

Interview von Martin Germann mit Olaf Holzapfel

Geführt anlässlich der Ausstellung Nakano Sakaue Serie, Autocenter, Berlin, 23.-25.10. 2008.

Martin Germann: Du hast das Rohmaterial für die vorliegende Bilderserie 2006 im Rahmen eines längeren Japan-Aufenthaltes gemacht. Beschreib doch mal, wie Du nach Japan gekommen bist und den Such- oder Findungsprozess, der Dich zu diesen Bildern geführt hat.

Olaf Holzapfel: Ich wollte immer in ein Land, das außerhalb unseres Kulturkreises liegt und eine komplett andere Zeichensprache hat. Ich hatte dann ein Reisestipendium und es gab die Option nach China oder nach Japan zu fahren. Ich habe mich für Japan entschieden, weil es von der Ästhetik her kein zentralistisches System hat. Ich wusste nicht genau, was ich dort finde. Meistens fahre ich an einen Ort und beobachte alles eine Weile. Mit der Zeit wird das Thema genauer. Es gibt auch eine gewisse Erfahrung im Herausfiltern der Phänomene, die mich interessieren.

MG: War diese - ich bezeichne es mal als Suche nach einer Sprache – auch ein Versuch für Dich, eine Ordnung ins Chaos der eigenen Wahrnehmung zu bringen, mit der man stets konfrontiert ist, wenn man in einen neuen Kulturkreis kommt?

OH: Das ist zielgerichteter. Ich habe eine bestimmte These. Ich bin z.B. nach Indien gegangen und wusste, es gibt dort den Polytheismus. Das ist eine Sache, die wir schlecht oder überhaupt nicht denken können. Genauso war es mit Japan, ich wusste, es gibt ein Zeichensystem, eine Sprache, die mit unserer Sprache überhaupt nichts zu tun hat, die nicht linear ist, die Verständigung funktioniert eher wie ein Zoom. Damit meine ich nicht nur die Schriftzeichen, sondern die gesamten Erklärungen, das ganze System öffentlicher Kommunikation. Neben einer These vor so einem Aufenthalt gibt es auch eine diffuse Erwartungshaltung und Vorstellungen. In Japan hat mich speziell interessiert, dass es dort keine festen Kanons gibt, wie den goldenen Schnitt oder etwa diese formelhaften Zahlenreihen, wie sie seit der Antike in Europa verwendet werden. Die Wahrnehmung und die ästhetischen Werte kommen vielmehr aus der Anschauung, aus dem direkten Kontakt mit dem unmittelbaren Umfeld oder der Natur.

MG: Inwiefern erzählen die hier gezeigten Abbildungen von im erweiterten Sinne stadträumlicher Organisation etwas über „kulturelle Differenz“ zu europäischen Systemen, fern ihrer oberflächlichen Manifestation als Zeichensprache im öffentlichen Raum?

OH: In ihrer Anwendung. Das wichtigste ist ja, dass die Anwendung anders ist - und dieses informelle Moment interessiert mich auch am meisten. Wenn ich nach Asien reise und mir dort solche Orte, Dinge und Zeichen anschau, erkenne ich über Zeitphänomene – also über Dinge die sich mit der Zeit ändern – auch Geschichte. In Europa gibt es dagegen die Neigung, Geschichte sofort zu manifestieren.

Das ist ein Irrtum, der nach Hegel gekommen ist, die Geschichte immer als ein starres Paradigma zu nehmen, es wird ein Gebäude konstruiert, obwohl wir wissen, dass die Zeit und die damit verbundenen Anwendungsphänomene sich ändern, instabil sind. Wie etwa die Zeichen, die man auf den Bildern sieht, die werden in dreißig Jahren ganz anders verwendet werden. Jetzt aber sagen sie etwas darüber aus, wie die Einwohner Tokios sich durch die Stadt bewegen, wie die Hierarchien funktionieren - oder auch, wie diese ignoriert werden. Diese Zeichen sind aber bei weitem nicht so relevant oder bedeutsam, dass sie zu einem Kulturphänomen werden. Dazu werden zumeist nur Errungenschaften, die quasi klassisch werden können, die man auf eine bestimmte Formel bringen kann. Diese Phänomene jedoch kann man auf keine Formel bringen, weswegen sie mich besonders interessieren. In der bildenden Kunst zum Beispiel würde so etwas am besten in einer Performance oder Installation von Beuys oder Bruce Naumann erzählt werden, wo man die Phänomene der Handlung erkennen kann. Mich interessiert immer das Andere, was doch viel darüber aussagt, wie wir es selbst machen, wie etwa diese

Blindenzeichen, die gibt es ja hier auch. Hier werden sie aber komplett anders angewendet, viel weniger frei. Ich war gerade in Hamburg, dort sieht man, wie diese ganz geometrisch in ein Muster eingepasst werden, sie werden sofort einer Ordnung unterworfen, die mit der Wahrnehmung des Blinden oder des Fußgängers nichts zu tun hat. In Japan gibt es den Fußweg, die Straße oder die U-Bahn, und dann wird die nächste Ebene der Zeichensysteme direkt darauf gedrückt, es gibt keine direkte Verbindung. Es wird nicht sofort synchronisiert und es ist sehr interessant, wie es in diesem asynchronen Übereinanderlegen immer noch eine Ordnung mit einer hohen Spannbreite an Möglichkeiten gibt, die aber nicht überschritten wird. Mich interessiert genau dieses Intervall an Möglichkeiten.

MG: Du hast Dich in einer früheren Arbeit im weitesten Sinne mit der Organisation von Marketingmaßnahmen in Indien beschäftigt, die eher einem pluralistischen Prinzip folgen als dem Versuch, Alleinstellungsmerkmale herzustellen, wie wir es vom Westen gewohnt sind - 2002 hast Du dort als Spiel einmal eine riesige Werbetafel zwischen anderen Werbetafeln im öffentlichen Raum mit einer großflächigen Malerei versehen, um diese lokalen Regelwerke oder Rituale durch die Implantation eines „Fehlers“ oder einer „Unschärfe“ zu brechen. Warst Du bei Deinen Streifzügen durch Tokyo auch auf der Suche nach Fehlern, nach systemischen Brüchen?

MG: In Tokio gibt es diese Art von Brüchen nicht. Das passiert permanent, da es nicht die Idee von einem System gibt. Für uns ist es ein Bruch - für die Japaner sind es verschiedene Benutzungsebenen oder verschiedene Anwendungen. Die werden übereinander gelegt und

dann gibt es immer bestimmte Arrangements. Vom Besitzer zum Nachbar, vom Ladenbesitzer zum Fußgänger gibt es immer Vereinbarungen, die getroffen werden – die allerdings weich oder fließend sind. In Indien hat mich eher interessiert, wie man als jemand, der auf Einzelnes fixiert ist, in und mit der Vielheit umgehen kann. Wir sind eher deterministisch fixiert - gerade als Deutsche.

MG: Die Frage von eben noch einmal anders formuliert: In dem Moment, wo Du in Indien bist, beschäftigst Du dich ebenso wie in Japan mit der Organisation von Wahrnehmung. Während Du in Indien aktiv handelnd einen Fehler in ein bestehendes System implantiert hast, hast Du in Japan offensichtlich eher nach etwas gesucht, was einen entgegengesetzten künstlerischen Prozess darstellt. Waren es denn auch Fehler oder Brüche, nach denen Du gesucht hast?

OH: In Indien war es das Ergebnis einer Recherche, ich wusste vorher auch nicht, was ich da machen werde. Es ist immer eine Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsstrategien und mit Strategien, sich in einem anderen Kontext zu zeigen. Für mich war in Japan wichtiger etwas zu beobachten und es damit herauszunehmen. Ich habe aber im gleichen Moment etwas überführt: fotografiert, mit einem Blick, der mein Blick ist, also ein westlicher Blick. Ich habe versucht, eine Komposition aus diesen Zeichen zu machen, was gewissermaßen auch automatisch entsteht. Dadurch, dass ich verschiedene Dinge oder Zeichen nebeneinander lege, entsteht wieder jenes Intervall von Überlagerungen, welches Tokio ausmacht. Der Fehler im System – eigentlich müsste man das Wort Fehler ersetzen – vielleicht mit Raum der Möglichkeiten. Dieses Thema interessiert mich auch allgemein: Was ist der Raum der Möglichkeiten, den man braucht, um sich weiterzuentwickeln, um sich zu bewegen und nicht zu erstarren.

MG: Ich las über Deine malerische Arbeit, es handele sich dabei um einen Versuch, durch technische Unschärfen und diverse weitere Stilmittel „Andere Räume“ im heterotopischen Sinne á la Foucault zu produzieren. Findet sich Deine Suche nach solchen Räumen, die man durchaus als Möglichkeitsräume bezeichnen könnte, auch in diesen Abbildungen? Oder anders gefragt: Was haben der Raum oder die Räume, die Du hier abbildest damit zu tun?

OH: Das eine, also diese Fotografieserie, ist eine Naturbeobachtung, eine Naturstudie, aber im künstlichen Raum. Die Malerei hingegen ist eine analoge Erzeugung eines künstlichen Raumes. Dort findet jedoch genau der umgekehrte Prozess statt, da sie immer noch diesen organischen, körperlichen Gestus hat, ich stelle sie mit meiner schon vorhandenen Wahrnehmung und Fantasie her. In der Ideenwelt treffen sich aber beide Räume und kommen zusammen.

MG: In Deiner künstlerischen Arbeit und auch wenn Du darüber sprichst bekommt man häufig den Eindruck, dass Du eine direkte Übersetzung von Gedankenwelten aus der Kulturtheorie oder -soziologie in die künstlerische Praxis schaffen möchtest - so etwa auch bei der Malerei, siehe Foucault. Diese Theorien entspringen aber einem genuin gesellschaftsanalytischen Anspruch, mit dem möglichen Hintergedanken der Produktion von Widerstand oder zumindest einer Wirkung als Korrektiv. Wie siehst Du in diesem Zusammenhang Deine Rolle als Künstler?

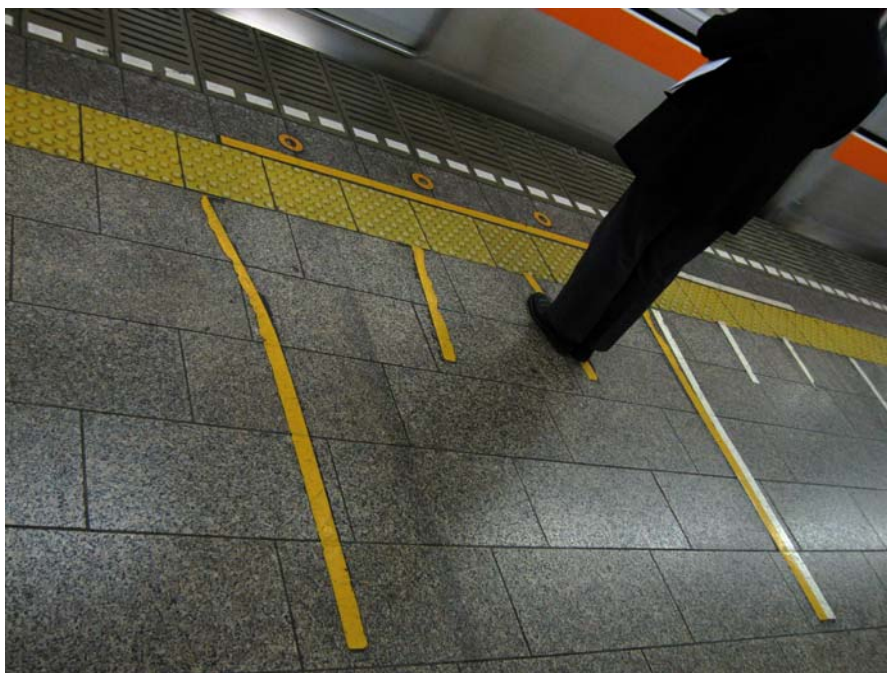


Foto © Olaf Holzapfel, 2008

OH: Kulturtheorie ist ein Begriff, mit dem ich nichts anfangen kann. Mich interessieren eher konkrete Wissenschaften wie Physik - oder Philosophie. Dort arbeitet man mit elementareren Begriffen. Die Kunst findet in der Mitte statt und befasst sich meiner Meinung nach nicht mit Interessen einzelner Gruppen. Sie will immer etwas Komplexes und scheitert oft, trotzdem kann gerade deshalb sehr viel enthalten sein, im Sinne des erwähnten Möglichkeitsraumes. Ich will überhaupt kein synchrones Modell zu einer Kulturtheorie herstellen. Wenn ich etwas male, dann ist das völlig subjektiv, aber es geht trotzdem darum, bestimmte Phänomene, die an der Oberfläche liegen und die unsere Wahrnehmung ausmachen zu erkennen und damit zu arbeiten. Diese Phänomene, die man in die Kunst und in seine künstlerische Sprache übernimmt, können durchaus auch der Vergangenheit entstammen, nicht aber aufgrund der Kunstgeschichte und daraus resultierender Zwänge. Es geht vielmehr um ein Interesse an einer Sprache, die man mit anderen Künstlern und mit Freunden teilt. Ich kann mich für eine Körperlichkeit von Tizian interessieren und die kann mich in einem Bild heute beeinflussen – genauso frage ich mich, was ist meine heutige Realität, die ich beobachte, wenn ich mich als Körper durch Tokio bewege – so entsteht dann mein Bild.

MG: Heutzutage wird ja häufig von Referenzkünstler/innen gesprochen, auch die nächste Biennale von Daniel Birnbaum handelt bisherigen Informationen nach im Wesentlichen um Künstler/innen, die maßgeblichen Einfluss auf weitere Künstlergenerationen hatten. Gibt es für Dich bestimmte Künstler, auf die Du dich in Deiner Arbeit immer wieder gerne beziehst?

OH: Ich kenne einige Künstler die mich sehr beeindruckten, auch Freunde. Wenn ich diese Frage aber korrekt beantworte, würde ich dieses Kulturtheorie-Thema von vorhin ja stützen, wogegen ich eigentlich bin. Trotzdem sage ich einen Namen, der mich beeindruckt oder beeinflusst – oder vielleicht eher beeindruckt hat - das ist Manet. Manet kann man nicht entschlüsseln. Man kann natürlich alle möglichen Theorien darauf setzen, die wichtigsten Werke von ihm aber sind eigentlich gescheiterte Werke und extrem widersprüchlich. Es sind Versuche etwas darzustellen und zu denken was einerseits auf der Höhe der Zeit ist aber trotzdem undenkbar oder unsichtbar. Bezüge auf vorhergehende Künstler aufzunehmen und aktiv weiter zu treiben, halte ich generell für eine Sackgasse. Das führt heraus vom Allgemeinen und dabei ist es doch gerade eine Errungenschaft von Kunst, dass sie allgemein unspezifisch ist. Es gab hervorragende Künstler wie Bacon, Dan Flavin oder Morandi, die sich in einer Nische bewegt haben, die untermauern aber zugleich auch das Gegenmodell mit Künstlern wie Beuys oder Tizian, die extrem komplex waren. Man kann sich nicht auf Morandi beziehen, da kann man nicht mehr gewinnen, da kommt nichts mehr bei raus. Morandi ist auch deshalb an dieser Stelle gut, weil alles in einem Punkt mündet und ausdeterminiert ist, es gibt nichts wichtiges mehr dazu zu sagen – für mich nicht. Obwohl es natürlich sehr inspiriert ist.

MG: Mir fällt im Zusammenhang Deiner Tokio-Arbeiten übrigens noch Tobias Rehberger ein, der sich neben weiteren Arbeiten in dem Stile einen Porsche von thailändischen Arbeitern hat nachbauen lassen...

OH: Rehberger ist mir ein wirklich sympathischer Ideenkünstler. Ich würde an so einer Stelle aber eher verfolgen, wie die Leute zur Arbeit gehen, ihre Sachen an der Garderobe aufhängen und über ihre Arbeit sprechen.

MG: Jetzt eine Frage, die noch einmal zu den hier gezeigten Arbeiten hinführt: Nach welchen Kriterien sind die Fotografien in der Serie zusammengestellt - abgesehen von den offensichtlichen Ähnlichkeitsmomenten? Welcher formalen oder narrativen Logik folgt die Zusammenstellung?

OH: Es geht primär um Zeichen, die den umgebenen Raum bilden. Für mich ist es weniger eine Erzählung, sondern ein Thema. Es gibt die farbigen Arbeiten, das sind die Blindenschrift-Zeichen und U-Bahnsituationen, wodurch sich ein räumliches Kontinuum bildet. Dann gibt es wiederum die s/w-Arbeiten - das sind eher allgemeine Zeichen die man überall in der Stadt trifft, oder Dinge, die als Zeichen benutzt werden, wie etwa diese Kartons von den Obdachlosen, die so zusammengebunden werden dass man ein Eindruck bekommt, man könne sie mitnehmen - oder dass es eine Botschaft ist. Ich versuche zu zeigen, dass es eine Benutzung gibt, die man nur in der Bewegung sieht, und dass es immer wieder Manifestationen im Raum sind, wo sich Zeichen auf besondere Weise mit dem Raum verschränken. Mich interessieren diese spezifischen Momente. Das ist vielleicht ein westlicher Blick, der Versuch, etwas in einer Raumsituation sichtbar zu machen. Die Auswahl schafft eine Variation, wodurch sich im Wechsel über die Bilder hinweg eine gewisse Unschärfe des Motivs einstellt.

Dahinter steht sicherlich auch eine Art von seriellem Denken. Ein Künstler, der so etwas auch einmal gemacht hat, ist Christopher Wool, mit seinen Drucken in seinem Buch „East Broadway Breakdown“. Man merkt darin allerdings immer, dass es sich auf seine Arbeit und den Kontext bezieht, in dem er lebt. Bei mir ist es aber eher ein Forschungsgegenstand, ich versuche Schritt für Schritt eine Idee sichtbar zu machen. Danach kann ich sie für mich verwenden oder einfach so hinstellen. Diese Idee ist in dem Moment die Kunst.

MG: Man könnte also sagen, es ist eine Art Klassifizierung...

OH: Man redet ja viel von Feldern oder von Netzwerken – wenn wir mal davon ausgehen, gibt es ganz viele Netzwerke. Die Frage ist aber, was ist das interessante Netzwerk und über welche Sprache funktioniert dieses – und ich versuche hier eine Sprache herauszukristallisieren, die für mich ästhetisch ansprechend sein kann. Ich hätte auch massenweise andere Dinge in Tokyo fotografieren können. Zum Beispiel gibt es dort die Elektroleitungen in Bündeln, weil die Stromversorgung wegen der Erdbeben oberirdisch ist, dann sieht man in der Architektur auch permanent Überschneidungen, bei denen bestimmte Cluster entstehen. Mich hat aber etwas interessiert, was elementar ist. Die U-Bahn ist ein relativ unbesetzter Raum der überall ähnlich ist, diesen Raum findet man in New York, in Berlin. Es ist also kein spezifischer Raum in Tokio, es gibt daran auch etwas Allgemeines. Man kann die Sprache von dort auf hier verwenden und schauen, wo der Unterschied liegt.

MG: Jetzt etwas ganz Anderes: Was war eigentlich genau in den 90ern los?

OH: Genau.

Was war in den 90ern los.

Für mich? In der Kunst?

MG: Für Dich, in der Kunst...

OH: Also - die 1990er sind bis 1996 ein Einschnitt, ein Leerraum und eine Projektion, weil Phänomene wie Techno oder die New Economy keine so klar verorteten ästhetischen Messages hervorgebracht haben. Die meisten Kunstwerke aus der Zeit waren Folgen der 1980er oder eines Revivals. Das Interessanteste an den 1990er Jahren war die Musik und der utopische Gedanke, flache Hierarchien offener und wechselnder Communities sowie Technikeuphorie miteinander zu verbinden, was eigentlich wiederum ein Revival von den 60ies ist, nur unterfüttert mit viel Geld, zeitgemäßer Technik und dem Wissen dass es eigentlich nicht gehen kann. Teile des utopischen Potenzials sind schon sehr interessant – das muss man jetzt herausfiltern. Etwas ernüchternd ist aber, dass mittlerweile sämtliche Errungenschaften kommerzialisiert sind, wie informelle Netzwerke, Freundschaftszusammenhänge und BastardDesign. Alles wird wieder zurückgefahren und vielleicht interessiert mich deshalb auch das Narrative nicht so sehr an Kunst. Der Mensch ist doch genau im narrativen Element schwach.

MG: Und was machst Du nachher noch?

OH: Ich gehe auf einen Kindergeburtstag.