 1977 die Ostberliner Galerie Arkade, 1979 die Galerie Alvensleben München. Mit 14 Arbeiten nahm er 1958 an „Metalldrucke – Collagen – Materialbilder“ der Freunde junger Kunst in Baden-Baden teil. Das Dresdener Kupferstichkabinett richtete neue Expositionen 1977 und 1989 zum 100. Geburtstag aus. Größere Ensemble wurden 1974 in der Konstruktivisten-Ausstellung der Stuttgarter Staatsgalerie, 1992 im Palais Liechtenstein, Wien, und der Neuen Berliner Nationalgalerie sowie in staatlichen Häusern zu Gotha und Saarbrücken 1993, zu Schwerin 1996 gezeigt.

Auch dem langsam wachsenden Erfolg durch Museumsankäufe ging das Dresdener Kupferstichkabinett voraus: 1965 wurde das erste Glöckner-Blatt erworben, 2007 waren es 571 Werke, teilweise Geschenke aus freundschaftlichem Anlass 1970 erwarb die Staatsgalerie Stuttgart Glöckner-Blätter, 1972 das Nationalmuseum für westliche Kunst Tokio, 1974 die Hamburger Kunsthalle, 1978 Guggenheim New York, 1982 die Westberliner Neue Nationalgalerie. Dies sind Beispiele. Raoul-Jean Moulins Artikel „Glöckner – patriarch de l’art moderne“ in der Zeitschrift *L’Humanité*, Paris (21. 1. 1976) griff John Erpenbeck 1983 für einen Würdigungsband mit Freundestexten „Hermann Glöckner. Ein Patriarch der Moderne“ (Berlin 1983) auf. In der zweiten Phase seiner Kunstausrüstung erwarb der Deutsche Reichstag ein streng konstruktives Blatt mit Keilformen¹⁷; dort wird er neben Geiger, Pfahler und Schumacher sowie neben den DDR-Künstlern Claus, Altenbourg, Mattheuer, Heisig, Dammbeck und Strawalde präsentiert.¹⁸

REINER ZEEB
Augsburg

16 Es ist die Schwäche der kenntnisreichen Dresdener Glöckner-Dissertation von Dirk Welich, kein Instrumentarium zur Abschätzung von Beziehungsgraden zu entwickeln, vielmehr häufig Vermutungen im zweiten Schritt suggestiv als Gewissheiten aufzubauen. DIRK WELICH: Hermann Glöckner. Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen; Diss. Dresden 2004.

17 Sowie zwei verwandte Blätter.

18 GÖTZ ADRIANI (Hg.): Kunst im Reichstagsgebäude; Köln 2002, S. 192ff.