

Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Sebastian Hölldobler „Meine Seele badet in Gold“  
am 16.09.2016 im Raum R. in Berlin-Friedrichshain  
von Thomas Schlereth

Liebe Anwesende,

den hier versammelten Zeichnungen und insbesondere jenem Buch, das sie zum größten Teil enthält, möchte ich mich im Folgenden aus drei Richtungen nähern.

Als erstes scheint mir eine form-spezifische Betrachtung geboten. Bei allen Assoziationen, die sich mitunter rasch einstellen, ist danach zu fragen, was genauer diese Anregungen auslöst.

An diese Beobachtungen schließen sich – zweitens – Fragen an, die eher auf die Hintergründe der vor Augen stehenden Bilder abzielen. Dabei wird es um mögliche Ordnungen gehen, in denen sich die jeweiligen Motive, Figurationen und Bildräume ineinander fügen und zueinander verhalten.

Drittens und zuletzt gilt es, nach potentiellen Quellen zu fragen, aus denen sich die Zeichnungen speisen. Dabei wird es nicht mehr nur um Verhältnisse innerhalb der gezeigten Arbeiten gehen, sondern auch um die Relation zu ihrem Außen. Ich werde dafür eintreten – soviel sei schon zu Beginn verraten –, dass die so klein- wie vierteiligen Zeichen-Gebilde mehr als nur die Ergebnisse eines begabten und fleißigen Zeichners darstellen. Gewiss möchte ich der Feder bzw. dem Fine-Liner in der Hand des Künstlers nichts absprechen. Umgekehrt empfände ich es jedoch gleichsam als eine ungebührende Verengung, die Bildwelt, wie sie sich um uns öffnet, in monokausalem Rückschluss auf eine einzelne Person zurückzuführen.

Aber vorerst zu den konkret gegebenen Einzelheiten und Eigenartigkeiten dessen, was hier vor Augen steht. Nimmt man das Buch zur Hand, das einen gewichtigen Teil dieser Ausstellung ausmacht und jüngst in einer Auflage von 77 Exemplaren vervielfältigt wurde, tritt – nach der einzelnen Gestalt auf dem Cover – ein ganzes Figurenfeld als Empfang auf. Ähnlich wie auf der Außenseite des Buches ermuntert jedes der Gebilde auf seine Weise dazu, körperliche Elemente wiederzuerkennen: Rümpfe mit Ansätzen von Armen und Beinen, Brüsten und Genitalien, hier ein Auge, dort Flossen und Flügel. Fließend mischen sich weitere Formen unter, die mehr oder weniger deutlich an Gegenstände denken lassen, an Flaschen, Säcke und Tuben, an Krücken und Steinschleudern, oder an Instrumente, deren genauerer Sinn und Zweck der Phantasie obliegt.

Näher betrachtet geht jedes Gebilde aus einem Geflecht unterschiedlicher Linien hervor. Alle sind sie von Hand gezogen, mit einem sehr feinen, vielleicht dem feinsten Stift, der sich finden ließ. Meist treten die Linienläufe gemeinsam auf, als gehörten sie einem Schwarm an; sie überlagern und verschränken sich; bisweilen bilden sie Schraffurlagen aus; manchmal laufen sie aber auch alleine. Dabei verbietet sich der händische Duktus seine Schwankungen nie: Die Linien stehen da, wie sie gewachsen sind – allem möglichen verpflichtet, nur nicht dem regulierenden Lauf eines Lineals. Wenn eine Linie einmal einzeln verläuft, dann formt sie meist eine fragile Kante, an der sich das Bildlicht zu brechen scheint. Auch auf diese Weise bringen die fahrenden Züge schließlich feine Licht- und Schatteneffekte hervor: Die Linienstrukturen beginnen sich für das Auge zu heben und zu senken. Sie lassen die Figuren plastisch werden und – je nach Haltung und Gruppierung – scheinen die Exponate eher zu liegen oder zu stehen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Darauf kann sich die Assoziation zu Schaukästen gründen, wie sie etwa in naturkundlichen Museen zur Präsentation

Dergestalt bildet sich heraus, was in nahezu allen Fällen ein Hybridwesen ergibt: Auf eigenartige Weise verknüpfen sich organische und dinghafte Elemente miteinander und nicht klein ist der Bereich dazwischen, jene Zone, in der sich nicht eindeutig bestimmen lässt, ob ein Element bereits dem Organischen angehört oder schon als Ding anzusprechen ist. Diese schwebenden Zwischenstücke unterstützen die Beweglichkeit der abbildhafteren Partien. Die Figuren treten in komplexe Beziehung zueinander: Einer der Auswüchse, der hier noch an eine Krücke denken lässt, vervielfältigt sich eine Figur weiter zu einer Art Geweih, um im nächsten Fall die schreitenden Bein-Stümpfe eines phallischen Gebildes zu ergeben. Oder: eine beflügelte, zum Himmel ragende Brust erdet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Hut, woraufhin diese Form wiederum einen Schritt weiter zu einem nicht näher spezifizierten Klumpen verschmilzt, um dafür von einem umso grazileren Unterbau getragen zu werden. Je länger man zusieht, desto zahlreicher werden die Beziehungen, die die Figuren miteinander unterhalten. Zuerst fallen die formalen Bezüge im Nebeneinander der Gestalten, also innerhalb einer Reihe auf, dann treten auch die freieren, häufig aber nicht minder deutlichen Interaktionen vor Augen, die sich über die Reihen hinweg entspinnen.<sup>2</sup>

Die Referenzen, die sich die Formgebilde wechselseitig erweisen, tragen den freibleibenden Zwischenräumen Spannung ein. Diese Tension geht manchmal von gesonderten Kontaktstellen aus, manchmal auch vom längeren oder ganzen Lauf einander gegenüberliegender Konturlinien. Vor allem im letzteren Fall erhält der freie Bildraum dazwischen eigene formale Qualitäten. Positiv- und Negativformen werden in ihrer reziproken Bedingtheit spürbar.

Die Formbeziehungen zwischen den Figuren wie auch in den Figuren selbst sind nur selten einer Symmetrie verpflichtet. Ihre Aufreihung folgt keiner leicht zu erschließenden Fortsetzungslogik. Dadurch wird die Balance nicht nur jeder Figur, sondern auch jeder Reihe und jedes Figurenfeldes zu einer fortlaufenden Aufgabe – sie war es für den Künstler und sie bleibt es für das nachvollziehende Auge. Die inner- wie interfiguralen Formbeziehungen verleiten die Betrachtung zu immer wieder anders verlaufenden Wegen, zu unterschiedlichen Rhythmen aus Haltepunkten, mehr oder weniger gelenkigen Übergängen und Sprungstellen. Stets schiebt die Klein- und Vielteiligkeit der Phänomene dem schauenden Nachvollzug weitere Formfindungen unter.

Damit komme ich zum zweiten Punkt, der Frage nach möglichen Ordnungen, vielleicht auch gewissen Hintergründen jener Bildwelt.

Im Bezug auf die Natur der Figuren kam bereits ein ordnender Ansatz zur Sprache: die typologische Differenzierung zwischen Organischem und Dinghaftem. Neben den Fällen, die eindeutig einem dieser beiden Lager anzugehören scheinen, finden sich jedoch auf jedem Blatt auch zahlreiche Formfindungen, die weder sicher auf ein organisches Körperteil noch auf einen Gegenstand verweisen. Die fraglichen Gebilde ergeben folglich nicht nur Zwitterwesen, sondern erweitern den Formenschatz des Figürlichen um etwas bislang noch nicht näher Bestimmtes. Das heißt, die beiden Ordnungsbegriffe des Organischen und des Dinghaften bilden unter den hiesigen Gegebenheiten keine Typologien im klassischen Sinne: Wenn sie auch hier und da triftig und zutreffend erscheinen, teilen sie das Feld der Phänomene nicht unter sich auf. Vielmehr

---

von Insekten dienen. Ein besonderes Beispiel, das sich aus dem 19. Jahrhundert erhalten hat, befindet sich im Museum der Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen Donaueschingen.

<sup>2</sup> Hier kann angemerkt werden, dass die zeichnende Hand eine Linke ist und die Reihen nicht in Leserichtung, sondern jeweils vom rechten Rand der Blätter ihren Beginn nahmen.

stehen die beiden Typologien eher am Rande dessen, was sich zeigt: Zwischen diesen benennbaren Rändern eröffnen und behaupten die Zeichnungen an vielen Stellen einen Eigensinn. Entweder können sie beiden Typen mit vergleichbarer Plausibilität zugerechnet werden – also sowohl dem Organischen als auch dem Dinghaften – oder keinem Typus von beiden – weder dem einen noch dem anderen. In der Konsequenz verdanken sich die hier versammelten Figurationen nicht nur einer findigen Kombinatorik; sie loten gleichsam auch Gefilde aus, in denen sie dezidiert als Schöpfungen anzusprechen sind.

Neben den genannten figürlichen Typen war auch von zwei strukturellen Parametern bereits die Rede. Diese geben sich schnell zu erkennen: Erstens organisieren sich die Figuren häufig in Reihen, zweitens fügen sie sich stets zu einem Feld. Nachdem allerdings den Reihen keine vergleichbaren Spalten korrespondieren, unterliegt den Feldern kein gleichmäßiges Raster. Stattdessen ergibt sich jede Figurenfläche vielmehr aus einer Ansammlung von Abweichungen, von Windungen und Schräglagen, Einbuchtungen und Überschreitungen. Sowohl das Feldinnere als auch der begrenzende Rand erhalten dadurch eine singuläre, sich so nicht wiederholende Form. Und lange muss man nicht warten, bis die ersten Seiten auftreten, die sich auch vom ordnenden Prinzip der Reihung lossagen oder den Rand des Blattes angehen und überschreiten.

Die Orientierung der Figuren an typologischen und strukturellen Mustern schwankt also. Mal scheinen die intendierten Assoziationen klar und deutlich und die hybriden Gebilde fügen sich einigermaßen in Reih und Glied; mal bleibt die Frage einer Typisierung vorerst offen und die Verschränkungen sind zu verschlungen oder zu lose, als dass sich noch sinnvoll von Reihen sprechen ließe. Der Rhythmus, in dem die Blätter zwischen diesen Modi wechseln, ist wiederum nicht einfach zu benennen. Passagen der Fülle und Verdichtung oder der Lockerheit und Auflösung kommen und gehen – ohne jedoch gleichmäßig zu oszillieren. Der Charakter der Abfolgen ist eher episodisch als periodisch. Vielleicht ist es erlaubt, die Schwankungen launisch zu nennen. Die Abweichungen von etwaigen formgebenden Regeln stellen sichtbar eher die Regel als die Ausnahme dar.

Dennoch ist die fortlaufende Varianz der Gestalten und Konstellationen nicht ohne Spezifik. Jede Stichprobe wird bemerken, dass sich kaum eine Figur und kaum eine Seite findet, die sich nicht an den vorherigen orientiert und in irgendeiner Form auf sie Bezug nimmt. Auch und gerade der Duktus, in dem die Figuren einer Seite ihren Anfang nehmen, hält sich in den allermeisten Fällen das jeweilige Blatt über durch. Je nach Strichführung gibt es ruhigere und aufgeregtere Seiten. Allerdings bleiben auch die dynamischer entwickelten Figurenfelder feinsinnig und kleinteilig. So läuft ein eigentümlich pulsierender Reaktionsprozess durch das Buch, der mit der letzten bezeichneten Seite nur ein vorläufiges Ende findet. Das belegen zum einen die separat entstandenen und bis heute weitergeführten Zeichnungen; zum anderen zieht sich ein Moment der Unabgeschlossenheit bereits durch die hiesigen Buchseiten. Nachdem sich die Figurenfindung nur stellenweise auf vertrautes Formvokabular stützt, schöpft sie an allen anderen Stellen aus einem Fundus, dessen Ausmaße mindestens so unbestimmt sind wie die Gebilde, die ihm entwachsen. Dass sich die versammelten Figuren aus beiden Richtungen nähren, aus wiedererkennbarem wie gänzlich unbekanntem Formengut, erhöht das inner- wie interfigurale Reaktionspotential beträchtlich.

Der zuletzt genannte Aspekt führt auf den dritten und abschließenden Punkt dieser Betrachtung. Auch und gerade vor dem Hintergrund jener unabgeschlossenen Reaktionsfreude der versammelten Gebilde möchte ich dafür argumentieren, dass sie in ihrer Gesamtheit mehr als

nur phantastische Gespinste eines begabten Zeichners sein können. Zwar lässt sich nicht von der Hand weisen, dass sowohl eine großzügige Phantasie als auch ein geschultes zeichnerisches Geschick im Spiel ist. Beide Aspekte, Vorstellungsvermögen wie handwerkliches Können, machen jedoch weder die einzigen noch die einzig wichtigen Komponenten dessen aus, was hier vor Augen steht.

Der Einwand gegen die naheliegende Verortung der hiesigen Motivwelt in die Phantasie scheint mir vor allem deshalb geboten, weil dabei die Gefahr droht, dass den gezeigten Geschöpfen etwas Ähnliches widerfährt, wie wilden Tieren im Zoo: Sie werden – bei aller Sichtbarkeit – auf Distanz gehalten und entwickeln sich dadurch zu, wenn nicht zahmen, dann doch müden und stumpfen Gestalten. Das bleibt nicht ohne Effekt auf den Besucher: Man nimmt sein Gegenüber im Spazierschritt wahr, ohne in vielen Fällen sicher sein zu können, dass eine Begegnung stattgefunden hat. Lebensspendende Impulse stammen jedoch aus Begegnungen. Deshalb ist es im Hinblick auf den Zoo der Phantasie vielleicht ein großes Glück, dass der menschliche Körper so eingerichtet ist, dass sich seine geistigen und seelischen Kräfte des Nachts nur bedingt und bisweilen überhaupt nicht zur Ruhe legen. Träume halten Sicherheitsabstände in der Regel nicht ein. Häufig leben hier die Wünsche und Begierden erneut auf, die der Alltag verdrängt oder verbietet. Keine Zäune, keine Distanz, Begegnungen am laufenden Band. Das Wechsel- und Zusammenspiel aus Tag und Nacht, aus geschlossenen und geöffneten Augen lässt schließlich mehr sehen, als eine Welt, die alleine den Tag kennt.<sup>3</sup>

In einem solchen Wechsel- und Zusammenspiel scheinen mir die hiesigen Geschöpfe besser beheimatet zu sein, als in einem bloßen Reich der Phantasie und des Traums. Während ihrer Entstehung war es sicher erforderlich, dass die Augen des Zeichners von ihrer Sache eingenommen waren. An sämtlichen Stellen des Papiers klopfen die nächsten Geschöpfe schon an, während diejenigen, die bereits angekommen sind, unterschiedliche Empfehlungen für deren Einkleidung abgeben. Dergestalt pendeln Auge, Hand und Geist zwischen den Welten. Mit der Frage nach Traum oder Wirklichkeit verhält es sich dabei vielleicht ganz ähnlich wie mit den Typologien von Organischem und Dinglichem und den Strukturparametern von Reihe und Feld: Sie teilen das, was sich zeigt, nicht restlos unter sich auf, sondern liegen an dessen Rändern. Dazwischen finden Schwankungen statt, Verschränkungen wie Ausschlüsse, in denen Traum und Wirklichkeit einmal zugleich vorzuliegen scheinen und einandermal beidesamt keine treffenden Charakterisierungen darstellen. Jenes Wandeln zwischen den Welten – hier beide im Gepäck, dort die Ahnung eines Jenseits von beidem – mag zuletzt nicht nur als eine Voraussetzung in die versammelten Zeichnungen eingegangen sein, sondern sich gleichsam auch verlängern: in jede eingehende Betrachtung.

Zum Abschluss scheint mir noch ein zweiter Aspekt des genannten Einwandes wichtig. Mit der naheliegenden Zuordnung der gezeigten Geschöpfe in eine Phantasiewelt geht nämlich einher, sie nicht der eigenen Phantasie, sondern der des Zeichners zuzuschreiben. Mag diese Zuschreibung von anerkennendem Lob oder absprechendem Unverständnis getragen sein, die entfaltete Bildwelt findet sich im selben Moment eingehegt und auf Distanz gehalten. So sehr die Entscheidung darüber jedem Betrachter frei steht, so sehr scheint mir der Hinweis wichtig,

---

<sup>3</sup> Am Rande ist zu vermerken, dass die alte Frage, wie zu beweisen sein könnte, was Traum und was Wirklichkeit ist, heute als nicht weniger offen gelten kann wie eh und je. Eine zeitgenössische Reformulierung der Problemstellung könnte lauten: Wie will sich ein Neurowissenschaftler sicher sein, dass er die Messung, die er an einem schlafenden Probanden vornimmt, nicht seinerseits träumt?

dass die Begegnung mit den hier vor Augen stehenden Schöpfungen reicher ausfällt, wenn sie nicht vorrangig in die Person des Künstlers verortet werden. Denn sollte sich jenes Bilderreich dem besagten Zwischenraum zwischen Organischem und Dinghaftem, zwischen Reihe, Feld und freier Form, wie zwischen Traum und Wirklichkeit verdanken, wäre es eine neuerliche Verengung, all die gewonnenen Möglichkeiten in den Rahmen einer einzelnen Biografie einzuspannen. Statt die Zeichnungen in das Subjekt des Zeichners zu verlegen, scheint es mir sinnvoller, umgekehrt den Zeichner in der fließenden Mitte seiner Tätigkeit zu vermuten: schwimmend, zitternd, ohne klare Vorausschau noch letztgültige Übersicht. Dort entstehen der Drang und die Bereitschaft, die Vagheiten und Unbestimmtheiten der Zwischenräume auszuhalten und genau anzuschauen, was im Begriff ist, sich zu zeigen. Der Stift ist dann weniger ein Ruder, das in der Hand des Steuermanns liegt, sondern vielmehr ein Oszilloskop, das unterschiedlichen Strömen ausgesetzt ist, ohne sich auf vorgefertigte Leitungen und Widerstände zu verlassen. Die Rolle des Künstlers relativiert sich also nicht nur durch die möglichen Einflüsse durch andere, vormals tätige Subjekte, hier etwa durch Bosch oder Baldung Grien, Goya oder Kubin; der Zeichner befindet sich weiter noch in einem anderen Modus als dem der Subjektivität: Sein Zittern und seine Unsicherheit wandeln sich von lästigen Einschränkungen und fortlaufenden Problemquellen zu Werkzeugen ungeahnter Möglichkeiten. Das Zittern fordert den subjektiven Willen mehr heraus, als dass es ihm unterliegt. Es mag eine subjektive Entscheidung sein, dieser Unwillkürlichkeit nachzugeben und ihr zu folgen; die Konsequenzen und Ergebnisse können dann jedoch kaum mehr plausibel als vorrangig subjektiv angesprochen werden. Dafür stehen Wege offen und öffnen sich womöglich noch weiter, die weder dem Subjekt des Zeichners noch dem des Betrachters zuvor offen standen.<sup>4</sup>

Beide Einwände – der erste gegen eine bloße Phantastik, der zweite gegen einen vordergründigen Subjektivismus – geschahen vor dem Hintergrund positiver Annahmen: Das Sehen wird reicher dadurch, dass es nicht nur am Tag, sondern auch in der Nacht stattfindet und sich zwischen beiden Bereichen bewegt. Ebenso fallen die Schöpfungen einer zeichnenden Hand mitunter reicher aus, wenn diese vorrangig nicht an die vorzeigbare Fassung eines Subjekts gebunden ist, sondern an die Verästelungen eines Zitterns, das sicher nicht nur körperlich bedingt ist.

In den ab heute hier vorgestellten Zeichnungen hat die Unruhe zwischen Geist, Auge und Hand einen Ort gefunden, an dem sich mitteilen kann, was an scharfen und unscharfen Regungen von hier nach da treibt, ohne bereits um seine rechte Bestimmung zu wissen. Viele kleine Geräusche kommen zusammen, um das Tosen einer Welle zu erschaffen. Kein Ton ist einzeln zu hören und doch hat jeder seinen Moment, seinen Einfluss. In verwandter Form bedeutet das Unbewusste und Unwillkürliche nicht nur einen Kontrollverlust, sondern auch eine Quelle. Es weiß die Lücken zu füllen, die die naturwissenschaftlichen Konzepte von Punkt, Linie, Fläche und Raum übersehen. Es wird sein Werk noch nicht vollendet haben. Selten allerdings verlassen die Geschöpfe jenes über alle Grenzen lachenden Reiches ihre Verstecke ohne Deckung. Sie sind nicht für große Auftritte berühmt, aber kaum einmal nicht auf der Bühne. Es würde mich wundern, fände sich jemand, der dieses Bestiarium nicht in irgendeiner Form als vertraut empfände.

---

<sup>4</sup> Bezeichnend dafür heißt es bei Beckett: „mein Kopf wo ist mein Kopf er ruht auf dem Tisch meine Hand zittert auf dem Tisch sie sieht genau dass ich nicht schlafe der Wind weht ungestüm die kleinen Wolken fliegen schnell der Tisch schwimmt aus der Helle in den Schatten aus dem Schatten in die Helle“ (Samuel Beckett: *Wie es ist*, Werke III.4, übers. v. Elmar Tophoven, Frankfurt 1976, S. 572f.)