

OLAF HOLZAPFEL

Olaf Holzapfel interessieren die informellen Eigenschaften von Materialien: Wie prägen diese Landschaften, soziale Räume und handwerkliche Traditionen? Darüber hinaus richtet er den Blick auf die kulturellen, kommunikativen und ökonomischen Funktionen, die etwa Stroh, Reet und Heu für Gemeinschaften haben. Die Wechselbeziehung zwischen den Konzepten, die auf Materialien übertragen werden, und die – mitunter widerständigen – Eigenschaften des Materials bilden den Ausgangspunkt seiner Arbeiten. Die abstrakt-konstruktiven Vorlagen entwickelt der Künstler am Computer. In der Umsetzung sind es die Maße der Strohhalme, die seine Bildwerke definieren, und die Länge des Holzbalkens, die über die jeweilige architektonische Konstruktion entscheidet. Mit lokalen Handwerkern, etwa den Wichís, einer indigenen Stammesgruppe in Argentinien, oder den Sorben, einer westslawischen Ethnie im Osten Deutschlands, arbeitet Holzapfel an spezifischen Projekten. Seine Arbeiten vermitteln zwischen zeitgenössischer Kunst und mitunter jahrhundertealten handwerklichen Traditionen, zwischen digitalen und analogen Technologien sowie Natur und Kultur. Der Künstler untersucht Möglichkeiten, ein Dazwischen zu denken und sich in ebendiesem zu bewegen. Er fordert damit Grenzziehungen zwischen Kulturen, dem Einzelnen und der Gesellschaft sowie klassische Dichotomien wie Stadt/Land oder Natur/Kultur heraus.

Wenn Holzapfel Landschaftsbilder – wie etwa Johann Knieps *Ideale Landschaft* von 1806 oder Tina Blaus *Szolnok* von 1873/74 – in seine Präsentation integriert, dann zeigt er nicht zuletzt, wie in und über Malerei Landschaft konzipiert und konstruiert wurde.

Welche Materialien verwendest du hauptsächlich und warum?

OLAF HOLZAPFEL: Stroh, Holz, Reet, Heu, Chaguar (eine Kakteenfaser) und Acrylglas. Die Länge eines Asts oder die Maße der Getreidehalme definieren die daraus entstehenden Bilderwerke. Die meisten meiner Materialien sind pflanzlich und sehr einfach beschaffbar. Sie umgeben uns ständig, prägen die Landschaft in Brandenburg genauso wie in Österreich. Ich fühle mich ihnen verbunden. Stroh und Holz besitzen allgemein bekannte Ex- und Informationen. Sie formulieren wie andere Naturmaterialien mit ihren physischen Eigenschaften unsere sozialen Räume.

Da wir von unseren Wahrnehmungen geleitet werden, beeinflusst dies auch, was in diesen Räumen entsteht. Und zwar nicht nur ideell-ästhetisch, sondern ganz praktisch in den Dingen. Selbst Werkzeuge, mit denen wir etwas herstellen, ebenso wie komplexere Maschinen werden von Materialien bestimmt. Webstühle waren aus Holz, auch dann, als sie mit Lochkarten betrieben wurden, aus denen sich wiederum die Computer entwickelten. Das heißt, hier gibt es eine Tradition, die aus dem Material kommt und bis in die Gegenwart reicht. Da ich fast immer von Linienzeichnungen ausgehe, verwende ich meist räumlich gerichtete, faserhaltige Stoffe anstatt amorpher Materialien.

Ich denke, unsere Sprache wird im Grunde auch vom Material und seinem Gebrauch bestimmt. Ein Gedanke, der mich bewegt, ist, dass Material und Medientechnik praktisch untrennbar verbunden sind.

Die Konzeption eines Gegensatzes von Moderne und Tradition, von Kunst und Natur wird bei dir ausgehebelt.

Der Gegensatz von Moderne und Tradition, von Kunst und Natur ist eine Hilfskonstruktion, die uns half, die Natur einzuordnen – was heißt, uns selber einzuordnen. Seit den 1970er-Jahren ist das nicht mehr zeitgenössisch. Wir werden uns der Natur und Naturmaterialien als Partner wieder mehr zuwenden, einfach weil es ökonomisch und auch ästhetisch sinnvoll ist. Und weil wir nur mit ihr im Ausgleich überleben werden. Eigentlich ist der Faden nie ganz abgerissen. Wenn man sich z. B. Mies van der Rohes Häuser ansieht, dann geht es immer auch um Natur.

Die Natur dringt in der Anwendung von physikalischen Konstanten in die von Menschen gebaute Welt. Dies betrifft auch die Anschauung: Gräser und Bäume sind alle untereinander ähnlich groß, ihre Grundmaße wiederholen sich, sie sind uns so selbstverständlich, dass wir sie wenig bewusst wahrnehmen. Dennoch, gerade durch ihre unmerkliche Allgegenwart beein-

flussen sie unser ästhetisches Handeln. Ihre Maße stecken in jedem gebauten Raum wie in Häusern, Möbeln, Werkzeugen oder Gestellen. Gelegentlich arbeite ich mit synthetischen Materialien wie Acryl. Das verwende ich, weil es mir erlaubt, abstrakte Raumüberlegungen wie Falten und Blasen zu visualisieren. Dabei behält das Acryl seine künstlichen Eigenschaften auch im verformten Objekt.

Was fasziniert dich an handwerklichen Traditionen bestimmter Kulturen wie etwa der Sorben oder der Wichis?

Die in den traditionellen Bildern oft unauflösbare Verbindung von Abstraktion und Darstellung in den Motiven. Man spürt, dass die Motive der Wichi und der Sorben aus dem Prozess der Beobachtung ihrer Räume entstanden sind. Und sie sind völlig abstrakt in ihren Formen. Durch die langsame Anpassung der handwerklichen Prozesse wirkte Erfahrungswissen auf die Werke ein. Dadurch, dass die Tradition weiter gepflegt wurde, ist die Anschauung nicht historisiert – also noch nicht Theorie –, was sie für mich nachvollziehbar macht. Sie sind ein Beispiel, wie lokale Gruppen mit eigenen, selbst gestalteten Medien ihre Identität weitergeben können und sich vergleichen. Dieses Prinzip lässt sich auch übertragen. Im Prinzip sind diese Traditionen lokale Medien – im Gegensatz zu Massenmedien. Die Kunst oder Alltagsgegenstände beinhalten dieses Erfahrungswissen, was deren wichtigster anthropomorpher Gehalt an Dingen ist. Visuelle Sprache in handwerklichen Traditionen besitzt ein tiefes Potenzial, das sich beim Betrachten entfaltet. Die Textilien der Wichi oder Schultertücher der Sorben sind individuell und allgemein zugleich. Indem ich mit Handwerker/innen kooperiere, tauschen wir bildnerisches Wissen in der Praxis aus. Das zeigt sich in der Handhabung von Werkzeugen und Material. Wir profitieren vom jeweiligen lokalen Kontext des Anderen. Das Entscheidende ist, dass wir zusammen etwas erarbeiten – also uns innerhalb eines Produkts beeinflussen. Dies ist meist ein analoger Prozess. In einer Zeit, wo Bilder immer virtueller und kurzweiliger werden, behaupten diese langsam hergestellten Bilder der Landschaften ihre Eigenheiten. Sie sind so individuell wie jede künstlerische Praxis.

Was interessiert dich an der materiellen Welt? Wie verhält sich diese zu Konzepten, die man sich von der materiellen Welt macht?

Die Materialien sind omnipräsent, daher sind sie weder alt noch neu. Eher neu, weil sie immer wiederkehren und „unmodisch“ sind. Gleichzei-

tig unterliegen sie wie alles einer zeitlichen Veränderung. Sie spiegeln somit auch künstlerisch unsere Endlichkeit und Fragen des Werdens. Wenn ich auf die Arbeiten angesprochen werde, dann wird oft von alt gesprochen. Dabei sind die Pflanzen quasi immer neu, sie entwickeln sich ja evolutionär weiter, was man von einem technischen Artefakt wie dem Handy nicht mit Sicherheit sagen kann. Die Konzepte beruhen auf Schrift, sie können ein Anfang sein. Bei der Arbeit entwickelt sich dann eine Eigendynamik mit dem Material. Es kann auch passieren, dass die Dinge in nicht vorher abzusehende Richtungen laufen, dann folge ich dem meist intuitiv – denn dort liegt die Innovation.

Du verbindest Traditionen der modernen Kunst (etwa konstruktiver Kunst) mit alten Knüpf- und Webtechniken, setzt Naturmaterialien wie etwa Stroh und Computertechnologien ein ... Warum sind dir diese Verbindungen so wichtig?

Die Chaguarbilder der Wichis oder die Kreuzstichstickereien der Sorben benutzen fast ausschließlich geometrische Formen wie Kreuze, Quadrate, Linien und Schlaufen, mit denen „Welt“-Bilder hergestellt werden. Diese Bilder sind codiert, medial und analog zugleich. Das Interessante ist, dass mit dieser abstrakten Bildsprache ganz konkrete Beobachtungen dargestellt werden, dass sie subjektiv und allgemein zugleich sind – und in dem Sinne modern. Oft werden diese Bilder zur Kommunikation zwischen Gemeinschaften über große Distanzen genutzt – sie sind also auch ortsunabhängige Medienbilder. Ich bezeichne sie als „Medien neben den Medien“. Der oft konstruierte Gegensatz zwischen handwerklichen Bildern und modernen Medien meint eher eine unterschiedliche Kontextualisierung der Welt, verschiedene Lebensformen. Diversität ist notwendig. Diese Medien aus dem landschaftlichen Raum werden oft von kleineren Gruppen gemacht, die doch sehr große physische Räume kulturell vertreten. Ich beobachtete, dass diese Handwerker oft großes Wissen über das Material und seinen Ursprung haben und damit auch wertvolles ökologisches Wissen weitergeben.

Warum ist dir das „Dazwischen“ so wichtig? Sich in Zwischenräumen zu bewegen?

Wir werden geboren und sterben – das ist ein zentrales Grundmotiv unseres Handelns. Speziell in der Kunst ist das ein Thema. Wir sind nie fixiert oder eindeutig. Diese Tendenz, alles festzulegen, ist eine Idee, um die vieles gerade bei den westlichen monotheistischen Gesellschaften kreist. Ich sage: Das Leben ist dazwischen, was sicher jede/r nachvollziehen kann,

nur kann man das Leben nicht fassen, es ist zu episch. In der Kunst aber, als eine Form, über das Leben qualitativ nachzudenken, lässt sich so eine Quersumme bilden. Deswegen ist sie auch uneindeutig. Die angestrebte symbolische Wahrheit in einem Kunstwerk ist wie im Handwerk ein langsam erarbeiteter Begriff, der sich aus Erfahrungen ableitet. Das Besondere am Handgemachten ist eben diese selbe Uneindeutigkeit. Das heißt aber nicht, dass es weniger aussagt oder „ungenauer“ wäre, ganz im Gegenteil, es zwingt uns in eine Haltung. Cézanne ist zum Beispiel so ein eindeutig-uneindeutiger Künstler par excellence. Alles ist Zustand und Annäherung bei ihm. Die Bilder sind aus unzähligen kleinen, nachvollziehbaren Schritten der Annäherung gemacht. Ihm war mit dem Einbruch der Industrie klar, dass er nichts Finales in der Oberfläche mehr anstreben muss. Das „Dazwischensein“ hat seit 1989 nochmals eine andere Wendung genommen. Die zumeist virtuellen Räume fließen und sind zugleich in einer vorgetäuscht-finalen Haltung. Das Handy suggeriert ein Gefühl der Macht über das eigene Leben, das man jetzt an einem virtuellen Ort berechnen und planen kann. Wenn man das Handy ausschaltet und die Realität ansieht, merken wir aber, dass sie unbegreiflich bleibt und wir aus dem „Dazwischen“ nicht herauskommen.

Als Künstler frage ich mich: Wie kann ich eine Sache formulieren, die es nicht geben kann, und die es dennoch gibt – die etwas über das „Dazwischensein“ aussagt? Die Idee des Bildes kann das – für eine Weile – und mich zum Verweilen anregen, wenn ich den Raum dazwischen beschreiben kann. Das Dazwischen ist also ein Zustand, genauso wie Anfang und Ende.

OLAF HOLZAPFEL,
geboren 1967 in Dresden
(Deutschland), lebt in Berlin.

Holzapfel studierte von
1996 bis 2001 Malerei an der
der Hochschule für Bildende
Künste Dresden.

Von 2001 bis 2003 war er
Meisterschüler bei Professor
Ralf Kerbach, 2001–2002
folgte ein Studienaufenthalt
am National Institute of
Design (NID) bei Singanapali
Balaram, Ahmedabad, Indien
und ein Aufenthalt als Artist
in Residence an der Colum-
bia University in New York.

Von 2006 bis 2008 lehrte
Holzapfel als Gastprofessor
für Malerei an der Akademie
der Bildenden Künste in
Karlsruhe sowie von 2007
bis 2010 als Gastprofessor
für Bildhauerei an der HfbK
Hamburg.

2017 nahm Holzapfel an der
documenta 14 in Kassel und
Athen teil.