Glarners Anfänge waren konventionell, und seine Entwicklung spielte sich keineswegs so geradlinig ab, wie es in der harmonischen Zusammenschau seines Gesamtwerkes den Anschein hat. In frühen Bildern sind Merkmale seiner späteren Malerei in Ansätzen vorgegeben. Im mittleren Schaffen erfolgten Rückgriffe auf Erfindungsphasen der Moderne, die längst vorbei waren. Wenn man in der Kunst nicht nur am Glanz der endgültigen Leistung interessiert ist, an der es nichts mehr zu rütteln gibt, sondern auch an den geistig-schöpferischen Übergangsetappen, dann bedeutet das Glarner-Legat gerade in dieser Hinsicht einen Glücksfall. Der Glücksfall betrifft ihn selbst, aber auch das Verständnis konstruktiven Bilddenkens im allgemeinen.

In den zwanziger und dreissiger Jahren beschäftigte sich Fritz Glarner auf recht eigenartige Weise mit der Thematik des Stillebens. Das heisst, er malte Interieurs in der Art von Stilleben: Schachteln, Treppen, Tische, Staffeleien, Raumecken, dann sind architektonisch betonte Innen- und Aussenräume die Versatzstücke dieser Leinwände. Die Atmosphärik des Impressionismus und Neoimpressionismus, das Kolorit und die Geometrisierung von Gegenständen durch den Kubismus leben nochmals auf. Composition von 1932 vertritt diesen Bildtypus. Schaut man jedoch genauer hin, finden sich bereits spezifische Glarner-Effekte. Drei Punkte sind es, die man beachten muss. Zunächst versammeln sich alle Bildelemente in einer Wahrnehmungsebene, sie ‹verflachen› ohne echte Perspektive. Sodann verlieren die farbigen Valeurs an Tiefe und fügen sich optisch eindimensional in die Bildfläche. Schliesslich beherrscht eine grosse Diagonale das Bildgeschehen.

Homogenität aller Form- und Farbelemente sowie Dynamisierung im Rhythmus der Schräge werden zu den Gestaltungsgrundlagen von Glarners Relational Painting. Aber äussern sich nicht in dieser Composition suprematistische Gestaltungsprinzipien? Die Diagonale wäre dann als über den Bildrand hinaus weisende imaginäre Bewegungsbahn zu interpretieren, in deren Anziehung das kreisförmige und das rechteckige Element unten im Bild schwebend mit fortgezogen werden. In der Tat fing Fritz Glarner um 1940 an Bilder zu entwerfen, die eindeutig an die Kompositionstechniken der russischen Konstruktivisten und des Suprematismus von Malewitsch erinnern. Painting von 1941 tritt dafür den Beweis an. Was suchte Glarner?

Betrachtet man ein Werk wie Painting 1941, könnte man Glarners Konfrontation mit der russischen Avantgarde als Absage an die von ihm bis dahin durchstandenen Kunsterfahrungen werten und als Absage an seine Flächigkeitsidee der Malerei. Denn die Konzeption der Russen beruhte gerade nicht auf der Eindimensionalität des Bildfeldes, sondern auf der Vorstellung, die Leinwand gewissermassen als Sprungbrett für den Höhenflug ins geistige Reich der ‹gegenstandslosen Welt› zu benützen, symbolisiert durch den Kosmos der Geometriefiguren. Was Glarner offensichtlich faszinierte, waren die Rhythmus- und Dynamisierungsprobleme des Suprematismus, maltechnische Kniffe banal ausgedrückt, denn Kunstideologien und Kunstphilosophien lagen seinem Temperament ohnehin nicht.

Die ersten von Glarner als Relational Painting bezeichneten Bilder, 1941, 1942, 1943 und 1945, setzen sich denn auch mit dem Schwebezustand rechteckiger und keilförmiger Farbformen auseinander. Frei und unverbunden stehen sie in der weissen Bildfläche und gehen mit den ihnen zugeordneten schwarzen, waagrecht-senkrechten Balken lose Gruppenbeziehungen ein. Noch sprach er von einem ‹undeterminded space› oder einem ‹unorganized space›, den er da erzeugt habe: Relational Painting, Tondo No. 1 von 1944 entspricht dieser Definition sehr anschaulich mit seinen in der Kreisfläche frei liegenden Elementen. Ein rundes Format so zu beherrschen, dass alles ‹aufgeht›, stellt überdies eine kompositionelle Leistung von besonderem Schwierigkeitsgrad dar.