

Chromatisch-Polyphone Farbe in der Malerei Adolf Fleischmanns

Lorenz Dittmann

In seiner Abhandlung „Die neue Gestaltung“ definiert Piet Mondrian¹ die neue Gestaltung in der Malerei als „eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität ausdrücken. Dahin kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung. Sie verwirklicht das, was alle Malerei gewollt hat, aber nicht anders, als in verschleierter Form ausdrücken konnte. Die farbigen Flächen drücken sowohl durch ihre Lage und Größe als durch die Stärke ihrer Farben bildnerisch nur Verhältnisse und nicht Formen aus“.

Ist hier ausschließlich von „Verhältnissen“ die Rede, so wird an späterer Stelle das Ziel der „neuen Gestaltung“ präzisiert: Die „neue Gestaltung“ „hat die neue Realität errichtet durch die Komposition von rechtwinkligen Flächen von Farbe und Nicht-Farbe, die die umgrenzte Formdarstellung ersetzen. Dies Universal Ausdrucksmittel ermöglicht den exakten Ausdruck der großen ewigen Gesetzmäßigkeit, im Verhältnis zu der die Objekte und alles Sein nur ihre undeutlichen Verkörperungen sind. ‚Die neue Gestaltung‘ drückt diese Gesetzmäßigkeit, dieses ‚Unveränderliche‘ aus durch das Verhältnis von Stand, d. h. das Rechtwinklige. Sie bedient sich dazu insofern des ‚Veränderlichen‘, als das Verhältnis der Dimensionen (Maß), das Verhältnis der Farben und das Verhältnis von Farbe . . . zu Nicht-Farbe . . . In der Komposition drückt sich das Unveränderliche (das Geistige) aus durch die gerade Linie und die Flächen in Nichtfarbe (schwarz, weiß, grau), während das Veränderliche (das Natürliche) Ausdruck findet in den Farbflächen und im Rhythmus“.

Es geht Mondrian also um das Verhältnis des „Unveränderlichen“ zum „Veränderlichen“, des „Universalen“ zum „Individuellen“. Auch das Werk der „neuen Gestaltung“ ist zwar des individuellen Ausdrucks fähig: „Obschon diese Gestaltung sich ganz primitiver Elemente bedient, fehlt ihr dennoch durchaus nicht der menschliche Widerhall. Dieser (das Individuelle) findet seinen Ausdruck im Reichtum der Farbe, in der persön-

lichen Technik des Künstlers, im Wechsel der Maßverhältnisse und im Rhythmus.“ Aber ihre Besonderheit findet die „neue Gestaltung“ gleichwohl im Ausdruck des „Universalen“.

Gleiches gilt für die „neue Gestaltung“ in der Musik. Mondrian stellt hierzu fest: „Durch ihren individualistischen Charakter verschleiern die bisherigen Ausdrucksmittel der Musik die reinen Verhältnisse. Der Ton und die Tonleitern fußen noch auf dem Natürlichen und Animalischen. Die Klangfarbe der bisher üblichen Instrumente ist im Grunde animalischer und individualistischer Natur, ebenso wie die menschliche Stimme, deren Nachbildung die Instrumente mehr oder weniger darstellen. Diese Ausdrucksmittel beherrschen oder verschleiern die Komposition. Demnach herrschen der Rhythmus und das Natürliche vor, trotz der geistigen Absicht. Sobald die Komposition stärker in Erscheinung tritt und der Rhythmus absoluter wird, wird der Ausdruck universaler (z. B. in der Vergangenheit in den Bachschen Fugen . . .).“ Bachs Fugen sind Mondrian die herausragenden Beispiele einer „bestimmteren Konstruktion“, eines „stärker betonten Gegensatzes“ in der Musik der Vergangenheit. „Aber meistens (war) die konstruktive Gestaltung durch die beschreibende Melodie verschleiert. Meistens war der Rhythmus launenhaft wie in der malerischen oder plastischen Gestaltung.“

In der modernen Musik aber sieht Mondrian die „neue Gestaltung“ vor allem in der Tanzmusik verwirklicht. Sie ist ihm eine „innerliche“, „geistige“ Musik, wobei „Verinnerlichung“ nicht „mit einer Art traditionellen Seelenglücks“ gleichgesetzt werden dürfe. Es „verstehen die meisten nicht, daß ‚das Geistige‘ sich stärker in irgendeiner modernen Tanzmusik, als in allen Psalmen zusammen ausdrückt . . .“.

Mondrians Boogie-Woogie-Bilder von 1942 bis 1944 sind die künstlerischen Verwirklichungen dieser geistigen Einstellung. In einem Interview mit James Johnson Sweeney erklärt Mondrian ca. 1943: „Echten Boogie-Woogie begreife ich vom Ansatz her als homogen mit meiner malerischen Intention: Zerstörung der Melodie, was der Zerstörung der natürlichen Erscheinung gleichkommt, und Konstruktion durch die fortlaufende Gegenüberstellung reiner Mittel – dynamischer Rhythmus.“²

„Broadway Boogie-Woogie“ rhythmisiert die gelben Horizontal- und Vertikalstreifen durch kleine rote, blaue und weiße Quadrate und trennt die Streifen durch weiße Rechtecke unterschiedlicher Proportion. Rote, blaue

und weiße Rechtecke, bilden, einander auch rahmend, stellenweise Kernmotive. Noch dichtere Rhythmik gelber, blauer, roter und grauer Rechtecke über Abstände weißer Rechteckflächen hinweg zeigt sich beim „Victory Boogie-Woogie“, auch hier auf der Grundlage von Geraden. „Die Gerade‘ findet im Rhythmus der neuen Tänze . . . bereits reichlich Verwendung“, bemerkt Mondrian zustimmend und fügt hinzu: „Die absolute Schnelligkeit drückt in der Zeit das aus, was im Raum sich als ‚das Geradlinige‘ erweist. Sie schließt die Vorherrschaft des Individuellen aus, d. h. die Hemmung durch Raum und Zeit. Deswegen ist sie so wesentlich für die reine Gestaltung des Universalen.“ Auf diese Weise kann Mondrian selbst seine Boogie-Woogie-Bilder noch auf die Thematik des Universalen beziehen.

Im Schaffen Adolf Fleischmanns spielt die Entgegensetzung von „Universalem“ und „Individuellem“, von „Geistigem“ und „Natürlichem“ nicht mehr die entscheidende Rolle. Vor allem geht es ihm nicht um die Priorität des „Universalen“, sondern weit eher, und zwar vornehmlich in der Farbgebung, um eine Veranschaulichung von „Individualität und Emotion“ (Rolf Wedewer³), aber auch sie bestimmt von Verhältnissetzungen.

Fleischmanns Malerei nimmt die Horizontal-Vertikal-Struktur der Mondrianschen Konzeption in sich auf⁴ und verbindet sie mit einer „chromatischen“ Farbgestaltung.

Bei einer „chromatischen“ Farbgestaltung werden, wie die Bestimmung von Ernst Strauss lautet, „die kontrastierenden Buntwerte nicht als mehr oder weniger ausgebreitete einfarbige Flächen eingesetzt, . . . sondern entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes – oder aber auch als eine Mikrostruktur aus Partikeln und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe. Diese als ‚divisionistisch‘ bezeichneten Verfahren bewirken, bei angemessener Entfernung vom Bilde, eine ‚optische Mischung‘ der Farbteile im Auge des Betrachters, die im ersten Falle eine Belebung und Intensivierung der Buntheit, im letzteren den Eindruck eines auf der Stelle schwingenden Lichtmediums hervorruft“⁵.

Einen ersten Höhepunkt erreichte die „Technik der geteilten Farbe“ im antiken und mittelalterlichen Mosaik; in der neuzeitlichen Malerei verband es sich mit dem so andersartigen Prinzip des Helldunkels – Spätwerke Tizians sind höchste Beispiele solcher Synthese –, seine reichste

Entfaltung aber gewinnt dieses Prinzip der Farbgestaltung in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, anhebend mit der Teilung des Wiesengrüns bei Constable, über Delacroix' Verallgemeinerung der Farbteilung führend zur Systematisierung des divisionistischen Verfahrens „Chromoluminarismus“ Georges Seurats. Wichtige Repräsentanten „chromatischer“ Malerei im 20. Jahrhundert sind Robert Delaunay und Paul Klee⁶.

Adolf Fleischmann knüpft an den Chromatismus Delaunays an und arbeitet innerhalb dieses Bezugs, wie die im Zeitraum von 1938 bis 1943 entstandenen Werke zeigen, zumeist mit Kreisformen⁷. Fleischmanns unverwechselbare, persönliche künstlerische Gestaltungsweise aber bildet sich erst in der Durchdringung von Horizontal-Vertikal-Struktur und Chromatismus.

Das chromatische, divisionistische Prinzip der Farbgestaltung fordert eine möglichst gleichmäßige Füllung der Bildfläche mit farbigen Elementen und damit eine weitestgehende Annäherung von Bildgrund und Bild„mustern“ in der Art ihrer farbigen Organisation. Dies steht im Widerspruch zur entschiedenen Entgegensetzung von Rechteck-Flächen und horizontalen und vertikalen Linien bei Mondrian.

Durchdringend von Horizontal-Vertikal-Gliederung und Farbteilung bedingt eine Bildorganisation, die beide Prinzipien gleichgewichtig zur Geltung kommen läßt. Als Lösung dieses Gestaltungsproblems findet Fleischmann das Element der „équerre“, der „Winkelform“, das er seit 1950 in vielfältigster Weise variiert⁸. Die horizontal-vertikal ausgerichtete „équerre“ vereinigt in sich Flächen- und Liniencharakter. Denn meist ist sie in sich linear, streifig geteilt, oder aber es bilden flächige Winkelformen mit ihren Säumen selbst lineare Akzente. Zwei Werke des Durchbruchjahres 1950 zeigen diese beiden Möglichkeiten, die letztlich nur in der Größe der Einzelemente differieren. „*Tonalité grise sur noir*“ verzahnt in sich geteilte Winkelformen vor einem schwarzen Grund, wobei das Schwarz des Grundes in Streifen, deren Breite derjenigen der helleren Farblinien entspricht, die Winkelformen durchdringt. Nicht also greifen nur die Formelemente ineinander, auch Formen und Grund verschränken sich. Durchgehende Stufung bestimmt die Bilderscheinung, Stufung nach Helligkeiten und Farbtonwerten, Gradationen im Bereich des Bläulichen, des Violetten und des Bräunlichen, Stufung mit unterschiedlichen Höhen. Auch das Schwarz nimmt teil an solcher Stufung, denn es erscheint geringfügig anders als Farbe des Grundes denn als Farbe der

Abb. S. 65

Streifen innerhalb der Formen: Identität und Variation sind ihm aufs engste angenähert.

Bei der „*Collage*“ desselben Jahres⁹ gibt es keinen seitlich begrenzenden Grund. Alle Bildelemente, Winkelformen in Schwarz, in Braun- und Blaustufen, stehen in Gleichgewichtsbezügen. In beiden Werken, beim Ölbild wie bei der Collage, schweben vertikale Streifen vor dem Gefüge der „*équerrés*“ und konstituieren eine vorderste Farbschicht.

In schier unendlicher Vielfalt entwickelt Fleischmann auf dieser Formgrundlage je andere, je individuelle Farbklänge und Farbklangflächen, und zwar derart, daß die Farbcharaktere und die Besonderheiten der Formgefüge in Wechselbezüge treten. Blaustufen, überhört von einer roten Vertikale, erscheinen in der „*Composition en bleu avec central vertical ligne en rouge – vibration*“ von 1950, Rot-Grün-Kontraste (bei Fleischmann sehr selten!), erweitert um Gelb-, Weiß- und Bläulichtöne in

Abb. S. 67

der „*Composition en vert*“ aus dem gleichen Jahr, die Schwarz-Grau-Weiß-Skala, bereichert nur um Rot- und Gelblichstreifen im „*Grauen Oval*“ von 1951. Die Rotskala, mit einer obersten Stufe in Gelblich, vor schwarzem Grund, thematisiert eine *Gouache* von 1952, die bis zu einem Weißlichton weitergeführte Braunskala eine *Gouache* von 1953. Das Bild „# 7“ von 1953 setzt zwischen die Pole Schwarz und Gelblichweiß eine Fülle differenzierter Braun- und Grauwerte, die stellenweise nach den Grundfarben hin ausschlagen. „*Composition # 6*“, ebenfalls 1953 entstanden, präsentiert die Trias der Grundfarben Rot, Gelb und Blau, mit Schwarz, Weiß und Grau – im Farbklang also ähnlich Bildern Mondrians, aber wie anders in der Bilderscheinung, sind doch die Farben aufgenommen in flächige, ungeteilte Winkelformen, diese aber eingebettet in gestreifte „*équerrés*“ unterschiedlicher Graustufen. Auf den Buntfarbklang von Rot und Blau, folliert von Schwarz-, Weiß- und Graustufen, beschränkt sich „*Opus # 6*“ von 1954, das sich aber nun entfaltet in eine neue Fülle formaler Variationen und Verweisungszusammenhänge der Winkelformen. Ganz zurückgenommen in Grau-, Rotbraun- und Schwarznuancen, von einigen Gelblich- und Hellblautönen überhört, erscheint dagegen „*Opus # 20*“ von 1953/54. Eine von keiner vorgegebenen Farbharmonielehre eingegengte Fülle von Farbakkorden verleiht den Werken ihre unverwechselbare Individualität. Die Horizontal-Vertikal-Struktur aber transponiert die Kontingenz des Individuellen in eine höhere Allgemeinheit. Die Mondriansche Entgegensetzung von „*Universalem*“ und „*Individuellem*“ hat von ihrer prinzipiellen Gültigkeit nichts eingebüßt – nur daß Fleischmann

Abb. S. 68

Abb. S. 79

Abb. S. 88

Abb. S. 91

die Pole dieser Spannung ungleich näher zusammenrückt, sind doch alle Horizontalen und Vertikalen zugleich Farbstreifen, alle Formen Resultate von Farbsetzungen, Buntfarben und „Nicht-Farben“ in *einem* Farbenkosmos vereint.

Gelb und Rot sind die Dominanten im „*Interplay of Yellow and Red*“ von 1954/56, begleitet von Blaugrau- und Braun-Nuancen, im Akkord von Blau – Schwarz – Weiß ist „*Composition # 58*“ von 1955 gehalten. Werke der sechziger Jahre reduzieren die Farbzahl: auf Blaustufen zwischen Schwarz und Weiß, mit einem Rotakzent in der „*Composition # 417*“ von 1961, auf Weiß, Schwarz, Braun und Grau im „*Triptychon # 509^a, # 508^a, # 510^a, Planimetric Motion*“ von 1961, auf helle Blaustufen zwischen Weiß und Schwarz in „*# 560, Unendliche Säule I*“ aus demselben Jahre, auf zarteste Weißlich-, Graublau-, Gelb-, Braunrosa- und Bläulichtöne in „*Pure and Dispassionate, # 431*“ von 1963.

Abb. S. 97

Abb. S. 133

Abb. S. 129

Abb. S. 135

Abb. S. 139

Schon dieser knappe Überblick macht die Besonderheit der Chromatik Fleischmanns deutlich. Bei Delaunay sind es ausschließlich Buntfarbkontraste, komplementäre Spannungen von Rot und Grün, Blau und Orange, Gelb und Violett, „disharmonische“ Kontraste von Rot und Blau oder solche kleiner Farbintervalle, die eine „synchrone Aktion“ zur Darstellung in sich bewegten Lichts bewirken¹⁰.

Fleischmanns Gestaltung der geteilten Farbe hat demgegenüber mehr zu tun mit Klees Auffassung des Helldunkels. In seiner „Schöpferischen Konfession“ unterscheidet Klee Linie, Helldunkel und Farbe folgendermaßen: „Am meisten begrenzt ist die Linie als eine Angelegenheit des Maßes allein. . . . Etwas anderer Natur sind die Tonalitäten oder, wie man sie auch nennt: die Helldunkel-Töne, die vielen Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß. Bei diesem zweiten Element handelt es sich um Gewichtsfragen. Der eine Grad ist dichter oder lockerer an weißer Energie, ein anderer Grad ist mehr oder weniger schwarzbeschwert. Die Grade sind unter sich wägbare.“ Den Farben dagegen kommt man „weder mit Messen noch mit Wägen ganz bei“. Das Farbigsein der Farben nennt Klee „Qualität“. Farbe ist mithin „erstens Qualität, zweitens ist sie Gewicht, denn sie hat nicht nur einen Farbwert, sondern auch einen Helldunkelwert. Drittens ist sie auch noch Maß, denn sie hat außer den vorigen Werten noch ihre Grenzen, ihren Umfang, ihre Ausdehnung, ihr Meßbares“¹¹.

Klee gliedert das Helldunkel konsequent in Stufen, kontrastiert dagegen häufig die Farben als dynamisch anschwellende und verklingende, läßt

nicht selten Liniengespinnste über Farbgründen schweben – Fleischmann erst läßt alle drei Werte, Qualität, Gewicht und Maß in den Farben in gleichen Proportionen zur Geltung kommen. Bei ihm sind die Farben gleichermaßen Bunt- und Helldunkelwerte, entfalten sich im gleichen Sinne in die ihr möglichen Dimensionen der Buntheit und des Helligkeits- bzw. Dunkelheitsgehaltes, wobei Weiß und Schwarz nur die höchsten und niedrigsten Grade dieses Stufenkosmos sind.

Farbe und Helldunkel werden nun in der bei Klee dem Helldunkel vorbehaltenen Weise, der Gradation also, der Auswägung von Gewichten, behandelt. „Gewicht“ ist das mittlere Prinzip zwischen „Maß“ und „Qualität“, nur in ihm kann Farbe mit dem Charakter des Linienhaften sich verbinden. In jedem Bilde Fleischmanns vollzieht sich erneut ein Auswägen der „Gewichte“ der Bunt- und der Neutralfarben, der Helligkeits- und der Buntgehalte, des Lichtanteils in Bunt- und Unbuntfarben.

Umgekehrt bedeutet das: die „chromatische“ Teilung betrifft nun gleichermaßen Buntfarben und Helldunkel, das durch Neutralfarben repräsentiert wird. Nach dieser Hinsicht greift Fleischmann eher die Tradition des Delacroix'schen Chromatismus auf, der Buntfarbigkeit bisweilen noch mit dem Helldunkel vereinte, als die Tradition der helldunkelfreien impressionistischen und neoimpressionistischen Farbteilung. Auch der „doppelte Chromatismus“ Fleischmanns hat hier seine historische Parallele, das Phänomen nämlich, daß das Bild sich in Einzelkompartimente (bei Fleischmann in „Winkelformen“) gliedert, die dann selbst wiederum in kleinere Elemente aufgeteilt werden¹².

Ergebnis ist die ungewöhnliche Dichte der farbigen und formalen Bildfügung, die Fleischmanns Werke auszeichnet, eine Bildfügung, die bisweilen den Titel „Fuge“ in Anspruch nehmen darf. Ein Bild Fleischmanns aus dem Jahre 1963 trägt die Bezeichnung „Fugue in blue“¹³. Daß dieser Titel nicht Beiläufiges, Zufälliges meint, bestätigt Frau Elly Fleischmann in einem Brief vom 7. 11. 1987 an den Verfasser: „Fleischmann malte oft bei Barockmusik und sprach mit mir häufig über den fugenhaften Aufbau vieler seiner Bilder. Er hatte keinesfalls die Absicht, Musik in Malerei umzusetzen. Erst im entstandenen Bild entdeckte er die fugenhafte Komposition.“

Was meint „Fuge“? „Die Fuge beginnt einstimmig mit der Exposition des Themas in der Grundtonart. Anschließend bringt eine zweite Stimme

das Thema in etwas abgewandelter Gestalt im Quintabstand, quasi als ‚Antwort‘, während die erste Stimme die Kontrapunktierung übernimmt. Das Thema in der Normalgestalt nennt man ‚Dux‘ (= Führer), in der abgewandelten ‚Comes‘ (= Gefährte). Ist die Fuge mehr als zweistimmig, z. B. vierstimmig, so wiederholt sich der gleiche Vorgang in den beiden anderen Stimmen, während die beiden ersten zu einer freien Fortspinnung übergehen . . .“ Schon diese einfachste Beschreibung der Anfangselemente einer Fuge¹⁴ zeigt, welche enge Grenzen einer bildlichen Darstellung in der Übernahme dieser komplexen musikalischen Kompositionsform gesetzt sind.

Freilich gibt es Versuche, die musikalische Fuge unmittelbar zur optischen, ja sogar zur plastischen Darstellung zu bringen. Hervorzuheben sind hier vor allem Bemühungen von Heinrich Neugeboren (Henri Nouveau, 1901 – 1959). In seiner „Plastischen Darstellung der Takte 52 – 55 der Es-Moll-Fuge von J. S. Bach“, dem Bach-Monument aus Edelstahl im Park des Krankenhauses der Stadt Leverkusen, geschaffen 1968 bis 1970 nach einem Modell Henri Nouveaus von 1928, soll es sich, wie der Künstler zu Modell und graphischer Darstellung bemerkte, „nicht um stimmungsgemäße persönliche Umdeutungen, sondern um wissenschaftlich-exakte Übertragungen in ein anderes System handeln“. „Als Ergänzung der planimetrischen Darstellung“, fuhr der Künstler fort, „entstand eine dreidimensionale, wobei das scheinbare Steigen und Fallen der Stimmen zu einem tatsächlichen erweitert wurde. Diese Darstellung läßt auf drei hintereinander gestellten Flächen folgendes sehen: 1. Horizontal: den konstruktiven Verlauf. 2. Vertikal: Die Entfernung jedes Tones von einem für alle drei Stimmen gleichen Grundton (der Tonika). 3. Von vorne nach rückwärts, sowohl auf der Basis als auch im Winkel von 45 Grad steigend: die Entfernung der Stimmen voneinander . . .“¹⁵

Mondrian sprach von Bachs Fugen als musikalischen Formen „bestimmterer Konstruktion“ und „absoluterem Rhythmus“ und ihrer damit möglichen Annäherung an ein „Universales“. Eine ähnliche Faszination mag die musikalische Fuge auf Fleischmann ausgeübt haben. Im Unterschied zu Henri Nouveau aber liegt ihm eine „wissenschaftlich-exakte Übertragung in ein anderes System“ fern. Fleischmann entfaltet vielmehr einen fugenhaften Aufbau ganz aus den eigenwertigen Möglichkeiten bildnerischer Gestaltung.

Als Einzelstimmen können die Winkelformen und ihre Kombinationen in einer und den unmittelbar benachbarten Horizontalebene verstanden

Heinrich Neugeboren (1901 – 1959),
 Plastische Darstellung der Takte 52 – 55
 der Es-Moll-Fuge
 von J.S. Bach, 1968 – 70 nach einem
 Modell von 1928,
 Krankenhaus Stadt Leverkusen

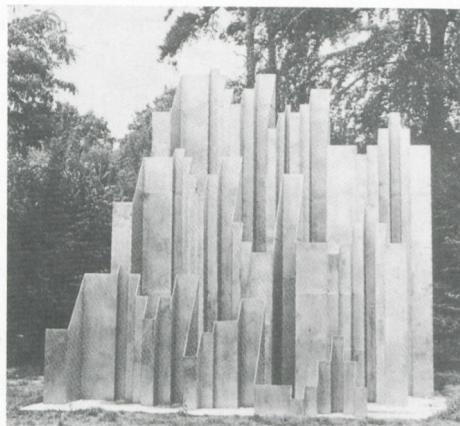


Abb. S. 133

werden. Bei der „*Composition # 417*“ wäre, um ein einfaches Beispiel herauszugreifen, die „Figur“ unterhalb der mittleren Bildhorizontale die erste Stimme („Dux“), anhebend mit vier blauen Streifen, aufsteigend vom unteren weißen Streifen zur zweiten weißen Vertikale, dann sinkend, über jeweils drei blaue/hellblaue Streifen, zum dritten Weißstreifen und schließlich zur roten Vertikale. Die zweite Stimme („Comes“) beginnt, um eine Streifenbreite nach rechts versetzt, in der oberen Bildhälfte, wiederholt variierend die erste Stimme, neben anderen Veränderungen vor allem in der Weise, daß ihr erster weißer Streifen (zugleich der zweite der führenden, ersten Stimme) nur über eine Streifenbreite Abstand hält von ihrer zweiten Weißvertikale und diese „Comes“-Stimme in einer weißen, statt in einer roten Vertikale schließt. Andere Entsprechungen ergeben sich aus den hellblauen Streifen. So könne – dem Schema Henri Nouveaus vergleichbar – die Horizontalen den konstruktiven Verlauf der einzelnen Stimmen mit ihren vertikalen Abständen von einem „Grundton“ anzeigen, die farbigen Raumdistanzen, der „Farbraum“ aber, anders als bei Nouveau, den „Tonraum“ der einzelnen Stimmen und ihrer Verflechtungen. Doch gibt es in Fleischmanns Bildern dank ihrer dichten Fügung meist *mehrere* Möglichkeiten der Konstitution und Zuordnung von „Stimmen“. Es bleibt der verweilenden Betrachtung überlassen, verschiedene polyphone Bezüge, Überlagerungen, Entsprechungen, Variationen, Umkehrungen zu entdecken.

Im dichten fugenhaften Aufbau dieser Bilder gelangt eine besondere Zeitstruktur zur Sichtbarkeit. Nicht, wie bei Sonderborg etwa¹⁶ handelt es sich um „Bilder des Jetzt“, in Fleischmanns Werken erscheint vielmehr

die Individualität des jeweiligen Erlebnisses eingebettet in einen allumfassenden, universalen Zeit- und Bewußtseinsfluß: „Die immanente Zeit konstituiert sich als *eine* für alle immanenten Objekte und Vorgänge. Korrelativ ist das Zeitbewußtsein vom Immanenten eine Alleinheit. Allumfassend ist das ‚Zusammen‘, ‚Zugleich‘ der aktuellen Urempfindungen“, (der Jetzt-Empfindungen) „allumfassend das ‚Vorhin‘, ‚Vorangegangensein‘ aller eben vorangegangenen Urempfindungen, die stete Umwandlung jedes Zusammen von Urempfindungen in ein solches Vorhin; dies Vorhin ist eine Kontinuität, und jeder ihrer Punkte ist eine gleichartige, identische Ablaufsform für das gesamte Zusammen. Es unterliegt das *ganze* ‚Zusammen‘ von Urempfindungen dem Gesetz, daß es sich in ein stetiges Kontinuum von Bewußtseinsmodis, von Modis der Abgelaufenheit wandelt, und daß in derselben Stetigkeit ein immer neues Zusammen von Urempfindungen originär entspringt, um stetig wieder in Abgelaufenheiten überzugehen (Husserl¹⁷).“

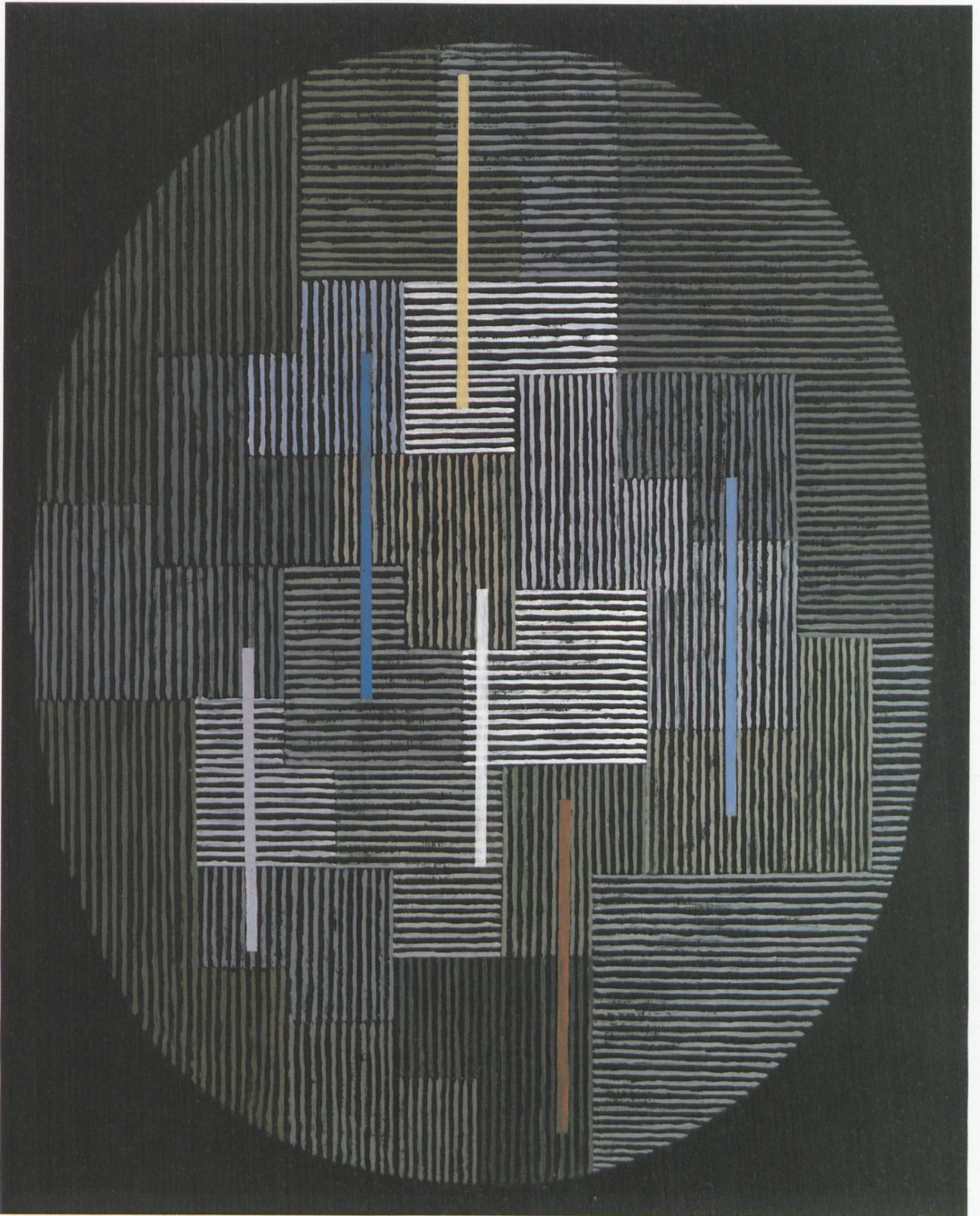
Der stetige, allumfassende Zeit- und Bewußtseinsfluß, aus dem die besonderen Inhalte, Erlebnisse, entspringen, in den sie wiederum vergehen, wird in Fleischmanns Werken repräsentiert durch die Horizontal-Vertikal-Struktur, die schon bei Mondrian Symbol eines „Universalen“ war. „Individualität“ aber prägt sich aus in den je anderen Farb- und Formkompositionen.

Die Wiederholung ähnlicher Motive, in der sich gleichwohl je individuelle Werke auskristallisieren, ist selbst nichts anderes als eine weitere Bekundung dieses „allumfassenden“ Zeit- und Bewußtseinsflusses.

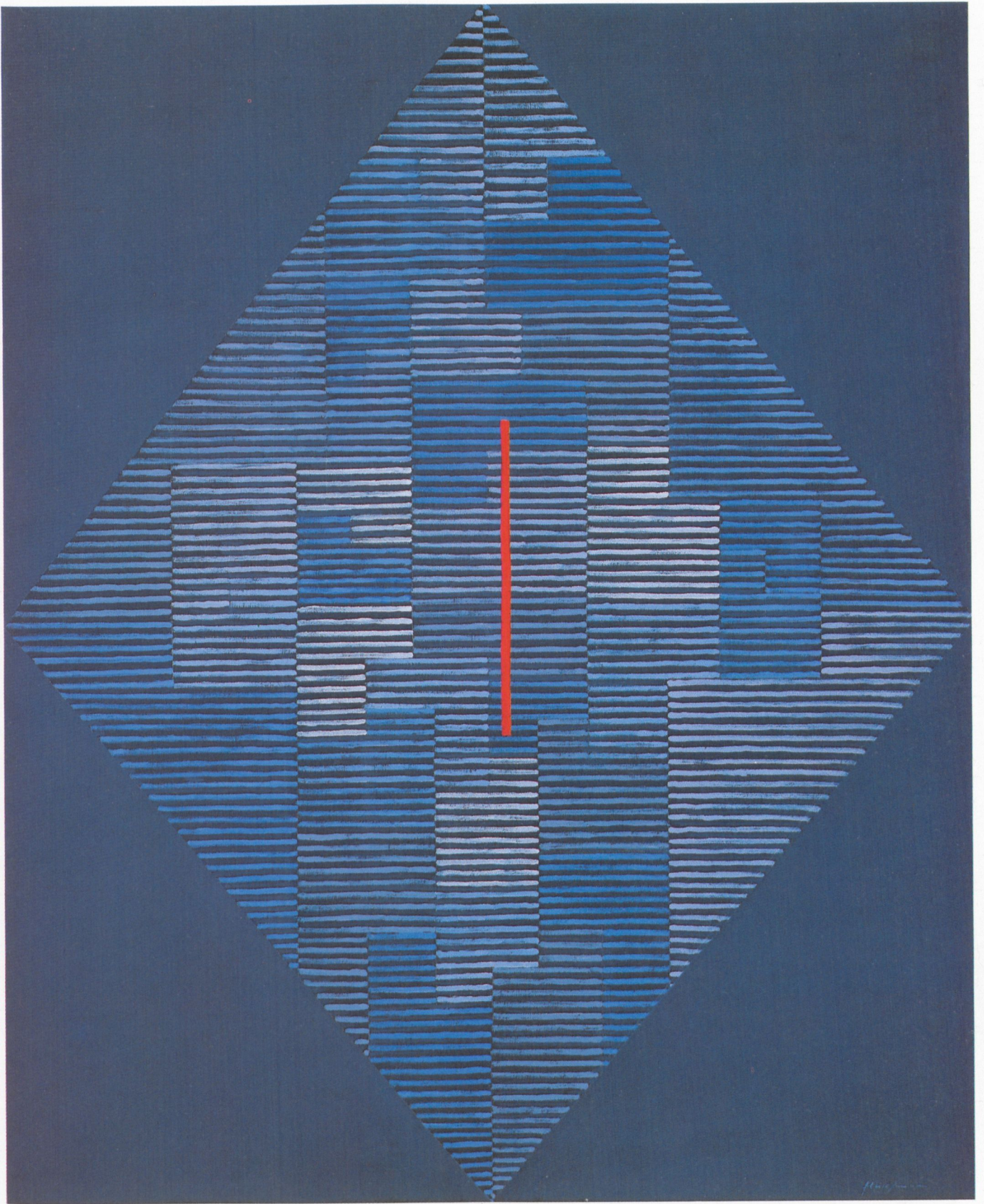
Anmerkungen

- 1 Piet Mondrian, Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding (1925). Neue Bauhausbücher, hg. von Hans M. Wingler, Mainz, Berlin 1974. Zitate auf den S. 11, 30, 31, 33, 34, 21, 32, 40.
- 2 Zitiert nach: Vom Klang der Bilder, Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, hg. von Karin v. Maur, München 1985, S. 177. Dort auch Farbabbildung des „Victory Boogie-Woogie“, auf S. 19 des „Broadway Boogie-Woogie“. – Dazu weiterführend: Karin v. Maur, Mondrian und die Musik im „Stijl“, ebenda, S. 400 – 407.

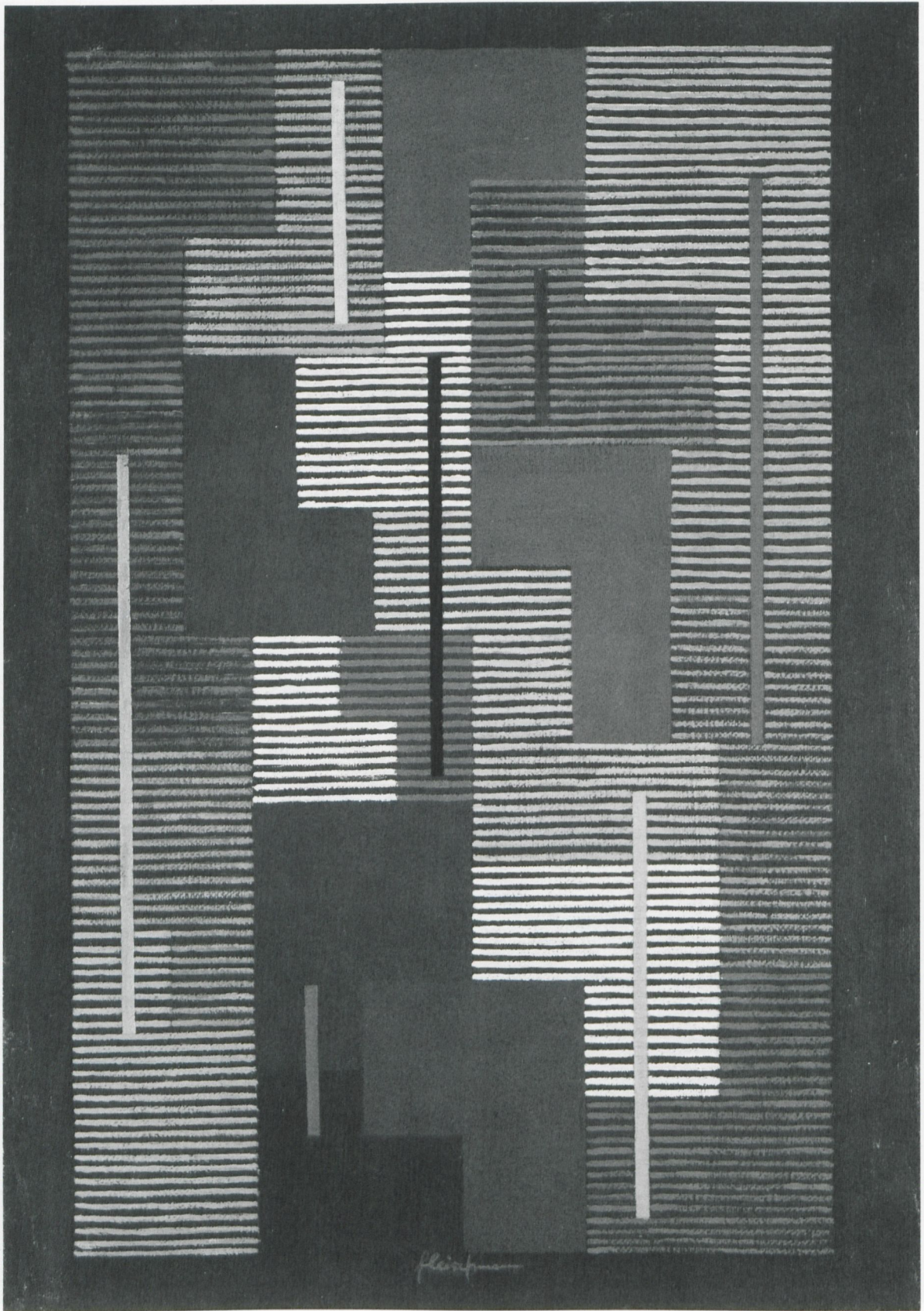
- 3 Rolf Wedewer, Adolf Fleischmann, Stuttgart 1977, S. 26.
- 4 Für die Beziehung Fleischmanns zu Mondrian vgl.: Wedewer, Fleischmann, S. 44, 61, 62; und: Alfred M. Fischer, Adolf Fleischmann (1892 – 1968), Diss. Tübingen 1976, S. 57 – 58.
- 5 Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983, S. 25.
Daß dieser Begriff sich auch mit dem musiktheoretischen Begriff „Chromatik“ vergleichen läßt, sei hier nur angemerkt. Vgl. dazu den Artikel „Chromatik“ in: Das große Lexikon der Musik, hg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil, Bd. 2, Freiburg etc. (Herder) 1979, S. 148 – 151. S. 148: „Der Begriff Chromatik bezeichnet die Alteration – die ‚Färbung‘ – einer diatonischen Stufe um einen Halbton nach oben oder unten.“ S. 150: „Der Begriff Chromatik wurde in den 50er Jahren des 20. Jh. gelegentlich auch auf die musikalische Rhythmik, Dynamik und Klangfarbe übertragen, wo er ganz allgemein als sehr kleine Einheit innerhalb einer mathematischen Skala verstanden wird und an die Oktave bzw. die Zwölftteilung des Tonraumes nicht mehr gebunden ist.“
- 6 Vgl. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 25/26. – Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Eine Einführung, Darmstadt 1987, Register: „Chromatisches Prinzip, chromatisch“.
- 7 Delaunays Bedeutung für das Fleischmann'sche Schaffen erörtern Wedewer, Fleischmann, S. 28 – 29, Fischer, Fleischmann, S. 36, 54 – 55.
- 8 Vgl. Wedewer, Fleischmann, S. 40.
- 9 Farbabbildung: Wedewer, Fleischmann, S. 43.
- 10 Vgl. Verf., Farbgestaltung und Farbtheorie, S. 375 – 381.
- 11 Paul Klee, Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hg. und bearbeitet von Jörg Spiller, Basel, Stuttgart 1956, S. 86, 87. – Dazu Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 227 – 239; Verf., Farbgestaltung und Farbtheorie, S. 398 – 405.
- 12 Zu Delacroix vgl. Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 141.
- 13 Farbabbildung: Wedewer, Fleischmann, S. 153. – Vom Klang der Bilder, S. 40, Abb. 23.
- 14 Nach: Das Fischer-Lexikon Musik, hg. von Rudolf Stephan, Frankfurt/M. 1957, S. 55.
- 15 Zitiert nach: Vom Klang der Bilder, S. 36.
- 16 Hierzu Verf., Formen der inneren Zeit, Bilder des „Jetzt“, in: K. R. H. Sonderborg, Werke von 1948 bis 1986, Ausst. Kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1987, S. 27 – 36.
- 17 Edmund Husserl, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893 – 1917), hg. von Rudolf Boehm (Husserliana Bd. X), Haag 1966, § 38: Einheit des Bewußtseinsflusses und Konstitution von Gleichzeitigkeit und Folge, Zitat auf S. 77.



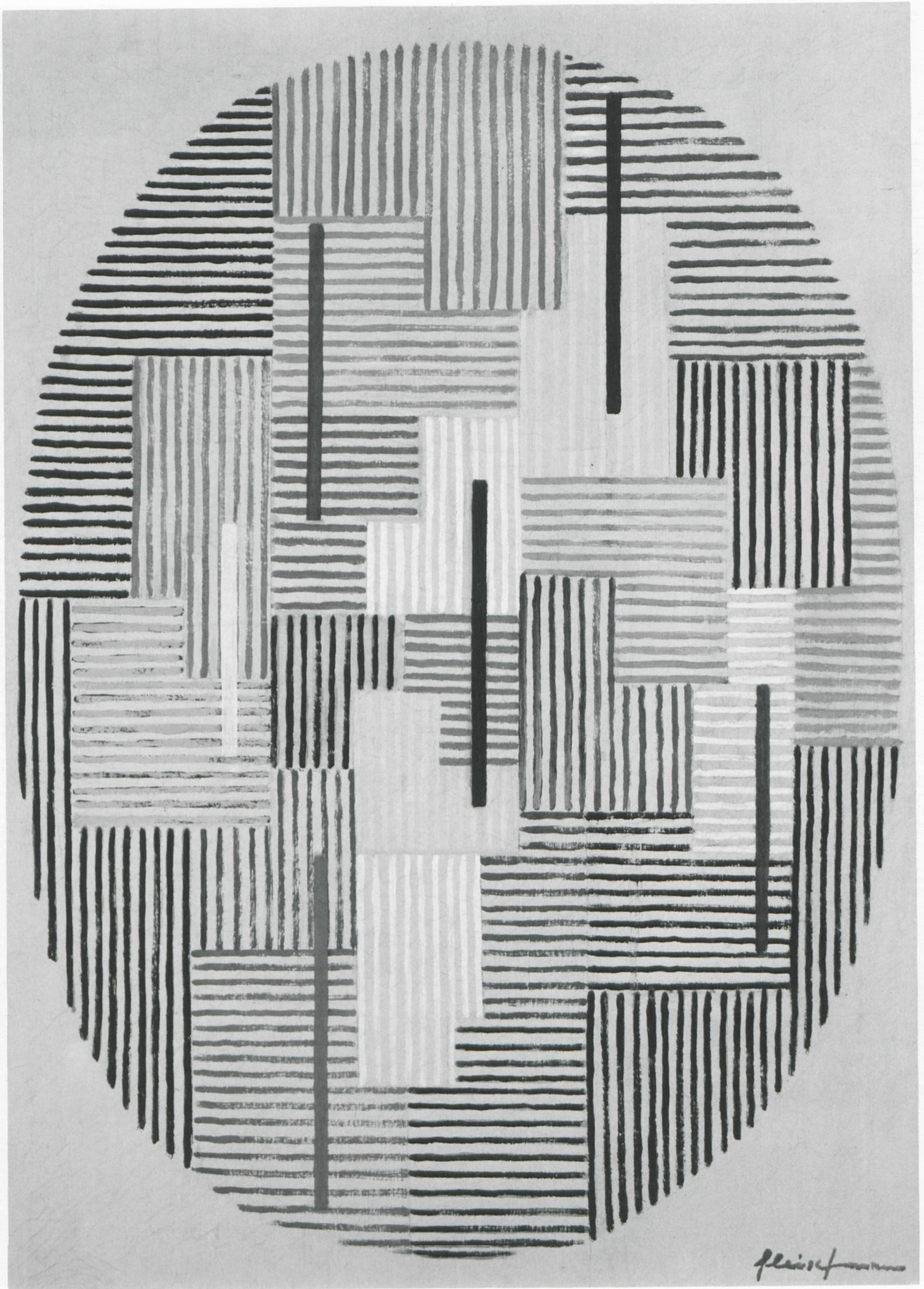
Tonalité grise sur noir, 1950, Öl/Leinwand, 81,5 x 65 cm



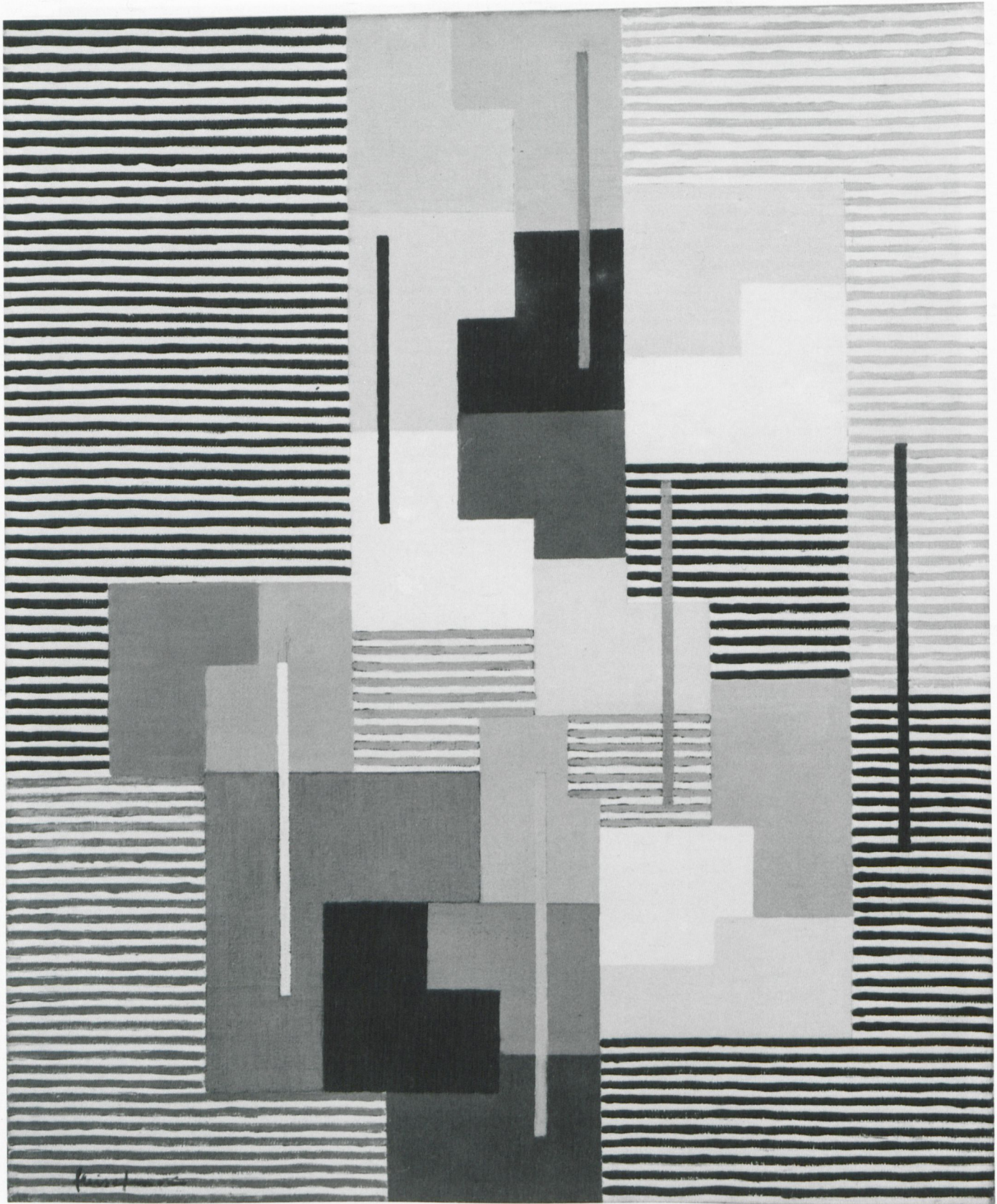
Composition en bleu avec central vertical ligne en rouge – vibration, No. 13 Hc, 1950, Öl/Leinwand, 100 x 81 cm



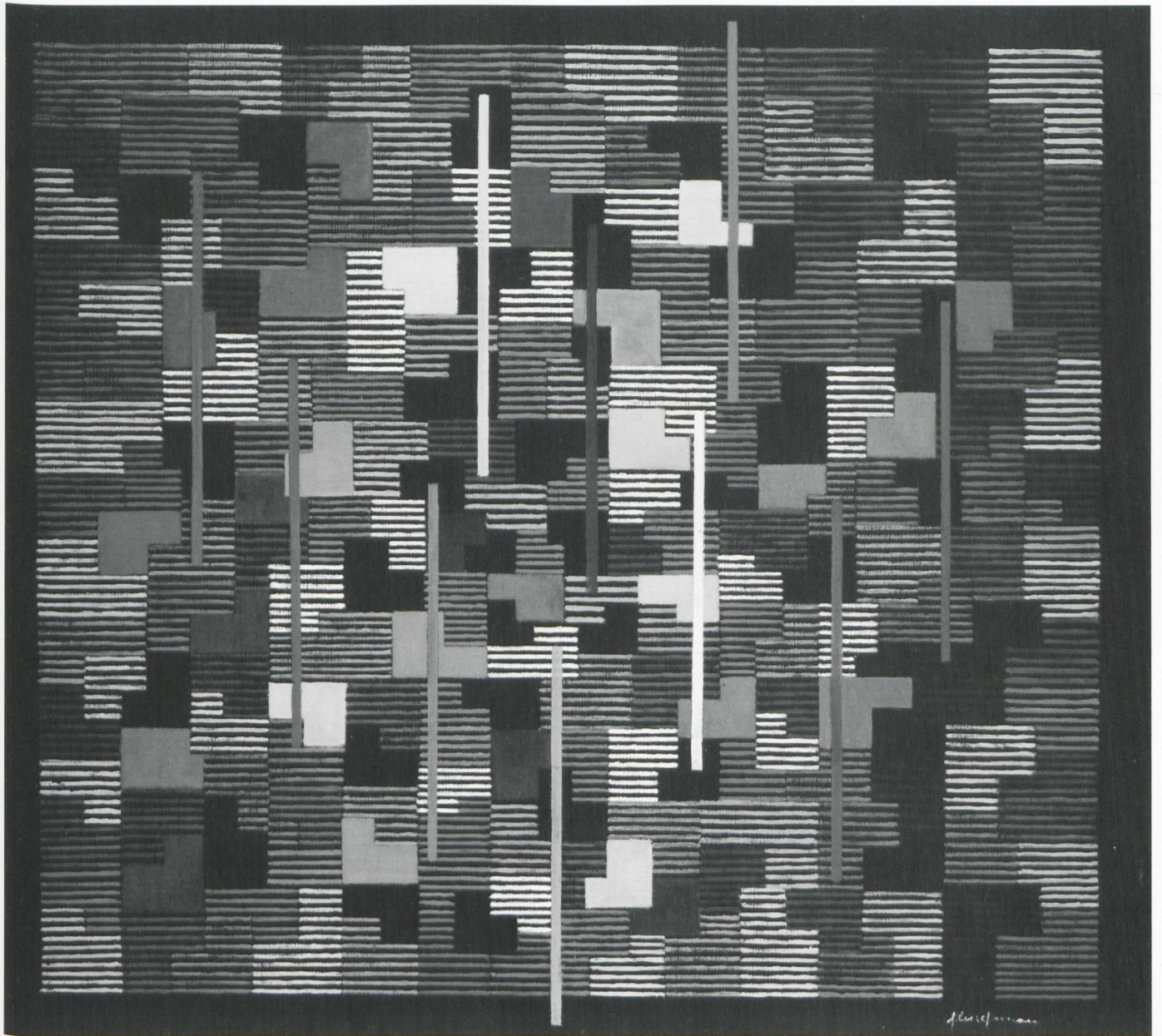
Composition en vert, 1950, Öl/Rupfen, 92,5 x 65 cm



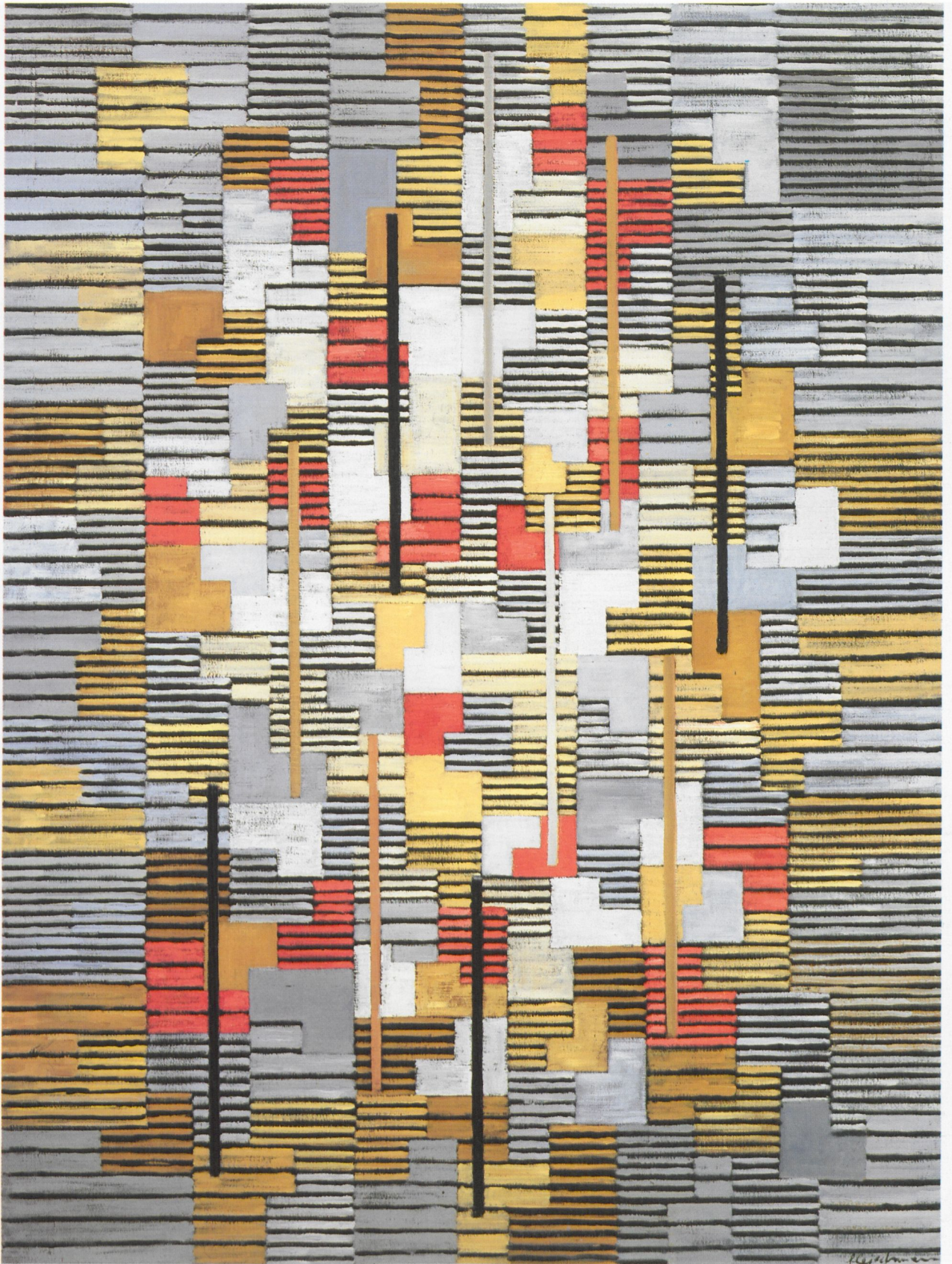
Graues Oval, 1951, Öl/Leinwand, 82 x 60,5 cm



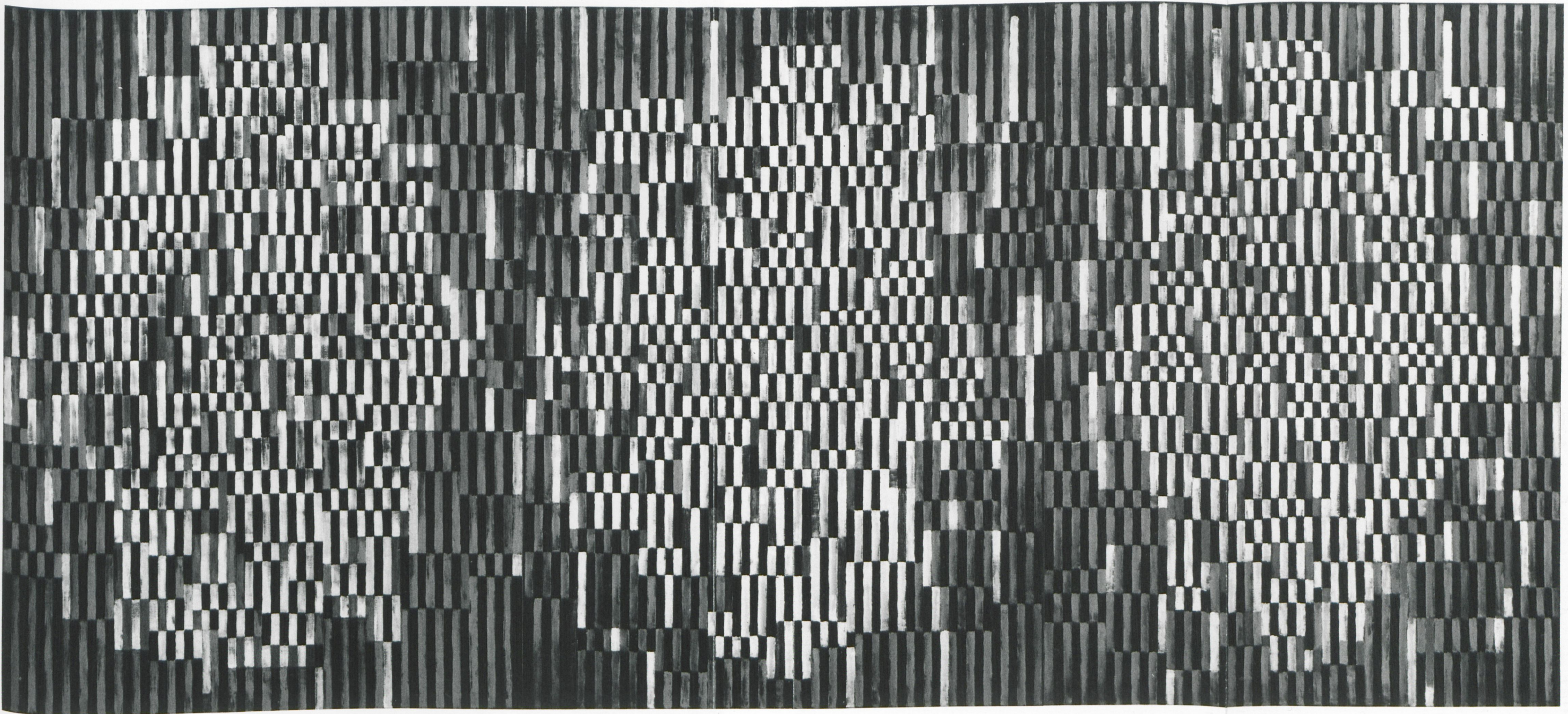
Composition # 6, 1953, Öl/Leinwand, 76 x 63,5 cm



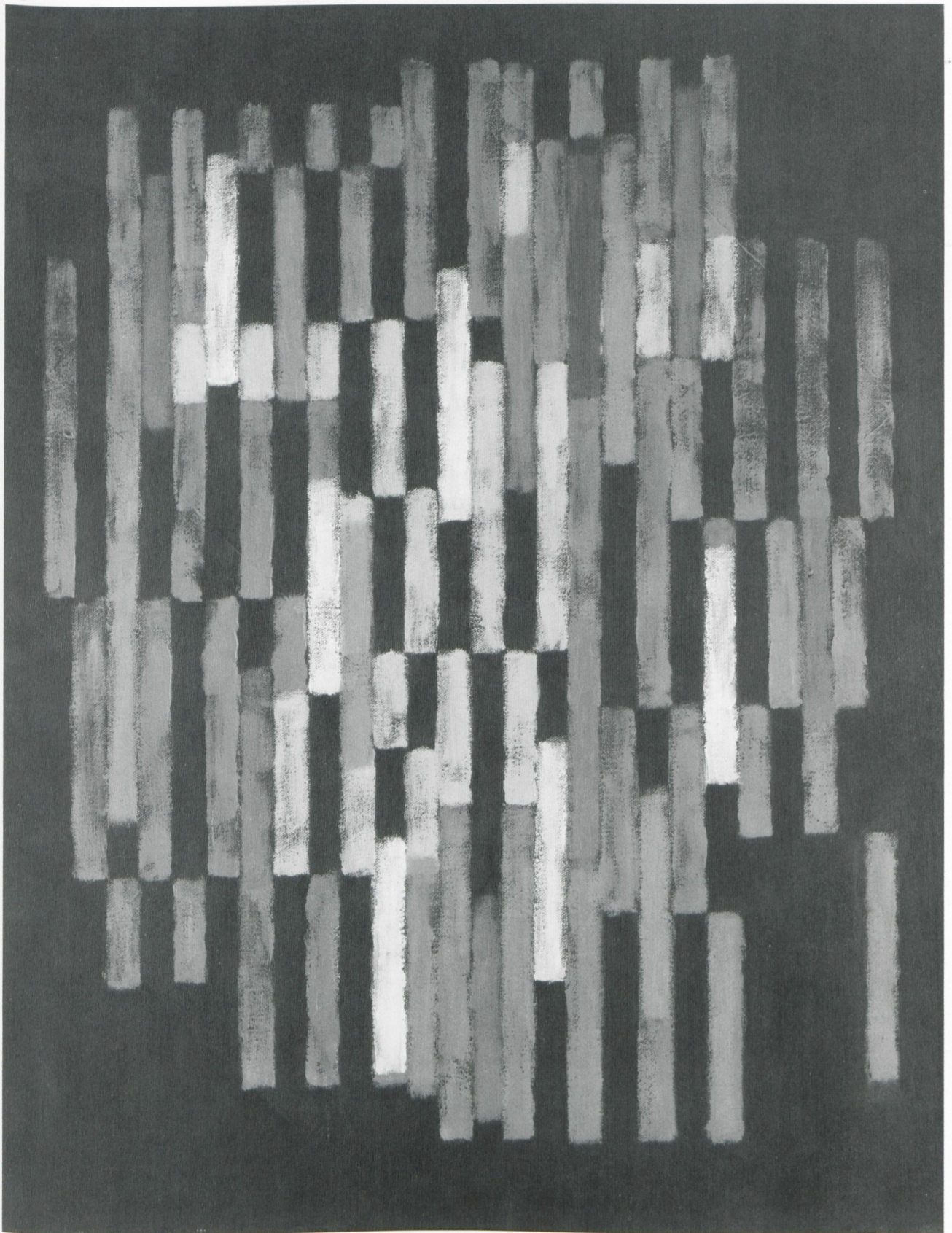
Opus # 6, 1954, Öl/Leinwand, 102 x 115 cm



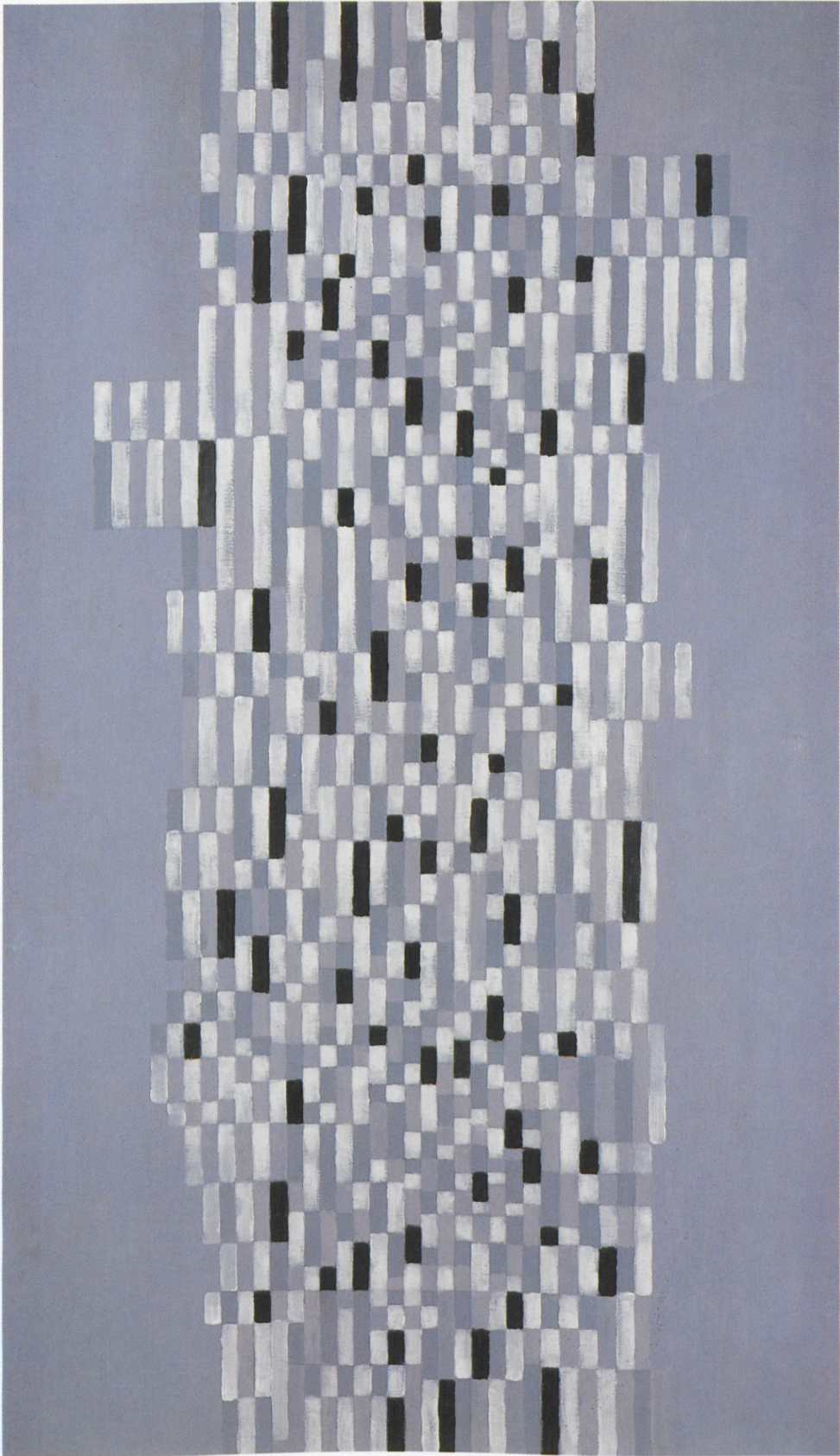
Opus # 5, Interplay of Yellow and Red, 1955, Öl/Leinwand, 127 x 96 cm



Composition # 508 a, # 509 a, # 510 a, Planimetric Motion No. 2, Triptychon, 1961, Öl/Leinwand, 157 x 345 cm



Composition # 417, 1961, Öl/Leinwand, 66 x 51 cm



560, *Unendliche Säule I*, 1961, Öl/Leinwand, 152 x 89 cm



Pure and Dispassionate # 431, 1963, Öl/Leinwand, 127 x 114 cm