

die Technik des Landes

[The Technology of the Land]

Olaf Holzapfel

Gerhard-Altenbourg-Preis 2014

Lindenau - Museum Altenburg
Sternberg Press

Inhalt / Contents

Vorwort		7
Preface	Julia M. Nauhaus	8
Grußwort		10
A Word of Greeting	Thomas Wurzel	11
Ein gewisser Wahnsinn in seiner Methode		35
A Madness in His Method	Jennifer Allen	95

Bereits zum neunten Mal vergibt das Lindenau-Museum den Gerhard-Altenbourg-Preis, mit dem herausragende künstlerische Leistungen von Gegenwartskünstlern gewürdigt werden. 2014 ist der Preisträger der in Berlin lebende Olaf Holzapfel. „Holzapfels bildnerisches Denken reflektiert eine übergreifende Verbindung von Gegenwart und Tradition, von Virtualität und Materialität, Weltläufigkeit und Heimatverwurzelung und verknüpft gedankliche, konzeptionelle Ansätze mit einer arbeitsteiligen handwerklichen Praxis.“ (Prof. Dr. Wolfgang Holler, Weimar, Mitglied des Kuratoriums zur Vergabe des Gerhard-Altenbourg-Preises)

Dass der 1998 ins Leben gerufene Gerhard-Altenbourg-Preis regelmäßig alle zwei Jahre vergeben werden kann, verdankt sich der Förderung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, der Sparkasse Altenburger Land und dem Freistaat Thüringen. Die Förderer unterstützen mit ihrer großzügigen finanziellen Zuwendung, die sowohl für das Preisgeld als auch für Ausstellung und Katalog Verwendung findet, die Arbeit des Lindenau-Museums in besonderer Weise: Sie haben dabei geholfen, den wichtigsten Thüringer Kunstpreis zu etablieren, der auch überregional Beachtung findet. Hierfür gilt ihnen ein besonders herzlicher Dank.

Danken möchte ich auch den Mitgliedern des Kuratoriums zur Vergabe des Gerhard-Altenbourg-Preises, die in fruchtbarer Diskussion und Auseinandersetzung die Auszeichnung Olaf Holzapfels beschlossen haben.

Zum ersten Mal ist ein Teil der Ausstellung außerhalb des Museums zu sehen: Olaf Holzapfel hat *Holländische Mühlen* auf die Teehauswiese gestellt. Die Ausführung übernahm in einer großzügigen Sponsoring-Aktion die Firma Consass GmbH & Co. KG, Kohren-Sahlis, der unser herzlicher Dank gilt. Unterstützung fand das Projekt zudem durch den Oberbürgermeister der Stadt Altenburg, Michael Wolf, durch Bürgermeisterin Kristin Knitt und Denkmalpfleger Jürgen Fröhlich sowie die Altenburger Firma KERN Straßen- und Tiefbau GmbH. Der Verlag Sternberg Press, Berlin/New York, nahm den Katalog in sein Programm auf; die Galerie Gebr. Lehmann Dresden/Berlin stellte zahlreiche Leihgaben zur Verfügung. Ihnen allen ist sehr herzlich zu danken.

Dass die Außenraumsulptur von Olaf Holzapfel aufgestellt werden konnte, war nur durch das Organisationstalent, die zahlreichen guten Kontakte in Altenburg und das unermüdliche, geduldige Engagement von Angelika Wodzicki möglich, der Mitarbeiterin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie für Museumspädagogik. Ihr ist hierfür gar nicht genug zu danken. Ein besonderer Dank gilt dem Künstler, der die Ausstellung in den Räumen des Lindenau-Museums realisierte und seine Werke hierfür zur Verfügung stellte.

Den Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung und Leserinnen und Lesern des Kataloges wünsche ich interessante Einsichten bei Olaf Holzapfels *Technik des Landes*.

This is now the ninth occasion on which the Lindenau Museum has awarded the Gerhard Altenbourg Prize, which acknowledges and rewards outstanding achievements of contemporary artists. In 2014, the prize-winner is the Berlin-based artist Olaf Holzapfel. "Holzapfel's visual and sculptural thinking reflects an over-arching combination of present time and tradition, virtuality and materiality, openness to the wide world and rootedness in local realities, combining intellectual and conceptual approaches with a craft practice grounded in a division of labour." (Prof. Dr. Wolfgang Holler, Weimar: member of the Board of Trustees for the Gerhard Altenbourg Prize)

The fact that the Gerhard Altenbourg Prize, which was created in 1998, has been able to be awarded with unbroken regularity every two years since is a result of the financial support given by the Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, the Sparkasse Altenburger Land and the Free State of Thüringen. With their generous monetary assistance, which is used for the prize award itself, for the running of the exhibition and for the accompanying catalogue, the three funding authorities support the work of the Lindenau Museum in a very special way: their munificence has enabled the creation and establishment of what is Thüringen's most important art prize – a prize that is recognized and esteemed well beyond the region, on a national level. For this they deserve an especially warm vote of thanks.

My gratitude goes also to the members of the Board of Trustees for the Gerhard Altenbourg Prize, whose fruitful debates and contentions led to the granting of the award to Olaf Holzapfel. For the first time, part of the accompanying exhibition is on view outside the museum: Olaf Holzapfel has installed the sculpture *Holländische Mühlen* [*Dutch Mills*] on the lawn in front of the tea room. The installation work involved was undertaken, in a generous act of sponsorship, by Consass GmbH & Co. KG, Kohren-Sahlis, to whom also warm thanks are due. The project received support also from Altenburg's Lord Mayor, Michael Wolf, from Mayor Kristin Knitt, from the conservation expert Jürgen Fröhlich and from the Altenburg company KERN Straßen- und Tiefbau GmbH. The Sternberg Press, Berlin/New York accepted the catalogue into their publishing programme. The Galerie Gebr. Lehmann Dresden/Berlin kindly made numerous works available on loan. To all of the above-named we owe an especial debt of gratitude.

The fact that Olaf Holzapfel's outside sculpture could be duly installed was possible only thanks to the organizational talent, the numerous useful contacts and the tireless patience and commitment of Angelika Wodzicki, our PR and Museum Outreach representative. No thanks could be enough to do justice to her efforts. And thanks go, not least, to the artist himself, who conceived and realized the exhibition within the room spaces of the Lindenau Museum and made his works available for the purpose.

Finally, I wish all visitors to the exhibition and all readers of this catalogue interesting and revealing insights as they encounter Olaf Holzapfel's *Technik des Landes* [*The Technology of the Land*].

Der Gerhard-Altenbourg-Preis 2014
Grußwort

Dr. Thomas Wurzel, Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen

Die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen verbindet mit dem Lindenau-Museum Altenburg eine langjährige Förderung, die sie gemeinsam mit der Sparkasse Altenburger Land umsetzt. Sie konzentriert sich auf Gerhard Altenbourg, dessen Werk in der Sammlung zeitgenössischer Kunst im Lindenau-Museum dauerhaft gezeigt wird. Mit dem Namen dieses Künstlers von nationaler Bedeutung ist auch der im zweijährigen Turnus ausgelobte Gerhard-Altenbourg-Preis verbunden, der vom Freistaat Thüringen, der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen und der Sparkasse Altenburger Land wirtschaftlich getragen wird.

Der 1998 erstmals vergebene Gerhard-Altenbourg-Preis folgt dem Geist des Werkes und der persönlichen Haltung Gerhard Altenbourgs. Dies sind die wichtigsten Kriterien für die Benennung möglicher Preisträger durch das Kuratorium. Der Preis soll herausragende künstlerische Leistungen würdigen, bei denen eine innere Verwandtschaft zum Werk Altenbourgs besteht. Das Lindenau-Museum will sich über die Preisvergabe dem Werk Gerhard Altenbourgs immer wieder von Neuem und von verschiedenen Ebenen aus nähern, es lebendig halten und es in den Kontext internationaler Gegenwartskunst stellen. Der Preis ist daher nicht gebunden an Alter, Nationalität oder künstlerische Techniken. Vielmehr soll es der Preisträger durch sein Werk dem Lindenau-Museum ermöglichen, die geistige Grundhaltung des Namensgebers in anderen künstlerischen Zusammenhängen widerzu-

spiegeln. Daher ist ein wesentliches Element des Preises die mit ihm verbundene Werkausstellung des Preisträgers in den Räumen des Museums, mit dem zugehörigen Katalog.

Die bisherigen Preisträger sind Carlfriedrich Claus, Walter Libuda, Roman Opalka, Markus Raetz, Lothar Böhme, Cy Twombly, Micha Ullman und Michael Morgner. Olaf Holzapfel setzt diese Reihe würdig fort.

The Gerhard Altenbourg Prize 2014
– A Word of Greeting

Dr. Thomas Wurzel, Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen

The Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen – the Cultural Foundation of regional Sparkassen – has a long-standing sponsorship relationship with the Lindenau Museum, Altenburg, a funding programme in which it works in cooperation with the Sparkasse Altenburger Land. The funding is focused on Gerhard Altenbourg, whose oeuvre is on permanent display in the Lindenau Museum's contemporary art collection. An artist of national significance, Altenbourg is commemorated in the Prize of that name, which is awarded bi-annually and whose costs are borne jointly by the Free State of Thüringen, the Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen and the Sparkasse Altenburger Land.

First awarded in 1998, the Gerhard Altenbourg Prize upholds and reflects both the spirit of Gerhard Altenbourg's work and his personal stance. The two factors together form the essential criteria for the nomination of potential award-winners by the board of trustees. The prize acknowledges and rewards outstanding artistic achievements that have an inner affinity with Altenbourg's oeuvre. Through the award of the prize, the Lindenau Museum hopes to open up ever new approaches to Altenbourg's oeuvre on a variety of levels, so keeping the work alive and placing it in the context of international contemporary art. The prize, therefore, is not tied to age, nationality or artistic techniques. Instead, the award-winner and his work should enable the Lindenau Museum to reflect the essential intellectual stance of its inspiration in differing artistic contexts. An es-

sential element of the prize, accordingly, is the concomitant exhibition of the award-winner's work within the Museum and the accompanying catalogue.

The prize-winners hitherto were Carlfriedrich Claus, Walter Libuda, Roman Opalka, Markus Raetz, Lothar Böhme, Cy Twombly, Micha Ullman and Michael Morgner. In this lineage, Olaf Holzapfel is a worthy successor.





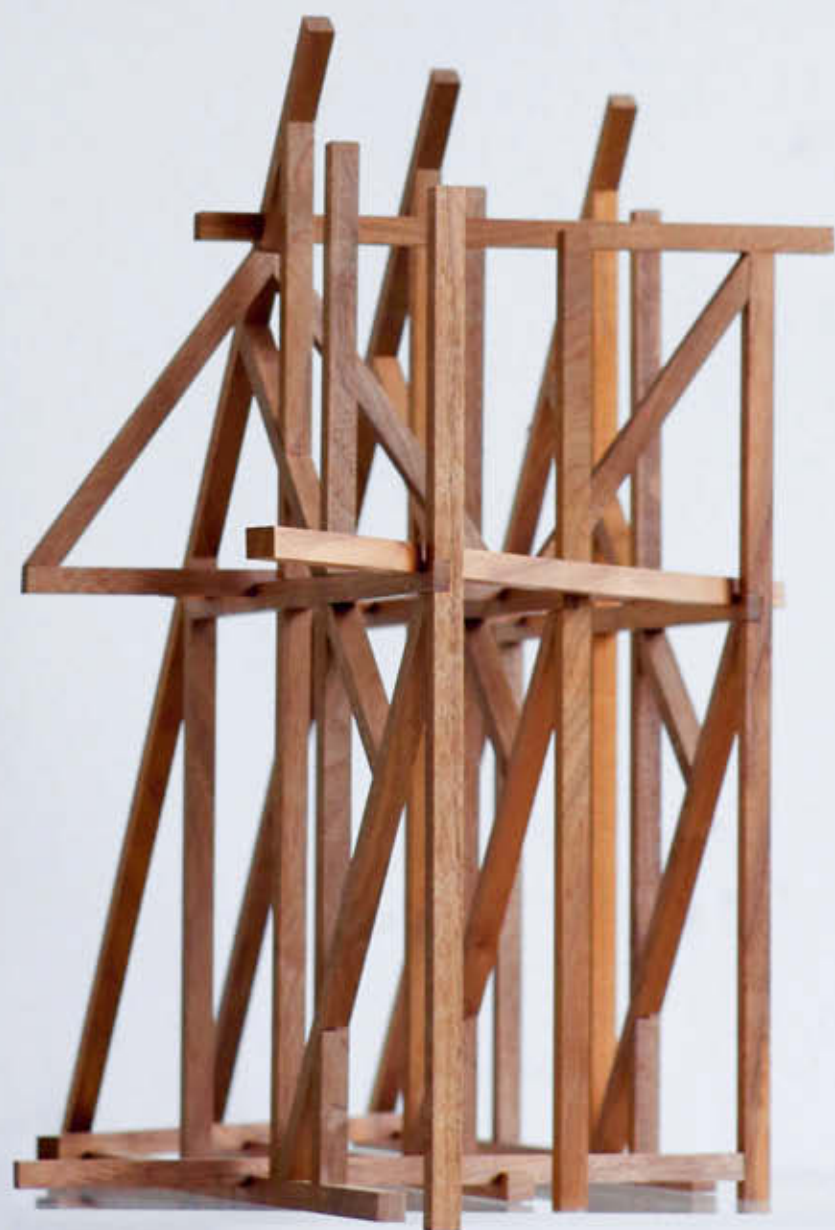






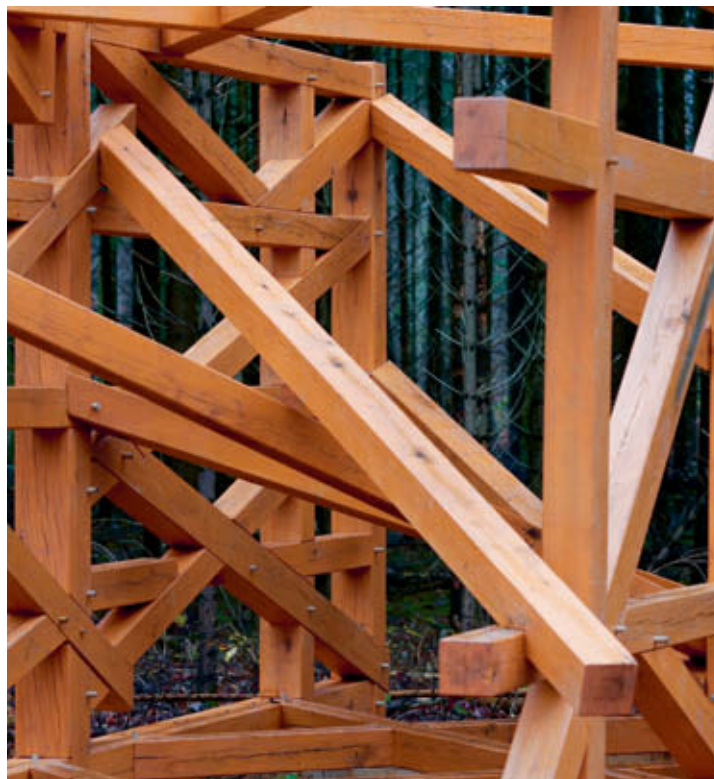
Drei Brücken, 2014; 485 × 750 × 380 cm; Fachwerk Douglasie, lackiert / timber frame Douglas pine, painted;
Standort am HG-Weg, Dresdner Heide / Situated beside the HG trail at the Dresden Woodlands



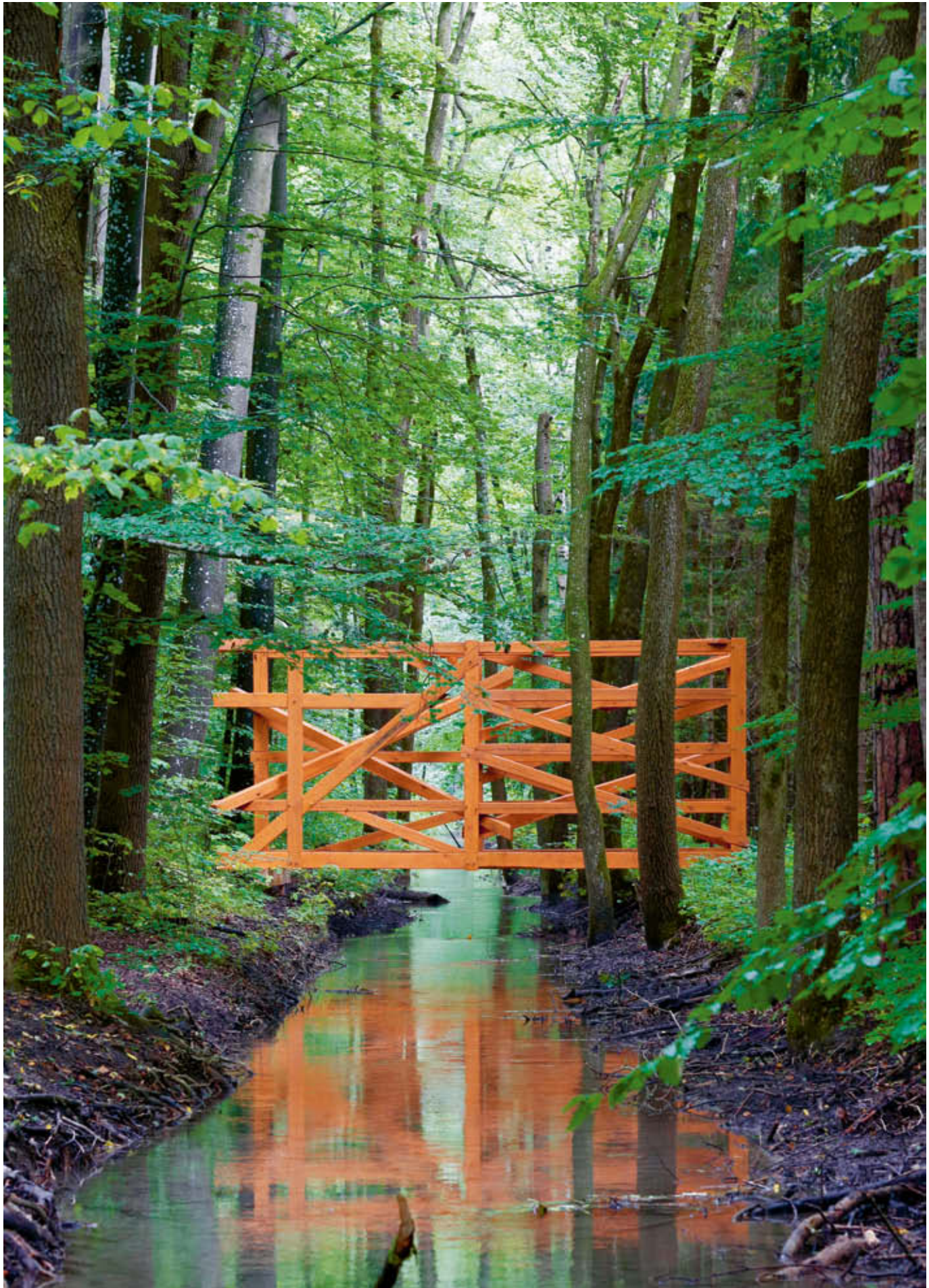


Drei Brücken, Modell 2014; 48 × 79 × 39 cm; Nussbaum / walnut





Wilder Mann auf Brücke, 2013; Eiche, farbige Holzlasur / oak, coloured wood stain; 290 × 260 × 650 cm









Holländische Mühlen, 2014; 647 x 593 x 390cm; Fachwerk Fichte lackiert / timber frame, spruce, painted



Holländische Mühlen, 2013; 43 × 43 × 24 cm, amerikanische Kirsche, farbig gefasst / american Cherry painted











Olaf Holzapfel ist von Mustern fasziniert. Er reist gern. Und er hat Löcher in den Schuhen – zumindest in dem Paar, das er trägt, als ich ihn in seinem Berliner Atelier besuche. Das mit den Schuhen finde ich allerdings erst später heraus. Zunächst zeigt er mir unzählige Muster, die er über die Jahre auf seinen Reisen zu den unterschiedlichsten Zielorten fern und unweit von Berlin dokumentiert hat: die leuchtend gelben Streifen der Gehwegmarkierungen für Sehbehinderte in Tokio, Fachwerkstrukturen aus dem Harz und die diversen Arten, wie in ganz Patagonien Baumstämme in Gatter, Tore und Lattenzäune verwandelt werden.

Um es klar zu sagen: Ich sehe „Muster“. Holzapfel selbst verwendet diesen Begriff nicht, und er scheint ihn auch nicht besonders zu mögen. Womöglich, weil alle diese Beispiele zwischen Ordnung und Chaos schwanken: zwischen der festen Ordnung eines Musters und dessen zerstörerischem Antigen. Einerseits bewirken – zumindest in meinen Augen – Harmonie und Gleichartigkeit unschwer erkennbare Musterstrukturen. Andererseits ist deren Erscheinungsbild erratisch, gleichsam gebrochen durch den Einfluss von Zufall und Ort. Etwas schief geraten vielleicht, wie ein paar Tänzer, die in einer langen Formationsreihe aus dem Takt kommen. Und so wirken die gelben Tokioter Blindenzeichen auf den ersten Blick geordnet – sei es als runde Buckel oder als Rillen –, entwickeln jedoch alsbald ein Eigenleben, bilden hier Verdoppelungen, da Verzweigungen aus: dienstwillige Wegweiser,

die plötzlich die Orientierung verlieren. Die Harzer Fachwerkstrukturen zeichnen sich unverkennbar durch ihre Zugehörigkeit zu einer traditionell gewachsenen Regionalbauweise aus, und dennoch birgt jede Struktur ein Muster von der Einzigartigkeit eines Spinnennetzes und wartet nur darauf, statt mit schwarzen Fliegen mit weißem Verputz gefüllt zu werden. Die hölzernen Gatter, Tore und Zaunanlagen, die Patagonien zerteilen, bilden eine Familie, und doch unterscheidet sich jede dieser Barrieren von der nächsten durch die Gestalt der Baumstämme und die verschiedenen Landschaftslinien, wie die unzähligen Verwandten eines weitläufigen Clans: Baum und Stammbaum. In allen diesen Beispielen wird ein Plan ersichtlich – perfektioniert von oben, in Unordnung gebracht von unten.

Beim Verlassen von Holzapfels Atelier sind wir nach unserer virtuellen Reise um die Welt beide erschöpft. Als ein Regenschauer einsetzt, erfahre ich von den kleinen Löchern in seinen Schuhen, die er ansonsten nur im Atelier trägt. Mir kommt der Gedanke, dass es womöglich abgenutzte Talismane sind, deren magische Kräfte nicht von den Händen, sondern von den Füßen verschlissen wurden. Es ist zu spät, zu weit und bei Weitem zu mühsam, umzukehren und ein anderes Schuhpaar zu holen. Also bewegt sich der Künstler im Weitergehen springend von den glatten Bürgersteigplatten zum kopfsteingepflasterten Randstreifen, dort wo die Regentropfen zwischen den Steinen wegsickern, statt sich in kleinen, flachen Pfützen zu sammeln (um dann durch die Löcher in

seine Schuhe, in seine Socken und bis zu seinen Füßen zu dringen). Es ist eine heuristische Methode, entstanden durch einen plötzlichen Wetterumschwung. In diesem Fall ein Plan von unten, zunichtegemacht von oben. Gleichwohl ist die Ähnlichkeit zwischen seinen Werken und seinen Schuhen frappierend: ein System, das sich an neue Umstände anpasst, dabei aber seinem ureigentlichen Wesenskern treu bleibt.

*

Das Wort „Muster“ ist selbst mit dieser Mehrdeutigkeit aufgeladen. Sicher nicht in der Theorie, doch dafür ach so häufig in der Praxis. Die Definition des Begriffs umspannt so Unterschiedliches wie Ziermotive, eine erkennbare Struktur, ein Modell sowie ein richtungsweisendes Vorbild für andere. Dies alles klingt eingängig, bis man sich für jede dieser Wortbestimmungen historische Beispiele ins Gedächtnis ruft, die schnell in Widerspruch zueinander treten. Auf einmal nähert sich der Kunststicker, der ein weißes Tischtuch mit bunten Fäden bestickt, dem Wissenschaftler an, der an Formeln zur Beschreibung von Kometenbewegungen feilt, oder dem Hacker, der ein Passwort knackt. Ebenso unvermutet kann der Statistiken zitierende Ökonom auf dieser Ebene leicht dem Politiker gleichen, der Beispiele bürgerlicher Zivilcourage preist, oder gar dem Modedesigner, der sich für ein Stoffmuster entscheidet, ganz zu schweigen von dem Model, das das fertige Kleid dann auf dem Laufsteg trägt. Ist erst einmal der Schritt von

den Nutzern des Musters zum Muster selbst getan, so schwindet der Unterschied zwischen Abstraktion und Ornamentik, ungeachtet ihrer höchst gegensätzlichen Geschichte. Abstraktion und viele Manifestationen des Ornamentalen haben sich entschieden von der Figuration ab- und der Wiederholung geordneter Strukturen zugewandt. Man vergleiche etwa Josef Albers' Quadrate – ineinandergebettete Felder in leuchtenden Farben – mit einem barocken Fries, der an einer Raumdecke einen kleinen Wirbelsturm entfacht. Oder man stelle Minimal Art neben islamische Kunst: Bei beiden lässt sich eine radikale Ablehnung des Figurativen zugunsten geometrischer Formfindungen ausmachen, bei einem kastenartigen Metallvorsprung ebenso wie in der kantigen kufischen Schrift. Man vergleiche die Pixel von Digitalbildern – bewegten oder unbewegten – mit den Webmustern von Stoffen oder Teppichen, die alle einer numerischen Logik folgen (und die erst vor Kurzem zu einer Welle zeitgenössischer Teppicharbeiten nach digitalen Fotografien geführt haben). Wenn es um Muster geht, verschwimmt die Trennlinie zwischen Abstraktion und Ornamentierung und – wie die digitalen Teppichgestaltungen zeigen – zwischen Kunst und Kunsthandwerk.

Holzapfel ist nicht nur ein Sammler von Mustern, er kombiniert auch ganz unterschiedliche Mustertypen miteinander, so als wolle er deren Ähnlichkeiten – insbesondere im Bereich des Handwerklichen – hervorheben. Seine 2012 erschienene Monografie *Region – die Technik des Landes* stellt die Fachwerk-

strukturen aus dem Harz neben bestickte sorbische Tücher sowie die vom Künstler selbst so bezeichneten *Lichtbilder*: bildartige Rahmen, gefüllt mit dicht geflochtenen Heuschnüren, die zuvor nach einem traditionellen deutsch-sorbischen Verfahren aus getrockneten Grashalmen, Kräutern und Wildblumen ineinander verdreht wurden. Durch Holzapfel trifft der Bauhandwerker die Kunststickerin, die dem Bauern und dessen Gehilfen begegnet; die Häuser beginnen, der von ihren Bewohnern getragenen Kleidung zu ähneln, die wiederum wie die umgebende Landschaft ist. Diese drei Arten von Mustern – architektonische, textile, landwirtschaftliche – bilden quasi einen Kosmos, eine organische Kontinuität zwischen der natürlichen und der gebauten Welt. Die Strukturen, Tücher und Schnüre existieren als Faserstränge, von groß (Ballen) über mittelgroß (Schnüre) bis winzig klein (Fäden). Wohl zur Akzentuierung solcher Verschiebungen in Maßstab und Anwendung stellte der Künstler seine Fachwerkstrukturen in einem Spektrum unterschiedlicher Größen her: so groß wie die traditionellen Bauten selbst und so klein wie die ihnen zugrunde liegenden Architekturmodelle. Dabei haben die Konstrukte, unabhängig von ihrer Größe, den Status von Skulpturen. Auch wenn Holzapfels Tun in Kunstwerke mündet, bleiben diese doch an Handwerk und Natur gebunden. Tatsächlich sind seine Fachwerkskulpturen und *Lichtbilder* in Zusammenarbeit mit Bauern und Handwerkern entstanden; sie tragen noch den kräftigen Geruch ihres Ursprungs – als Holz und Gras, als Bäume und Felder – in

sich. Indem er uralte Handarbeit in Werke der Gegenwartskunst überführt, unterminiert der Künstler die Trennung zwischen Natur und Kultur, zwischen Tradition und Moderne, insbesondere in deren hoch industrialisiertem Zeitalter. Der viel gerühmte, Moderne genannte Bruch mit der Tradition – die Abwanderung ungelernter Arbeiter von den Feldern in die Fabriken, der Übergang von der Handarbeit zur maschinellen Massenfertigung – beginnt selbst einzubrechen, denn diese Bereiche sehen sich sämtlich vom geometrisch-materiellen Prinzip des Musters durchdrungen. Egal welche Arbeitskraft – Natur, Menschenhand, Pferd, Maschine, Mikrochip oder eine Kombination von diesen, den Erzeugnissen ist ein unmissverständliches visuelles Echo anzusehen: noch mal, noch mal, noch mal ... noch mal, noch mal, noch mal ...

*

Zwei Argumente scheinen in diesem Zusammenhang wichtig. Das erste: Adolf Loos' Essay *Ornament und Verbrechen*, 1908 zunächst als Vortrag dargeboten, der in geradezu brutaler Weise mit dem Ornament brach, Architekten, Designer und auch Künstler aus dem Schwelgen im goldenen Nachglanz des 19. Jahrhunderts aufschreckte und sie mit Nachdruck auf die Moderne, Funktionalität, Abstraktion und Industrialisierung des noch jugendlich frischen 20. Jahrhunderts verwies. Ausgehend von papuanischen Ureinwohnern, die ausnahmslos alles – von ihren Booten bis hin zum eigenen Körper – mit Verzierungen

versehen, prangert Loos das Ornament bei seinen europäischen Zeitgenossen als eine Absage an die Zugehörigkeit zur modernen zivilen (auch zivilisierten) Gesellschaft an. Während die Papuas es als unschuldige Einheimische ja nicht besser wüssten, könnten – dem Architekten zufolge – „moderne“ Menschen mit Tätowierungen am Körper nur Delinquenten oder Degenerierte sein. Sein Beweis: 80 Prozent der Insassen mancher Gefängnisse trügen Tattoos. Überdies müsse es sich bei frei auf der Straße herumlaufenden Tätowierten um latente Kriminelle oder degenerierte Aristokraten handeln – wobei Loos seine Haltung wohl überdenken würde, wäre ihm die Allgegenwart des Tattoos in heutiger Zeit bekannt. Von Papuas und Häftlingen ist es indes nur ein kurzer Sprung bis zum ... Künstler. Denn Loos sieht im Ornament den Ursprung der bildenden Kunst, die durch eine ebenso primitive Erotik getrieben sei, obgleich derselbe Impuls ja Beethoven zur Niederschrift seiner *Neunten Symphonie* (1824) geführt habe. Ergo: „aber der mensch unserer zeit, der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter.“ Loos scheint hier von Malern zu sprechen, er nennt jedoch keine Namen. Sein Mantra – „*evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstände.*“ (die Kursivierung stammt von Loos selbst) – ließe sich als Versuch deuten, die Künstler samt ihrer schmucken, unnützen Kunst und ihrer hingeschmiert-erotischen Impulse aus dem Paradies der Formgebung, sei

es der architektonischen, industriellen oder grafischen, zu vertreiben. So absolut, so vernichtend fiel Loos' Verdammung des Ornamentalen aus – nicht einmal die Verzierungen auf Pfefferkuchen könne er ertragen –, dass seine Botschaft weitreichende Folgen haben sollte. Anstatt das Design von der Kunst zu befreien, scheint er vielmehr den Anstoß für eine Befreiung des Designs sowie der Kunst vom Ornament geliefert zu haben. Und anstatt das Paradies zu verlassen, entschlossen sich viele Künstler nicht nur zur Aufgabe der Goldfarbe, sondern auch der Figuration, um bleiben zu dürfen.

Freilich ließ Loos einige Jahre nach dem Vortrag eine Bestätigung für sein Mantra in Gestalt eines architektonischen Manifests folgen: ein 1912 fertiggestelltes Bankgebäude am Michaelerplatz in Wien. Zur damaligen Zeit soll der Bau, so die Legende, wegen seiner glatt belassenen Schauseite einen Skandal erregt haben; durch den öffentlichen Aufschrei sah Loos sich nachträglich zur Anbringung malerischer Blumenkästen an den „augenbrauenlosen“ Fenstern gezwungen. Dabei grenzt die loossche Fassade nach heutigen Standards – zumindest auf Straßenniveau – ans Rokoko, mit ihrem berauschenden Mix aus Marmor, Glas und Gold, bekrönt von Laternen in geschwungenen Halterungen und schweren metallenen Tafeln: zum einen Wappen, zum anderen exotische Fetischmasken zum Schutz der Bankfiliale gegen böse Geister. Heute erscheint das Looshaus keineswegs als Bollwerk gegen das frevelhafte Ornament und

dessen Bande aus Kriminalität, Degeneration und Erotik, sondern vielmehr als überzeugendes Beispiel für die kultivierte Einbettung einer ornamentalen Tradition in die Architekturmoderne. Wer vermag dies besser als Loos? Gewiss haben sich Architekten der Postmoderne daran versucht – und sind allzu oft gescheitert. Loos' Verwerfung des Ornaments – egal wie widersprüchlich, aufgesetzt oder fehlgeleitet sie war, wie kolonialistisch, elitär und rassistisch – erscheint heute wie ein erster Schritt auf dem Weg nicht nur zum Bauhaus, sondern auch zum Internationalen Stil, hervorgebracht von einer neuen, von Technik und Maschinen dominierten Generation. Klare, schlichte Vorbilder ließen sich in jeder Stadt, von Montreal bis Buenos Aires, bauen, ungeachtet der jeweiligen lokalen Traditionen, Wetterverhältnisse, Geschmacksprägungen und ornamentalen Praktiken – was auch immer da lauern möge an verschnörkeltem Kitsch. Je reiner, je einfacher, desto ansprechender für die ganze Welt. Nur ein weiterer kleiner Schritt ist es vom loosschen Mantra hin zu Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* (1915), jenem Quadrat, das die religiöse Ikone von ihrem begehrten Eckplatz im Zimmer verdrängte, oder auch zu Marcel Duchamps berühmtem Pissoir *Fountain* (1917), dekoriert mit nichts weiter als einer gefälschten schwarzen Signatur. Einige kleine Schritte – und später ein paar große – führen uns weiter zu Abstraktion, Minimalismus und schließlich zur Konzeptkunst.

Heute mag schwer nachvollziehbar sein, aus welchem Grund so viele Künstlergenerationen

dem Ruf von Loos – mehr Feind als Freund der bildenden Kunst – scheinbar Folge geleistet und das Ornament aus ihrem künstlerischen Schaffensprozess verbannt haben. Oder warum so viele Künstler den Tod der Ornamentik mit dem Tod der Figuration gleichsetzten, wo doch so viele Ausdrucksformen des Ornamentalen abstrakte Gestalt besaßen. Vielleicht lag es ja an seinem Kommentar über die figurativen Pfefferkuchenverzierungen ... Vielleicht aber führten die Schritte, die Künstler im Gefolge des loosschen Mantras taten, nicht nur in aller Entschiedenheit weg von Ornament und Figuration, sondern auch sachte hin zu Architektur und Design, wenn auch nur zu deren neu entdeckter reiner Schlichtheit. Malewitschs Quadrat, das in einer Raumecke lauert wie ein Boxer, der nur darauf wartet, im Ring Schaden anzurichten, hat unverkennbar eine architektonische Qualität, während Duchamps Brunnen – selbst in trockenem Zustand – ein Produkt des Industriedesigns bleibt, schockierend in seiner entblößten Zweckdienlichkeit, die vom Feigenblättchen der umgekehrten Aufstellung nur notdürftig verhüllt wird. Ob Künstler nun von Loos inspiriert waren oder nicht, die Bezeichnung eines Kunstwerks als „ornamental“ ist ein Ausdruck scharfer Kritik. Noch heute gilt es als eine Beleidigung, ein Werk „dekorativ“ zu nennen. Zumindest habe ich noch keinen Künstler kennengelernt, der diese Adjektive gern gehört hätte. Mit Ausnahme von Holzapfel. Noch einmal: Seine Auswahl an Mustern macht deutlich, dass – wenn überhaupt – nur eine feine Linie zwischen Ornament und



Lichtbild 4 Horizonte, 2014; 215 x 135 x 25 cm; Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash







1



5



2



6



3



7



4



8



9



13



10



14



11



15



12



16



17



21



18



22



19



23



20



24

1 <i>Lichtbild Fluss</i> , 2013 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 85 × 137 × 21 cm	7 <i>Fenster</i> , 2014 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 95 × 125 × 24 cm	13 <i>Lichtbild mit Säulen</i> , 2011 Heu, Drahtgeflecht, Kie- fer / hay, tie wire, pine 163 × 133 × 25 cm	19 <i>Lichtbild Vertikalen fließend</i> , 2013 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 210 × 135 × 25 cm
2 <i>Lichtbild Wickel</i> , 2013 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 66 × 88 × 24 cm	8 <i>Lichtbild Köper</i> , 2010 Heu, Drahtgeflecht, Kiefer / hay, tie wire, pine 110 × 185 × 25 cm	14 <i>Lichtbild Linien</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Weißbuche / hay, tie wire, hornbeam 70 × 75 × 25 cm	20 <i>Lichtbild gekreuzt</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Ausziehtusche, Kiefer / hay, tie wire, Indian ink, pine 160 × 90 × 24 cm
3 <i>Lichtbild Barock</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 75 × 75 × 25 cm	9 <i>Lichtbild Köper 3</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 142 × 222 × 22 cm	15 <i>Lichtbild Köper</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 70 × 75 × 23 cm	21 <i>Lichtbild umkehren</i> , 2011 Heu, Drahtgeflecht, Kiefer / hay, tie wire, pine 162 × 124 × 28 cm
4 <i>cross</i> , 2010 Heu, Drahtgeflecht, Ausziehtusche, Kiefer / hay, tie wire, Indian ink, pine 93 × 90 × 25 cm	10 <i>Lichtbild Storm</i> , 2013 Heu, Drahtgeflecht, Fixativ, Tusche, Pigment, Esche / hay, tie wire, fixative, ink, pigment, ash 125 × 95 × 25 cm	16 <i>Lichtbild Raute natur</i> , 2010 Heu, Drahtgeflecht, Kiefer / hay, tie wire, pine 140 × 135 × 15 cm	22 <i>Lichtbild blaugelb</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Tusche, Pigment, Esche / hay, tie wire, ink, pigment, ash 245 × 160 × 27 cm
5 <i>Lichtbild Vertikalen gedreht</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 215 × 225 × 28 cm	11 <i>Lichtbild Punktbild</i> , 2013 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 82 × 90 × 25 cm	17 <i>Fragment</i> , 2014 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 125 × 110 × 25 cm	23 <i>Lichtbild verschränkt</i> , 2012 Heu, Tusche, Esche / hay, ink, ash 100 × 75 × 25 cm
6 <i>Lichtbild Atlas 2 3</i> , 2011 Heu, Drahtgeflecht, Fixativ, Kiefer / hay, tie wire, pine 160 × 117 × 25 cm	12 <i>Lichtbild Köper</i> , 2010 Heu, Drahtgeflecht, Kiefer / hay, tie wire, pine 93 × 129 × 19 cm	18 <i>Lichtbild Leinen blau</i> , 2014 Heu, Drahtgeflecht, Esche, Pigment / hay, tie wire, ash, pigment 130 × 120 × 25 cm	24 <i>Lichtbild Leinen normal</i> , 2012 Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash 162 × 119 × 20 cm

Lichtbild Leinen 3, 2013; Heu, Drahtgeflecht, Esche / hay, tie wire, ash; 210 × 135 × 25 cm





Abstraktion verläuft, zwischen Zunfttraditionen der Ornamentierung und der glatten Modernität der Abstraktion, eben weil beide diesen historisch geprägten Drang zur Entfernung alles Gegenständlichen in sich tragen. Das so traurige, aber wahre Paradoxon? Auch wenn die Künstler dem Verbrechen der Ornamentik durch das Eintauschen der Figuration gegen die Abstraktion zu entinnen hofften, endeten sie im Grunde genommen wieder beim Anfang. Anstatt große böse schwarze Quadrate zu malen, erschafft Holzapfel weit lieber solche abstrakten Quadrate aus der ornamentalen Tradition, in diesem Fall den handgemachten Heuschnüren. Mit dieser Kombination legt der Künstler nahe, dass Loos weniger *gegen* das Ornament als vielmehr *für* Muster war.

*

Beim zweiten Argument geht es um Oralität und Literalität einschließlich ihrer Auswirkungen auf Handwerk und bildende Kunst. Literale Kulturen zeichnen sich durch die Fähigkeit des Schreibens und Lesens aus; bei mündlich überliefernden Gesellschaften hingegen fehlt diese Fähigkeit – was nicht bedeutet, dass es ihnen an Intelligenz oder Gedächtniskraft mangelt: Sie bedienen sich lediglich anderer Lern- und Erinnerungsstrategien. Doch ganz ähnlich wie bei Loos' Kriminalitäts- und Degeneriertheitsverdikt gegen das Ornamentale wird Oralität tendenziell mit rückständigen Gesellschaften in Verbindung gebracht – wenn nicht gleich mit indigenen Völkern wie den Papuas, die Loos trotz ihrer Tätowierun-

gen freispricht. Insofern wäre die Moderne in Europa und darüber hinaus kaum vorstellbar ohne eine umfassende Alphabetisierung und allgemein verbindliche Bildungsstandards als deren Voraussetzung. Oralität kennt keinen Unterschied zwischen Handwerk und Kunst, wohingegen handwerkliche Erzeugnisse wegen ihrer Zweckdienlichkeit und der Anonymität ihrer Schöpfer von schriftkundigen Gesellschaften für gewöhnlich als Kunsthandwerk bezeichnet werden. Während sich die bildenden Künste permanent verändern, entwickeln sich Handwerkstechniken mit der Zeit nur sehr sehr langsam weiter; die Gleichartigkeit handwerklicher Produkte schließt sie aus der Sphäre der Kunst aus, denn diese Produkte ähneln einander nicht nur, sie wirken überdies zeitlos – so alt und unveränderlich, dass sie außerhalb der Geschichte stehen. Wo die bildende Kunst den historischen Moment ihrer Schöpfung manifest werden lässt, verweigert sich das Handwerkliche scheinbar dem Lauf der Zeit. Im Fehlen von Literalität und ihren Schriftwerken gehen Arbeiten des mündlich überlieferten Handwerks aus den Traditionen hervor, werden verbal und durch Nachahmung von einer Generation an die nächste weitergegeben. Tradition widersetzt sich Veränderungen; erstens, weil sich Veränderungen nicht schriftlich festhalten und für künftige Befragungen beiseitelegen lassen, zweitens, weil die Dinge immer schon so handgehabt wurden. Dabei bleibt dennoch immer ein gewisser Spielraum, bedingt durch kontinuierlich wechselnde Gegebenheiten und die hartnäckige organische Verbundenheit des Handwerks mit

einem bestimmten Ort: die Notwendigkeit der Anpassung, ein plötzlicher Mangel oder Überfluss an natürlichen Werkstoffen, ihre heterogenen Formen, die Erfordernisse eines kalten Winters, ein ungewöhnlich regnerisches Frühjahr, ein unerwarteter Wolkenbruch in Berlin ... Oralität muss imstande sein, einen Kompromiss zu schließen zwischen Witterung, Landschaft, heimischen Naturmaterialien und den eigenen handwerklichen Traditionen, die seit Jahrhunderten am selben Ort immer wieder zur Anwendung kommen – nicht importiert aus der Ferne, samt Gebrauchsanweisung oder gar einem Expertenteam, so wie es beim International Style der Fall war. Kurz gesagt, das mündlich überlieferte Handwerk ist im Guten wie im Schlechten an den Ort gebunden, die literale Kunst hingegen an die Zeit und an das unaufhaltsame Aufgehen eines jeden Momentes in der Geschichte. Und so wie mündlich überliefernde Gesellschaften dem Voranschreiten der Zeit widerstehen, so haben sich Schriftkulturen des Öfteren als allergisch gegenüber den Unwägbarkeiten des Ortes erwiesen.

Holzapfel, der – durch seine Vorgehensweise und seine Zusammenarbeit mit Handwerkern und lokalen Helfern – mit einem Fuß fest in der Handwerkskunst steht, gelingt es, die mündliche und schriftliche Kultur zu vereinen: die Unwägbarkeiten des Ortes und die Flüchtigkeit der Zeit. Diese Verbindung zu schaffen, ist keine Kleinigkeit: Der historische Antagonismus zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist bei Weitem hartnäckiger und fester verwur-

zelt als die Polarisierung zwischen Ornament und Abstraktion. Ich bin nicht ganz sicher, wie er dieses Kunststück vollbringt, doch ich bin hundertprozentig sicher, dass er eine unvorstellbare Menge Arbeit als täuschend einfache Fingerübung aussehen lassen kann. Holzapfel ist kein Künstler, bei dem damit zu rechnen ist, dass er mit einem Kunstwerk ein- und abfliegt, das genauso gut an irgendeinem anderen Ort gezeigt werden könnte – so wie die Entwürfe des International Style, die man überall hat bauen können. Ebenso wenig ist er ein durch und durch ortsspezifisch arbeitender Künstler, der sein Werk für einen bestimmten Platz produziert, mit ihm auf vorgefundene Gegebenheiten reagiert oder es diesen gar genau anpasst. Und er ist gewiss kein Vertreter der relationalen Ästhetik, die Kunst als Interaktionen im sozialen Raum, ob vor Ort oder mit den Besuchern einer Ausstellung, begreift, denn Holzapfels soziale Interaktionen – mit Handwerkern und Ortsansässigen – bleiben dem Betrachter seiner Werke schlussendlich verborgen. Mutmaßend würde ich eher den Vergleich mit einem Ethnografen ziehen, der in Weiterentwicklung der klassischen Methodologie der „teilnehmenden Beobachtung“ das praktiziert, was „teilnehmende Produktion“ heißen könnte. Anstatt mit fertigen Werkentwürfen einzufliegen, scheint Holzapfel diese in der Begegnung mit jenen spezifischen Arbeitsweisen – vom Handwerk zur Technik, von Heuschnüren bis zu Gehwegmarkierungen – zu finden oder zu formen, die er jeweils vor Ort entdeckt: in der Großstadt, im Dorf, auf dem Land oder in einer Region. Auch wenn er

den Begriff „Muster“ nicht schätzt, liegt seine besondere Gabe wohl in dieser Fähigkeit: an einem Ort – irgendwo, vom Harz bis Patagonien – anzukommen, die organischen Muster dort zu erkennen und dann herauszubekommen, wer sie macht und wie.

Der nachfolgende Part ist heikler: Wie er es schafft, dass andere mit ihm zusammenarbeiten, wie er sie dazu bewegt, ihre Traditionen zu modifizieren und ihr Handwerk an eine Neuerung anzupassen, die nicht durch die Witterung, die Landschaft, die natürlichen Werkstoffe, die Erfordernisse eines kalten Winters oder eines ungewöhnlich feuchten Frühlings bedingt ist, sondern von Holzapfel selbst kommt. Der Künstler ist keine Wettererscheinung, vielmehr eine andere Entität, die vom Himmel herabkommt, in der Regel per Flugzeug: der Fremde. Jeder Ethnograf weiß ein Lied davon zu singen, wie schwierig es ist, sich in eine fremde Gesellschaft einzugliedern, vor allem in eine durch mündliche Überlieferung geprägte, die dem Fremden tendenziell mit Misstrauen begegnet – und sei es nur, weil das Neue ihr kollektives Gedächtnis zu erschüttern droht. Holzapfel – er spricht nur Deutsch und Englisch – hat nicht den Versuch unternommen, sich in all jene Orte seines Schaffens zu integrieren: kein „going native“ also. Seine Fremdartigkeit muss wohl einen Eindruck unaufdringlichen, doch ernsthaften Interesses hinterlassen. Denn wenn er in Patagonien etwa die Frage stellt: „Können wir eines dieser Gatter hier frei im Raum stehend bauen – als Tür ins Nichts?“, so lautet die Antwort:

„Klar, warum nicht?“. Eingebettet in sämtliche Werke Holzapfels – und für uns doch nicht zu sehen –, ruht diese Beobachtungsarbeit (das Ausfindigmachen von Mustern) und das Partizipationsinteresse (mit dem er andere dazu bringt, ihre Handwerksmethoden an seine Kunstwerke anzupassen).

Die *Lichtbilder* sind das beste Beispiel für das Ausbalancieren von Handwerk und Kunst, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Raum und Zeit. Die Heuschnüre wie auch die Technik ihrer Herstellung wurden, den Gepflogenheiten einer mündlich überliefernden Gesellschaft gemäß, über Generationen weitergegeben, auch wenn die Ortsansässigen seit Langem schon des Lesens und Schreibens kundig sind. Nach Auskunft des Künstlers werden die Schnüre für ihn in einem polnischen Dorf an der Grenze zwischen Niederschlesien und Polen gemacht. Ihr Ursprung, so erklärten die Dorfbewohner, liege nicht in einer polnischen Tradition, sondern vermutlich in einer deutschen oder auch sorbischen. Auf Anhieb sind die deutlichen Anzeichen einer mündlichen Kultur zu erkennen: Viele wissen noch, wie das Drehen der Schnüre vonstattengeht, doch die Herkunft dieser Praxis liegt, eben durch das Fehlen einer schriftlichen Dokumentation oder Überlieferung als historische Information, im Dunkeln. Dieses Handwerk wird mit dem Körper erinnert, nicht aus Büchern erlernt. Und da ist noch ein weiteres Indiz für Mündlichkeit, wenn auch nur für ihr Verschwinden: Einst dienten Heuschnüre der Anfertigung von Bienenkörben und als Isoliermaterial für Häu-

ser. Heute aber haben sie, wie viele durch die Technologie verdrängte Handwerksmethoden, nur noch im Ritual Bestand, und zwar in den Frühlingsfesten, wo die Heuschnüre in den Kostümen der mythologischen, vom Ende des Winters kündenden „Heumänner“ zum Einsatz kommen. Unwillkürlich kommen einem – mitten im Herzen Europas! – die loosschen Papuas in den Sinn, für die alles Nützliche, vom Boot bis zum eigenen Körper, zu einem Träger von Ornamenten werden konnte. Genauso unproblematisch wie die frühere Verwendung der Schnüre als Futter, im Hausbau und zur Kostümierung erscheint heute die Aufhebung der Trennung zwischen Arbeit und Feiern. Wie Holzapfel anmerkt, sind für das Verdrehen der Schnüre – sie können sieben bis acht Meter messen – auch sieben bis acht Personen und die richtige Mischung aus Heu, Grashalmen und Wildblumen notwendig, wobei eine Person je Meter die Schnurspannung hält. Allerdings machen die jungen Männer dies nicht zum Erwerb ihres Lebensunterhalts; sie treffen sich nach der Arbeit in der Scheune, hören Musik, trinken Bier und drehen gemeinsam die Schnüre, als wären sie auf einer Party. Für die Auswahl der richtigen Halme – richtig im Hinblick auf Farbe, Alter und Trocknung – verlässt sich der Künstler auf örtliche Helfer, das Endprodukt nutzt er indessen für seine eigenen Kunstwerke, indem er die Schnüre in einen Eschenholzrahmen einwebt. Auch dieser Vorgang erfolgt in gemeinsamer intensiver Arbeit: Einer webt, während die anderen kontinuierlich Schnur zuführen, verdrehen und auf Spannung halten. Der Künstler nennt

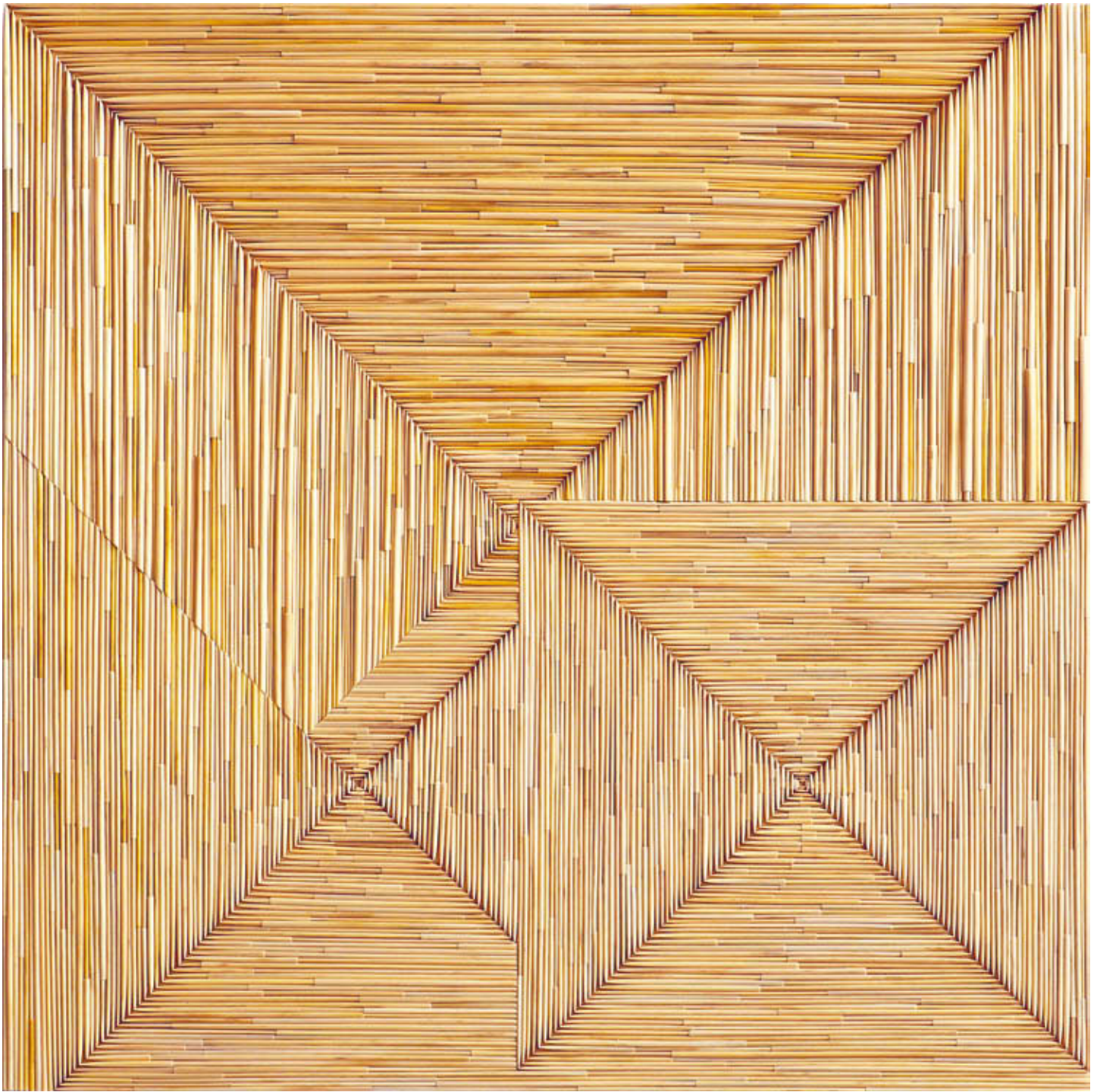
seine Werke „Lichtbilder“, denn Heu steht in vielen Kulturräumen, nicht nur in Polen und Deutschland, als Symbol für Licht und Sonne. Und schließlich verweist der Titel – auch wenn er der Schriftwelt entstammt – auf den ganzheitlich-organischen Kosmos der mündlichen Überlieferung: eine Kontinuität zwischen der Sonne am Himmel, dem, was auf der Erde wächst und der Art, wie die Menschen, die sie bewohnen, es nutzen und genießen. Was wir am Ende sehen, ist sowohl ein zur Kunst gewordenes Handwerk als auch eine mündliche Überlieferung, die visuell – und eben nicht schriftlich – festgehalten wird. Wenn Holzapfel die Schnüre ihrem Umfeld entrückt, so tut er dies, ohne ihr Gedächtnis aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit zu überführen. Hierin mag sein Kompromiss liegen, sein gewisser Wahnsinn, aber auch ganz gewiss unser Vergnügen.

Dr. Jennifer Allen lebt als Autorin in Berlin.

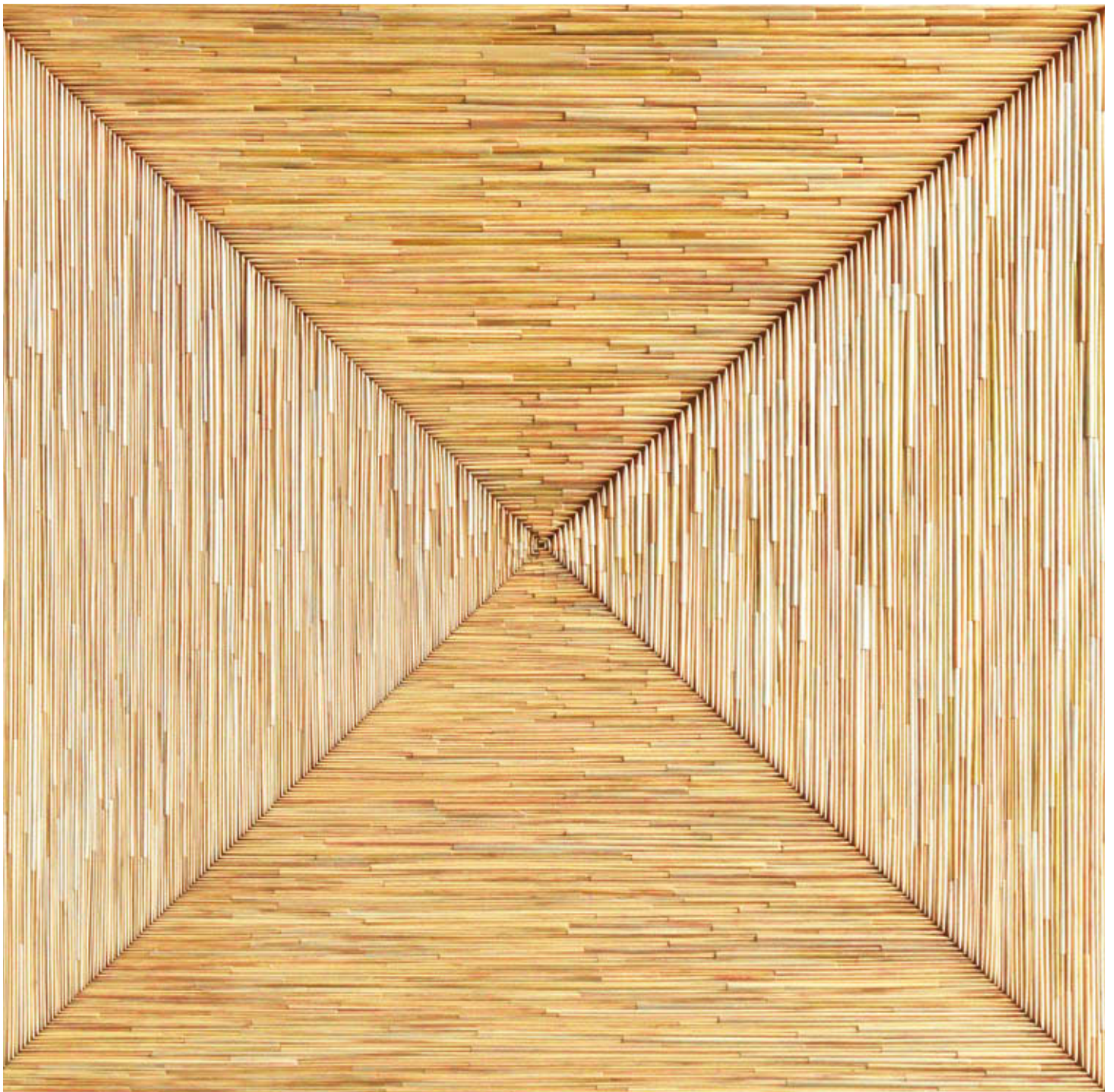




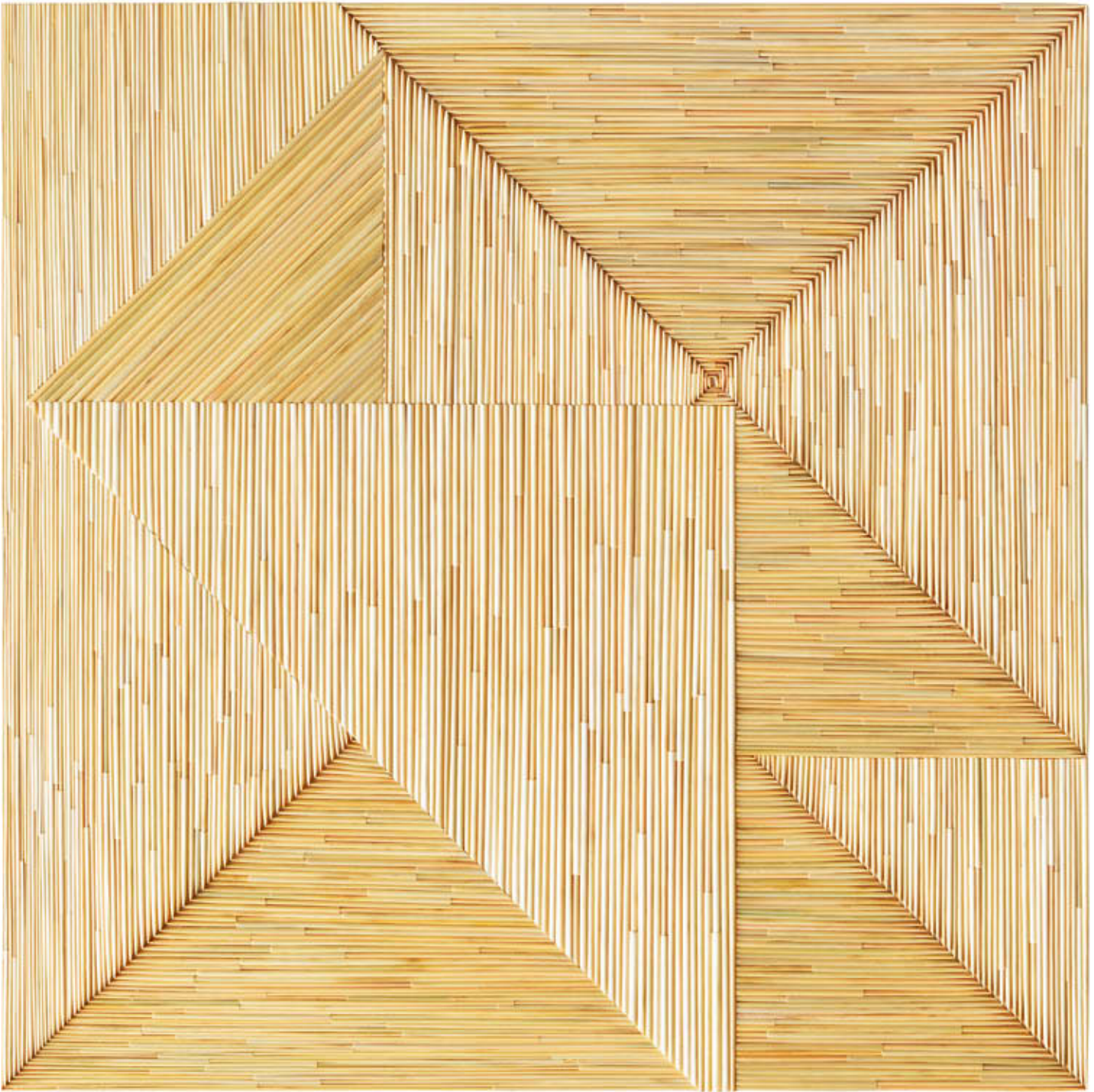
3 Räume in 2, Tiefenlinien, 2014; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 68 × 68 cm



perspektiv – Spirale, 2014; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 68 × 68 cm



2 Räume in 1, Adler, 2014; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 68 × 68 cm



Portrait, 2013; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 68 × 56,5 cm

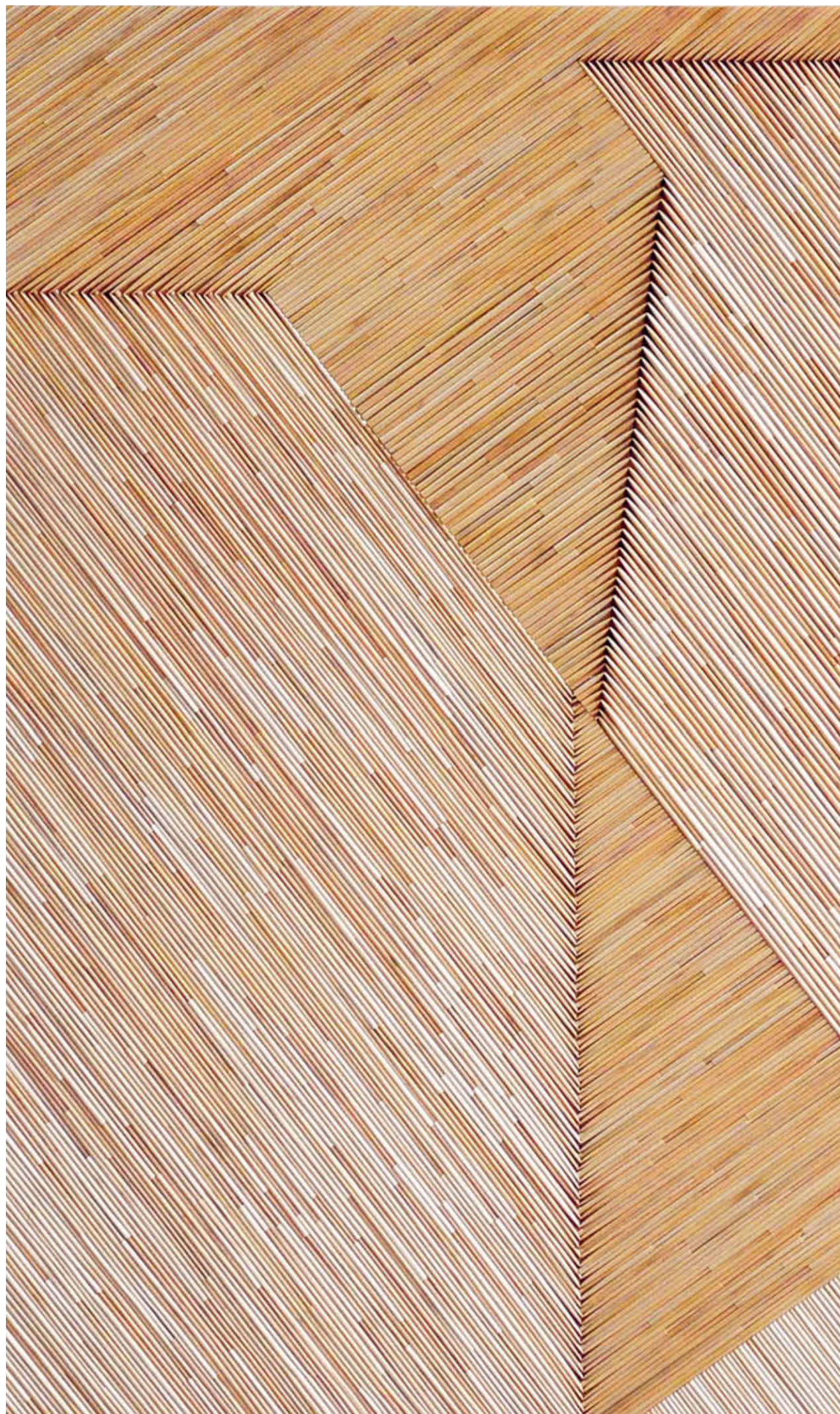


Spread, 2014; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 68 × 68 cm





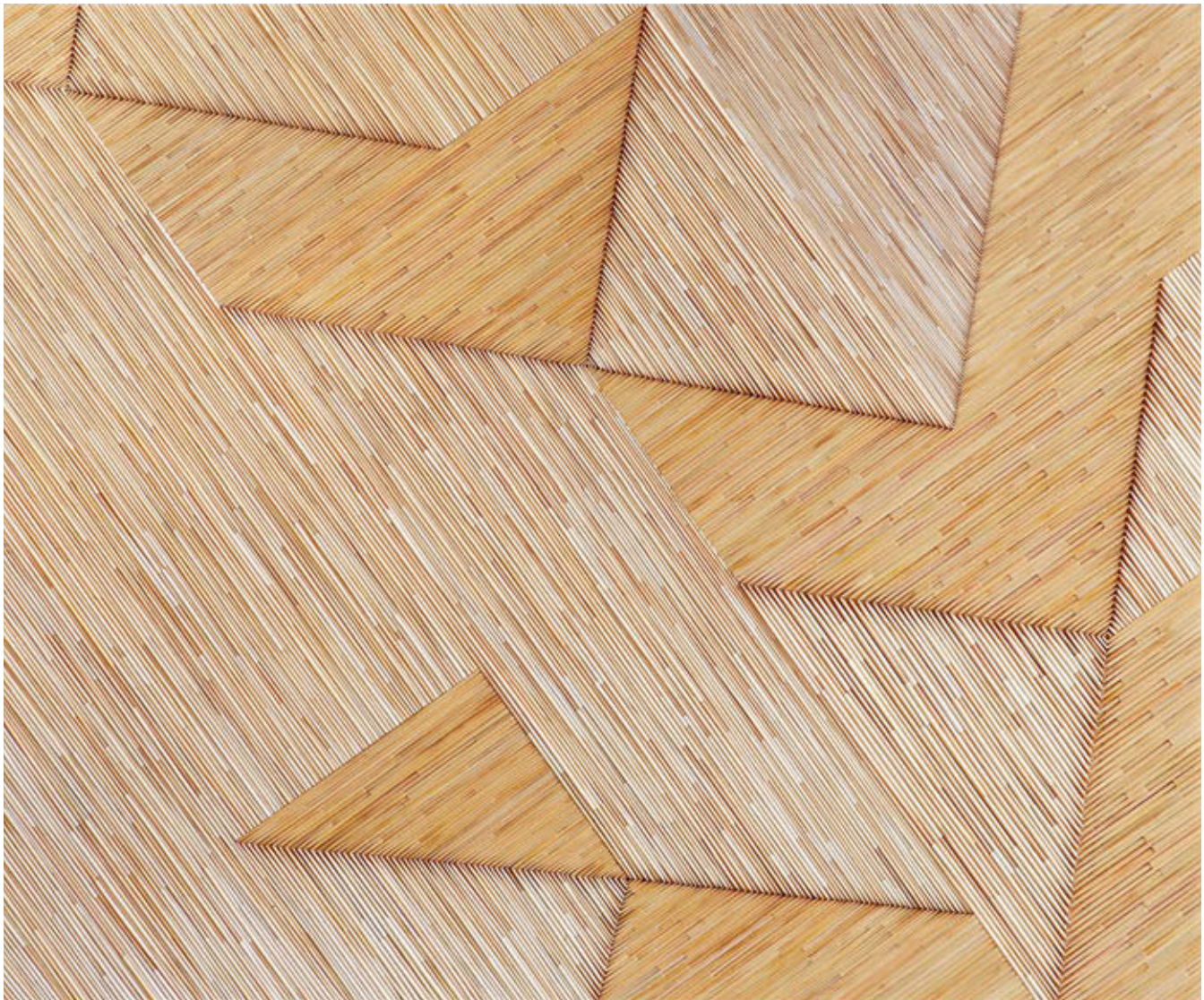


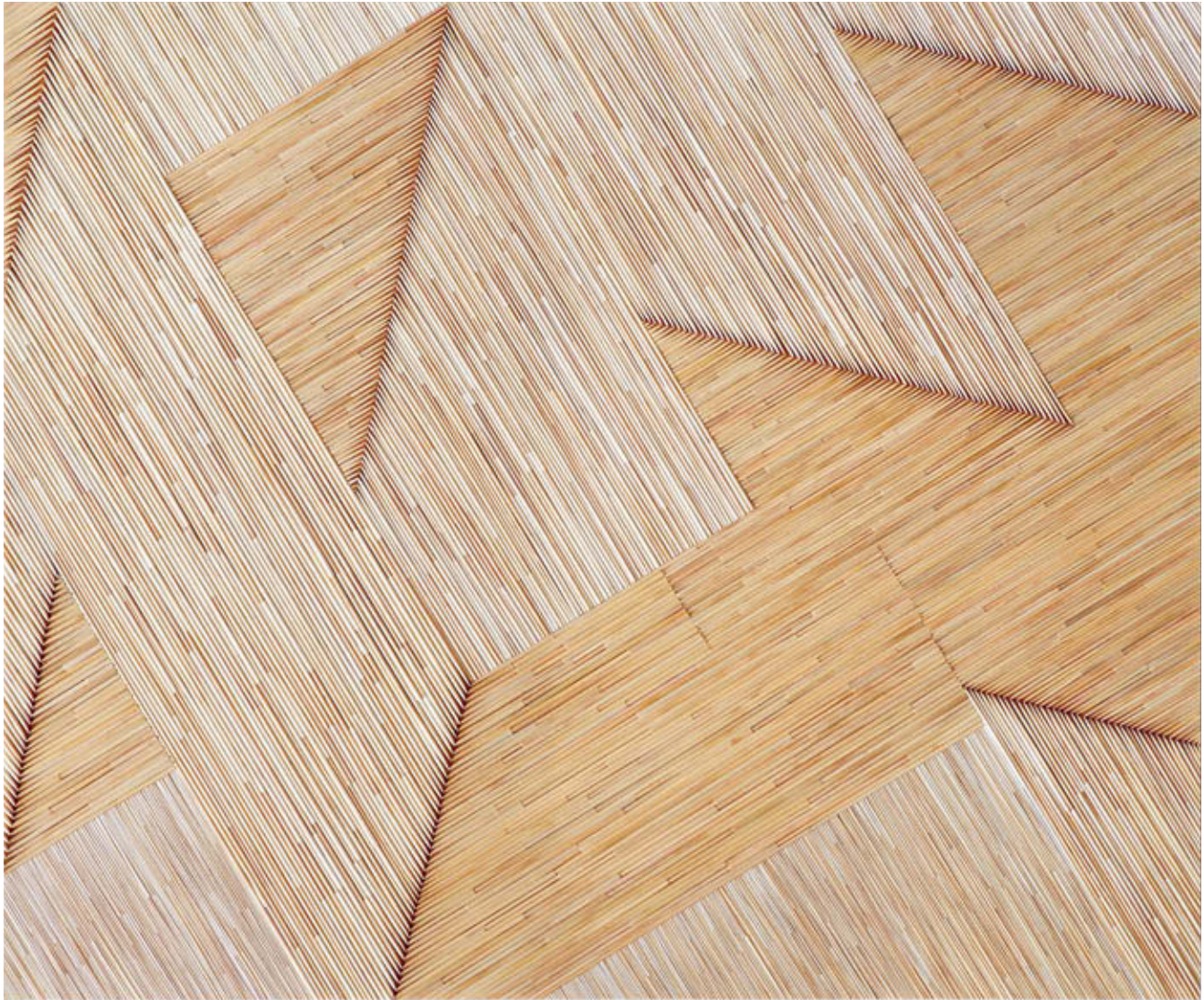


Wellen – mittlerer Westen, 2014; Stroh auf Sperrholz/ straw on plywood, 91 x 110 cm



Spiralen – Schaum, 2014; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 84 × 101 cm

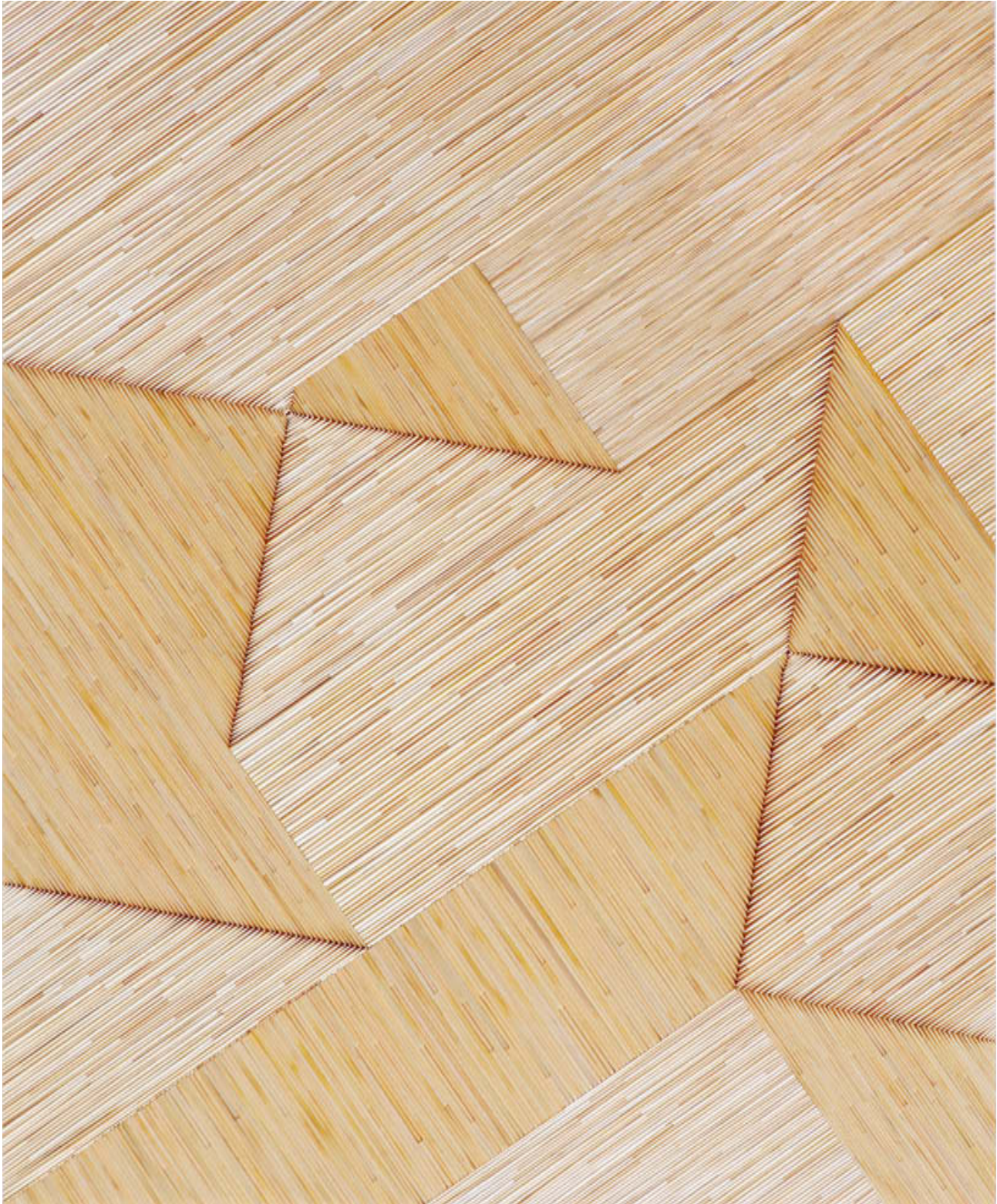


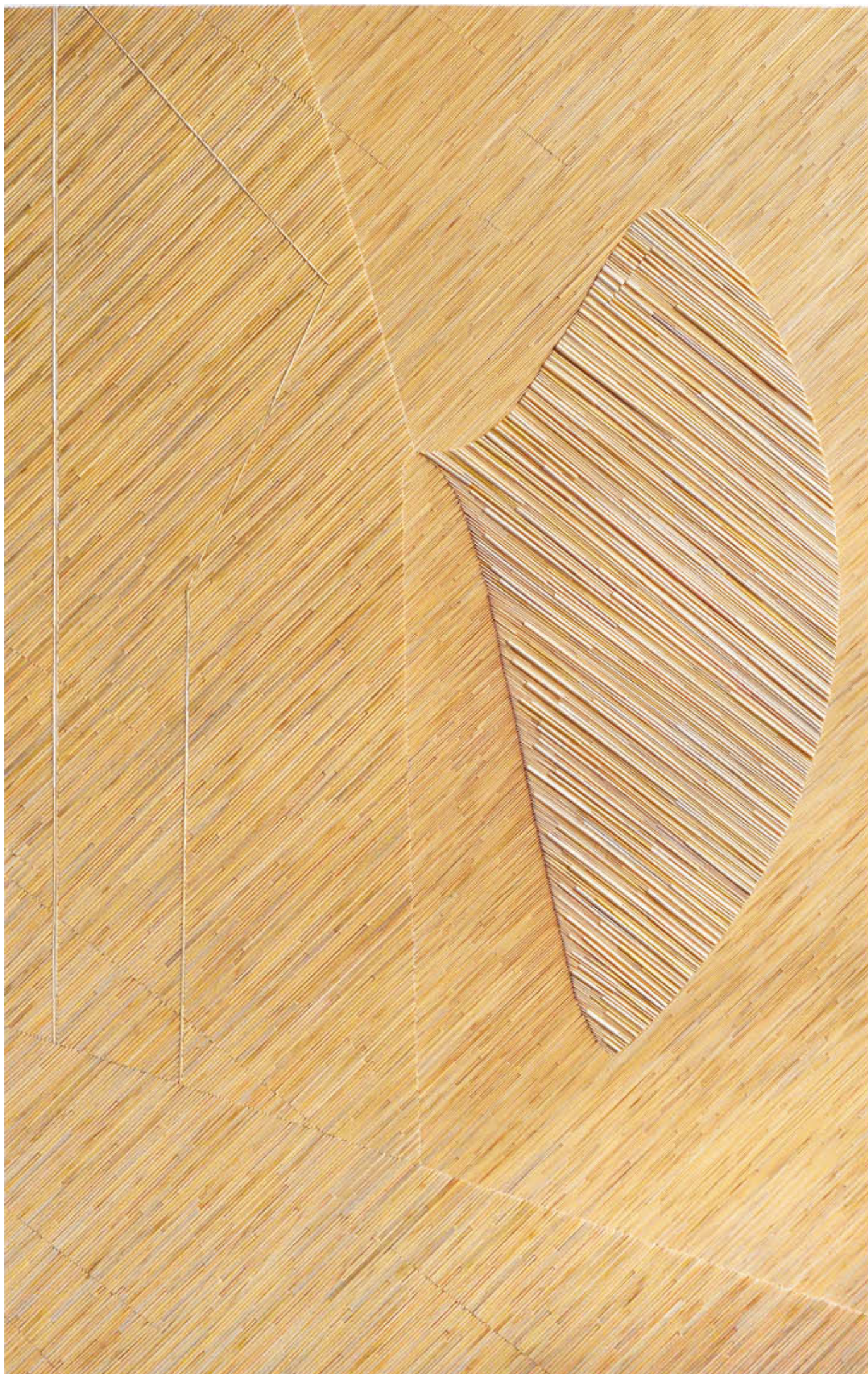


Wellen bei Jüterbog, 2014; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 84 × 101 cm



Spiralen in fallendem Regen (Paris), 2014; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 110×91cm





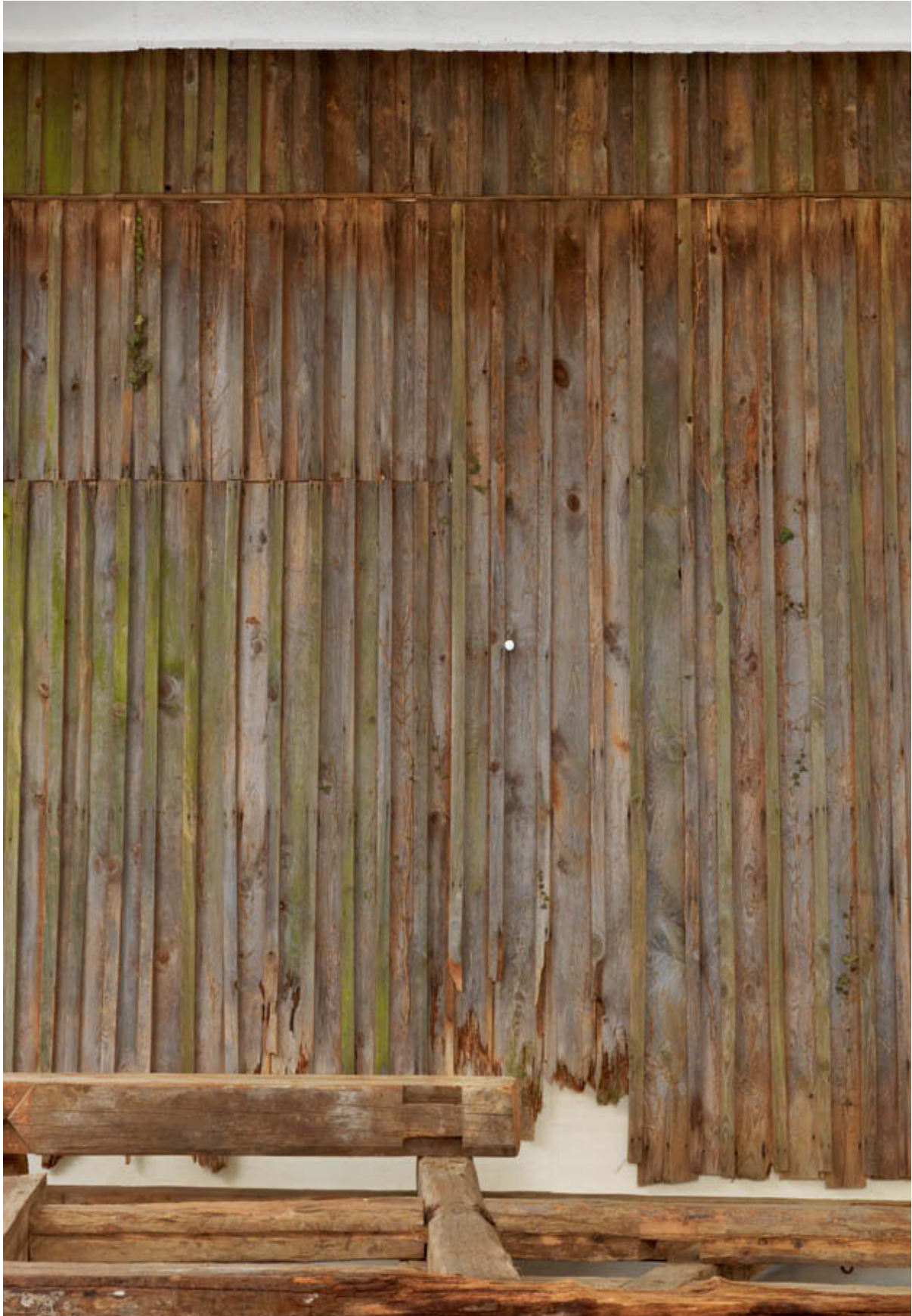
Blatt im Glas, 2013; Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 150×95 cm







Scheunenwand, Kiefer, um 1900 / barn wall, pine, around 1900; 500 x 430 cm



Fachwerk aus Kiefer, Südbrandenburg, um 1840 / timber frame, pine, Southern Brandenburg, around 1840; ca. 560 × 700 cm







Ausfachungen, Lehm, Stroh, Kiefer, um 1840 / wall infill, clay, straw, pine, around 1840; ca. 80 × 120 × 90 cm





Lehmausfachung Südbrandenburg, um 1840; clay infill, straw, pine, around 1840; ca. 80 × 70 × 20 cm

















Housing in Amplitude, Cerro Castillo, Aysén, 2013; Lenga, Stahlnägel / lenga wood, steel nails; 420 cm x 400 cm x 650 cm;
Olaf Holzapfel / Sebastián Preece







Olaf Holzapfel is fascinated by patterns. He likes to travel. And he has holes in his shoes –at least in the pair he is wearing when I visit him in his Berlin studio. But I find out about his shoes much later. First, he shows me countless patterns, which he has documented from his trips over the years to many destinations, close and far from Berlin: bright yellow sidewalk stripes for the visually-impaired in Tokyo; half-timbered structures from the German Harz region; and the many ways of turning tree trunks into fences, gates and enclosures throughout Patagonia.

To be clear: I see ‘patterns’. Holzapfel doesn’t use this nomenclature, nor seem to like it very much at all. Maybe because all of these examples teeter between order and chaos: between the regimen of a pattern and its toxic antigen. On the one hand, a harmony and a similarity make for easily recognizable patterns, at least in my eyes. On the other hand, these seem erratic, somehow broken by chance and location. Maybe a bit wonky, like a few dancers in a long chorus line who fall out of step. And so the yellow sidewalk stripes for the visually impaired in Tokyo look tidy – with either round bumps or ridged lines – yet they move all over place, doubling up here, veering off there: obsequious guides who suddenly lose their bearings. The half-timbered structures from the Harz region belong unmistakably together as a traditional, regional, architectural vernacular, yet each structure bears a pattern as unique as a spider web, waiting to be filled with white plaster instead of little black flies.

The wooden fences, gates and enclosures that divide up Patagonia constitute a family, yet the shapes of the tree trunks and the changing curves of the landscape distinguish one stretch of fencing from the next, like the countless relatives in an extended clan: tree and family tree. In all of these examples, one senses an intelligible plan – perfected from above, messed up from below.

When we leave Holzapfel’s studio, we are both exhausted after our virtual tour around the world. When it starts raining down on Berlin, that’s when I learn about the little holes in his shoes, which he usually wears only inside his studio. I wonder if they have become like well-worn charms, whose magic might be rubbed off by the feet instead of the hands. It’s too late and too far and too much trouble to turn back for another pair. So, as we continue walking, the artist starts to hop from the flat sidewalk to its cobblestoned edges, where the raindrops run down between the stones instead of gathering together in flat little puddles (and instead of then seeping through the holes in his shoes, into his socks and onto his feet). It’s a heuristic method, brought about by a sudden change in the local weather. Here, a plan from below, messed up from above. Yet the similarity is striking between his works and his shoes. A system adapts to a new set of circumstances while remaining true to its core characteristics.

*

The word 'pattern' is itself filled with this ambiguity. Certainly not in theory but oh-so-often in practice. The definitions of 'pattern' include a 'decorative design'; an 'intelligible form'; a 'model'; as well as an 'ideal for others to follow'. That all sounds fine, until, for each of these definitions, one starts to imagine some historical examples, which quickly end up contradicting each other. Suddenly, the artisan decorating the white tablecloth with embroidered, coloured threads starts to approximate the scientist refining a formula to describe comet movements, or the hacker cracking a password. The economist quoting statistics can swiftly resemble the politician praising examples of civic courage among the citizens, or even the fashion designer deciding on a dress pattern, not to mention the mannequin wearing the finished dress on the catwalk. If one moves from the people using the patterns to the patterns themselves, then there's not much difference between abstraction and ornamentation, despite their polarized history. Abstraction and many manifestations of ornamentation moved decisively away from figuration, often veering towards the repetition of ordered arrangements. Compare Josef Albers's squares – his fields of glowing colours, embedded into each other – with a baroque frieze, setting off a little storm of swirls at the ceiling. Or place Minimal Art alongside Islamic art: one finds a sweeping rejection of figuration for geometric shapes, from a boxy metallic protrusion to an angular Kufic script. Weigh the pixels of digital images – still or moving – against the stitches of wo-

ven cloth or carpets, which are all numerically driven (and which have given rise recently to a wave of contemporary tapestry art works, woven from digital photographs). When it comes to patterns, there's not much separating abstraction from ornamentation and, as the digital tapestries suggest, art from arts and crafts.

Holzapfel not only collects patterns but also combines vastly different types, as if to underscore their similarities, especially in the realm of craft. His monograph *Region – die Technik des Landes* [*Region – The Technology of the Land*, 2012] presents the half-timbered structures of the Harz alongside Sorbian embroidered shawls and what he calls „Light pictures - *Lichtbilder*“ – painting-like frames filled with tightly-woven hemp ropes, produced according to a traditional Polish-German method for twisting dried grasses, herbs and wild flowers together. Through Holzapfel, the builder meets the embroiderer meets the farmer and his farmhands; the houses become akin to the clothing which is worn by their inhabitants and which is in turn like the landscape surrounding them. These three patterns – architectural, textile, agricultural – form a kind of cosmos, an organic continuity between the natural world and the constructed world. The structures, the shawls and the ropes exist as fibrous lines, from large (beams) to medium (ropes) to teeny-tiny (threads). Perhaps to emphasize such shifts in scale and application, the artist produced the half-timbered structures in a range of sizes: as big as the final structures

themselves and as diminutive as architectural models for them. Of course, whatever their size, these structures also exist as sculptures. Although Holzapfel's efforts become works of art, they remain bound to craft and to nature. The half-timbered sculptures and the light pictures were actually made together with farmers and craftspeople; the works still carry the strong scent of their origins as wood and grass, as trees and fields. While turning age-old handiwork into contemporary art work, the artist unsettles the division between nature and culture, between tradition and modernity, especially in its highly industrialized chapter. The much-celebrated break with tradition that was modernity – the migration of labourers from fields to factories, the shift from handiwork to mass manufacturing with machines – starts itself to break down, because these realms are all infused by a geometrical-material principle of patterns. Whatever the labouring power – nature, human hand, horse, machine, microchip or a combination of these forces – the products are marked by an unmistakable visual echo: again, again, again... again, again, again...

*

Two arguments seem important to mention here. First: Adolf Loos's essay 'Ornament und Verbrechen' ['Ornament and Crime'], which was first performed as a lecture in 1908 and which broke with ornament in an almost brutal way, shoving architects, designers and even artists out of the gilded afterglow of the 19th

century and towards the modernism, functionality, abstraction and industrialization of the still fresh-faced 20th century. Loos – starting with Papuan natives who decorate absolutely everything from their boats to their bodies – denounces ornament among his contemporary Europeans as a refusal to be part of modern civil (also civilized) society. While the Papuans are innocent natives who really don't know any better, according to the architect, 'modern' humans who decorate their bodies with tattoos must be either criminals or degenerates. His proof: eighty percent of the inmates in some prisons sport tattoos. Moreover, those with tattoos roaming around free in the streets must be latent criminals or degenerate aristocrats – although Loos might have changed his mind if he'd considered the omnipresence of tattoos today. From Papuans and prisoners, it's a tiny leap to... artists. For Loos sees ornament as the ur-origin of visual arts, which are driven by an equally primitive eroticism, even though that drive led Beethoven to pen his Ninth Symphony (1824). Ergo: "the man of our time who smears walls with erotic symbols from an inner drive is a criminal or a degenerate." Loos seems to be talking about painters, but he isn't naming any names. His mantra – "*evolution of culture is equivalent to the removal of ornament from useful objects*" (his italics, my translation) – could be seen as an attempt to banish artists, their embellished, useless art and their erotic, smeared urges from the Paradise of design, be it architectural, industrial or graphic. Yet Loos's condemnation of ornament is so total, so dev-

astating – he can't even stand the figurative decorations on top of gingerbread – that his message was bound to have a broader impact. Instead of liberating design from art, he seems to have given the impetus to liberate both design *and* art from ornament. And instead of leaving Paradise, many artists threw out not only their gold paint but also figuration in order to be able to stay.

Of course, a few years after the lecture, Loos backed up his mantra with an architectural manifesto: a bank completed in 1912 on the Michaelerplatz in Vienna. Back then, as the legend goes, the building caused a scandal because of its clean facade – a public uproar that eventually forced Loos to add quaint flower-boxes to the 'eyebrow-less' windows. Yet, by today's standards, Loos's facade verges on Rococo – at least at street level – with its heady combination of marble, glass and gold, topped off with serpentine-stemmed lamps and heavy-metal plaques: part coat of arms, part exotic fetish mask, protecting the bank against evil spirits. Today, the Loos building suggests not a crime-stopper for ornament and its gang of criminality, degeneracy and eroticism, but a convincing case for the civilized cohabitation of an ornamental tradition within an architectural modernity. Who does that better than Loos? Certainly postmodern architects tried – and failed all too often. Loos's rejection of ornament – however contradictory, hypocritical or misguided, however colonialist, elitist and racist – looks like the first step on a path that leads not only to *Bauhaus*

but also to the International Style realized by an industrialized generation nurtured by machines. Clean, simple ideals could be built in any city, from Montréal to Buenos Aires, whatever the local traditions, weather, tastes and regional ornamental practices – come what may to curly-wurly kitsch. The cleaner, the simpler, the more universally appealing. It's another little step from Loos's mantra to Kazimir Malevich's 'Black Square' (1915), the square that pushed the religious icon out of the coveted room corner, or even to Marcel Duchamp's 'Fountain' (1917), the infamous urinal decorated with nothing more than a black fake signature. A few more little steps first – and some big ones later – come Abstraction, Minimalism and then Conceptual Art.

Today, it may be difficult to understand why so many generations of artists seemed to follow the call of Loos – more foe than friend of the visual arts – by banning ornament from their art works. Or why so many artists equated the death of ornament with the death of figuration since so many manifestations of ornament were abstract. Perhaps it was that comment about those figurative decorations on the gingerbread... Or perhaps the steps that artists took following Loos's mantra moved not only sharply away from ornament and figuration, but also gently towards architecture and design, if only towards its new-found clean simplicity. Malevich's square, suspended in the corner of a room like a brooding boxer ready to do some damage in the ring, has an unmistakably architectural quality, while Duchamp's

fountain, even if dried up, remains a product of industrial design, with a shock delivered by its bare-naked utility, hidden by the little fig-leaf of being turned upside-down. Whether or not artists were inspired by Loos, to call an art work 'ornamental' is to deliver a stinging critique. Even today, calling a work 'decorative' still constitutes an insult. At least, I've never met an artist who liked to hear those adjectives live. Except Holzapfel. Again, as his selection of patterns demonstrates, there's a fine line – if any line at all – between ornament and abstraction, between the gilded traditions of ornament and the sleek modernity of abstraction, precisely because both have been historically marked by a drive to eliminate figuration. The super sad true paradox? Even if artists had hoped to escape the crime of ornament by trading in figuration for abstraction, they essentially ended up right back at square one. Instead of painting big bad black squares, Holzapfel is more than happy to fashion such abstract squares out of the ornamental tradition by crafting hay ropes. With this combination, the artist suggests that Loos was not so much *against* ornament as he was *for* patterns.

*

The second argument concerns orality and literacy along with their impact on crafts and the visual arts. Literate societies are marked by writing and reading skills; oral societies lack them. That absence does not mean that oral societies are lacking intelligence or

memory; they simply have different ways of learning and of recollecting the past. Yet much like Loos's criminal and degenerate ornament, orality tends to be associated with culturally backward societies – if not indigenous peoples, like the Papuan natives whom Loos exonerates despite their tattoos. By extension, it's difficult to imagine modernity in Europe and beyond without widespread literacy and the mass mandatory education that it made possible. Orality knows no difference between crafts and art, although products of handiwork are usually classified by literate societies as crafts, for their usefulness and for the anonymity of their makers. While visual arts are always changing, crafts, by contrast, evolve very, very slowly over time; the similarity of craft products excludes them from visual arts because these products look not only the same but also timeless – so old and unchanging that they are outside of history. Visual arts manifest the historical moment of their creation while crafts seem to refuse the passage of time. In the absence of literacy and its textbooks, the oral products of craft are created through traditions, passed on verbally and mimetically, from one generation to the next. Tradition resists change, first, because changes cannot be written down and set aside for future consultation; second, because things have always been done that way. Yet there is always some room for manoeuvre, which comes about through ever-shifting circumstances and craft's stubbornly organic connection to one particular place – the need for adaptation, a sudden lack or abundance of

natural materials, their heterogeneous shapes, the necessity of a cold winter, an exceptionally wet spring, a sudden rainfall in Berlin... Orality must manage to make a compromise between the weather, the landscape, the natural materials found there and its own traditions of handiwork, which have been re-enacted in the same place over centuries – not imported from some faraway place with a set of instructions, let alone a team of experts, like the International Style. In short, oral crafts are linked to place, for better or worse, while literate arts are bound to time and the unstoppable passage of every single moment into history. And just as oral societies resist the march of time, literate societies have often proved allergic to the contingencies of place.

Holzapfel – who keeps a firm foot in craft and art through his techniques and through his collaborations with craftspeople and locals – manages to fuse orality and literacy: the contingencies of place and the celerity of time. This fusion is no small feat: the historical antagonism between orality and literacy is far more stubborn and entrenched than the polarization between ornament and abstraction. I'm not quite sure how he manages this trick, but I'm one hundred percent certain that he makes an incredible amount of work look like a faint sleight of hand. Holzapfel is neither the artist who is expected to fly in and out for an exhibition opening with an art work that could be exhibited pretty much anywhere, as the designs of the International Style were built pretty much anywhere. Nor is he a full-fledged

site-specific artist, customizing his work to a particular location, reacting to a found set of circumstances or even adapting his work to them. And he's definitely not a relational aesthetics artist, producing art works as social interactions with locals or with visitors at an exhibition because these social interactions – with craftspeople and locals – remain invisible to the viewer of the final works. I'm guessing here, but I would liken him to a kind of ethnographer who has refined the classic methodology of 'participant observation' with what might be called 'participant production'. Instead of flying in with his own designs for art works, he seems to take them from or to shape them to the particular labours – from craft to technique, from hay ropes to sidewalk stripes – that he finds in a particular location, be it metropolis, village, countryside or region. Even if Holzapfel isn't keen on the term 'patterns', his gift seems to lie in being able to arrive somewhere – anywhere, from the Harz to Patagonia – spot the organic patterns and then figure out who makes them and how.

The next part is trickier: getting other people to collaborate with him, convincing them to change their traditions, to adapt their crafts to a change that does not come from the weather, the landscape, the natural materials, the necessity of a cold winter or even from an exceptionally wet spring, but from Holzapfel himself. The artist is not the weather but another entity that can descend from the skies, usually from an airplane: the stranger. As any ethnographer will tell you, it's a challenge to

insert oneself into another society, especially oral ones or orally marked ones which tend to mistrust the stranger – if only for his novelty, which threatens to unsettle collective memory. Holzapfel – who speaks only German and English – has not tried to integrate himself into all of the places where he has worked, to ‘go native’. His strangeness must appear somehow unassuming, curious, even earnest. So when he asks, say, in Patagonia, “Can we make one of your gates as a free-standing gate – a door to nowhere?” the answer is, “Why not?” Embedded in all of Holzapfel’s works – yet impossible to see – is this labour of observation (picking up the patterns) and of participation (getting other people to adapt their crafts to his art works).

The light pictures are a perfect example of balancing craft and art, orality and literacy, space and time. The hay ropes and the method for making them have been handed down across the generations according to the rules of an oral society, even if the locals have long learned to read and to write. As the artist explains, the ropes are made for him in a village on the border between Lower Silesia and Poland. The villagers have explained that the ropes are not a Polish tradition but might be a German one or even a Sorbian one. Right away, one can see the telltale signs of orality: many know how to make the ropes, but no one knows where the practice came from, precisely because the technique has not been written down or transmitted through literacy as historical information. This craft is remem-

bered by the body, not learned by the book. Another sign of orality, albeit its dissolution: the ropes were once used to make beehives and to insulate houses. But today, like many craft techniques replaced by technology, the ropes have persisted in ritual alone: namely, the spring celebrations when they are used for the costumes of the mythological ‘hay men’, who announce the end of winter. It’s hard not to think of Loos’s Papuans – right in the heart of Europe! – for whom fully useful objects, from boats to bodies, can also be ornamental. Yet just as there was no problem in using the ropes for food, housing and costumes in the past, there seems to be no division between working and celebrating in the present. As Holzapfel notes, the method for making the ropes – which can measure seven to eight metres – involves seven to eight people twisting the right combination of hay, grass and wild flowers, with one person per metre to maintain the twisted tension. Yet the young men who make the ropes don’t make them for a living; they meet at the barn after work, listen to music, drink beer and twist the ropes together, as if they were at a party. While the artist relies on locals to select the right hay – perfectly coloured, aged and dried – he then uses the results for his own art works, weaving them into a frame of ash wood. This job is also a collaborative, labour-intensive one: one person weaves while the others feed the rope, keep twisting it and keep it taut. The artist calls the results “light pictures” because hay symbolizes light and sun in many cultures, not just in Poland and Germany. Finally, this

title – however literate – manifests the integrated organic cosmos of orality: a continuity between the sun in the sky, what grows on the earth and how the people who live there use it and enjoy it. What we see in the end is a craft turned art as well as an oral history recorded in a visual way instead of being written down. While Holzapfel removes the ropes from their environment, he does not transfer their memory from orality over to literacy. That may be his compromise, his madness. But certainly our pleasure.

Dr. Jennifer Allen is a writer living in Berlin.

Schleifen vor einem Feld, 2013. Stroh auf Sperrholz / straw on plywood, 150×95 cm



Dieser Katalog ist Teil der Ausstellung von Olaf Holzapfel, die anlässlich der Verleihung des Gerhard-Altenbourg-Preises an den Künstler vom 23. November 2014 bis 15. Februar 2015 im Lindenau-Museum Altenburg gezeigt wird.

This catalogue forms part of the exhibition held in the Lindenau Museum, Altenburg, from 23 November 2014 to 15 February 2015, to mark the award of the Gerhard Altenbourg Prize to Olaf Holzapfel.

Bisherige Preisträger /
Previous prize winners

1998 Carlfriedrich Claus
2000 Walter Libuda
2002 Roman Opalka
2004 Markus Raetz
2006 Lothar Böhme
2008 Cy Twombly
2010 Micha Ullman
2012 Michael Morgner

Mitglieder des Gerhard-Altenbourg-Kuratoriums
2013 / Members of the Board of Trustees 2013

Dr. Eduard Beaucamp,
Kunsthistoriker und Publizist,
Frankfurt am Main

Matthias Flügge,
Rektor der HfBK Dresden

Dr. Sebastian Giesen,
Geschäftsführer der HERMANN REEMTSMA STIFTUNG

Dr. Lucius Grisebach,
Kunsthistoriker, Rüschkönig / Berlin

Dr. Michael Hering, Kurator SKD
Kupferstich-Kabinett Dresden

Prof. Dr. Wolfgang Holler,
Generaldirektor der Museen
der Klassik Stiftung Weimar

Prof. Dr. Bernhard M. Hoppe,
Referatsleiter im Thüringer
Ministerium für Bildung,
Wissenschaft und Kultur

Stephan Kunz, Direktor des
Bündner Kunstmuseums, Chur

Dr. Julia M. Nauhaus, Direktorin
des Lindenau-Museums Altenburg

Adina Rieckmann,
Journalistin, Dresden

Wilfried Rugo, Sammler,
Düsseldorf

Prof. Peter Schnürpel,
Maler und Grafiker,
Altenburg

Michael Sojka, Landrätin
des Landkreises
Altenburger Land

Bernd Wannenwetsch,
Vorstandsvorsitzender der
Sparkasse Altenburger Land

Michael Wolf, Oberbürgermeister
der Stadt Altenburg

Dr. Thomas Wurzel,
Geschäftsführer der
Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen

 LINDENAU-MUSEUM ALTENBURG

 Freistaat Thüringen  Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur

 Gonsass
construction and assemblage

 Sparkasse
Altenburger Land

 Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen

Herausgegeben vom /
Published by
Lindenau-Museum
Altenburg, Gabelentzstraße 5
D-04600 Altenburg
www.lindenau-museum.de

Übersetzungen / Translations:
Dr. Ursula Fehltke,
Prof. Richard Humphrey

Lektorat / copy editing:
Dr. Britta Schröder

Bildbearbeitung / image editing:
max-color, Berlin

Design: Studio Manuel Raeder

Druck / printing: DZA
Druckerei zu Altenburg GmbH

Verlag / Publisher:
Sternberg Press
Caroline Schneider
Karl-Marx-Allee 78
D-10243 Berlin
www.sternberg-press.com

ISBN 978-3-95679-091-1

© the artist, the authors, Lindenau
Museum, Altenburg, Sternberg
Press

Alle Rechte vorbehalten,
einschließlich des Rechts auf
Vervielfältigung im Ganzen oder in
Teilen in jeglicher Form. / All rights
reserved, including the right of
reproduction in whole or in part
in any form.

Das Lindenau-Museum wurde
2001 in das *Blaubuch* der 23
national bedeutsamen Kulturins-
titutionen im Osten Deutschlands
aufgenommen und ist seit 2002
Mitglied der *Konferenz* nationaler
Kultureinrichtungen.

The Lindenau Museum has been
listed in the *Blue Book* of the 23
major cultural institutions in
Germany since 2001 and has been
a member of the Conference of
National Cultural
Institutions since 2002.

www.konferenz-kultur.de

Herzlicher Dank gilt /
Warm thanks to:
Olaf Holzapfel; Galerie Gebr.
Lehmann, Dresden / Berlin; den
Förderern des Gerhard-Alten-
bourg-Preises / Sponsors of the
Gerhard Altenbourg Prize;
Thüringer Ministerium für Bildung,
Wissenschaft und Kultur; Spar-
kassen- Kulturstiftung Hessen-
Thüringen Frankfurt am Main;
Sparkasse Altenburger Land;
Consass GmbH & Co. KG, Kohren-
Sahlis; Holz und Lehm GmbH,
Beulshausen-Kreienzen; Nicolaus
Wallner Spreekulissen, Berlin;
Kunstverein Augsburg e.V.; Staats-
betrieb Sachsenforst; Kunstkom-
mission der Stadt Dresden

Besonderer Dank an /
Special thanks to:
Julia M. Nauhaus, Angelika
Wodzicki, dem Team des
Lindenau-Museums Altenburg,
Sebastián Preece, Bettina
Blickwede, Paz Guevara,
Alfons Hug, Christian Thöner,
Gundula Gemke, Jennifer Allen,
Carina Plath, Anette Hüsche,
Sirid Amsel, Catalina Correa,
Malene List Thomsen, Marco
Meiran, Markus Zimmermann,
Nik Nowak, Jorge Miñano,
Mauricio Quercia Martinic,
Volker Redder, Heiko Müller,
Thomas Stelzig

Dank an alle privaten und
institutionellen Leihgeber
und Förderer / Thanks to all
private persons and institutions
for the loan of works and / support

Fotonachweis / Photo Credits:
Jens Ziehe, Olaf Holzapfel
Olaf Holzapfel / Sebastián Preece

Alle Arbeiten Courtesy /
All works courtesy of
Olaf Holzapfel
www.olafholzapfel.de
und / and
Galerie Gebr. Lehmann
Dresden / Berlin
www.galerie-gebr-lehmann.de
Johnen Galerie Berlin
www.johnengalerie.de
Olaf Holzapfel / Sebastián Preece
www.housinginamplitude.net