

## Formen der inneren Zeit, Bilder des »Jetzt«.

Lorenz Dittmann

»Ja, dies Bild ist also in New York entstanden. Ich habe ja alle, wenn ich in New York ausgestellt habe oder wenn ich in New York ausstelle, dann male ich meine Bilder auch in New York. Und dieses ist also ein Alibi. Es ist schön zu sehen, da sehe ich die Zahlen, am 22. 1. 1961, New York, Park Avenue South three, three, three. 22.07 Uhr bis 23.25 Uhr, das war also die Zeit, in der ich das gemalt habe, das habe ich nicht, diese Zahlen und diese Uhrzeit, die gebe ich nicht an, um zu sagen, wie schnell ich ein Bild male, sondern das ist auch der Titel dieses Bildes, überhaupt wie diese Zahlen immer die Titel der Bilder darstellen, sondern weil ich im Grunde genommen gar nichts sagen kann über meine Bilder und auch gar nichts sagen will, denn ich weiß nur, daß ich das gemalt habe, ich weiß, wann ich es gemacht habe, und ich weiß auch, wo ich es gemacht habe«.

»Ja, ja, wenn ich so ein Bild male, bin ich manchmal den ganzen Tag in der Stadt rumgelaufen irgendwo, ich bin ja immer ein Straßenhund eigentlich gewesen, ob in Paris oder sonstwo . . . ich bin da also immer allein, allein rumgelaufen, das ist bei mir einfach eine Notwendigkeit, nicht wahr, auch so eine Art, so eine gewisse Melancholie, die man so in sich hineinfrißt so, diese Großstadt diese, auch diese Angst natürlich, man geht ziemlich weit, man hat auch Angst natürlich . . . Und das ist also eine schon absolute existenzielle Angst, die man da hat . . . «

Abb. S. 81

So lauten einige Sätze aus Sonderborgs Bericht zu seinem Bild<sup>1</sup>. Er spricht von der Zeit, »in der das Bild gemalt wurde«, hier von »22.07 Uhr bis 23.25 Uhr«, von einer »Uhrenzeit« mithin. Aber darin erschöpft sich der Gehalt des Bildes nicht. Diese »Uhrenzeit« mag den Künstler an das damals Erlebte erinnern, dem Betrachter muß das Bild nach dieser Hinsicht fremd bleiben. Ihm teilt es sich mit als die Spur einer heftigen Bewegung, als Entladung und Verdichtung einer lang aufgestauten Energie und darin als Charakter einer inneren, subjektiven Zeit.

Edmund Husserl gibt in seinen »Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins« aus dem Jahre 1905 ein »Diagramm der Zeit«, das sich in einigen Elementen mit diesem und anderen Bildern Sonderborgs vergleichen läßt. In Husserls Text heißt es dazu: »Zunächst heben wir hervor, daß die Ablaufsmodi eines immanenten Zeitobjektes einen An-

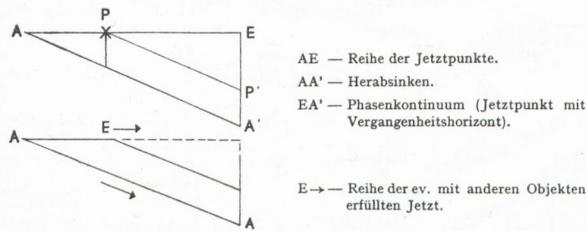


Fig. 1

fang haben, sozusagen einen Quellpunkt. Es ist derjenige Ablaufmodus, mit dem das immanente Objekt zu sein anfängt. Er ist charakterisiert als Jetzt. Im steten Fortgang der Ablaufmodi finden wir dann das Merkwürdige, daß jede spätere Ablaufphase selbst eine Kontinuität ist, und eine stetig sich erweiternde, eine Kontinuität von Vergangenheiten. Der Kontinuität der Ablaufmodi der Objektdauer stellen wir gegenüber die Kontinuität der Ablaufmodi eines jeden Punktes der Dauer, die selbstverständlich in der Kontinuität jener ersten Ablaufmodi beschlossen ist . . . Gehen wir der konkreten Kontinuität entlang, so schreiten wir in den steten Abwandlungen fort, und es wandelt sich darin stetig der Ablaufmodus, d.i. die Ablaufskontinuität der betreffenden Zeitpunkte. Indem immer ein neues Jetzt auftritt, wandelt sich das Jetzt in ein Vergangenes, und dabei rückt die ganze Ablaufskontinuität der Vergangenheiten des vorangegangenen Punktes ‚herunter‘, gleichmäßig in die Tiefe der Vergangenheit. In unserer Figur illustriert die stetige Reihe der Ordinaten die Ablaufmodi des dauernden Objektes. Sie wachsen von A (einem Punkt) an bis zu einer bestimmten Strecke, die das letzte Jetzt zum Endpunkt hat. Dann hebt die Reihe der Ablaufmodi an, die kein Jetzt dieser Dauer mehr enthalten, die Dauer ist nicht aktuelle, sondern vergangene und stetig tiefer in die Vergangenheit sinkende«<sup>2</sup>.

Die horizontale Linie bezeichnet die stetig in die Zukunft vorrückende Reihe der Jetztpunkte, die nach unten führende Linie das immer tiefer in die Vergangenheit Sinken des Jetztpunktes. Es ist aufschlußreich, daß sich Husserl für ein Diagramm der Zeit die Horizontale als Veranschaulichung der Jetztpunkte, die nach unten ziehende Linie als Schema der anwachsenden Vergangenheit anbot, aufschlußreich auch, daß er das Vergehen als Übergang ins Dunkel bezeichnete (» . . . der Ton im Jetztpunkt hat in gewisser Weise größere Klarheit als der Ton in den übrigen Phasen des zum Jetzt gehörigen ‚Momentan‘-Ablaufmodus, genau gesprochen, die Klarheit stuft sich ab und geht schließlich ins ‚Leer‘ über, ins ‚Dunkel‘.« » . . . indem das zeitliche Objekt in die Vergangenheit rückt, zieht es sich zusammen und wird dabei zugleich dunkel«<sup>3</sup>.



Viele Werke Sonderborgs sind bestimmt vom Kontrast eines horizontalen oder der Waagerechten analogen Linienzuges am oberen Bildrand und einer in wechselnden Graden abstürzenden Bahn von Pinselhieben, sehr häufig in der Richtung von links oben nach rechts unten, oder aber sie zeigen allein diese nach unten gerissene Schrägbahn. Schon der flüchtige Vergleich dieser Sonderborgschen Grundform mit dem Zeitdiagramm Husserls weist auf, wieviel heftiger, schärfer bei Sonderborg der nach unten führende Richtungszug ist, wieviel gespannter deshalb der anschauliche Ausdruck dieser Figur. Es ist eine »reißende Zeit«<sup>4</sup>, die hier bildhafte Vergegenwärtigung findet. Zudem setzt Sonderborg in der Regel ein kernartiges, wirbelartiges Motiv aus Bogenschwüngen in seine Schrägbahnen ein, ein zentrierendes Motiv, das dem nach unten Strömen Widerstand leistet, dieses Strömen selbst partiell umkehrt in seinem Richtungssinn. (Bernhard Schultze deutete dies mit folgenden Worten an: »Diese Diagonale, diese eigentümliche, dieses, von oben runter schießen, von unten rauf schießen . . . und in der Mitte Verknotungen . . .«<sup>5</sup>.) Farbiger beschränken sich Sonderborgs Werke auf Schwarz und Weiß mit vereinzelten Rotakzenten. Die Verslossenheit des Schwarz wird durch unterschiedliche Hilfsmittel zum Weiß des Grundes hin »aufgerissen«.

Husserl unterscheidet im Jetzt die »Retention« als »primäre Erinnerung« und die »Protention« als Erwartung. Husserls Hauptbeispiele sind die Melodie und der Ton. »Wir hören die Melodie, d. h. wir nehmen sie wahr, denn Hören ist ja Wahrnehmen. Indessen, der erste Ton erklingt, dann kommt der zweite, dann der dritte usw. Müssen wir nicht sagen: wenn der zweite Ton erklingt, so höre ich *ihn*, aber ich höre den ersten nicht mehr usw.? Ich höre also in Wirklichkeit nicht die Melodie, sondern nur den einzelnen gegenwärtigen Ton. Daß das abgelaufene Stück der Melodie für mich gegenständlich ist, verdanke ich — . . . der Erinnerung; und daß ich, bei dem jeweiligen Ton angekommen, nicht voraussetze, daß das *alles* sei, verdanke ich der vorblickenden Erwartung. Bei dieser Erklärung können wir uns aber nicht beruhigen, denn alles Gesagte überträgt sich auch auf den einzelnen Ton. Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt, und das jeweilig vorangehende wandelt sich in ein Vergangenes. Also höre ich jeweils nur die aktuelle Phase des Tones, und die Objektivität des ganzen dauernden Tones konstituiert sich in einem Aktkontinuum, das zu einem Teil Erinnerung, zu einem kleinsten, punktuellen Teil Wahrnehmung und zu einem weiteren Teil Erwartung ist«<sup>6</sup>.

Melodie und Ton sind bei Husserl Beispiele für die Charakterisierung des inneren Zeitbewußtseins überhaupt. In der Zuspitzung der Wahrnehmung



auf den »kleinsten, punktuellen Teil« hebt sich der Unterschied zwischen den sog. »Zeit«- und »Raum«-Künsten, zwischen Musik und Malerei, Melodie und Bild auf. Auch der punktuelle »Augenblick« des Jetzt hat seine Vergangenheits- und Erwartungsdimension (Übrigens fühlt sich Sonderborg durch Musik beim Schaffen aufs stärkste inspiriert, genauer durch Jazz<sup>7</sup>, also die spontane, improvisierende, immer neu aus dem »Jetzt« geborene Musik schlechthin!) Für den »Augenblick« gilt, was Husserl beim Ton analysierte: »stetig wandelt sich das leibhafte Ton-Jetzt . . . in ein Gewesen, stetig löst ein immer neues Ton-Jetzt das in die Modifikation übergegangene ab. Wenn aber das Bewußtsein vom Ton-Jetzt, die Urimpression, in Retention übergeht, so ist die Retention selbst wieder ein Jetzt, ein aktuell Daseiendes. Während sie selbst aktuell ist (aber nicht aktueller Ton), ist sie Retention von gewesendem Ton.« Auch der »primär erinnerte« Ton ist Inhalt des Zeitbewußtseins, ist darin aktuell, wenn auch nicht als Wahrnehmung, sondern eben als Erinnerung, als Retention, auf die sich das Bewußtsein gesondert konzentrieren kann: »Ein Strahl der Meinung . . . kann sich . . . auf das retentional Bewußte richten: auf den vergangenen Ton«<sup>8</sup>. Dasselbe gilt für die Bewegung: »Während eine Bewegung wahrgenommen wird, findet Moment für Moment ein Als-Jetzt-Erfassen statt« (also eine aktuelle Wahrnehmung), »darin konstituiert sich die jetzt aktuelle Phase der Bewegung selbst. Aber diese Jetzauffassung ist gleichsam der Kern zu einem Kometenschweif von Retentionen, auf die früheren Jetztpunkte der Bewegung bezogen«<sup>9</sup>.

Ist die Husserlsche Metapher »Kern zu einem Kometenschweif« nicht auch eine treffende Beschreibung der Kernmotive, der Wirbel, der »Verknotungen« in Sonderborgs Bildern? Und das heißt, diese Motive wären, im Verein mit der horizontalen Bewegung der Jetztpunkte und der in die Tiefe abstürzenden Vergangenheitsdimension, zu interpretieren als die »primären Erinnerungen«, als die »Retentionen«, mit denen Zeitinhalte dem unaufhaltsamen Fluß des in die Vergangenheit Sinkens entrissen werden müssen, die der Flüchtigkeit des Zeit- und Bewußtseinsflusses, des »Bewußtseinstroms«<sup>10</sup>, ein wenn auch selbst vom Vergehen bedrohtes Hindernis entgegenstellen! Und wiederum: anders als in der gelassenen Beschreibung Husserls zeigen sich in Sonderborgs Bildern heftige Kontraste, wilde Gegenbewegungen, fast verzweifelte Anstrengungen, mit denen die Kernmotive im reißenden Strömen der Farbbahnen sich halten und dennoch nichts anderes sind als Verdichtungen dieses Strömens selbst, Wirbel, die sich bilden um Elemente des Widerstandes. (Die intensivsten Kontrastelemente sind bei dem betrachteten Bild in Zinnoberrot gehalten, einer heftigen, energischen Farbe!)



Eine Verschärfung erhält das Problem, indem im Zeitdiagramm eines Husserlschen Manuskriptes von 1909 die horizontale Linie der »Reihe des Jetzt« die Beifügung: »immer neues Leben« erhält, das »Herabsinken in die Vergangenheit« als »Zug des Todes« erläutert wird<sup>11</sup>. Die Retention,

Reihe der Jetzt (immer neues Leben)

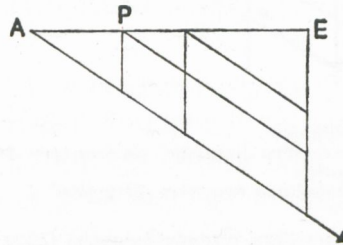


Fig. 2

Herabsinken in die Vergangenheit (Zug des Todes)

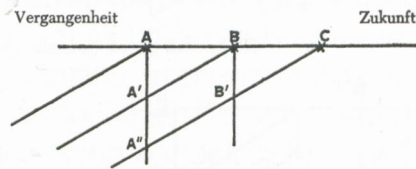
der Widerstand gegen das Sinken in die Vergangenheit, gewinnt so den Charakter eines Widerstandes gegen den »Zug des Todes«, und damit blitzt etwas von »existenzieller Angst« im Zeitbewußtsein auf: sie verweist auf die »existenzielle Angst«, von der Sonderborg andeutend spricht.

In Auseinandersetzung mit Husserls Zeitanalysen führt Maurice Merleau-Ponty aus: »Die Zeit als immanenter Bewußtseinsgegenstand ist eine nivellierte Zeit, m.a.W. ist keine Zeit mehr. Zeit kann es nur geben, wo sie nicht gänzlich entfaltet ist, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht im gleichen Sinne sind.

Es ist der Zeit wesentlich, sich zu bilden und nicht zu sein. Die konstituierte Zeit, die Reihe der möglichen Beziehungen des Zuvor und Hernach, ist nicht die Zeit selbst, sondern bloß ihre schließliche Registrierung, das Ergebnis ihres *Vergehens*, das das objektive Denken beständig voraussetzt und das zu fassen ihm nicht gelingt . . . Unsere Aufgabe ist es . . . , diese in jedem *Begriff* der Zeit schon vorausgesetzte Zeit in *statu nascendi*, im Ursprung ihres Erscheinens selbst, zur Auslegung zu bringen, eine Zeit, die nicht Gegenstand unseres Wissens, sondern eine Dimension unseres Seins ist«<sup>12</sup>.

Man könnte dies auch als Aufgabe der Werke Sonderborgs bezeichnen: die in Bildern früherer Jahrhunderte raumhaft »konstituierte« Zeit<sup>13</sup> in »statu nascendi«, »im Ursprung ihres Erscheinens« darzustellen. Und aus der Beschreibung Merleau-Pontys wird deutlich, daß nur in solchen Werken wie den Sonderborgschen diese »werdende Zeit« zur Darstellung kommen kann, nicht aber in »Zeitdiagrammen«, die mit festen, kontinuierlichen Linien arbeiten. Denn nur die »informelle« Gestalt der Sonderborgschen Bilder, das »Zerrissene«, Fragmentarische ihrer Elemente, ihr Einander-Überdecken, ihr Auftauchen und Verschwinden, macht Zeit als »werdende«, »sich bildende«, »nie vollständig konstituierte« sichtbar.

Auch Merleau-Ponty bildet ein Zeitdiagramm ab; es modifiziert das Husserlsche Schema. Merleau-Ponty schreibt dazu: »Man kann wie Husserl das Phänomen durch ein Schema darstellen, zu dessen Vollständigkeit es



- Waagerechte: Reihe der „Jetztpunkte“.  
 Schräge Linien: Abschattungen derselben „Jetztpunkte“, von einem neuen „Jetztpunkt“ aus gesehen.  
 Senkrechte: Sukzessive Abschattungen eines selben „Jetztpunktes“.

Fig. 3

noch der symmetrischen Einfügung der Protentionen (der Erwartungen) bedürfte<sup>14</sup>. Die Zukunft liegt rechts auf der Linie der »Jetztpunkte«, deshalb läßt dieses Diagramm die »Retentionen«, die »Erinnerungen«, die Vergangenheitsdimension nach links in die Tiefe sinken. Dieses logischere Diagramm kann aber die Vielschichtigkeit des zweiten Husserlschen Schemas nicht in sich aufnehmen, die das Absinken in die Vergangenheit mit dem »Zug des Todes« identifiziert, somit Vergänglichkeit und den bevorstehenden, zukünftigen Tod in eins setzt. Immerhin weist das Zeitdiagramm Merleau-Pontys darauf hin, daß sowohl die nach rechts unten wie die nach links unten führenden Richtungsbahnen in Sonderborgs Bildern als Veranschaulichungen der Vergangenheitsdimension erscheinen können.

Auch Merleau-Ponty schränkt die Angemessenheit des Diagramms ein: »Was in Wirklichkeit gegeben ist, ist nicht eine Vergangenheit, eine Gegenwart, eine Zukunft, sind nicht diskrete (getrennte) Augenblicke A, B, C, reel unterschiedene Abschattungen A', A'', B', nicht eine Mannigfaltigkeit von Retentionen einerseits und eine Mannigfaltigkeit von Protentionen andererseits, . . . Die ‚Augenblicke‘ A, B, C sind nicht nacheinander, sie differenzieren sich voneinander, und korrelativ geht A in A' und von da aus in A'' über. Und in jedem Augenblick nimmt das System der Retentionen in sich selber auf, was einen Augenblick zuvor das System der Protentionen war. Was hier vorliegt, ist nicht eine Mannigfaltigkeit miteinander verknüpfter Phänomene, sondern ein einziges Ablaufphänomen. Die Zeit ist die Bewegung, die in all ihren Teilen ganz sich selbst entspricht, so wie eine Geste die sämtlichen Muskelkonzentrationen umfaßt, die zu ihrem Vollzuge notwendig sind«. (Solcher Vergleich von »Zeit« und »Geste« ist für die »gestische« informelle Malerei höchst aufschlußreich!) »Beim Übergange von B zu C zerspringt und desintegriert sich gleichsam B in B', A' in A'', und auch C selbst, das, solange es noch künftig war, sich in einer kontinuierlichen Ausstrahlung von Abschattungen anzeigte, beginnt, sobald es nur zur Existenz gekommen ist, auch schon seine Substanz einbüßen«<sup>15</sup>.



Auch dieser Charakter der Zeit als eines »Geschehens des Zerspringens und Aufspringens«, von »Konzentration« und »Desintegration«<sup>16</sup> kommt in Sonderborgs Bildern wie nirgendwo sonst zur Darstellung: auch hier sind Konzentration und Explosion, Bewegung und Gegenbewegung untrennbar ineinander verschmolzen, auf engstem Raum zu einem Höchstmaß an Spannung verdichtet.

»Die Zukunft ist *nicht später* als die Gewesenheit und diese *nicht früher* als die Gegenwart. Zeitlichkeit zeitigt sich als gewesende-gegenwärtige Zukunft«. Merleau-Ponty zitiert diesen Satz aus Heideggers »Sein und Zeit«<sup>17</sup>, und seine eigenen Andeutungen über die »Zukunft« können sich damit verbinden. »Zukunft« kommt als letztes Glied auf der Linie der »Jetztpunkte« nur unangemessen zum Ausdruck, Zukunft ist, ebensowenig wie Gegenwart und Vergangenheit, durch einen getrennten Akt gegeben: ich denke nicht »an den kommenden Abend und das Weitere, und doch ist er ‚da‘, wie die Rückseite eines Hauses, dessen Fassade ich sehe, und wie der Untergrund unter einer Figur«<sup>18</sup>. Es ist diese letztere Metapher, die auf Sonderborgs Bilder Anwendung finden kann: nicht als getrennter, isolierter Punkt ist Zukunft hier gegeben, sondern als der umfassende Grund, in den die Figur des »Jetzt«, ihr Versinken in die Vergangenheit, ihr Widerstand dagegen, in der »Erinnerung«, sich einzeichnen: in das leere, frontale Weiß des Grundes, das in unbestimmbare Weite sich öffnet.

Aber Sonderborgs Werke sind keine Bilder der inneren Zeit schlechthin, eines neutralen Jetzt, sondern Stenogramme eines je verschiedenen Jetzt der »Gestimmtheit«. Sonderborg spricht, wie erwähnt, von »existenzieller Angst«<sup>19</sup>, stellt auch fest: »bei mir war es jedes Mal, wenn ich ein Bild malte, als wenn es um mein Leben geht«<sup>20</sup>. So sei schließlich an Heideggers Erörterung der »Zeitlichkeit der Angst« erinnert. Heidegger trennt »Angst« strikt von »Furcht«: »Die Furcht hat ihre Veranlassung im umweltlich besorgten Seienden. Die Angst dagegen entspringt aus dem Dasein selbst. Die Furcht überfällt vom Innerweltlichen her. Die Angst erhebt sich aus dem In-der-Welt-sein als geworfenem Sein zum Tode. Dieses ‚Aufsteigen‘ der Angst aus dem Dasein besagt zeitlich verstanden: die Zukunft und Gegenwart der Angst zeitigen sich aus einem ursprünglichen Gewesensein im Sinne des Zurückbringens auf die Wiederholbarkeit. Eigentlich aber kann die Angst nur aufsteigen in einem entschlossenen Dasein. Der Entschlossene kennt keine Furcht, versteht aber gerade die Möglichkeit der Angst als *der Stimmung*, die ihn nicht hemmt und verwirrt. Sie befreit *von* ‚nichtigen‘ Möglichkeiten und läßt freiwerden *für* *eigentliche*«. »An der eigentümlichen Zeitlichkeit der Angst, daß sie ursprünglich



in der Gewesenheit gründet und aus ihr erst Zukunft und Gegenwart sich zeitigen, erweist sich die Möglichkeit der Mächtigkeit, durch die sich die Stimmung der Angst auszeichnet«. »Die in der Angst erschlossene Unbedeutsamkeit der Welt enthüllt die Nichtigkeit des Besorgbaren, d. h. die Unmöglichkeit des Sichentwerfens auf ein primär im Besorgten fundiertes Seinkönnen der Existenz. Das Enthüllen dieser Unmöglichkeit bedeutet aber ein Aufleuchten-lassen der Möglichkeit eines eigentlichen Seinkönnens«. »Die Angst offenbart im Dasein das *Sein zum* eigensten Seinkönnen, d. h. das *Freisein für* die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens«<sup>21</sup>.

Diese Sätze sind hilfreich auch für das Verständnis der Kunst Sonderborgs. »Entschlossenheit«, »Freiheit des Sich-selbst-ergreifens« sind ihre Grundlagen, »Gewesenheit« als Darstellung des in die Tiefe stürzenden Vergangenheitsstroms, »Mächtigkeit« als Kraft der gestischen Malerei, »Wiederholbarkeit« als notwendige Wiederholung ähnlicher Bilder deren wichtigste Charakteristika.

Es sind aber nicht die einzigen. »Große Ruhe und hohe Geschwindigkeit sind die Pole, zwischen welche mein Leben gespannt ist, scharfe Aktion und passive Bereitschaft für das Noch-zu-Entdeckende . . . « lautet eine Aussage Sonderborgs von 1976<sup>22</sup>. Schon in den fünfziger Jahren findet sich diese Spannweite. Ein Bild wie »5. 5. 1959. 21.24–22.16 h, 1959« ist erfüllt von flirrender Bewegung vieler zarter, voreinander schwebender Einzelelemente, zusammengefaßt in gemeinsamer schwarzer Dunkelheit. Die fluktuierenden Weißstreifen sind Teile des weißen Grundes, die helleren Weißtöne aber dringen nach vorne, vor allem der weiße, rosabelegte Streifen im oberen Bild Drittel. Es ist ein Bild unauslotbarer Fülle bei »Dehnung« des Zeitcharakters, ein Bild in sich bewegter Ruhe.

Abb. S. 66

Gabriele Lueg unterschied mehrere Bildtypen im Œuvre Sonderborgs<sup>23</sup>, die »querende Diagonale«, die Verdichtung der »Hell-Dunkel-Kontraste zu einem monochromen Gesamtton«, die »Gegenüberstellung vertikal oder horizontal ausgerichteter Farbbalken mit kleinteilig amorphen Bildzonen« und eine »zumeist additive, zeilenförmige Flächenaufteilung«, denen sich die dramatische Entgegensetzung mehrerer Bildmotive in Arbeiten der achtziger Jahre hinzufügen ließe. Mit ihrer wechselnden Fülle und Leere, Dehnung und Raffung<sup>24</sup> veranschaulichen sie eine je verschiedene »Rhythmik der Zeit« (Sonderborg<sup>25</sup>) und damit unterschiedliche Modi der gelebten Zeit, die begrifflich kaum mehr zu fassen sind, für die Anschauung jedoch als prägnante Charaktere sich trennen. Die schwindelerregende Punktualität und Flüchtigkeit des »Jetzt« findet darin ebenso



ihren bildlichen Ausdruck wie der vibrierende Strom der Dauer und die Vielfalt der Modifikationen zwischen diesen Polen.

In ihrer Synthese aber öffnet sich die innere Zeit auch auf eine welthafte Zeitlichkeit.

»Auf dem steten Punkt der kreisenden Welt.  
Weder Fleisch noch Geist;  
Weder fort von ihm noch zu ihm hin;  
am steten Punkt ist der Tanz,  
Der weder einhält noch weitergeht. Und nenn es nicht Stillstand,  
Wo Vergangenes und Zukunft vereint sind«.

T. S. Eliot, Four Quartets II<sup>26</sup>

#### *Anmerkungen*

- 1 Zitiert nach: Georg-W. Költzsch (Hrsg.), Informel, Symposium Informel, 8. Oktober bis 12. Oktober 1982, Die Malerei der Informellen heute, Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1983, S. 75, 78. – 2. durchgesehene und erweiterte Auflage unter dem Titel: Deutsches Informel, Symposium Informel, moderiert und herausgegeben von Georg-W. Költzsch, Berlin 1986, S. 73, 76.
- 2 Edmund Husserl, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917), hrsg. von Rudolph Boehm (Husserliana Bd. X), Den Haag 1966, S. 28, 29. – Vgl. dazu auch: Götz Pochat, Erlebniszeit und bildende Kunst, in: Augenblick und Zeitpunkt, Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, hrsg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 22–46.
- 3 Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, S. 366, 367.
- 4 Vgl. dazu: Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich<sup>2</sup> 1953, S. 23 ff.
- 5 Symposium Informel, S. 80. – 2. Auflage S. 78.
- 6 Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, S. 23.
- 7 Vgl.: Symposium Informel, S. 75 ff. – 2. Auflage S. 73 ff.
- 8 Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, S. 29.
- 9 Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, S. 30.



- 10 Vgl.: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, S. 76 ff., 116 ff.
- 11 Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, S. 365.
- 12 Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Aus dem Französi-  
schen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolph Boehm, Berlin  
1966, S. 471, 472.
- 13 Vgl. dazu: Verf., Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Das Phänomen  
der Zeit und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1987, S.
- 14 Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 474.
- 15 Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 476, 477.
- 16 Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 477.
- 17 Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 478.
- 18 Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 473.
- 19 Symposion Informel, S. 78, vgl. auch S. 124. — 2. Auflage S. 76, 124.
- 20 Symposion Informel, S. 61. — 2. Auflage S. 58. — Vgl. auch Sonderborgs Aussa-  
gen: »Denn man malt, um sich zu wehren, um auf die Dinge zu antworten . . .« »Für  
mich ist die Malerei fast eine kriminelle Handlung«. Zitiert nach: Sonderborg zu  
Sonderborg, in: K. R. H. Sonderborg, Arbeiten auf Papier, schwarz/weiß, Ausstel-  
lungskatalog Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart 1985/86, S. 189, 190.
- 21 Martin Heidegger, Sein und Zeit, Erste Hälfte (1927), Sechste unveränderte Aufla-  
ge, Tübingen 1949, S. 344, 343, 188.
- 22 Zitiert nach: K. R. H. Sonderborg, Arbeiten auf Papier, S. 189.
- 23 Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss. Aachen 1983, S. 162 ff.
- 24 Vgl.: Wilhelm Keller, Die Zeit des Bewußtseins, in: Das Zeitproblem im 20. Jahrhun-  
dert, hrsg. von R. W. Meyer, Bern und München 1964, S. 64, 65. — Vgl. auch: Wal-  
ter Biemel, Zeitigung und Romanstruktur, Philosophische Analysen zur Deutung  
des modernen Romans, Freiburg, München 1985.
- 25 Symposion Informel, S. 125. — 2. Auflage S. 126.
- 26 Zitiert nach: Hedwig Conrad-Martius, Die Zeit, München 1954.

#### *Abbildungsnachweis*

- Fig. 1: Aus: Edmund Husserl, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins  
(1893–1917), Hrsg. von Rudolf Boehm, Den Haag 1966 1966, S. 28.
- Fig. 2: Aus: Husserl, a.a.O., S. 365.
- Fig. 3: Aus: Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Aus dem  
Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf  
Boehm, Berlin 1966, S. 474.





5. 5. 1959, 21.24–22.16 h, 1959, 108 x 70 cm





22. 1. 1961, New York, Parc Avenue South 333, 22.07–23.25 h, 1961, 108 x 70 cm