Rolf Legler

Schamane und Poet – Wilhelm Holderied
oder: Das Mythische in der sogenannten Moderne

»Un tableau n'est plus une construction de couleurs et de lignes mais une bête, une nuit, un cri, un être ou tous ensemble« (aus dem Manifest der Gruppe Cobra, Paris 1948).

Nicht für alle Strömungen und Tendenzen der zeitgenössischen Kunst mag vorangestelltes Zitat Gültigkeit besitzen. Computerkunst, Holographie, elektronisches Bauhaus, Konzeptkunst usw. Alles klingt sehr verkopft, technisiert, die Hightech hat sich auch der Bildenden Kunst bemächtigt. Daneben arte povera, Op Art, Minimal Art, Land Art, art, art, art. Die überquellende Fülle an Produkten und neuen Konzepten gleicht jener hektischen Geschäftigkeit der hochindustriealisierten Gesellschaft. Kunst ist zum Konsumgut geworden. Produktion und Konsum von ständig neu offerierter Kunstware sind durchaus zeitgemäß. Was für den alltäglichen Warenbereich als zulässig und höchst normal erscheint, mag mancher nicht für den hehren Bereich der Kunst gestatten. Das Überangebot erscheint ihm als undurchschaubar, als bedrohlich, als Labyrinth. Ariadnes Faden ist verlegt. Am besten man betritt dieses Labyrinth erst garnicht und zieht sich zurück auf Vertrautes, scheinbar »Gutes«, von Rembrandt über Naive Malerei bis zum Blubbo-Kitsch.

Daß aber dabei in der Gesamtheit des Kunstüberangebotes so manch Herkömmliches, ja uralt Vertrautes als breiter Hauptstrom mitschwimmt, kann jener, der dieses Kunstlabyrinth erst gar nicht betritt, auch nicht für sich entdecken. Willi Holderied z.B. ist so ein künstlerisches Urgestein, das wohl Neues Gestalten, Avantgarde sein will, aber dies nicht verbunden mit der Preisgabe aller bekannten Gestaltungskonzepte.

Er begnügt sich damit, in seiner Art wie er ist, arbeitet, malt, da zu sein. Und so wie er da vor uns steht, ist er durchaus zeitgemäß, wie ein Stück Fels im Strom der Zeit, an dem so manches Zeitgut vorbeigezogen ist, manches sich an ihm gestoßen hat und dabei verwandelt worden ist.

Nichts unzeitgemäßes und doch eher schon ein Klassiker, mehr ein Vollender als ein Zerstörer. Um Holderied als Klassiker zu verstehen, muß man schon etwas ausholen.

Ende der sechziger Jahre, vielleicht angeregt durch den seit 1967 an der Münchner Akademie lehrenden Damen, ließ Holderied von seiner ihm bislang teuren Hinterglasmalerei ab und baute seine ersten Objektkästen. Auch Tàpies wird entdeckt und bis heute geschätzt. Ebenfalls bis heute bestimmen solche Objektkästen, besser Bildkästen, das Zentrum von Holderieds Œuvre. Somit ist Holderied ein Vertreter jener seit dem Beginn des Jahrhunderts innerhalb der Ausdrucksmöglichkeiten der Modernen Kunst voll akreditierten Objektkunst.

Nach der erstmaligen Einbeziehung von kunstfremden Realitätspartikeln in die Malerei (Picasso, Stilleben mit geflochtenem Stuhl, 1912) entfaltete sich ja bekanntermaßen das Phänomen der Objektkunst explosionsartig. Duchamps objet trouvé, Man Rays ready mades bzw. ready made aidées, über die Produktion der Dadaisten und Surrealisten, der Weg ist bekannt. Auf der großen internationalen Surrealistenausstellung in Paris 1938 trat der erste Objektkasten ins Licht der Kunstgeschichte. Danach, mindestens seit den 50er Jahren hat dann wohl jeder Künstler mindestens vorübergehend als Erfahrungsraum am Bildkasten probiert, natürlich jeder verschieden lang und mit ungleichem Erfolg. Holderied hat seit 1968 dieses Thema nie mehr ganz aufgegeben. Es ist wohl die Bildform, die ihm am meisten entgegenkommt bzw. entspricht. Worin kommt nun diese Art darzustellen dem Künstler ganz speziell entgegen und worin unterscheidet sich seine Produktion von derjenigen anderer Objektkünstler?

Zur Klärung bietet sich ein kursorischer Rückblick auf die Ahnherren der Objektkunst an, ebenso wie ein Blick auf artverwandte Traditionen. Als solche Vorbilder bzw. artverwandte Traditionen für Objektkunst im allgemeinen und Objektkästen im speziellen können eine kaum überschaubare Fülle von Beispielen aus dem Bereich der religiösen wie profanen Volkskunst angezeigt werden, z.B. Mirabilien- und Votivkästen, Krippen, Sensationskästen auf Jahrmärkten, Puppenstuben der Kinder, Automaten, Kasperlbühne, Fastnachtsmasken und -bräuche usw. Was aber verführt Vertreter der »Hohen Kunst« dazu, ihren Blick auf Folkloreartikel oder nach Banalem, Verbrauchtem, Ausgeschiedenem, Weggeworfenem zu lenken? Meist steht dahinter eine doppelte Motivation, eine ethisch-moralische und eine künstlerisch-ästhetische; Sehfähigkeit und Fantasie kommen natürlich hinzu. Bekannt ist Leonardo da Vincis Entzücken beim Anblick von altem Mauerwerk und auch Rainer Maria Rilke kann sich dem Reiz solcher Mauerspuren nicht entziehen (in den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«). Ganz bekannt ist jener Brief van Goghs an seinen Kollegen van Rappard: »...heute habe ich dem Platz einen Besuch abgestattet, wo die Aschenmänner den Müll usw. hinbringen. Sapperlot, war das schön – für Büchmann z.B. Ich bekomme morgen einige interessante Gegenstände vom Müllhaufen. Es war etwas für ein Märchen von Andersen, diese Sammlung abgedankter Eimer, Körbe, Kessel, Schüsseln, Ölkannen, Eisendraht, Straßenlaternen, Tonpfeifen... Ich werde heute Nacht wohl im Traum damit zu schaffen haben, vor allem aber diesen Winter bei der Arbeit... Es sind Stellen, die für einen Künstler doch ein Paradies sind.« Eines ist dieser Liebhaberei derlei Gerümpels aber doch gemeinsam, ein Hauch von Nostalgie und Weltschmerz.

Diese abertausend unbeachteten Reliquien des Vergänglichen sind dem aufmerksamen Beobachter alle kleine mementi mori. Und einem Bildwerk aus solchen Vertretern des Vergänglichen haftet doch allemal eine gute Portion Vanitas-Darstellung an. Hinzu kommt, daß bei der programmatischen Verwendung solcher Platitüden der Wegwerfgesellschaft, bei der Ästimierung des Trivialen, bei der Überhöhung des Unbedeutenden stets die ebenso programmatische Absage an die alte Pathosformel verbunden ist.

Protest und Aufbegehren gegen verkrustete, überalterte Wertvorstellungen sind da allemal treuer Begleiter der Auswahl. Was beschäftigte nun die Künstler der ersten Phase des Kubismus (Picasso, Braque), denen es notwendig schien, die Malerei durch Realitätspartikel, d.h. kunstfremde Objekte der Alltagswelt anzureichern. Durch Aussagen der Künstler selbst, vor allem aber durch den Mitstreiter Kahnweiler sind wir darüber genau und zuverlässig unterrichtet. Schon Picassos und Braques Motive waren doppelter, d.h. wie oben angemerkt ethisch-moralischer und künstlerisch-ästhetischer Natur. Die folkloristische Komponente (Negerkunst) gesellte sich als zusätzliches Ferment fast automatisch hinzu.

Schon durch die späten Impressionisten, vor allem Monet und Renoir, waren einige Fundamentsäulen der abendländischen, zur akademischen verdorrten Malerei arg gebeutelt und gerüttelt worden; Lokalfarbe, Kontur, Perspektive. Das Dreigestirn Gauguin, van Gogh und Cézanne ermittelten durch ihre akribische »Arbeit« die Tragunfähigkeit dieser Säulen der seit fast einem halben Jahrtausend geltenden Grundsätze.

Endgültig zum Einsturz brachte dieses baufällig gewordene Gerüst der akademischen Kunst die Revolution der Moderne, zunächst durch Matisse (Farbe, Fläche) und dann Picasso/Braque (Raum und Körper im Bild). »Die Maler, Musiker, Dichter wollten damals vor allem Klarheit gewinnen, um ihrer Kunst wieder eine Basis zu geben. Sie suchten das autonome Kunstwerk.« (Kahnweiler)

Gerade die Räumlichkeit im Bild erwies sich sowohl als die stärkste Bastion der sogenannten akademischen Malerei als auch als das größte Problem der neuen reinen autonomen Kunst. Den Künstlern des späten Mittelalters waren die romanisch-gotische Art der Personen- und Raumdarstellung immer mehr als dilettantisch, unvollkommen und unnatürlich erschienen, besonders im von Byzanz stark beeinflußten Mittel- und Süditalien. Man wollte seit Cavallini und Giotto eine »richtigere, natürlichere« Kunst. Im 15. Jahrhundert gelang es den toskanischen Künstlern das Problem mittels der mathematisch konstruierten Zentralperspektive zu lösen. Ein Zimmer, eine Gebäudeflucht, usw. erschienen nun natürlich, d.h. so wie sie das Auge zu sehen gewohnt war. Doch dies war nur ein Trick. Eine wirkliche Räumlichkeit war dadurch nicht gewonnen, lediglich die Illusion einer solchen. Das Bild blieb weiter flach, zweidimensional. Man hatte nicht im Bild einen reellen Körper oder Raum geschaffen, sondern vielmehr im letzteren Falle ein perfekt inszeniertes Loch in der Wand, auf der das Bild hing. Diese Illusion war nicht Natur, Natürlichkeit, sondern eine Lüge, eben Illusion. Gegen diese Raumlüge in der Kunst galt es in erster Linie anzukämpfen, wenn man eine natürliche, reine und autonome Kunst gewinnen wollte. Was für Matisse nie ein Problem war, wurde für die Kubisten zu einem

zentralen. Vor allem während der ersten Phase, dem analytischen Kubismus, mußte Picasso feststellen, daß selbst bei simultaner Darstellung verschiedener Gegenstandsansichten auf gewisse Relikte der illusionistischen Raumdarstellung, besonders bei der Voluminabildung, nicht verzichtet werden konnte. Dies fand man zurecht als inkonsequent und Schwachstelle. Auf der Suche nach einem mathematisch nicht rekonstruierbaren, aber realen, autarken Bildraum zog eines Tags Picasso die Konsequenz und arbeitete ein Objekt der realen Dingwelt, die geflochtene Sitzfläche eines Stuhles, in das Bild ein. Die Objektkunst war geboren. Wie schwerwiegend diese erste Aktion tatsächlich war, zeigt die schlagartige Ausbreitung dieser Methode. Das ersehnte Sesam-öffne-dich zu einer neuen Kunst schien gefunden. Was zunächst nur ein Ausweg, wiederum ein Trick, war, nämlich »Realien als Gegengewicht zur im Bild vollzogenen Demontage der Wirklichkeit«, erwies sich nun aber als Fundamentstein einer neuen autonomen Kunst, die »nicht mehr darstellen, sondern herstellen« wollte, also nicht Raum abbilden, sondern Raum erzeugen.

Das Urmotiv zur Einführung von ursprünglich kunstfremden Gegenständen (Objekten) ins zweidimensionale Bild, war also echte Raum- bzw. Körpergewinnung. 1975, nach einigen Jahren der Erfahrung mit Bildkästen, antwortete Holderied auf die Frage nach seinen bildnerischen Absichten: »Was mich beschäftigt ist der Raum, die Tiefe, das Gesetz der räumlichen Wirkungen, Materien und Materialien, Licht und Dunkelheit, Bewußtsein und Psyche, und hinter diese Ordnungen zu kommen. Ich baue Räume, festbegrenzten Raum und unendlichen Raum, atmosphärischen Raum, freien Raum.«

Das Raumproblem und seine Darstellung als Ausgangspunkt der kubistischen Revolution und der Einführung der Objektkunst ist also noch heute Rechtfertigung und Movens für Holderieds Raumbilder, sprich Bildkästen. Wie sehr dieses Problem Holderieds Schöpfungen durchpulst, sei an einigen Beispielen verdeutlicht.

Besonders seit Ende der siebziger Jahre hat sich Holderied mit fast physikalisch-experimenteller Akribie dem Problem gestellt.

Es entstanden dabei eine Reihe fast atypischer Bildkästen, sozusagen künstlerisch motivierte Seitensprünge. Das dabei auffälligste Produkt dieser Serie scheint mir in dem 1979 entstandenen Bildkasten »Das unendliche Blau des Ufers« vorzuliegen.

Von Aufbau und der Entsprechung der Bildteile zueinander ist es für mich eine Landschaft, eine Landschaft mit sehr tief gezogenem Horizont. In etwa einem Viertel der Bildhöhe schließt streng horizontal und abrupt der Boden, der Erdbereich, ab. Vor dunklem Hintergrunde ist alles wohl geordnet in teils tonig-erdiger, teils heiterfester Farbigkeit vor unseren Augen ausgebreitet: Menschengruppe, Baum, Blumiges und gepflegte Felder. Letztere werden aus der perspektivischen Anordnung als Draufsicht in die Bildebene geklappt. Die reiche Verwendung von Materialien geben dem Erdbereich Festigkeit, vor allem aber greifbares Relief, also Körper und Raum. Alles ist fest und schwer, am Boden gesinterte Materie. Darüber breitet sich, dreiviertel der Bildfläche einnehmend, klar begrenzt der Bereich des Himmels aus. In einem mittelhellen ätherisch-transparenten Azurblau tummeln sich scheinbar ungeordnet fünf quadratische Flächen. Deren Anordnung erweist sich jedoch höchst kunstvoll und tiefsinnig. Zwei Gruppen, eine linke und eine rechte, können unterschieden werden. Wurde im unteren Bereich, der Landschaft selbst, mit den Mitteln der Materialcollage, mit dem Einsetzen von Objekten, Relief, d.h. Volumen und Raum erzeugt, sind es im oberen Bereich ausschließlich malerische Mittel, denen die Rolle der Realisierung von Raum und Tiefe zukommt. Der transparente Farbauftrag verweigert den Quadraten ein Anrecht auf Körperlichkeit. Man ist versucht, sie als geometrisch erstarrte Wolken zu empfinden. Das auffälligste dieser Wolkenquadrate ist das violett getönte weiße. Links daneben schließt sich direkt in gleicher Größe ein etwas dunkler als der Hintergrund gehaltenes blaues Quadrat an. Die einzige Verbindung zwischen oben und unten, zwischen vorne und hinten bildet ein schräg gestelltes, nur gering heller als der Hintegrund gehaltenes, lilafarbenes Quadrat. Dieses ist erdseitig die Verlängerung des im gleichen Farbton gehaltenen zweiten Erdquadrates, himmelwärts die angrenzende Teilfläche eines offenen Halbwürfels. Doch wie ungleich sind die bildnerisch illusionistischen Möglichkeiten der angewandten Techniken. Stabilität und Eindeutigkeit bei der Verwendung des festen Materials, der Objekte, und Instabilität und Mehrdeutigkeit bei den ausschließlich gemalten Wolkenquadraten. Die Schrägstellung der Bodenplatte des offenen Wolkenwürfels suggeriert sofort und entschieden perspektivische Räumlichkeit, Tiefe. Der Helligkeit halber müßte dem Betrachter das helle Wolkenquadrat als Loch im Himmel, als tiefste Tiefe erscheinen. Doch es ist verteufelt. Durch die sensible Helligkeitsanordnung tritt die weiße Wolke einmal zurück in den unendlichen Raum und im nächsten Moment springt sie uns förmlich entgegen, weit vor die Landschaft in direkte Nähe des Betrachters. Wie bei einem Vexirbild gelingt es nicht, hat man einmal beide Sehmöglichkeiten erkannt, sich für eine davon zu entscheiden. Das getäuschte Auge kann und will sich nicht festlegen. Ein ständiges Oszillieren zwischen hinten und vorne ist der Fall, das Bild gewinnt optisch-dynamische Dimension, wird bewegt vom Auge des Betrachters. Der Himmel läßt sich eben nicht festlegen, er bleibt für den Menschen vieldeutig.

Die rechten beiden Wolkenquadrate führen eine andere Möglichkeit der Irritierung und Raumausdeutung vor Augen. Von der Logik der Helligkeitswerte her müßte bei angenommener gleicher Größe das rechte dunkle Quadrat größer als das linke sein und dieses überschneiden. Genau das Gegenteil hat Holderied gemalt. Um aber das Verwirrspiel perfekt zu machen, ist das direkte Umfeld des dunklen Quadrats mit fließenden Außengrenzen zu warmem Violett aufgehellt, so daß das Quadrat vor diesem Hintergrunde steht. Auch will dem ratlosen Auge nicht gelingen, in dem mit den bildnerischen Mitteln von Hell-Dunkel, Groß-Klein, Vorn-Hinten, Warm-Kalt gestalteten Umfeld eine ihm vertraute Raumsituation herzustellen. Es resigniert. Übertragen auf das Bild, das zunächst ein Landschaftsbild erschien, wird die metaphysische Dimension seiner Aussage: »Ratlosigkeit vor dem All, Resignation, Unsicherheit, Weiterfragen« auch dem ungeübten Leser solcher Bilder verständlich.

Es wäre nun ein schier unerschöpfliches Vorhaben, genüßlich und mit Detailfreude alle Holderiedschen Bilder in dieser manisch-akribischen Art zu beschreiben. Evident wird aber, wie Holderied um die Raumprobleme im Bild und ihre Lösung ringt. In ähnlicher Weise bietet er unorthodoxe Raumlösungen und Gegenüberstellungen verschiedener Techniken und Möglichkeiten quasi ständig. Man ziehe zum Vergleich z.B. die Bildfindungen »das Gewicht des Ackers« oder »Zwischenschnee, Zwischenschneereich, Zwischenreich, Zwischenwelt« hinzu. Eine geradezu klassische Holderied-Schöpfung ist »Das gefährliche Spiel des Schweigens«, entstanden zwischen 1978 und 1984.

Bis hierher fiel auf, daß es sich bei den Bildkästen meist um festbegrenzte abgeschlossene Bildräume, sozusagen Räume im Raum, gehandelt hat. Nun wird aber auch diese selbst auferlegte Beschränkung in Frage gestellt, das Tabu des Rahmens ignoriert und der Raum außerhalb des Bildes mit einbezogen. Gleichzeitig gelangt erneut Figürliches (Mensch, Kopf, Selbstbildnis, Handabdrücke usw.), Autobiografisches und Zeitliches in den Vordergrund. Es entstehen eine Art Raummaschinen.

Maschinen deshalb, weil das Problem der zeitlichen Abfolge verschiedener Zustände oder Möglichkeiten potentiell in die bildnerische Lösung mit einbezogen wird. Ein typisches Werk dieser Spezies als Raummaschine führt uns »Außerhalb der Geduld« einprägsam vor Augen. Den vorläufigen Höhepunkt dieses Schaffensabschnittes bringt gewiß das zwischen 1979 und 1987 entstandene Problem-Raum-Zeit-Bild »Willis Woodoo/Unvollendete Sehnsucht«.

Kehren wir nach dieser Vorstellung der bei Holderied auftretenden Raumsituationen und ihre für den Künstler typischen Lösungen zurück zu den Quellen dieser neuen objekt-iven Kunst und lassen wir wieder den Kronzeugen dieser Entwicklung, Henry Kahnweiler, sprechen: »Die Kubistische Kunst war in ihren Anfängen so statisch, daß sie beinahe wie erstarrt wirkte... Später gelangte (der Kubismus) zur Erfindung von Bildzeichen, die so eindringlich eine ›Wirklichkeit‹ der äußeren Welt bezeichnen, daß sie diese Wirklichkeit selber ›sind‹... Zeichen sind sie, dieser Arm, dieses Bein usw.... Ohne das sie sich dessen genau bewußt waren, zielten ihre (kubistischen) Bestrebungen schon damals auf eine Befreiung der bildenden Künste hin und zwar durch die Darlegung ihrer wahren Natur, d.h. ihres Schriftcharakters. Keine bildende Kunst ist etwas anderes als eine Schrift.«

Stellen wir daneben was Holderied selbst über seine Arbeit denkt: »Ich setze Gegenstände aus dem Alltag, setze Zeichen, ich sammle

Gegenstände, sammle Zeichen, ich mache etwas mit diesen Gegenständen und Zeichen und mache wieder etwas anderes damit. Ich suche Teile aus dem Alltag, des Veränderlichen und setze die Überraschungen in der Bewegung solange fort, wie es mir Spaß macht.« (1975)

Zwei Dinge werden deutlich beim Vergleich der beiden Statements. Zum ersten drängt sich der offenkundige Unterschied in der Absicht auf. Die frühen Kubisten Braque/Picasso waren auf der Suche nach einem neuen System der Rechtfertigung und der Verfahrensweise künftiger aperspektivischer Kunst. Als Auslöser und Bestärker diente Picasso die Negerkunst Westafrikas. Holderied ist drei Generationen später frei vom Legitimationszwang und von der Suche nach adäquaten Darstellungsformen. Er genießt alle von der Revolution der Moderne erkämpften Freiheiten für das autonome, für sich allein stehende Kunstwerk. Wer heute für sich programmatisch die Parole ›l'art pour l'art‹ bemühen wollte, müßte wohl zurecht verdächtigt werden, mit leergeschossenen Patronen auf Jagd zu gehen. Andererseits bleibt unverhohlen die Gemeinsamkeit in der Einschätzung von bildender Kunst als Zeichensystem. Hinderlich ist lediglich die von Kahnweiler federführend vorgenommene Gleichsetzung von Zeichen mit Schrift. Das ist aus heutiger Sicht gewiß eine definitorische Unschärfe. Denn zur Schrift assoziiert man ungewollt aber bindend Sprache. Und Schrift ist so besehen nur eine abstrahierte Visualisierung von Sprache. Nun besteht aber der denkbar ungünstigste Widerspruch zur Bild-Sprache darin, daß die Schriftsprache oder Sprach-Schrift gebunden ist an eine gemeingültig verbindliche Kommunikationskette. Ohne diese wäre Schrift völlig sinnlos. Gerade aber auf diese auf allgemein akzeptierten Konventionen ruhende Verbindlichkeit der Schriftzeichen muß die Kunst verzichten. »Uns trägt kein Volk«, hatte konsequenterweise Klee sehr wohl erkannt. Hier liegt ein typisches Dilemma der Bildsprache der bildenden Kunst, sofern sie den Bereich des Gegenständlichen verläßt. Jeder Künstler erstellt für sich sein individuelles Zeichensystem, das selbst wohlgesinnten Betrachtern den direkten und unmittelbaren Zugang zur Botschaft des Kunstwerks erschwert, wo nicht gar verunmöglicht – und deshalb von bösen Zungen als autistisch-solipsistisch verunglimpft wird. Es bedarf des in diese Sprachform »eingelesenen« Sprachmächtigen, der als Interpret oder Übersetzer vermittelnd eingreift. Die individuelle Bildsprache des modernen Künstlers ist keine ›idioma universal‹, so gut sie es sein könnte. Es wird nie für die Kunst des 20. Jhs. ein Lexikon der Ikonographie geben können, wie es möglich ist für die christliche, heidnisch-antike, ägyptische usw. Kunst. Hier fehlt das vorgeschriebene Gesamtkonzept und die gesellschaftlich verbindliche Konvention weltanschaulicher Art.

Was aber auf den ersten Blick als Manko erscheint, erweist sich gleichzeitig als Chance, als neue Möglichkeit der ganz individuellen persönlichen Lösung. Von mimetischen Zwängen und perspektivischem Erbe befreit, gelangt die Kunst zur ganzhaften Verschmelzung von Schöpfer und Artefakt. Jede Bildlösung gerinnt zur ganz persönlichen und unverwechselbaren Schöpfung, durch die sehr viel, im günstigsten Falle alles, über die jeweilige Individualität des Künstlers erkennbar wird.

Wichtigstes Hilfsmittel zur Reidentifikation des Künstlers, seiner Wünsche, Ziele, Kämpfe und Absichten ist oft der unverzichtbar zum Werk gehörige Titel. Wo weniger nach fest umrissenen und daher rekonstruierbaren Zielvorstellungen gearbeitet, dagegen um so mehr aus spontaner und unbewußter Motivation geschöpft wird, dort wird die Titelsuche selbst zur neuen Kreation.

Greifen wir allerdings nur einige Titel wie »Die Richtung der Asche«, »Werkzeug des Schweigens« oder »Außerhalb der Geduld« heraus, entsteht beim Betrachter evtl. Verwirrung und Unsicherheit, gewiß erlebt er nicht sogleich die vom Bildtitel erhoffte Lösung, das berühmte »aha«. Doch was zunächst im Einzelfalle als Verwirrung auslösende Willkür des Künstlers verdächtigt wird, muß beim Betrachten eines größeren Spektrums Holderiedscher Arbeiten nebst zugehöriger Titel der Erkenntnis weichen, daß hier doch sehr viel ausgesagt wird, sehr konkret faßbare Aussagen gemacht werden. Deshalb hier eine erweiterte Folge von Bildtiteln: Der Vogel, das Zeichen, die Vergangenheit; Die Zweifel der Schatten sind die Augen des Feuers; Spielzeit – Zeitspiel; Gesichtslos – geschichtslos; Lichtblick des Schweigens; Die hörbare Stille; Jenseits des Raumes; Aufstand, Abstand, Sand; Das poetische Monster – die unfaßliche Poetin; Kernsuche, Zeitsuche, Sternsuche, der Flug des Seins, der Flug des Vergessens; Der Flug zur Wurzel der Träume; Stern und Staub – die Sünde des Sterns; Zeitnot – Die Tauben der Vernunft; Das sinnvolle Spiel der Zweifel; Feurige Schatten – schattige Feuer; Der Vulkan aus Tragik – Verstreute Unendlichkeit; Weder sind alle verrückt, die hier sind, noch sind alle hier, die verrückt sind; Werkstatt der Zweifel; Die Spur der Zeit ist die Erde; Das Ungesagte; Bandagierte Wirklichkeit; Zeit der Asche; Zeit der Schatten; Meine Asche, deine Asche, unsere Asche; Ummauertes Schweigen; Leiser Schatten; Fassungslos vor dem Fund; Windiger Schatten – Schatten windiger; Flötende Mistgabel; Zweifelnde Zweifler; Im Spiel ... losgelassen ... freigelassen; Das listige Spiel des Lichts; Linker Gegenwind oder linke Windgegend; Ich fliege so gern in meinem Schatten; Das Werkzeug ... aus Wiolett ... und Wulkan etc.

Die Titel gehören untrennbar zu den Werken und sie offenbaren das gleiche wie jene: Kunst ist für Holderied Spiel und Poesie, Metaphysik und Philosophie, Ritual und Beschwörung, Lust und Leid, Emotion und Absicht, Schaffen und Zerstören, Entropie und Ordnung, ist alles und er selbst, materiell bild-haft gewordenes Sein.

Dazwischen sind als fester Bestandteil Realitätssymbole und -partikel inseriert. Patronenhülsen und zu Watte erstarrter Pulverdampf, Halbfiguren im Profil und Köpfe, Handabdruck, Kreuz und Pfeil, bedeutungsgeladene Zeichen von archetypischer Kraft. Themen wie Zeitnot, Verstreute Unendlichkeit, Stille, Zweifel, Linke Windgegend, Flug des Vergessens usw. sind eigentliche Sujets, die gar nicht bildhaft-gegenständlich darstellbar sind. Doch als Seelenzustände, Absichten, Anlässe oder Ritual sind sie Teil dieser Bilder, Plastiken oder Objektkästen. Die Autobiographie ist ständig präsent, sei es als Abreaktion oder Beschwörung, als unaustilgbare Erinnerung, hedonistische Tat oder unerfüllbarer Wunsch. Auch der Humor kommt nicht zu kurz, nicht lärmend aber verschmitzt, nicht als bequem nachvollziehbare Anekdote, eher verdreht, ein wenig bayerisch hinterfotzig. Homo ludens und Poet, aber auch Magier und Exorzist. Immer sind es Psychogramme, mal mild und liebenswürdig, dann wieder stachelig und spröde.

An dieser Stelle erweist es sich als opportun, erneut einen Blick auf Technik und Verfahrensweise zu werfen. In seinen Plastiken und Bildkästen baut Holderied sogenannte kunstfremde Objekte und Materialien ein. Einen der Beweggründe dafür hatten wir bereits kennengelernt, nämlich das Bestreben Körperlichkeit, Relief und Raum ohne die verpönten Tricks perspektivischer Finesse zu erzielen, einfach um der Wahrhaftigkeit willen. Die zusätzliche Bedeutung dieser verarbeiteten Objekte und Materialien ist offensichtlich nicht programmatisch vorgezeichnet. Sie sind auch nicht unbedingt oder ausschließlich Bedeutungsträger, also Symbole vordergründiger Art. Sie dienen kaum wie bei den Surrealisten zur Bedeutungsumschichtung, zur Verfremdung oder zur Konfrontation vertrauter Vorstellungen mit neuen ungewöhnlichen Sinnbezügen. Holderied ist auch kein »Spurensicherer« wie z. B. Nikolaus Lang, dessen »Kalligramme der Natur im Übergang zur Kunst« (Metken) einer festen Gestaltungspolitik folgen.

Zunächst und vor allem sind die gefundenen und verwendeten Materialien Arbeitsmaterialien, Gestaltungsmittel. Sie dienen gewiß der Lust am Entdecken, dem Spiel, der Bastelleidenschaft, liefern Strukturen und Formen, die als Originale für sich selber stehen, anstelle mit zeichnerischen Mitteln imitiert zu werden. Neben dem Raum ist es vor allem das Zeitproblem, das so oft in den Bildtiteln anklingt. Gewiß können solche weggeworfene, unbrauchbar gewordene oder abgenutzte Objekte oder Teile eines einst größeren Organismus in die Rolle von Zeugen der Vergänglichkeit schlüpfen, so daß ein Spielen mit den Spuren der Zeit daraus wird. Aus dem Prozeß des Verrottens und Sich-Auflösens herausgerissen und ins Kunstwerk gesetzt, wird dem scheinbar unentrinnbaren Zeitfluß ein Stück Ewigkeit abgerungen, gestoppter Zeitfluß.

Umgekehrt, wenn relativ neuwertige Materialien so bearbeitet werden, daß sie älter, schon vom Zahn der Zeit befallen erscheinen, dann tritt der Künstler an die Stelle von Zeit und Natur und überholt diese. Ein ständiges Spiel mit den Kräften und Gewalten. Vordem so überfrachtet klingende Titel wie Zeitsuche/Der Flug des Seins/Jenseits des Raums/Stern und Staub etc. werden nicht nur glaubhaft, sie werden tatsächlich, wahrhaft – sind also Teil des zugehörigen Werkes.

Überdies fällt dem aufmerksamen Beobachter auf, daß bei fortschreitender Beschäftigung mit eingebauten Objekten Holderied immer freier wird von der vorgegebenen Form seines Materials, größere Unbefangenheit im Umgang mit der Ausgangsform gewinnt und das von Klee geforderte Recht »ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur es ist« für sich verwirklicht. Gerade diese Unbefangenheit beim Fortschreiten der Gestaltwerdung eines Werkes fasziniert bei längerem Betrachten. Picasso: »Wenn man ein Bild anfängt, muß man eine Idee haben, aber nur eine unbestimmte. Der akademische Maler sieht sein Bild im voraus fertig und kopiert es.« Hier finden wir sie also wieder, die kindliche Schaffenslust und -freude, die am Anfang aller Kunst steht. Das endgültige Produkt ist wohl Gegenstand aber nicht Ziel der Tätigkeit.
Und mit dieser Einstellung gewinnt Holderied dem Schaffensprozeß eine Qualität ab, die als Endresultat »Formen zwischen Abstraktion und gegenständlicher Lesbarkeit« erzeugt. Ambivalenz des Sehens ermöglicht die Mehrdeutigkeit der Form, das Prinzip der Metamorphose. Die schon in den dreißiger Jahren angestrebte Metamorphose des Gegenstandes ist zur ständigen Metamorphose ausgewachsen. Dabei ist vieles nicht vorgesehen oder geradlinig angestrebtes Ziel, vielmehr Fund, Zufallsfund, so daß auch der Titel zu einem Bild sich mehrfach ändert, wie eben jenes selbst. Das Bild »Fassungslos vor dem Fund« beschreibt ja eine solche Situation. Zahlreiche Bilder tragen als Entstehungsdatum mehrere Jahreszahlen. Nichts ist fertig, alles fließt.
Das Verfahren selbst fühlt sich nicht in erster Linie dem Logos und der Schönheit verpflichtet, vielmehr dem Spiel, Trieb und Rauschhaften, nicht apollinisch vielmehr dionysisch; das Ergebnis versteht sich somit als Konzentrat des gestalterisch tätigen emotiven Potentials. Diese Einstellung zum Prozessualen aber, daß nichts je fertig werde und alles dem ständigen Wandel unterliege, ist vorsokratisch (Heraklit), also noch oder besser gesagt wieder mythisch.
Damit sind wir aber beim Kernproblem des so andersartigen Schaffens von Holderied.
Wer auch immer sich bislang schreibend mit seinem Werk auseinanderzusetzen hatte, dem floß wie ein nicht zu verhindernder Automatismus das Adjektiv »mythisch« in die Feder. Diese Beobachtung drängt sich nicht nur auf, Holderieds Werk ist Mythos, aber ganz und gar nicht unzeitgemäß. Der Mythos nämlich war und ist keineswegs tot. Große Teile der Menschheit leben dem Mythos von Technik und Fortschritt – und leiden am Zerbröckeln der Wahrheit dieses Mythos. Der um objektive Wahrheit bemühte Chronist wird Holderied konstatieren müssen, daß er auch in dieser Hinsicht des gelebten Mythos kein Einzelfall ist. Stefan Andres ordnet unter die Dichter, denen er mythisches Format zugesteht, Hölderlin, Kleist, Gogol, Tolstoi, Melville, Leskov und Kafka ein. Mit den Hauptveröffentlichungen von Johann J. Bachofen (z.B. über das Mutterrecht) war die Mythosforschung auf solide ethnologisch-wissenschaftliche Füße gestellt worden. Gauguins suche nach den Wurzeln einer wahrhaftigen Kunst bei den zivilisatorisch unverdorbenen Südseeinsulanern ist wohl jedem geläufig. Weniger bekannt ist Karl Jaspers Einstellung zu van Goghs Bildern: »Van Gogh werden Landschaft, Dinge und Menschen in ihrer faktischen Gegenwart zugleich mythisch: daher die einzigartige Kraft seiner Bilder.« Ein Matisse zugeschriebener aperçu, Cézanne hätte nicht nur gute Augen, er sei ganz Auge, entspricht ganz der Forderung von F.G. Jünger an den mythischen Menschen: »Der Mensch hat nicht nur Augen, er ist Auge. Das Sehen ist hinsehen, blicken, erblicken und einsehen, ist sinnliches und geistiges Wahrnehmen.« Ganz zu schweigen von Picasso. Sein Verhältnis, wie er selber immer wieder betont hat, zur Negerkunst ist keineswegs ästhetisch fundiert, vielmehr existenziell. Nur so konnte er gleichwertig dieser Kunst genau jene Stimuli und Bestärkungen seiner Absichten abringen. Sein Stier in ›La Guernica‹ ist keineswegs Symbol für eine konkret benennbare historische Kraft des Bösen, sondern ganz allein und ausschließlich das Böse, Finstere an sich. Picassos Vorstellungen und Schaffensweise (Kunst als Waffe) erfüllen vollständig das 1961 von Levi-Strauss formulierte ›Wilde Denken‹. Damit tritt die »konkrete Wissenschaft« der Wilden in Gegensatz zu unserem abstrakten Denken. »Das Wilde Denken ist seinem Wesen nach zeitlos; es will die Zeit zugleich als synchronische und diachronische Totalität auffassen«, und es arbeitet mit Hilfe von imagines mundi.
Welche nur schwer überschaubare Bedeutung der Mythos für die Gegenwartskunst besitzt, wurde vage erkennbar in der Züricher Ausstellung »Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre« (1981). Dort im Katalog war zu lesen von »Totalität und Spiegelung, Zeitlosigkeit und räumliche Trennung, Mythos und Kunst als Versuche, Welt anzueignen in ihrer grundsätzlichen Unverfügbarkeit ... im Streben nach Befreiung aus Unkenntnis sind Mythos und Kunst Geschwister aus weit auseinanderliegenden Epochen ... Mythos und Ritual bergen in sich die zeitlose Sehnsucht nach humaner Vision: Mythos als Bild von Welt und Ritual als Form der Beschwörung«.
Was hat es nun mit dem Mythos als diametral anderer Form der Welterfahrung im Vergleich zur abstrakten vom diskursiven Denken geprägten auf sich? Nach der Definition Walther F. Otto's bedeuten Mythos und sein Gegensatz Logos beide das Wort. »Aber Logos ist das Wort als gedachtes, sinnvolles ... Mythos aber bedeutet das autoritative Wort, ... das wahre Wort, das keinen Zweifel und keine Nachahmung zuläßt.« In diesem Sinne argumentiert F.G. Jünger, das dem Mythos zugehörige Verb heiße sagen, sprechen, reden, erzählen, nennen. Das Wort Mythos sage bei Homer etwas anderes als heute. »Das Wort selbst ist das, was es sagt, ist Mythos.« In heutiger Zeit wird im Mythos eine unvergängliche Wahrheit wiederentdeckt. Das homerische Wort (= Mythos) ist bar jeglicher Symbolik, denn das Symbol weist ja nicht auf sich selbst, sondern auf etwas anderes; das Symbol ist wohl Zeichen, aber es findet seine Bedeutung in einem anderen, es ist uneigentlich, nicht selbst. Schon Schelling hatte beobachtet: »Die Bedeutung ist hier (beim Mythos) zugleich das Sein selbst, übergegangen in den Gegenstand mit ihm, mit ihm eins. Sobald wir diese Wesen etwas bedeuten lassen, sind sie selbst nicht mehr.«
Für den mythischen Menschen und sein Selbstbild bedeutet dies, daß Innen und Außen noch nicht getrennt sind. Der mythische Mensch denkt in Bildern – Bild ist Einheit von Erscheinung und Sinn. Diese ganzheitliche Qualität seiner Bilder ist der Mythos. Alles Geistige und Jenseitige tritt ihm in schau- und (be)greifbarer Wirklichkeit entgegen, nicht in rationaler Abstraktion. Der Mythos, da er ganzheitlich empfunden und verbindlich ist, ist notwendigerweise immer weltimmanent, besitzt keine Transzendenz, aber um so mehr Transparenz.
Nach diesem Stenogramm zum Mythos und seinem Menschen wird bequem offenkundig, wo die Berührungspunkte zu suchen sind. Holderied besitzt etwas zwingend Ur-menschliches in seiner Art. Daß er sich einer Darstellungsart verschrieben hat, die in der Volkskunst schon entfernte Vorfahren hatte, ist zwar nicht bewußter Rekurs, aber bezeichnend. In seiner verwurzelten Volkstümlichkeit liegt auch das Ziel seiner Reisen: Afrika – Südamerika – Mexico... Dort trifft er auf Spuren von Menschen, bei denen er sich heimisch fühlt. Gerade Brauchtum und Volkskunst sind ja zu oft die letzten Überbleibsel vorchristlicher Strukturen, Reservate des Mythischen, sozusagen urzeitliche Inseln im christlichen Taufwasser. Einstellung, Verfahrensweise und Art der Bilderfindungen sind von solcher Originalität und Urkraft gespeist, daß eine Plastik von Holderied nicht nur verwechselbar einem Fetisch oder Totem gleicht, sie ist es. Keine Symbolik, dafür Sein. Ein Fakirvogel bedeutet nicht einen ähnlich aussehenden Vogeltypus, er ist nur er selbst, ein Fakirvogel, glaubhaft und undiskutierbar existent. Wenn Holderied auf seiner Quenaflöte spielt, ist er nicht jemand, der auf einer Flöte eine Melodie vorträgt, er ist in dem Moment einzig und allein Quenaflötenspieler. Wenn er auf einer Performance sich als Flügelwesen aufführt, dann stellt er nichts anderes dar als Holderied das Flügelwesen. Wir haben die Einheit von Bildtitel und Bilderfindung erfahren müssen.
Die Titel sind zeitlos, wie der Mythos, den sie verkörpern bzw. der sie sind. Die im Bild verwendeten Objekte bleiben was sie sind: Struktur, Relief, Körper, Form. Ihre Errettung aus dem Zeitstrom oder ihre vorweggenommene Veränderung sind Rituale im Umgang mit der Zeit.
Der Kreis schließt sich, wir sind wieder beim Eingangszitat aus dem Manifest der Gruppe Cobra: Ein Bild ist nicht länger ein Gebilde aus Farben und Linien, es ist vielmehr ein Tier, eine Nacht...