



Abb. 1. 28.8.1955. 20 h 31 - 20 h 06. Öl auf Papier. 52 × 67 cm. Privatbesitz.

K.R.H. SONDERBORG

WILL GROHMANN

Sonderborg, Jahrgang 1923, tauchte vor knapp zehn Jahren in der Öffentlichkeit auf und wurde sofort beachtet, obwohl das, was er machte, alles andre als eingängig war. Es war weder tachistisch noch sonstwie einzuordnen, es war, zumindest von 1953 an, ganz singulär, prägte sich ein und war unverkennbar Sonderborg. Als QUADRUM in der Rubrik „Junge Künstler“ im ersten Heft 1956 auf ihn hinwies, war diese Vorstellung schon beinahe die Bestätigung eines aussichtsreichen Talents, immerhin eine nicht unnötige, denn bei der „Documenta I“ 1955 in Kassel hatte er gefehlt. Inzwischen hat Sonderborg von Jahr zu Jahr an Ansehen gewonnen; wo er auf deutschen und ausländischen Ausstellungen vertreten war, in der Kestner-Gesellschaft (Hannover) 1956, bei van de Loo (München) 1957, im „Deutschen Künstlerbund“, in Amsterdam, Brüssel, Mailand, Paris, Tokyo usw., erregte er durch die Eindeutigkeit und Kraft seines künstlerischen Entwurfs Interesse.



Abb. 2. 2/1950. Tempera auf Papier.



Abb. 3. „Die Nähmaschine“. 1.8.1951. Tusche.

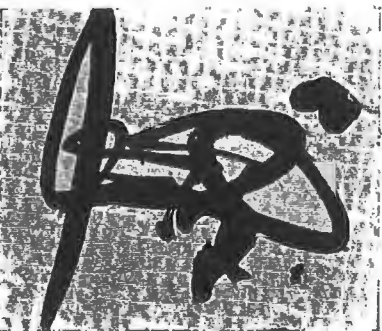


Abb. 4. „Geschrieben“. 28-7-1951. Tusche. 29 × 24 cm.

Es war von Anfang an etwas Mysteriöses um seine Erscheinung. Niemand wusste recht, woher er kam. Als K.R. Hoffmann am 5.4.1923 in Sonderborg auf Alsen geboren, nennt er sich seit 1951 nach seinem Geburtsort. Sein Vater war Jazzmusiker und nebenher Maler, von ihm erhält der Sohn erste Anregungen, aber er wird zunächst gar nicht Maler, sondern kaufmännischer Lehrling und nach einjähriger Haft im Gestapo-Gefängnis in Hamburg-Fuhlsbüttel Angestellter einer Hamburger Exportfirma in Russland. Was er in dieser Zeit sonst noch gemacht hat, davon spricht er wenig. Auf alle Fälle geht er nach dem Krieg zu dem Maler Becker-Carus in Hamburg und anschliessend (1947-1949) an die Landeskunstschule, wo seine Lehrer Willem Grimm (Akt und Stilleben) und Maria May (Textilentwurf) sind. Von dieser Lehre ist nichts zu spüren, als Sonderborg erstmals ausstellt.

Es gibt frühe Arbeiten, die er nie gezeigt hat, Landschaften, die impressionistisch sind, aus der Akademie-Zeit Stilleben und figurale Studien, die an die Fleckentechnik der Fauves um 1907 erinnern. Um 1950 löst er sich vom Natur-Vorbild und beginnt, mit harten, dunklen Balkenstrichen Figurationen aufzuzeichnen, die Landschaftliches bezeichnen könnten, ähnlich den gleichzeitigen Bildern Fritz Winters (Abb. 2), oder Technisches; eine der Arbeiten von 1951 nennt er „Nähmaschine“ (Abb. 3), und sie rückt in die Nähe von Triers „Nähmaschine“. Das kann Zufall sein oder auch Einklang mit dem temporären Geschehen. Sollte ein gemeinsamer Nenner gefunden werden, so würde er wohl Hans Hartung heissen, der vorangeht, und eine Tuschpinsel-Zeichnung von 1951 („Geschrieben“ Abb. 4) deutet auf diesen Maler und seine graphische, ostasiatische Verve. Ein Blatt von 1952 betitelt Sonderborg selbst „Chinesisch“. Es ist wie mehrere der folgenden Arbeiten mit chinesischer Tusche gemalt.

Im Wallraf-Richartz-Museum hängt ein Bild „Nautisch“ (1952, Abb. 5), es ist das erste, das die Fläche durchbricht und in einen Raum vorstösst der kaum vom zeitlichen Geschehen zu trennen ist. Was wie Hintergrund aussieht, ist in Wirklichkeit ein Fliessen in verschiedenen Richtungen, und die Einzeichnungen, die obenauf liegen, involvieren Vorstellungen technischer Provenienz. Technische und physikalische Probleme interessieren den Maler bis zu einem gewissen Grade, ein Blatt von 1953 heisst „Überschall“, und das Projektilhafte der in Bewegung gesetzten Energie könnte von Beschreibungen der Düsenflugzeuge herrühren. Sonderborg lebt sehr wach in der Gegenwart, nimmt an den Wundern der Naturwissenschaften regen Anteil, ohne in seinen Arbeiten mehr zu verraten als mögliche Gleichklänge im Bereich der Stosskraft, der Beschleunigung, der Rotation, der Überwindung der Schwere. Es erstaunt nicht, dass er die Benennung der Blätter 1953 ganz aufgibt und nur noch ganz selten von der Gepflogenheit abgeht, das Datum und die zur Arbeit aufgewandte Zeit als Bild-Titel zu benutzen.

Sonderborg arbeitet rasch, im Durchschnitt entsteht ein Blatt in dreissig bis neunzig Minuten, in einer restlosen Konzentration auf den Akt der Realisierung. Aber was heisst Zeit? Es ist nicht die



Abb. 5. „Nautisch“. 1952. Tempera. 50 × 70 cm. Walraff-Richartz-Museum, Köln. (Foto I. Selle, Hamburg.)

Uhrenzeit, die zählt, hat er kürzlich in einem Katalog geschrieben, das Blatt ist das Resultat einer oft langen Meditation und zugleich etwas, was er nicht anders benennen kann, „weil nichts so ist, wie er gedacht hat, und niemand ihm sagen kann, was ihm an Wissen fehlt“.

Sonderborg benützt alle nur möglichen Mittel, arbeitet mit Pinsel, Spachtel und Schaber in der flüssigen Masse der Eitempera auf dem Karton, zeichnet, kratzt, tieft hinein, benützt sehr bald auch schon elastische Instrumente wie federnde Messer und Rasierklingen zur Herstellung einer intermittierenden Linie. Es ist ihm jede Prozedur recht, die dazu führt, eine blitzartig vorübereilende geistig-psychische Situation festzuhalten, denn nicht um Gleichnisse einer technischen Welt handelt es sich bei ihm, sondern um Eruptionen, die aus ziemlich grosser Tiefe kommen und verhältnismässig selten erfolgen.

Es entstehen nie Reihen bei Sonderborg, immer Einzelblätter, und zeitweise nicht mehr als ein einziges Blatt im Laufe eines Monats. Ausstellungen bringen ihn regelmässig in Verlegenheit, meist haben auch die neuen Bilder schon einen Besitzer gefunden, ehe wieder eine



Abb. 6. 25.11.1953.

Ausstellung stattfindet. Er würde die Arbeit darum nie forcieren, er weiss, wie gefährlich es ist, zu wiederholen oder lediglich zu variieren. Eine Zeitlang sah es so aus als würde er so etwas wie ein Spezialist energetischer Abläufe werden, vorgetragen in einer Technik, die auf eine faszinierende Art graphische mit malerischen Elementen verbindet. Das geschah nicht. Jedesmal wenn man ihn fassen zu können glaubte, hatte er sich bereits dem vermeintlichen „Schema“ entzogen und war vom bisherigen Wege abgebogen, allerdings nicht so, dass man von einer Wendung sprechen könnte. Er bleibt immer als Sonderborg auch in seinen neuen Arbeiten erkennbar.

Es gibt 1953/54 Bilder (Abb. 1, 6), in denen die Energie in sich zurückzulaufen scheint, aber es ist nicht so. Das „Rad“ der Kraftlinien funktioniert wie das Steuerrad auf der Kommandobrücke eines Schiffes, es dirigiert ein Ruder, das die Richtung bestimmt. 1955 greift Sonderborg auf die Direktheit des „Überschall“ zurück und befrachtet sie mit Arabesken besonderer Art, mit Ritardandos aus kreisförmigen Umhüllungen, die wie Treibräder aussehen, oder aus ovalen Segmenten, die Erinnerungen an Armbrüste oder Katapulte wachrufen. Verstärkung der indirekten, potentiellen Energie also und der Intensität. Das Blatt „19.VII.55“ ist so und erreicht einen grösseren Reichtum des Apparathaften, aber auch des Nervlichen. Das Technische verwandelt sich in Organisches, man glaubt Ansätze zu Fakten wie Kreislauf zu erkennen. Sonderborg wird differenzierter, seine Technik raffinierter, und das Maschinelle im Bild wird metatechnisch.

Romantiker ist Sonderborg nicht, wie man sieht, es sei denn, der Versuch, auf aktuelle wissenschaftliche Erfahrungen als Maler zu antworten, sei Romantik. Immerhin, so einseitig Sonderborg dem

Voir la reproduction dans QUADRUM I,
p. 186.



Abb. 7. K.R.H. SONDERBORG. 25.10.1960. 23 h 48 - 0 h 36. Galerie Karl Flinker, Paris.



Abb. 8. 9.2.1958. 23 h 12 - 24 h 06.
Eitempera. 108 X 70 cm. Galerie van
de Loo, München.



Abb. 9. 6.2.1959. 17 h 09 - 18 h 16.
Eitempera. 108 X 70 cm. Galerie van
de Loo, München. (Photo Witzel,
Essen.)

flüchtigen Betrachter erscheint, die Sphäre des menschlichen Schicksals ist ihm nicht fremd. Er spricht zwar nie von diesen Dingen, aber gelegentlich durchbricht er die Schale des Gestaltzwangs in Richtung auf das Poetische. Er entwirft ein Gebilde aus Strahlen, konzentrisch gefasst, und nennt es „Böhmische Rose“ (10.1.56), oder er malt einen Wald von Speeren, die gelagert sind als ob zwei Heere gegeneinander marschierten, und nennt das Blatt „Alexanderschlacht“ (14.2.57, Abb. 10). Er hatte kurz vorher eine Reproduktion der „Alexanderschlacht“ von Altdorfer bei mir gesehen und offensichtlich nur das geordnete Chaos der Lanzen aufgenommen, die Kraftlinien des Bildes, weder die Landschaft noch das weltgeschichtliche Ereignis mit seinen menschlich ergreifenden Nebenhandlungen. Alles ordnet sich in seinem Bild nach reinen Bezügen zwischen hell und dunkel, spitz und rund, hart und weich, bewegt und verharrend, aber doch so beredt, dass der Titel des Bildes sich aufdrängte. Was sollte das Strahlenbündel links oben anderes sein als die „Sonne“ Altdorfers?

Ein höchst aufschlussreicher Fall für die Art, wie der gegenwärtige Maler Kunst der Vergangenheit sieht. Ihn interessiert das an ihr, was heute das Wesen der Kunst ausmacht, und er übersetzt in das Sprachlich-Formale des 20. Jahrhunderts, aber er übersieht nicht das Schicksalhafte, das über den Menschen steht. Wie um sich zu rechtfertigen, malt er fast gleichzeitig ein Blatt wie „17.2.57“ (Abb. 11), das wie die Drohung einer totalen Katastrophe wirkt, objektiv im Ausdruck der Verzweiflung und diese zugleich überwindend durch den Mut zum Äussersten.

Sonderborg war nie gewillt, sich von Erfolgen einfangen zu lassen. Er wechselt sogar ganz gern, wenn er einen Abschnitt erreicht zu haben glaubt, den Wohnort, lebt 1957 in Berlin, geht 1958 nach Paris und Ende 1960 nach New York, macht Reisen, zumeist in sehr unwirtliche Gegenden, nach Cornwall, den Orkney Inseln. Er löst sich dann bis zu einem gewissen Grade von lieb gewordenen Praktiken, wagt einen neuen Vorstoss, ohne das Bisherige aufzugeben. Vor dem Absprung nach Paris, also in der ersten Hälfte des Jahres 1958, zieht er das Fazit seiner bisherigen Bemühungen, in Bildern, die bis an den äussersten Rand mit Energie gefüllt sind (Abb. 8). Der Grund ist mit einem vielfältigen Strichsystem aufgeraut, damit er elastischer wird, aufnahmefähiger für seine Figurationen, die sich nun ihrerseits aufsplintern in eine Vielfalt von Kräften. Sie wirken mit- und gegeneinander, überlagern und durchstossen sich, suggerieren durch den Wechsel von Form und Richtung eine Bewegung, einen Ablauf, der sich ebenso im Räumlichen wie im Zeitlichen vollzieht.

Es sieht so aus, als gäbe es gar keinen Unterschied mehr zwischen Zeit und Raum, „es sei denn, dass unser Bewusstsein sich an der Zeit entlang bewegt“ (Bergson, *Durée et Simultanité*), oder, wie Edington sich ausdrückt: „Die Ereignisse sind da und wir begegnen ihnen auf unserm Wege“ (*Space, Time and Gravitation*). Anschaulich ist das alles ebenso schwer zu begreifen und zu realisieren wie logisch. Der Physiker arbeitet mit Zahlen und Formeln und behauptet



Abb. 10. „Alexanderschlacht“. 14.2.1957. 18 h 26 - 19 h 57. Eitempera. 52 × 67 cm. Privatbesitz. (Photo Gnilka.)

tet, sie stünden für einen Komplex von Erkenntnissen und seien sinnbildlich zu verstehen. In ähnlicher Weise dürfte es sich auch bei Sonderborg um sinnbildliche Formeln handeln.

Schwer zu sagen, was jenseits der Raum-Zeit Kategorie Inhalt der Bilder sein sollte. Titel wie „Alexanderschlacht“ oder „Böhmische Rose“ sind Metaphern zu Metaphern, das wahre Sein des Bildes ruht eher im bildnerischen Handeln, an dem Anschauen und Denken gleichermaßen beteiligt sind. Sonderborgs Intuition ist „reflexionsdurchtränkt“, und seine Entwürfe sind durch seine äusseren wie inneren Erfahrungen bedingt. In dem einen Bild überwiegt das Meditative und der Vortrag ist in sich zurücklaufend, im anderen dominiert die Teilhabe an der Welt. Aber nur das Ganze ist noch wahrnehmbar, das Einzelne ist kaum noch zu erkennen und nur vom Ganzen her zu definieren, als Form, als Qualität, als Spannung. Die bildnerischen Mittel Sonderborgs aber legen sich wie ein Schleier über das Geheimnis des Entwurfs.

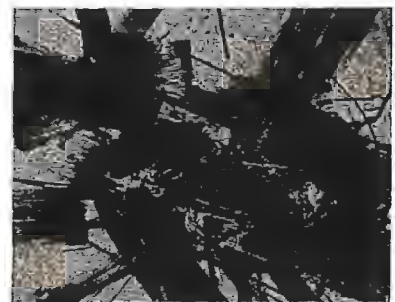


Abb. 11. 17.2.1957. 17 h 23 - 19 h 02. Eitempera. 52 × 67 cm.



Abb. 12. Wandbild. Volkswagenwerke, Karlsruhe. 1959.

In Paris entstehen nun auch ganz andere Dinge (Abb. 7 und 9). Soderborg malt eine Anzahl von Bildern, die wie hinter einem Bollwerk oder einem dichten Vorhang die Unerbittlichkeit des zeitlichen Ablaufs und des schicksalhaften Geschehens verschwinden lassen. Er bedeckt die Fläche mit Farbenbahnen, Spachtelfurchen und elastischen Knotenlinien, die die Sicht verstellen, und deutet Auswege an. Aber wohin führen sie? In die Geborgenheit oder aus ihr heraus? Oder versucht Soderborg nur den Standort zu wechseln, um von einer anderen Seite an das Problem der Unentrinnbarkeit heranzukommen?

Im Jahre 1959 erhält Soderborg den Auftrag, ein Wandbild für den Verkaufsladen der Volkswagenwerke in Karlsruhe zu malen (Abb. 12). Der Optimismus der Wirtschaft und Industrie auf der einen Seite, auf der anderen der Wagemut eines Künstlers, der zwar dynamisch, aber alles andere als positiv im Sinne der Gesellschaft ist. Soderborg malt ein Bild, das vor dem leichten Pathos nicht zurückschreckt und dem naiven Betrachter als eine Apotheose der Technik, ihrer Energie und ihres Erfolgs erscheinen könnte. In Wirklichkeit aber beinhaltet das Bild eine ganz andere Welt, eine Welt der Gefährdung und Angst.

Es ist vielleicht abwegig, dem Nacheinander der Bilder mehr Bedeutung zuzuerkennen als ihrem Ineinander. Eine Entwicklung ist da, aber die Konstanz der Persönlichkeit und des „Musters“ auch.



Abb. 13. 28.4.1960.
16 h 14 - 16 h 59. 100
× 70 cm. Galerie Karl
Flinker, Paris.

Abb. 14. 24.4.1960.
16 h 14 - 16 h 59.
Galerie Karl Flinker,
Paris.





Abb. 15. K.R.H. SONDERBORG. 1961. Lefebvre Gallery, New York.

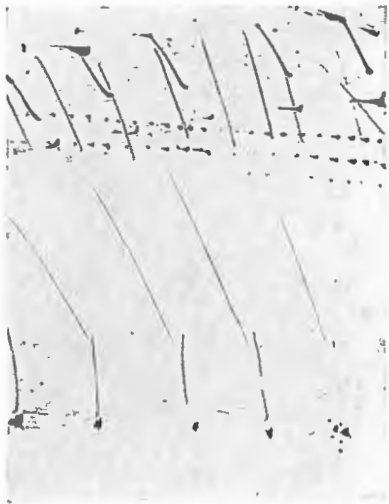


Abb. 16. Zeichnung. 15.4.1959. Galerie Karl Flinker, Paris.

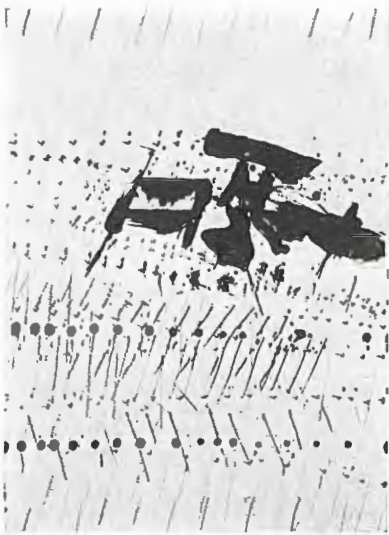


Abb. 17. Zeichnung. 18.8.1960. Galerie Karl Flinker, Paris.

Im April 1960 entstehen zwei Arbeiten gleichzeitig (Abb. 13 und 14), von denen die eine verschlossen und rückläufig, die andere explosiv und richtungsbetont ist. Entwürfe gegensätzlicher Art sind 1960 keine Seltenheit mehr, was sie von den früheren Arbeiten unterscheidet, ist die grössere Lockerheit. Sie würde chaotisch erscheinen, wäre sie nicht bewusst und entpuppten sich die Formen nicht doch als Teile eines Ganzen, das kühn ist, insofern es dem Spontanen grösseren Raum lässt (Abb. 7 und 15).

Die Farbe hat bei Sonderborg nur in seinen beinahe autodidaktischen Anfängen eine Rolle gespielt. Seitdem er sein „Schema“ gefunden hat, in dem Thema, Gestalt und Sprache nicht mehr zu trennen sind, begnügt er sich mit Andeutungen und taucht das Ganze in ein distanzierendes Blau und Manchmal auch in ein irreführendes Rosa, irreführend, weil es den ganz anderen Charakter des Entwurfs unterstreicht. Die Farben sind bei Sonderborg innerhalb der praezis ablaufenden Graphismen ein ebensolches Paradox wie die lyrisch-meditativen Elemente innerhalb des Wirbels oder des Pfeiles seiner meta-technischen Entelechien.

In den letzten zwei Jahren sind nun auch eine grössere Anzahl von Zeichnungen entstanden (Abb. 16 und 17), die einen anderen Sonderborg zeigen, einen sparsamen, der mit wenigen Noten auskommt. Es sind keine Studien zu entstehenden Bildern, keine Grundrisse für in Frage kommende Entwürfe, es sind Impromptus von grosser Freiheit, aber strenger, innerer Ordnung. Aus übereinander liegenden Reihen von Punkten und von parallel gesetzten Strichen ergeben sich so reizvoll „leere“ Blätter wie sie gelegentlich Klee zeichnete („Lote“, 1925), dieser allerdings mit Assoziationen, die vom Formbild herangelockt waren.

Die Zeichnungen Sonderborgs zeigen ein anderes „Muster“ als die Bilder, es ist musikalisch und von derselben spröden Richtigkeit wie das der frühen Zwölftonmusik. Jede Note steht an ihrem Platz, und das Ganze wird ein Ganzes, ohne dass es als Ziel ins Auge gefasst wäre. Nur in selteren Fällen nähert sich die Zeichnung der Struktur der Bilder und dürfte sich dann wohl auch auf ein solches beziehen. Sonderborg ist sich bewusst, dass alle Begabung, ganz gleich worauf sie sich in der Kunst richtet, wenig bedeutet, wenn nicht hinter allem der Mensch steht. Der „Schlag des Herzens“ müsse im Bilde hörbar sein, schrieb er vor einigen Jahren, und bei aller Anonymität des Schemas ist der Autor in jeder Arbeit tatsächlich praesent. Trotzdem könnte er selbst nicht sagen, was er ist, das Werk, denn: „meine Produkte erzählen mir immer wieder dass alles anders ist, erzählen mir immer wieder, was ich nicht weiss und immer wieder vergesse.“ (Zitat aus den Katalogen Galerie Karl Flinker, Paris, 1960, und Lefebvre Gallery, New York, 1961). Er ist ein Medium, durch das Zeit und Schicksal hindurchgehen, und hält fest, was, unsichtbar, durch ihn sichtbar wird, kraft eines Sprachvermögens, das er seit zehn Jahren entwickelt und das von dem Eigentlichen seines „Musters“ nicht zu trennen ist.