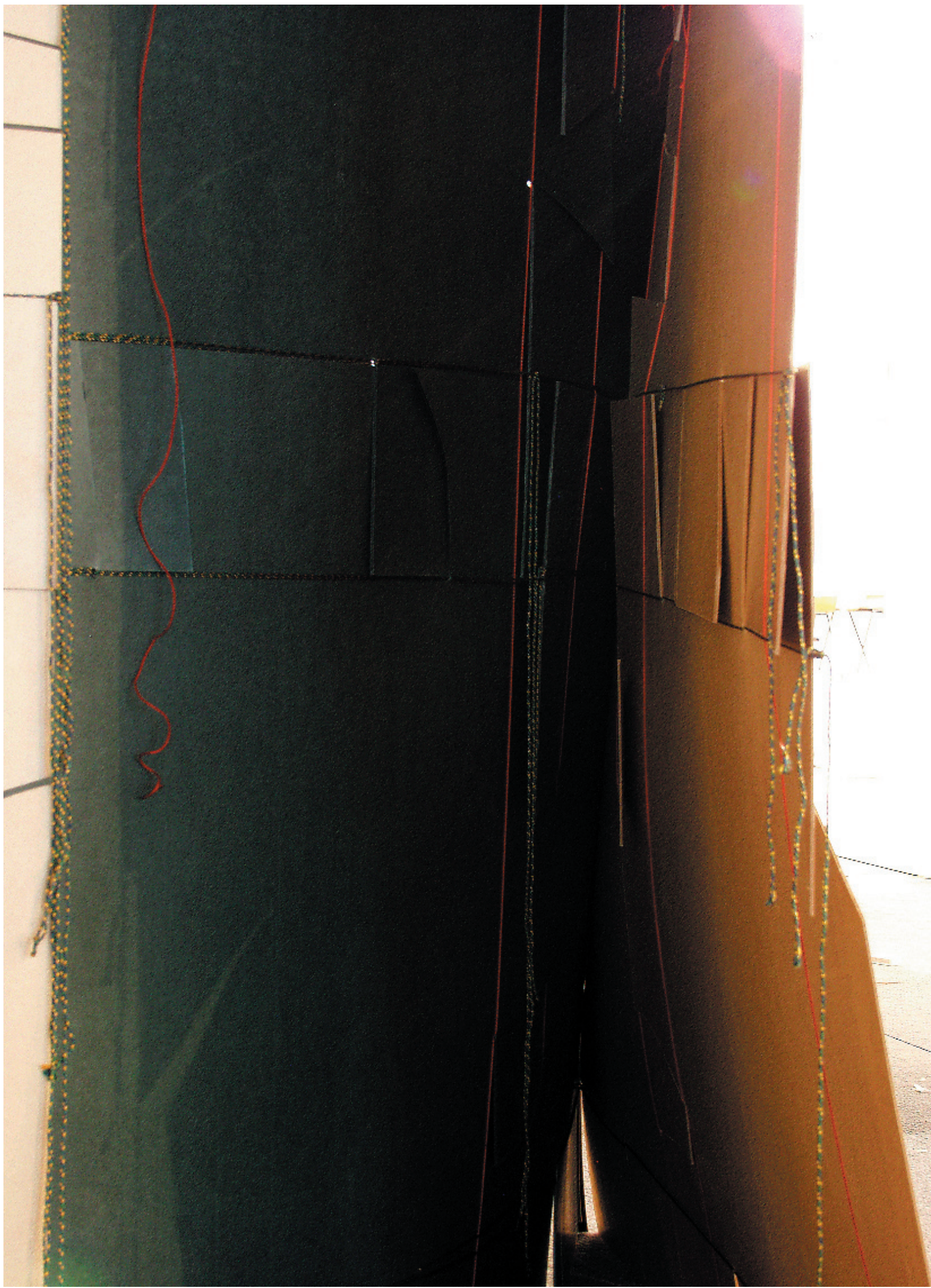
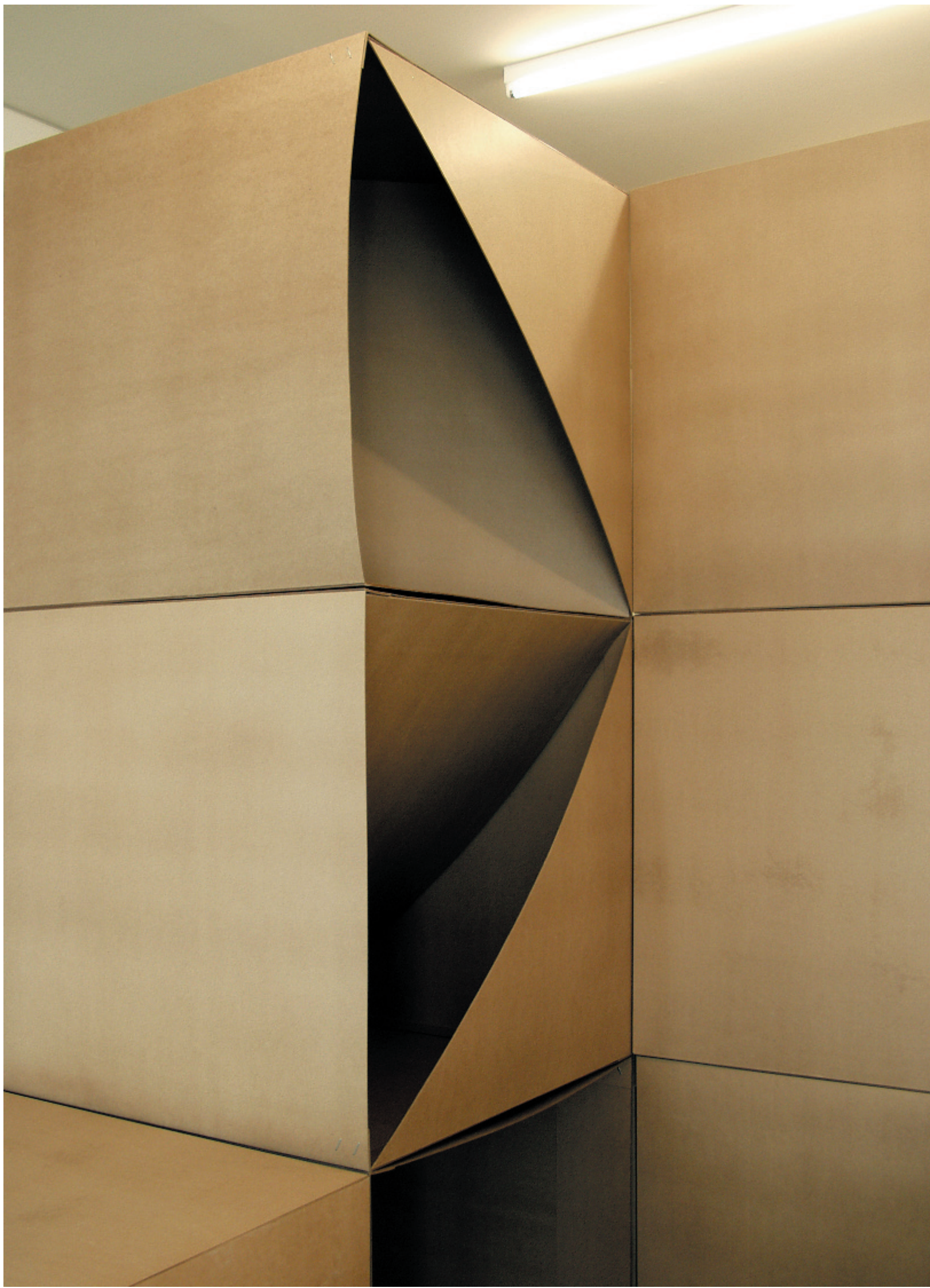


BLATT

Olaf Holzapfel



~ ~ Man stelle sich die alten Horden am besten als eine Art von schwimmenden Inseln vor. (...) in dessen Schutz konnte der homo sapiens zu einem Wesen werden, das nach außen Konflikte vermeidet und nach innen luxuriert. ~Im selben Boot , Peter Sloterdijk (1995) ~~

Als der Philosoph von der Polis erzählen möchte, sucht er nach neuen Bildern. Er möchte nicht wie Plato, ~nder Bauer von Athen , Stadt und Reich in Figuren des agrarischen Zeitalters übersetzen; in Motive von Pflanzenwachstum und Tierzucht, die dann bis in die Grundbestimmung des Wesens von Herrschaft in Städten vordringen. So entwickelt er eine Drei-Stadien-Theorie: Gattungsgeschichte am Leitbild der Schifffahrts-Metaphorik. ~Nichts wäre nahe liegender, als die erste Periode unter dem Symbol von Fl  en darzustellen, auf denen kleine Menschengruppen durch riesenhafte Zeiträume driften; die zweite als Weltalter der Küstenschifffahrt mit Staats-Galeeren und Herrschaftsfregatten, aufgebrochen zu riskanten Fernzielen anhand einer Vision von Größe, die in der Heiligen Ordnung der Männer psychisch verankert ist; und die dritte als fra der Super-Führen, die, fast unlenkbar vor Riesenhaftigkeit, durch ein Meer von Ertrinkenden hindurchziehen, mit tragischen Turbulenzen an den Schiffsw nden und beklommenen Konferenzen an Bord über die Kunst des Möglichen.~ Das Buch ~Im selben Boot  kerbt die Stadien der Zivilisiertheit in die Mastbäume der Geschichte und Peter Sloterdijk zimmert aus der Urform der Schifffahrt einen erweiterten Mutterschoß

Eine Metapher, die sich im ~Stra enbild mit Squatterwagen  umdreht: Das Straßenbild sieht aus, wie ein einfaches Floß. Olaf Holzapfel hat die Skulptur aus Hartpappe und Folie geschichtet und mit verschiedenfarbigen Schnüren verkn tet. Wie zum Trocknen aufgehängt schwebt es in der Galerie, oder muß man sich die Brandung einfach dazudenken? Die Kunststoffseile erinnern an eine abgehalfterte Takelage, das durchsichtige Plastik liegt auf Deck wie schlaffe Segel und die Original Hartpappe aus dem Erzgebirge gleicht moderigem Holz als festem Baumaterial. Das ~Stra enbild    das auch eine zusammengeheftete Landkarte sein könnte oder das verwehte Dach eines Slums - wäre denkbare Kulisse für eine Episode der Moralität auf dem offenen Meer.

Das hat Tradition, keine zweihundert Jahre vorher hat der Untergang der Medusa einen ganz anderen Mythos, als den des Mutterscho es etabliert: Das Floß als existentieller Raum außerhalb der Zivilisation. Das bekannte Gemälde der auf ein paar Planken zusammengeperchten Schiffbrüchigen von Theodore G ricaults zielt, vor-sätzlich widersinnig, Sloterdijks Buch. Es entstand im Jahr 1819, ein Jahr nach der Veröffentlichung des ~Vertraulichen Protokolls für das Seefahrtministerium  das die zwölf Tage dauernde Irrfahrt ausf hlich schildert: von hundertfünfzig Schiffbrüchigen vor der westafrikanischen Küste überlebten lediglich fünfzehn, darunter die Berichterstatter, der Wundarzt Jean-Baptiste Henri Savigny und der Geograph Alexandre Corr ard. Die Anarchie auf dem Floß setzte Maßstäbe, Kranke wurden über Bord geworfen um die Weinration zu erhöhen, andere wie Proviant verzehrt. Noch Siegfried Kracauer zitiert Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts den Medusa-Mythos, wenn er die Kinoleinwand in der Nachfolge des Gemäldes als ~Athenas blanken Schild  interpretiert, als Möglichkeit, das Grauen ungestraft zu blicken.

A Collection of the Most Interesting Narratives of Shipwrecks, Fires, Famines, and Other Calamities Incident to a Life by Maritime Enterprise; With Authentic Particulars of the Extraordinary Adventures and Sufferings of the Crews, Their Reception and Treatment on Distant Shores

~The Mariner  s Chronicle , Archibald Duncan (1806)

Die Literaturgeschichte weiß nicht, ob der junge Redakteur des ~Southern Literary Messenger  die Schilderungen von Savigny und Corr ard kennt - zumindest nähert er sich der Seefahrt auf dem Leseweg. Er arbeitet sich durch die vier B nde des ~The Mariner  s Chronicle  von Archibald Duncan, deren Untertitel ein Panorama des Grauens verspricht. Er rezensiert Jeremiah N. Reynolds ~Report on the Committee of Naval Affairs , die Südsee studiert er bei Benjamin Morrell ~A Narrative of Four Voyages, to the South Sea, North and South Pacific Ocean, Chinese Sea, Ethiopia and Southern Atlantic Ocean and Antarctic Ocean . Neben nützlichen ~Sailing Instructions  enthält das Buch auch eine Episode ~Massacre Island , dort massakrierten Kannibalen dreizehn Mitglieder der Crew und aßen sie auf. Im Jahr 1837 erscheint dann sein ~Umst ndlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket  als Fortsetzungsroman im ~Southern Literary Messenger , ein Jahr später wird er in New York als Buch herausgegeben, gleichzeitig erscheint ein Paralleldruck in London: Arthur Gordon Pym ist der erste Roman von Edgar Allen Poe.

Als hätte der Autor die Vorlagen so wörtlich genommen wie Landkarten, zeigt sich die aus Abenteuer-Romanen destillierte Welt der Nautik als eng, gesetzlos, lebensgefährlich, katastrophal und klaustrophobisch. Der junge Arthur Gordon Pym wird als blinder Passagier erst Opfer einer Meuterei, dann eines Schiffbruchs, es verschlägt ihn an die Grenzen der Zivilisation und darüber hinaus in den Malstrom. Als die Mitte des Buches erreicht ist,

sitzen vier Männer nach einem Sturm auf dem in Schlagseite dahin treibenden Handelsschiff fest, gerettet, nur um zu Schlimmerem verurteilt zu sein. Auf ein paar Quadratmetern Holzplanken, die ein paar Zentimeter aus dem Meer ragen, wird Humanität verhandelt ~ man bestiehlt und betrinkt sich, umkreist von Haifischen zeigen die Männer Mut und Verzweiflung, Gier und Geschick, sie fangen Regen in weißen Laken auf und bevor sie eine Galapagos-Schildkröte verspeist wird, lernt man sie als Spezies präzise kennen. Einer stirbt an Wundbrand, einer soll von den anderen gegessen werden ~ man zieht Hölzchen und es trifft ausgerechnet den Mann, der den grauisigen Vorschlag machte. Ein Schiff kommt - aber keine Rettung, denn Leichen sind die Mannschaft des holländischen Schoners. Doch da dreht sich die Brigg. Wieder sitzt man auf dem Schiff aber der Wind der Geschichte hat sich gedreht, der Kiel ist von nahrhaften Entenmuscheln überwuchert, es regnet Trinkwasser und kurz darauf trifft ein rettender Schoner ein.

Inmitten dieser Phantasmagorie stellt - mit größerem Ernst - die Riffkoralle ihre weniger lebhaften Farben zur Schau. Ihre Schönheit liegt in der Form. Sie liegt vor allem an dem Zusammenhang, an dem noblen Anblick der gemeinsam gebauten Stadt. Das einzelne Individuum ist bescheiden, die Republik dagegen imposant.

~La Mer  Jules Michelet (1860)

Gesetzt, das ~Stra enbild mit Splatterwagen  wäre eine Bühne, auf der sich Arthur Gordon Pym und die drei Seeleute versammeln ~ vielleicht könnte die Vernunft über das Meer segeln und die Schiffbrüchigen einsammeln? Dann kreuzt Anfang der Dreißiger Jahre des Neunzehnten Jahrhunderts nicht der Horror des Fliegenden Holländers die schlingernde Route der Gekenterten sondern die MS Beagle auf ihrer Heimfahrt aus Argentinien. Charles Darwin selbst rettet die Schicksalsgemeinschaft rechtzeitig vor der Selbsterfleischung, alle vier, die Starken und die Schwachen. Die Kranken werden gesund gepflegt, genügend Wasser und Nahrung für alle sind an Bord. Wie auch Galapagos-Schildkröten und ein St ckchen Koralle, das der junge Charles Darwin am Strand bei Puerto De-seado gefunden hat.

Der Naturforscher auf Expedition ist von dem roten fstchen fasziniert ~ das Gewächs ist nicht Tier, nicht Pflanze oder Mineral und doch alles. Er kann nur ungelenk zeichnen, jahrelang wird er seine Gedanken über die Entwicklung der Arten an ihre Zweige hängen, das überlieferte Bild, der hierarchisierende Stammbaum mit seinen hohen und niedrigen fsten, abgestorbenem Holz und kräftigsten Trieben in der Spitze ist fast vergessen. ~Der Baum des Lebens sollte vielleicht die Koralle des Lebens genannt werden , schreibt er. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp ist Charles Darwin auf seinen Überlegungen gefolgt und hat dessen Begeisterung für die Koralle nach-erzählt: ~Die Koralle vermochte nicht nur das Bild der Evolution als ein Schlachtengem lde mit lebendigen Siegern und versteinerten Toten besonders plastisch zu vermitteln, sondern sie stand in ihrer Wachstumsform auch für anarchische Seite der Entwicklung, und hierin widersprach sie einem mimetischen Verständnis des Baummodells.~

Modelle haben Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts Konjunktur. Wer als Naturforscher der göttlichen Kreation und dem Kreuz etwas entgegensetzen will, der sucht nach sinnfälligen Symbolen: Ein Zoologe und Geologe, Hugh E.Strickland, erfaßt Vogelarten kartographisch ~ seine Verwandtschaftsverhältnisse sehen aus, wie spätantike Weltkarten. Die Arten sind verschiedene Länder, die wie Inseln im Meer verteilt sind, Verwandtschaftslinien verbinden sie wie die Routen der Seefahrer.

Als der jüngere Alfred R. Wallace brillant begründete Essays über die Entwicklung von Vögeln veröffentlicht und Verästelungen der Spezies ausgerechnet am Baum-Modell, einer Eiche, exemplifiziert, kommentiert Charles Darwin ungnädig, Wallace ~benutzt mein Bild des Baumes  und greift hastig den Stammbaum wieder auf. Sein Buch ~Origin of Species  triumphiert kurz darauf auch deshalb, weil Darwin die jahrzehntelange Forschung in griffige Formulierungen übersetzt (~Struggle for Life  und ~Survival of the Fittest ) und mit der archaischen Metapher des ~Tree of Life  verbindet. Die Koralle hat Darwin aber nicht vergessen, er wird sich Zeit seine Lebens über die Schönheit der Riffe und Bänke ergehen.

***Ein Reisender in Japan

Als ich Olaf Holzapfel treffe hat er gerade mehrere Wochen in Japan verbracht. Sonst lebt er in Berlin und Dresden, auch in New York hat er studiert. Wenn er von Tokio erzählt, kommt er schnell auf die Architektur dieser Stadt zu sprechen ~ den sorgsam auf der Höhe der Zeit wandelnden Japanern, modisch adrett am Tag, bewegen sich nachts in passender Weise unkonventionell durch einen Ort, der in Inseln zerfällt. Er hat Visitenkarten mitgebracht, sie bieten statt der Anschrift einen rundgerahmten Kartenausschnitt, Hinweise auf nahe liegende Bahn-Stationen oder markante Bauwerke. Der Millionenstadt ist eine Systematik eingeschrieben, die zielgerichtet das Ganze aus dem Blick verliert. Fotos zeigen die Wegenetze am Underground als verschachtelte Zusammenhänge,

die sich übereinander legen lassen wie unterschiedlich gerasterte Puzzlesteine. Während der Rest der Welt sich in Standards einrichtet und man die Metro-Netze von Paris, London, Berlin und New York fast nahtlos zusammenflicken könnte, zeichnet sich im japanischen Liniengewirr die tatsächliche Geographie der Stadt an keiner Stelle ab. Die Karten fokussieren, maßstabslos und ohne auf Topographien oder die Verbindlichkeiten der Himmelsrichtungen zu achten auf Wegrichtungen und Knotenpunkte. Das hat Geschichte: Auf der komplett neuen Karte der 1000 Länder aus dem 17. Jahrhundert sitzt Japan im Zentrum der Erde. Das auf Nagasaki unter Anleitung von Europäern gestaltete Weltbild könnte einen Anspruch ausmalen, vielleicht soll es, wie alte Pilgerkarten, den Japanern aber auch nur den Weg durch die Welt weisen.

Die ornamental-eigengesetzlichen Routen der koordinatenlosen japanischen Kartographie im Kopf, folgt Olaf Holzapfel Bürgersteigen, Straßen, Parkwegen, Bergen: Ihm gefallen vor allem die aus gelben, geriffelten Kacheln gelegten Wege für Blinde, sie zerschneiden den Straßenbelag mit einem eigenen Muster, umgehen aber auch aufwendige Plättelungen mit eigenen Hakenschlügen und Ausfall-Schritten. Den Blick fest auf den Boden gerichtet spürt Holzapfel aber auch den Steinwegen durch einen alten Garten nach, mindestens fünf Muster und Materialien wechseln sich auf ein paar Metern ab.

***20 Entwürfe & 20 Entscheidungen

Hand und Fuß heißt die Ausstellung in seiner Dresdener Galerie für die Olaf Holzapfel Leinwand wie Seitwärts geradeaus mit Skulptur zusammentreffen lässt. Die Leinwand irritiert durch mögliche Perspektiven, Rhythmen, Brechungen. Were das mehr als vier Meter breite Gemälde ein Foto, würde man extreme Verzerrungen eines Effekt-Objektivs vermuten, wie eine alte Straßenkarte scheint es durch Faltungen Falze zerteilt, were es ein Spiegelbild im Wasser, würden Wellen die Abstraktion schaukeln, während die Lichtbrechung der Wasseroberfläche die deren Perfektion zerschneidet.

20 Entwürfe & 20 Entscheidungen sieht aus, als habe man auf einem Tisch zwanzig Boxen aus Hartpappe paugenau aufgesockelt. Kein Zentimeter steht über, jeweils acht Kisten haben eine rote beziehungsweise blaue Außen-seite, dazu kommen vier, die weiß geblieben sind. Ihre Grundform ist das perfekte Quadrat aber die Seitenwände sind wellig beschnitten. Zusammengestellt ergeben sich an den Kanten Berge, die wie Zwickel oder Reststücke überlappen. Von jeder Seite zeigt sich die Installation neu ein Raster wie eine gedrungte Stadt. Springende Horizontlinien oder die Schatten eines dichten Häusergewirrs, eine sprechende Topographie mit dem Potential unendlicher Re-Kombination. Wie ein Sol LeWitt, der Module zu Möglichkeitsfeldern wachsen lässt, insistieren Olaf Holzapfels 20 Entwürfe & 20 Entscheidungen auf einem Potential, das mit dem Anrichten im Galerieraum noch längst nicht ausgeschöpft ist.

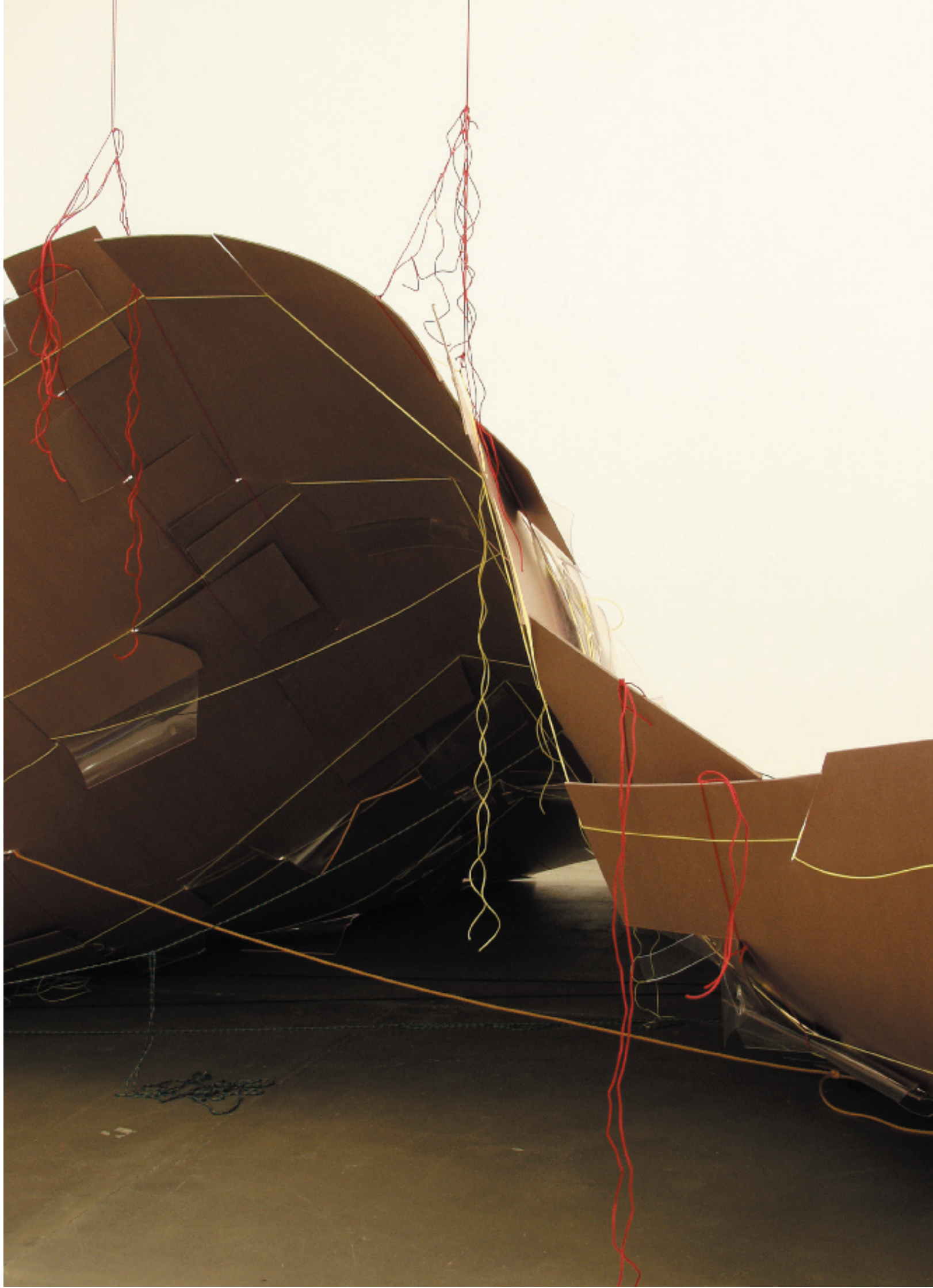
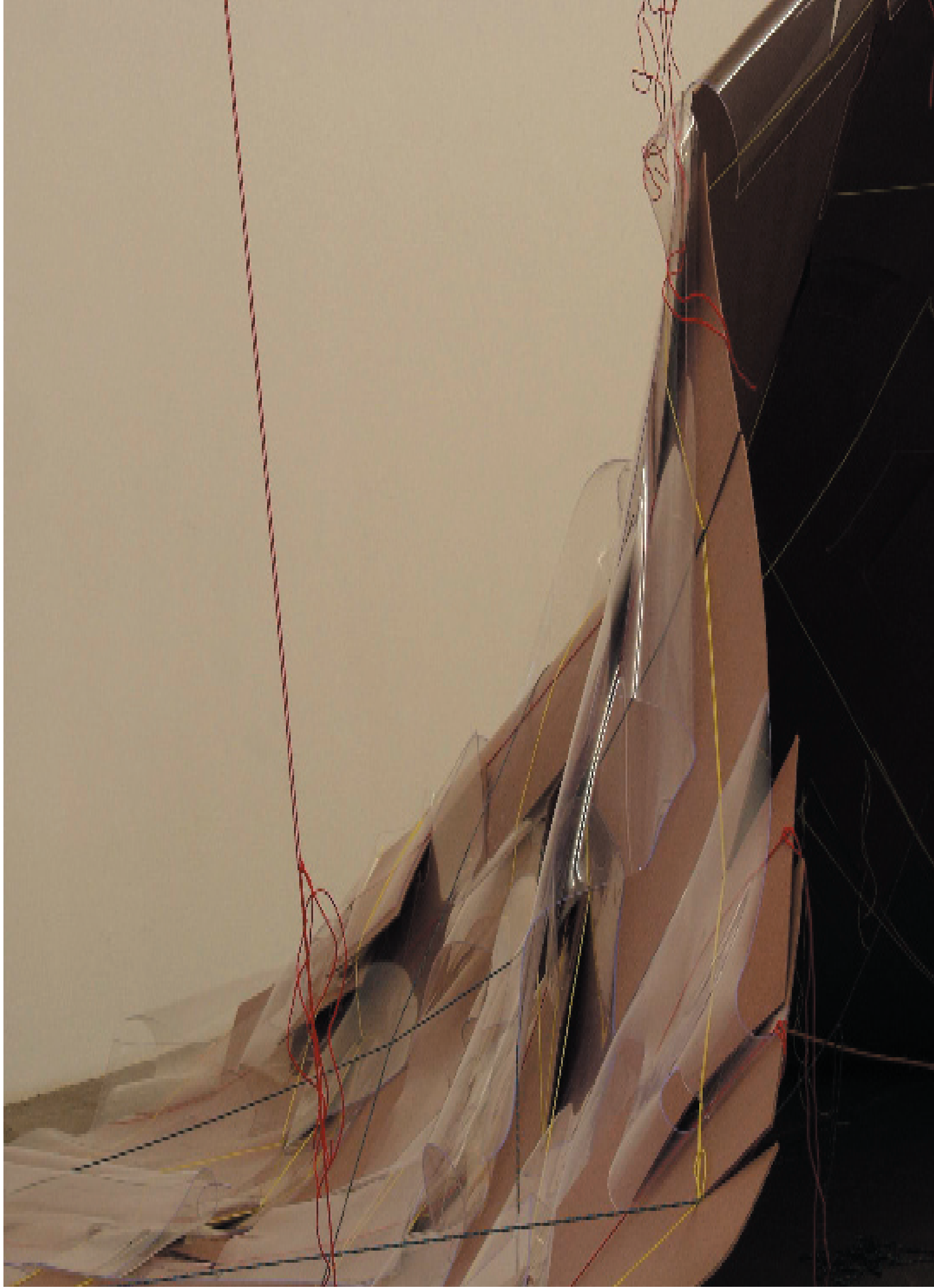
Olaf Holzapfel weiß, daß dem Geheimnis von Architektur und Stadtbild nicht mit Erklärungen beizukommen ist. Natürlich gibt es Koordinaten, Raster, Anhaltspunkte: Grundstücksgrößen, Traufhöhen, Lichtwinkel, Geschözzahlen. Aber warum sieht ein Hochhaus wie das New Yorker Seagram-Building so distiguiert aus? Sind es die schlanken, funkelnden Rippen, mit denen Mies van der Rohe der Fassade eine flirrende Textur gab, die den Baukörper einhüllt wie eine Aura? First we do a good building, then we consider the site, schrieb der Mann mit der Zigarre. In Japan were so eine absolute Konsequenz kaum möglich. Olaf Holzapfel hat es erlebt: Tokio baut unaufhörlich, kein Haus, das Bestand hat, und deshalb wird die Moderne dort mit eher funktionablen als funktio-nalen Unterbrechungen eingerichtet. Gemacht wird, was der Bauherr braucht und noch in die eleganteste Blaupause darf von einer im Nachhinein eingefügten Restaurantkuppel zerdellt werden.

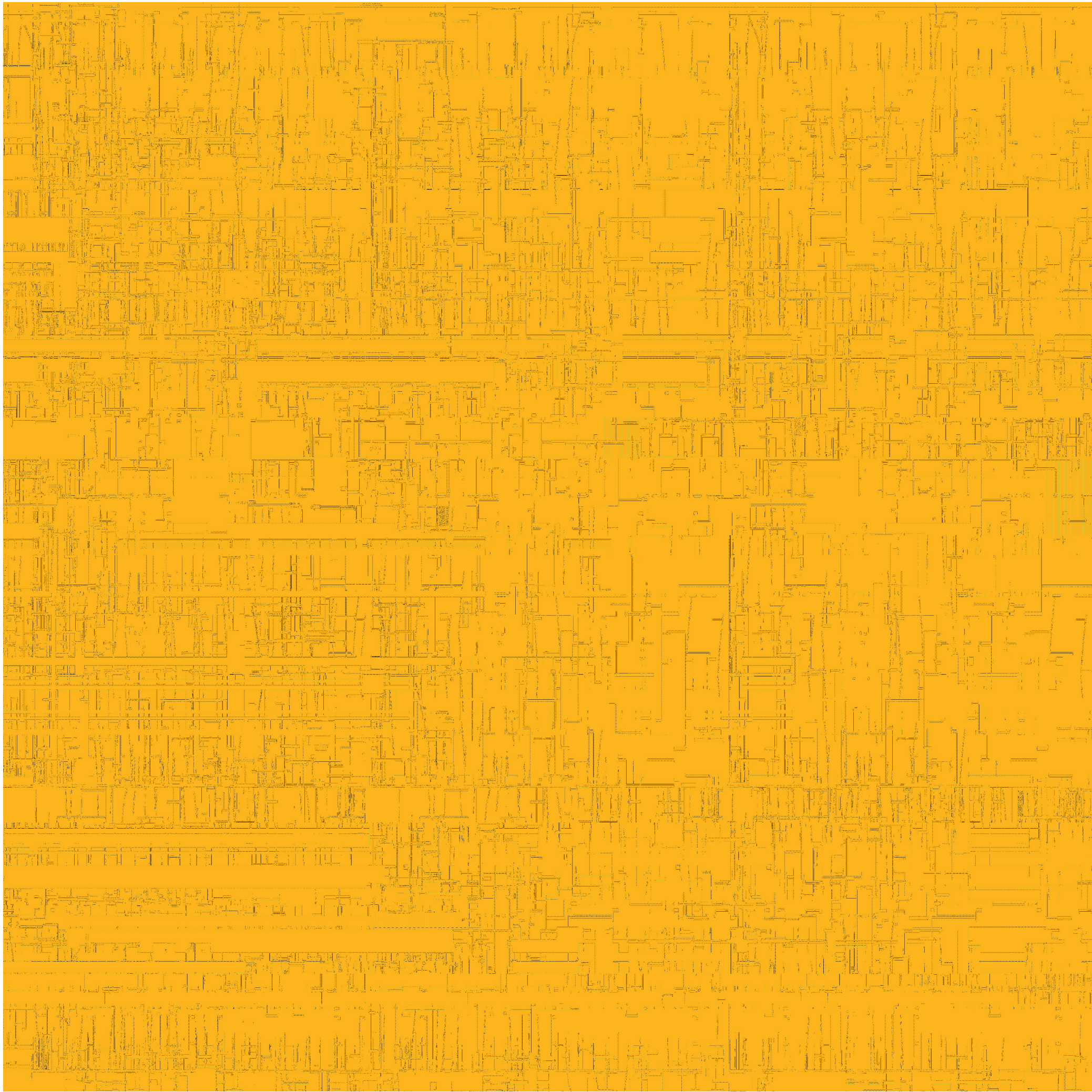
***Meridiane und Maßstäblichkeiten

Wer Olaf Holzapfel zuhört, versteht, warum es Sprünge und Verschweifungen geben muß. Daß es einen Unterschied macht, ob man seine Gedankenwege an frei wuchernden Korallen oder aufstrebenden Büumen ausrichtet. Wie weit darf die Wirklichkeit unseren Inventionen ausweichen? Die Bilder und Skulpturen von Olaf Holzapfel offenbaren Irregularität, Potenz und Schönheit. Sie geben uns das Gefühl für die Proportionen einer Welt, die lieber am Baum festhält, als sich die Füße im Salzwasser der Korallenriffe naß zu machen, die im Maßstab bleibt und im Zentimeter denkt, während sie Meridiane zurücklegt.

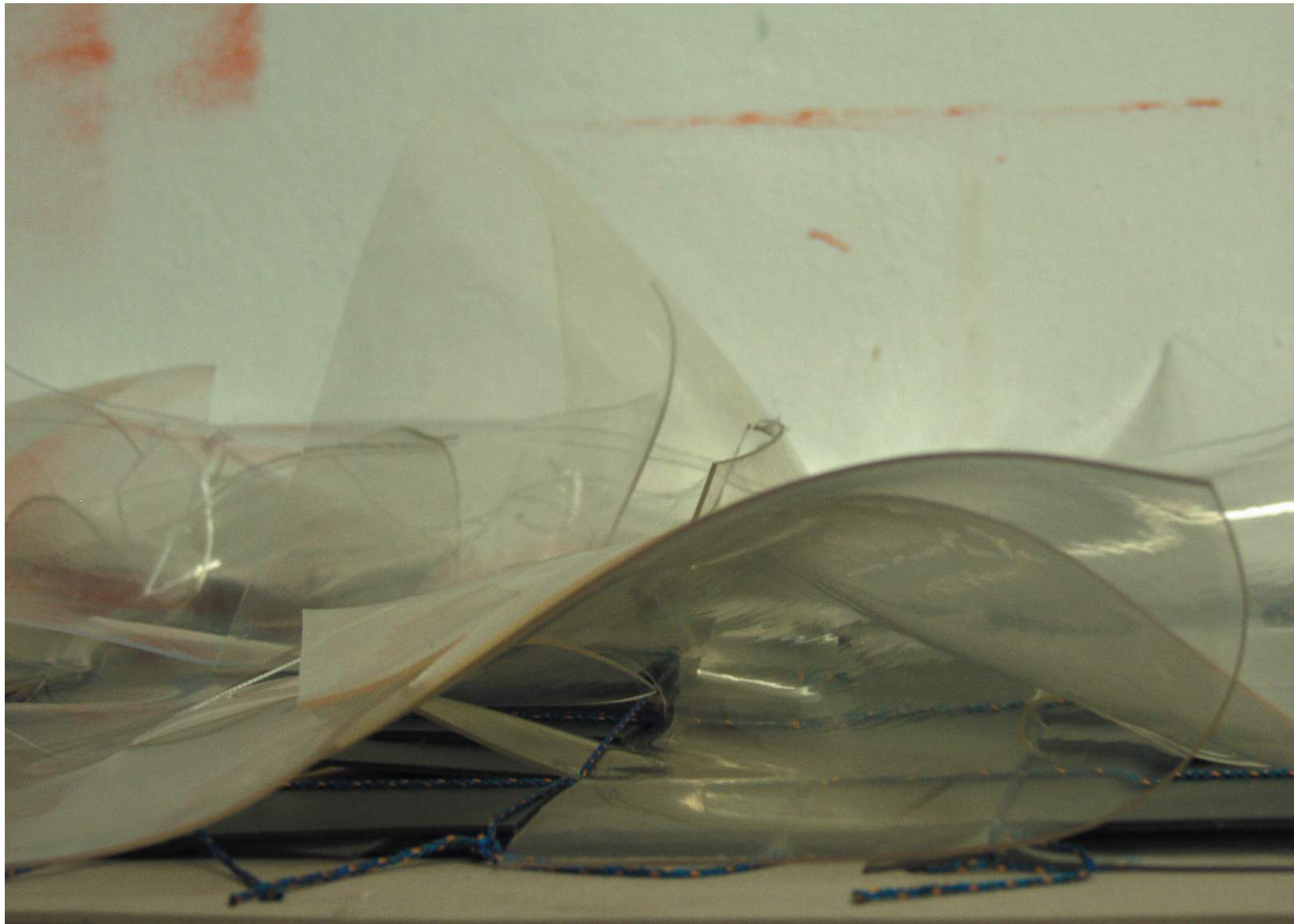








Weiche Fakten 2005 Digitalimage auf Fotopapier, 168x156 cm.

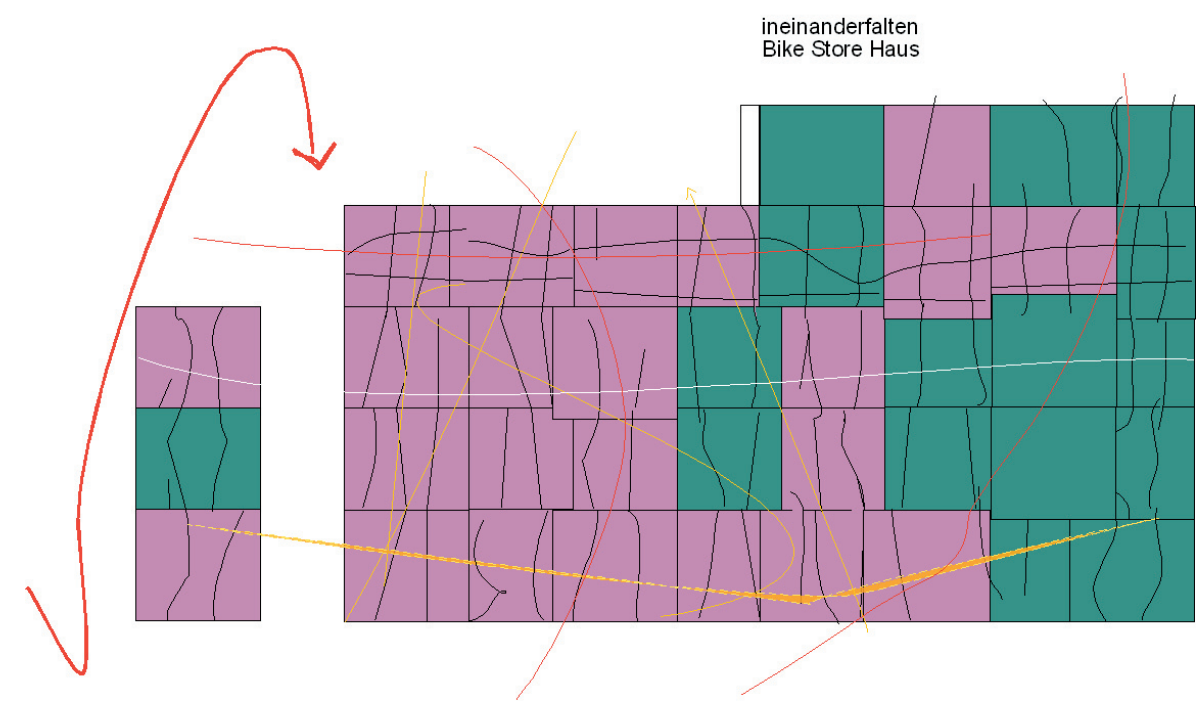


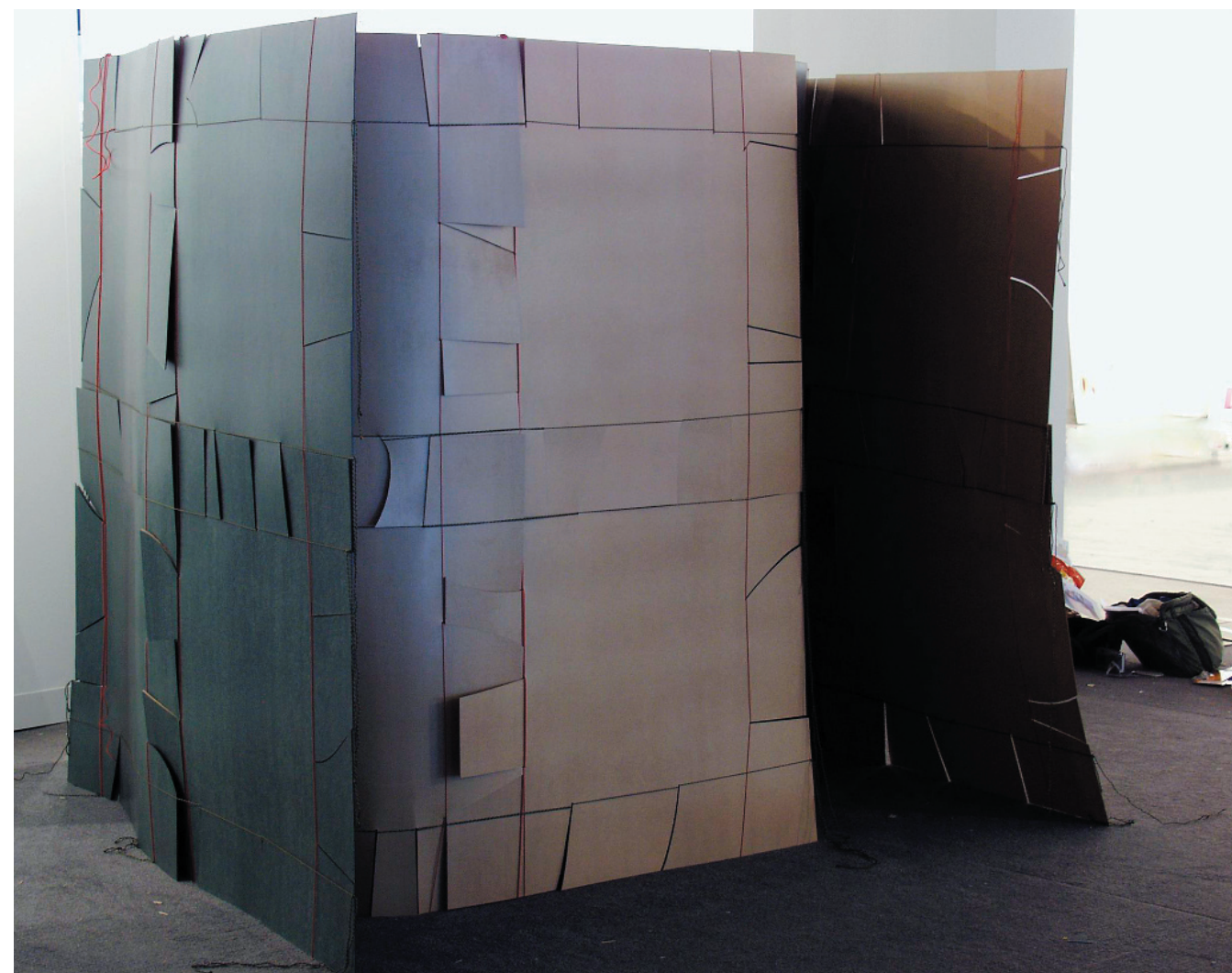
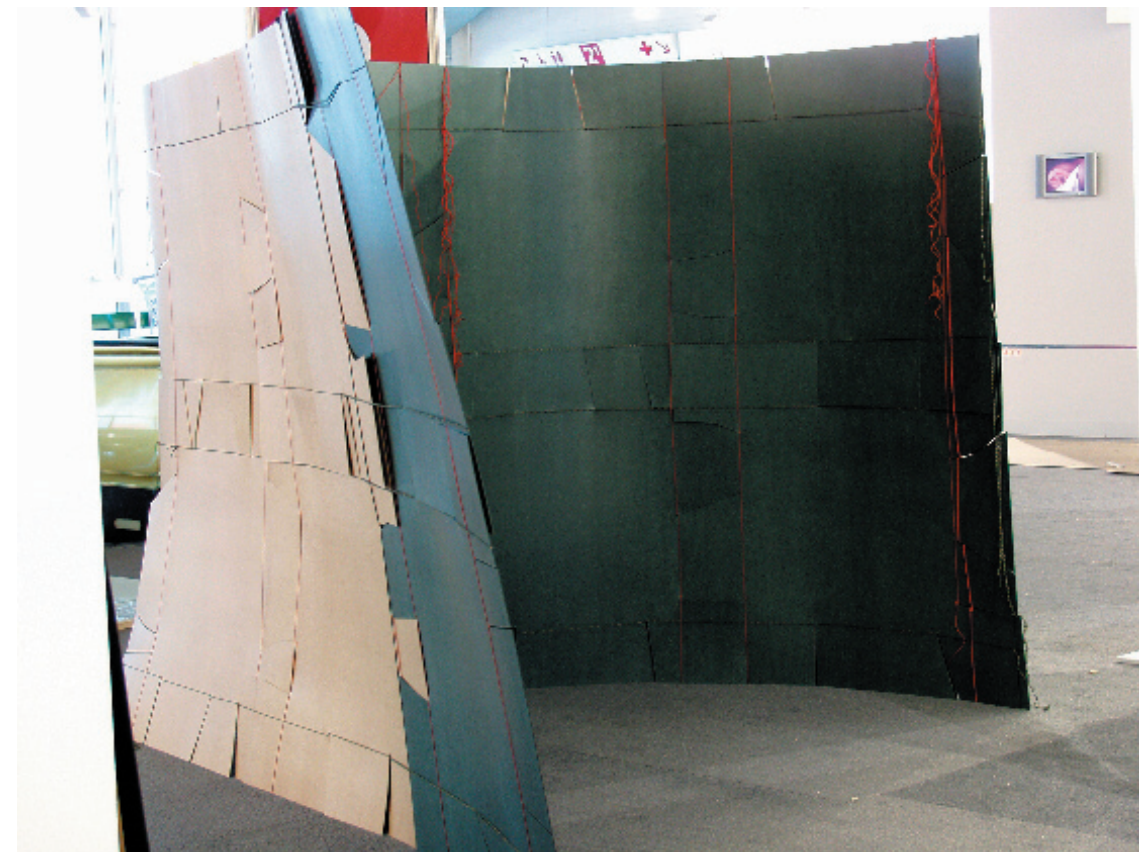
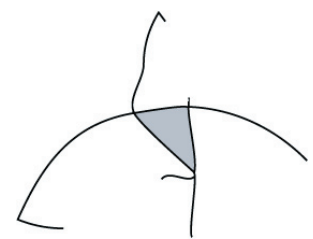
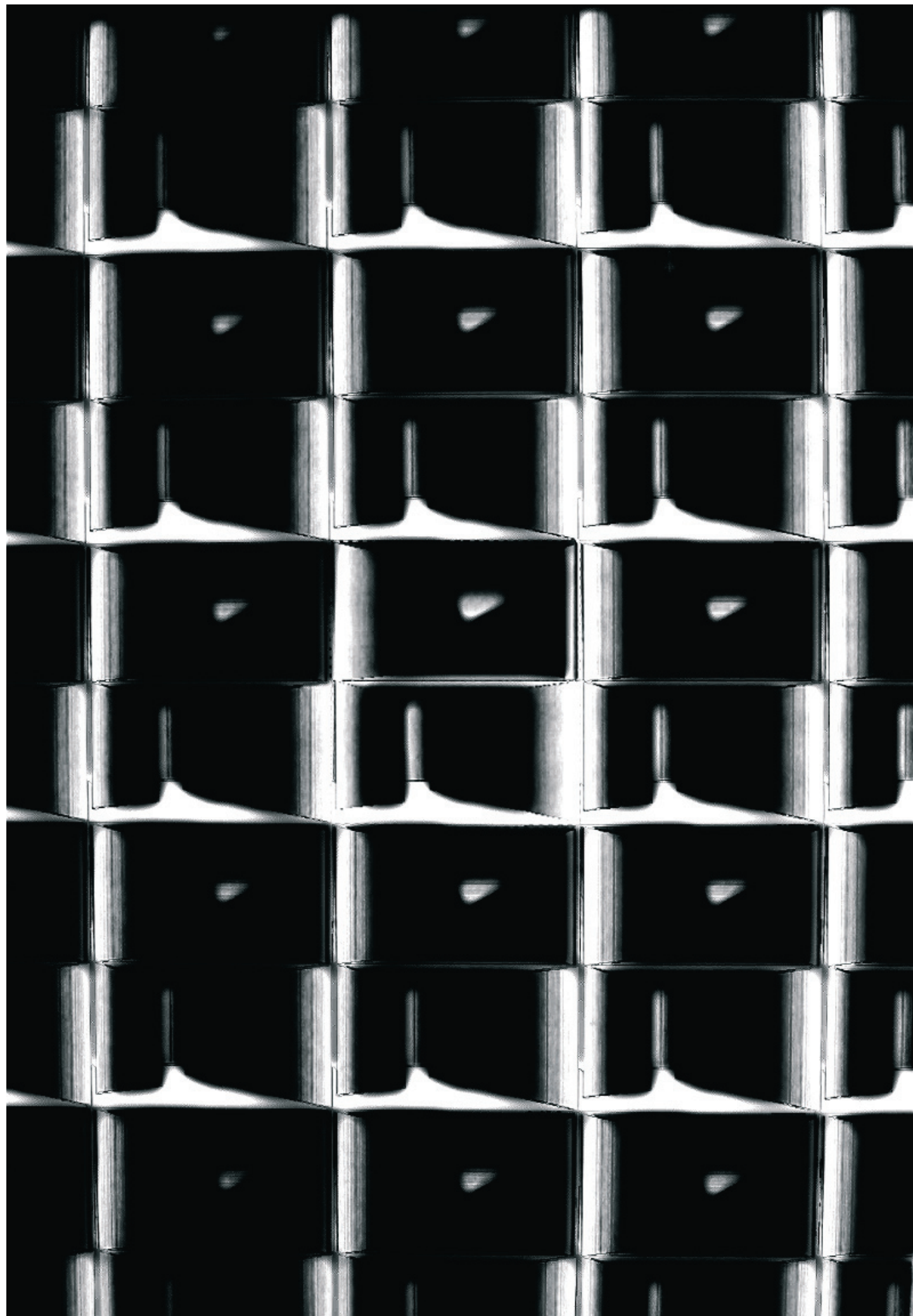
Mann in der Ecke
Detailansicht, 2004
 Weich PVC, Hartpappe, Polyamid, ca. 40x 115x 175 cm

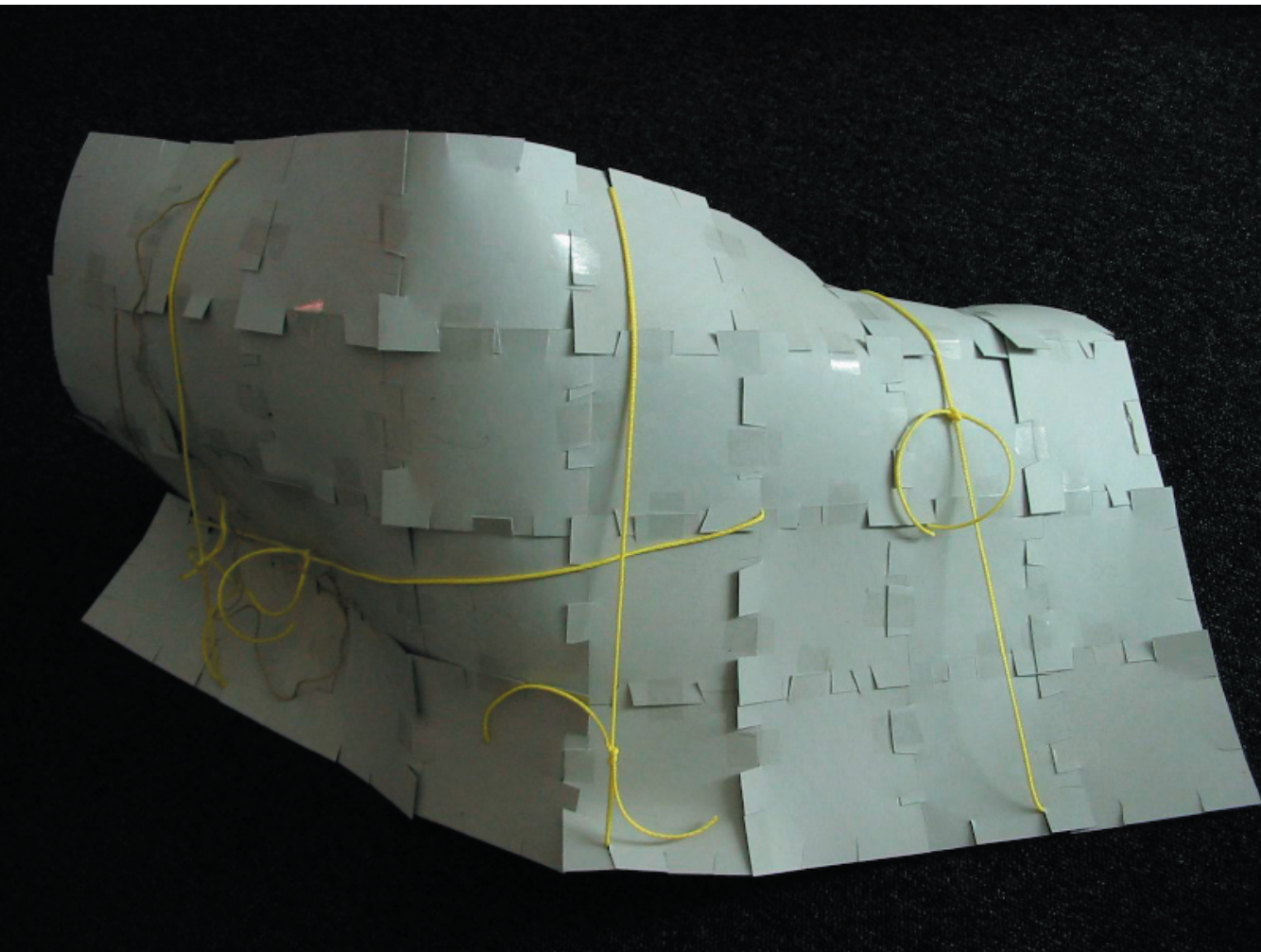
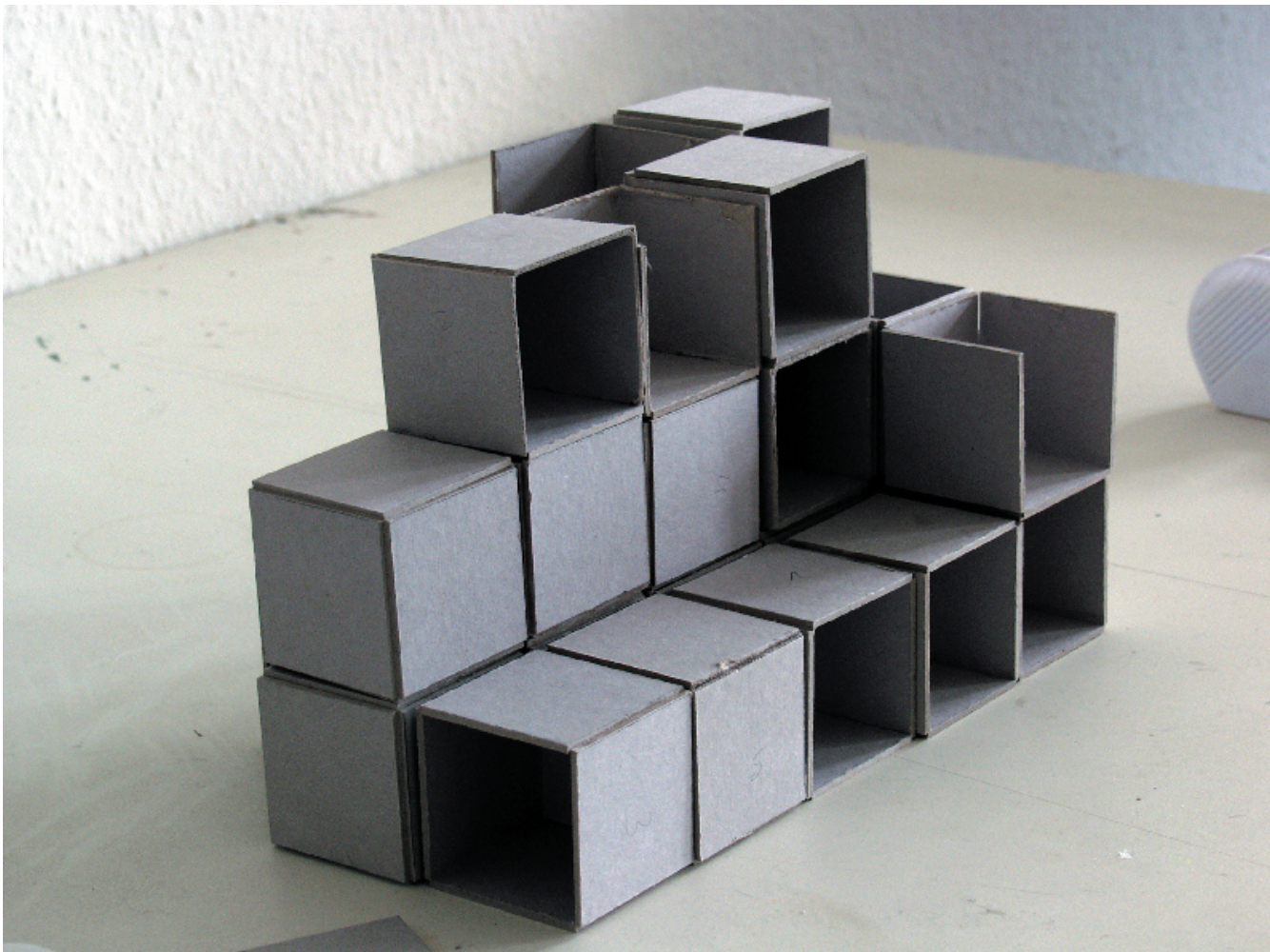
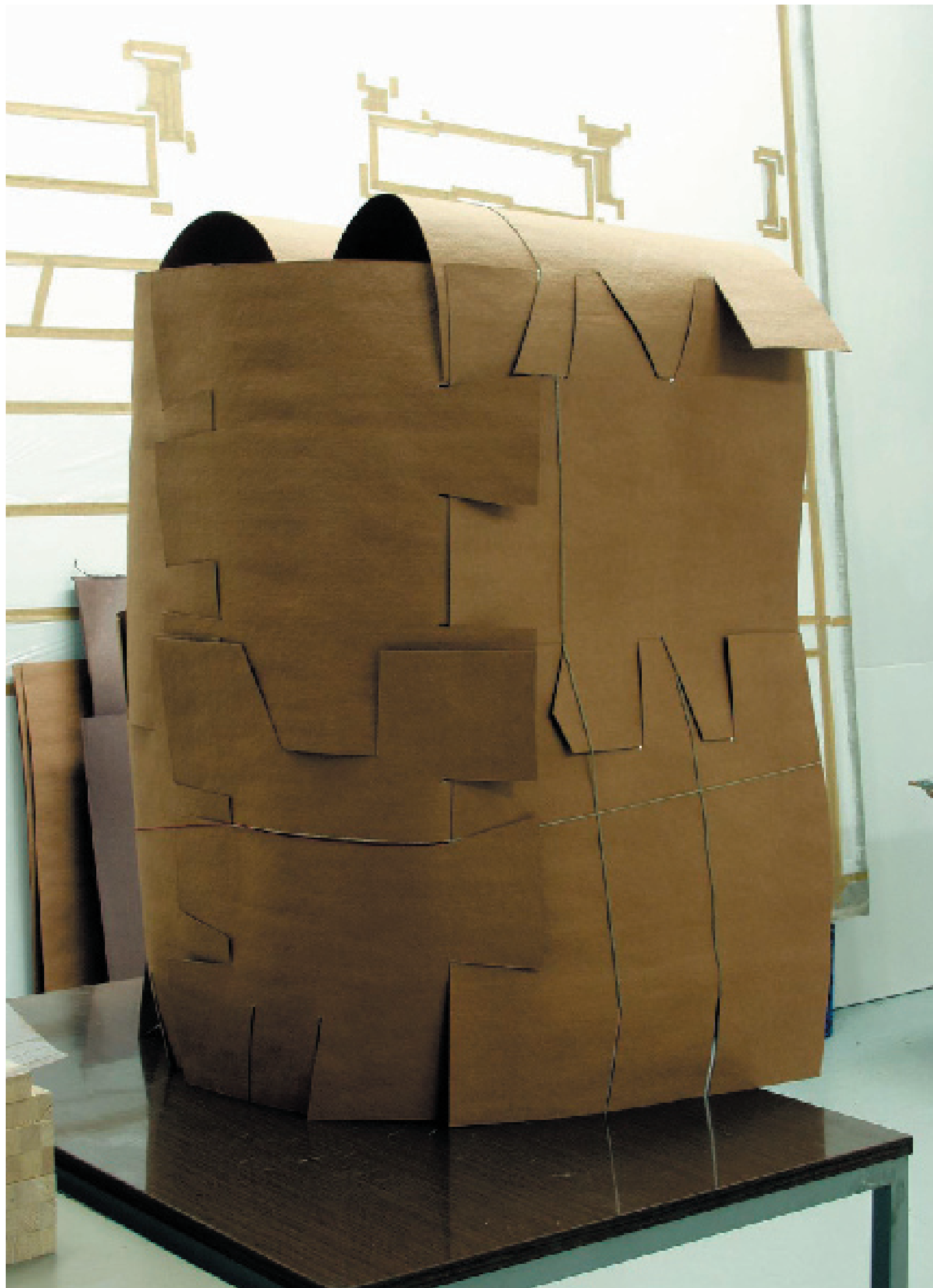


Personal Grid als der Student von Prag
 2004
 Weich PVC, Polyamid, ca. 42x 125x 185 cm









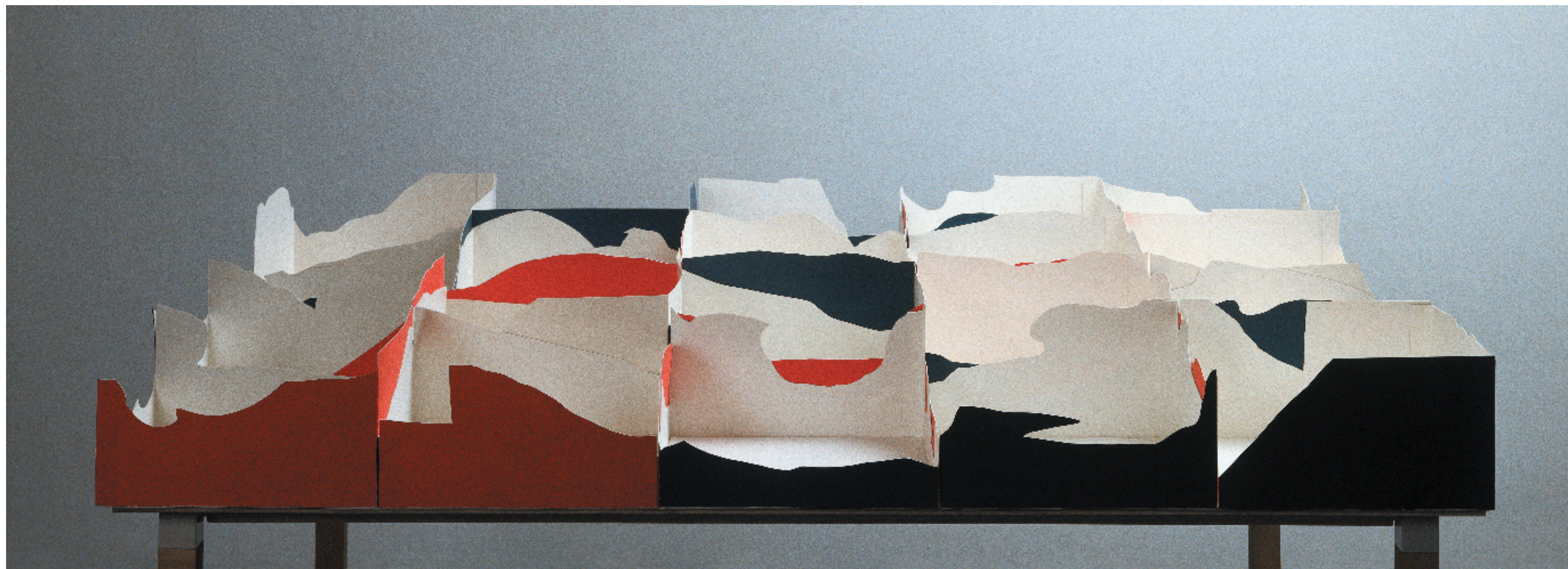


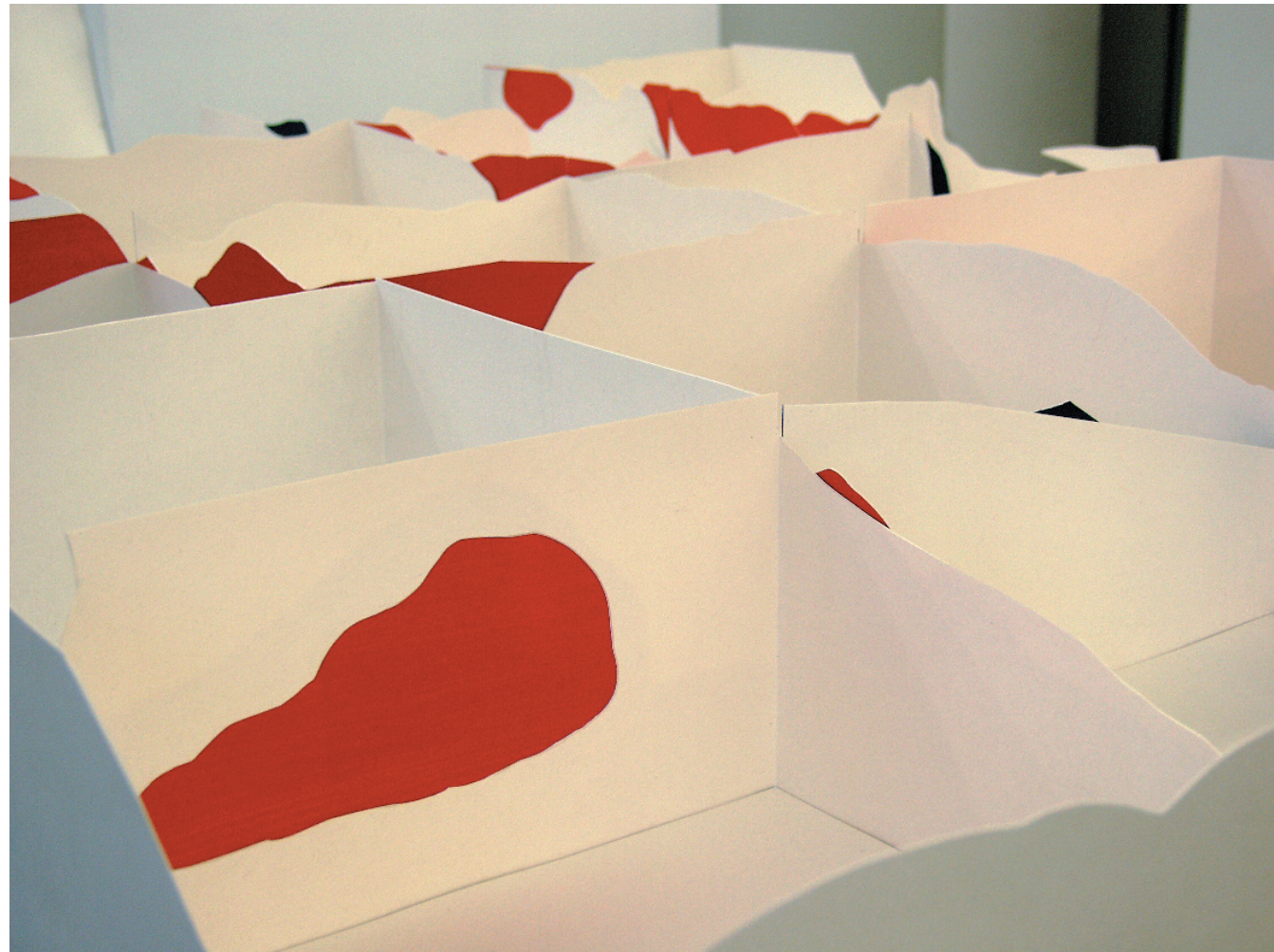


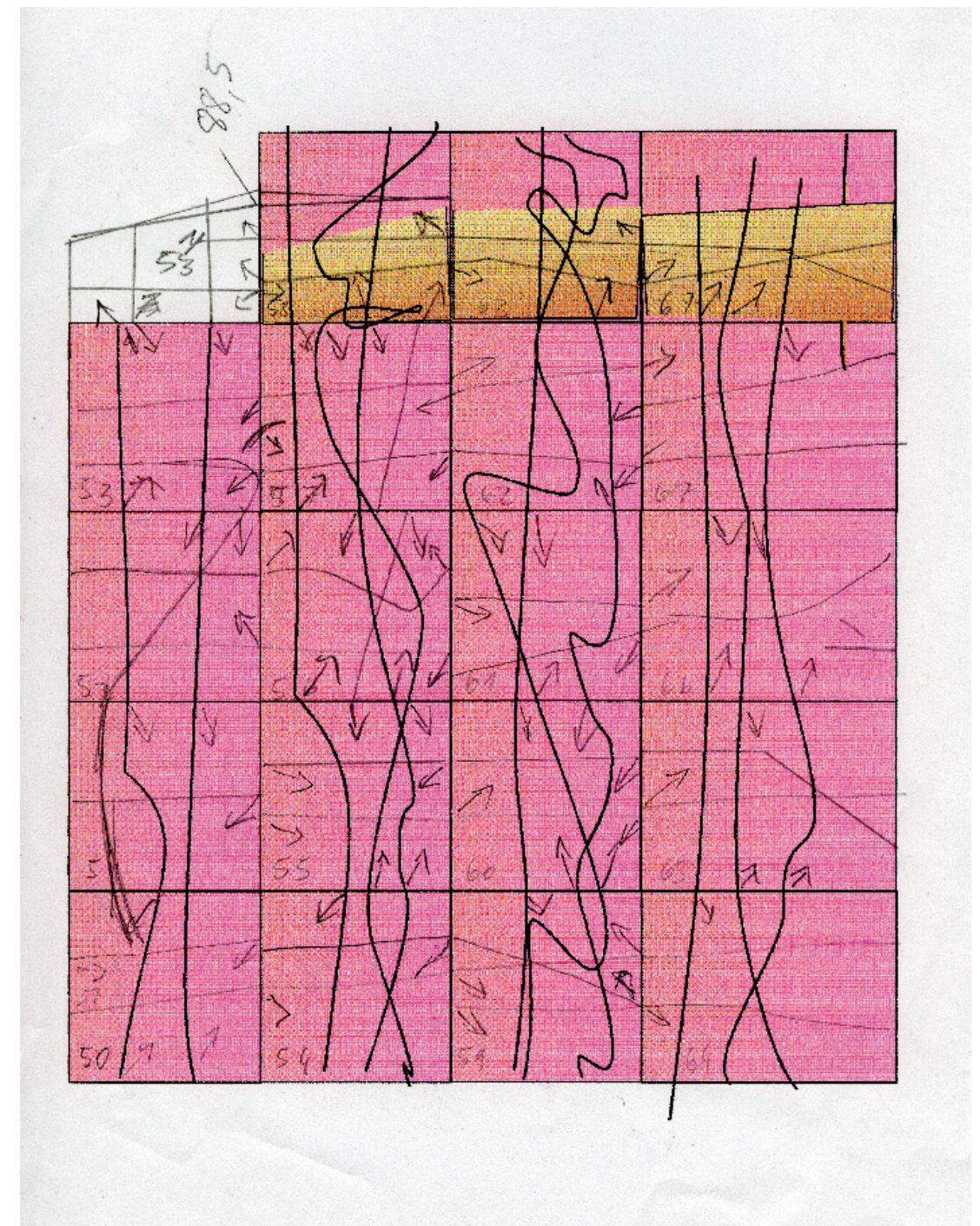
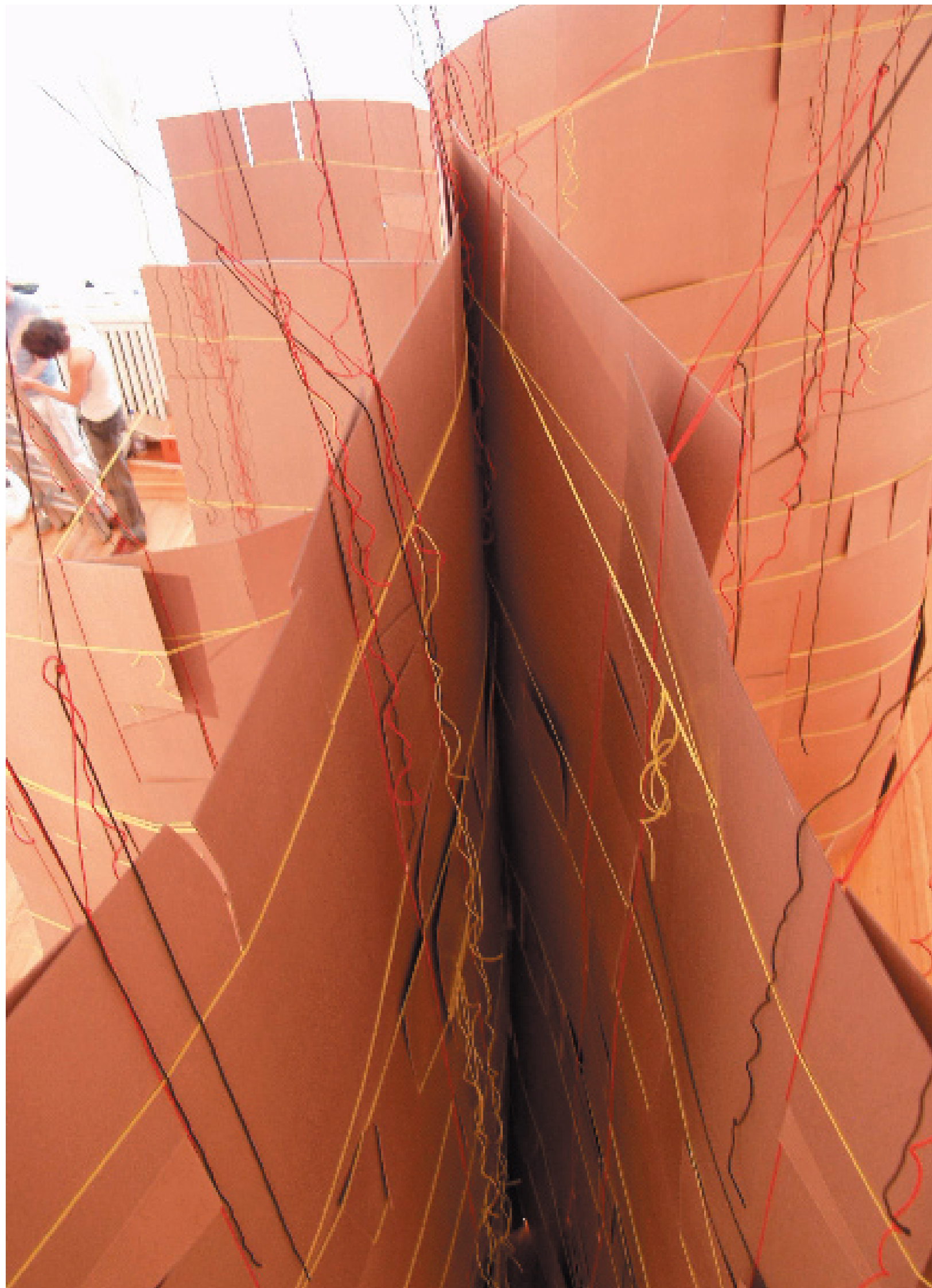


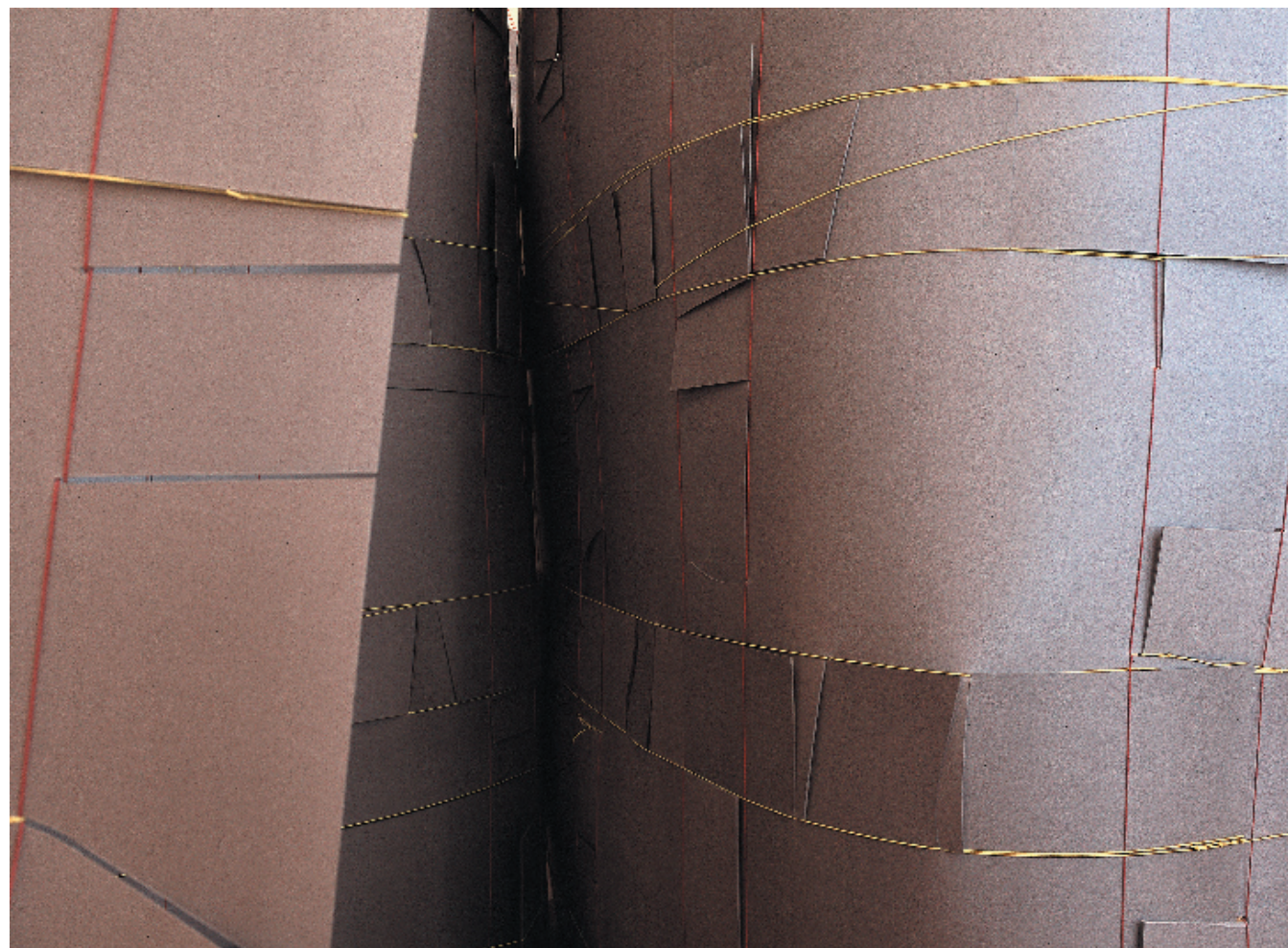


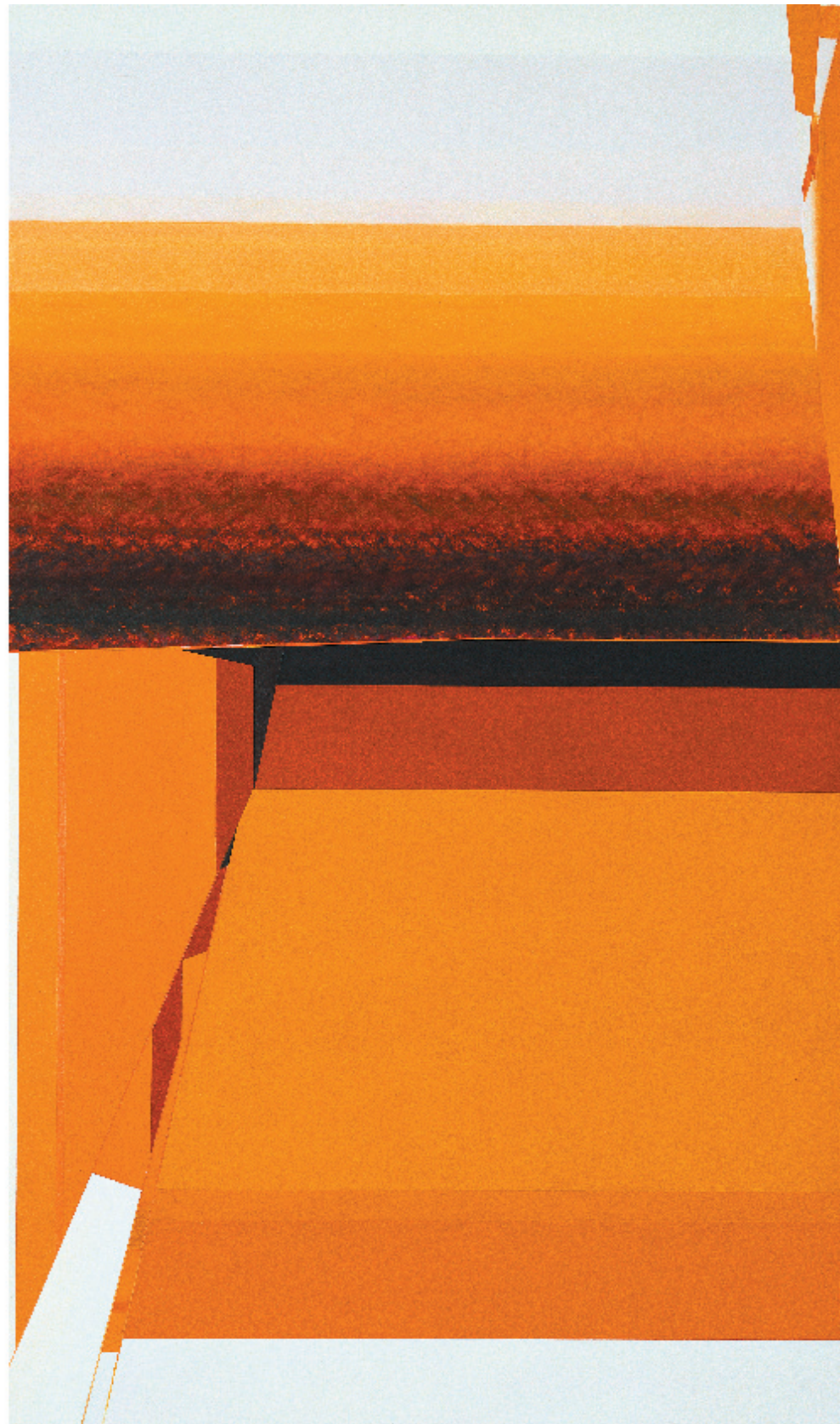












(1) Friedrich Meschede, Vorhang auf, in: Ders. (Hg.), Etwas von Etwas Abstrakte Kunst, Köln, 2005, S.10-32, S.26.

(2) ebd.

(3) Olaf Holzappel, zitiert nach: Wolf Jahn, Vortragsmanuskript, Juni 2003, unveröffentlicht.

Die Malerei von Olaf Holzappel ist von starker, oft suggestiver Räumlichkeit geprägt, die sich in seinen Bildern kühlt und unter Ausschluss beinahe aller Referenz entfaltet. In diesem "beinahe" steckt ein interessantes Grenzmoment: Einerseits ist diese Malerei tatsächlich vollkommen abstrakt, ganz ohne mimetische Relikte. Und doch ruft sie Vorstellungsbilder auf, die an wirkliche, an konkrete, nicht formale Räume denken lassen, ohne dass sich so ohne weiteres sagen ließe, worin die empfundene Verknüpfung eigentlich besteht. Das kann ein bestimmtes Raumgefühl, kann die Erinnerung an einen Blick aus dem Fenster sein – ein Eindruck, der sich vor das Bild schiebt, der von ihm ausgeht, ohne dass er sich darin fixieren ließe. Das wirkt wie komprimierter Wirklichkeitsgehalt, und dennoch bleibt das Gemälde ganz, was es ist: zweidimensional Bildhaftes mit räumlichen Komponenten. Es scheint die Farbe selbst zu sein, die Raum in dieser Malerei konstituiert und zugleich bildhaft aufleuchtet.

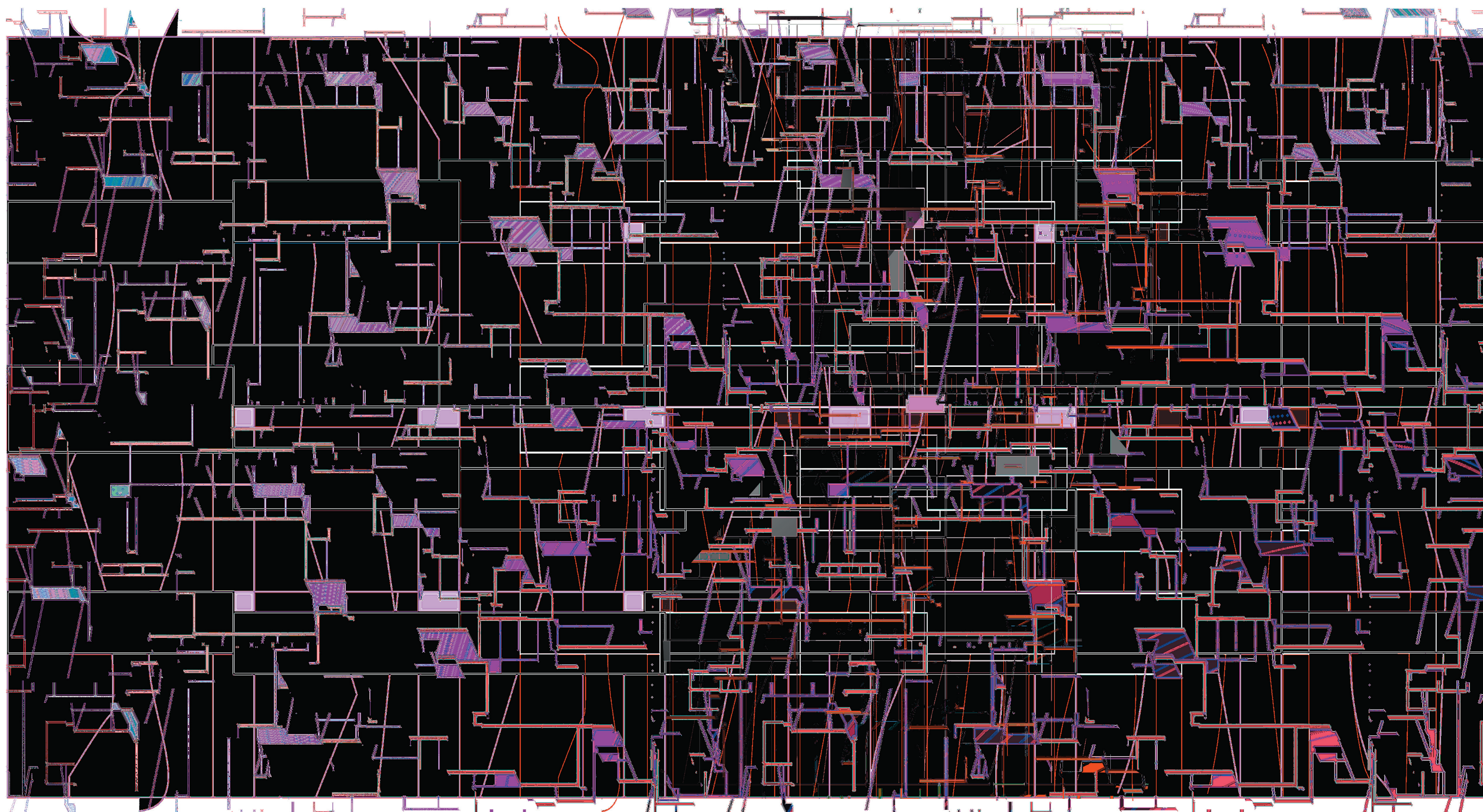
Holzappel bindet, insbesondere in bestimmten Bildtypen, formale, sehr reduzierte räumliche Schemata ein, die auf Wahrnehmung des Realen abzielen. In "Winter" oder den vier Bildern "Susanne geht in den Garten" zum Beispiel fungiert ein einfaches, auf seine Grenzen verwiesenes Raumschema als Bezugsfeld für die Malerei. "Green Lake" ist dem verwandt, tendiert aber deutlich zum Landschaftlichen. Doch solche den Bildraum stabilisierenden euklidischen Koordinaten werden von der Malerei sogleich wieder unterwandert, mit hybrider Farb- und räumlichkeit gekreuzt, die der mimetischen Raumauffassung widerspricht. Die Bilder erscheinen wie die radikale Vereinfachung des Raums, in dem man selber steht, während sie ihn zugleich als etwas vollkommen anderes zeigen: Als ein synthetisch Abstraktes, in clusterhafte Multidimensionalität hinein verwickelt. In Bildern wie "Schanze" oder "Dir blaue Zuneigung" wird solche disparate Dimensionalität noch weitergehend ausgetragen.

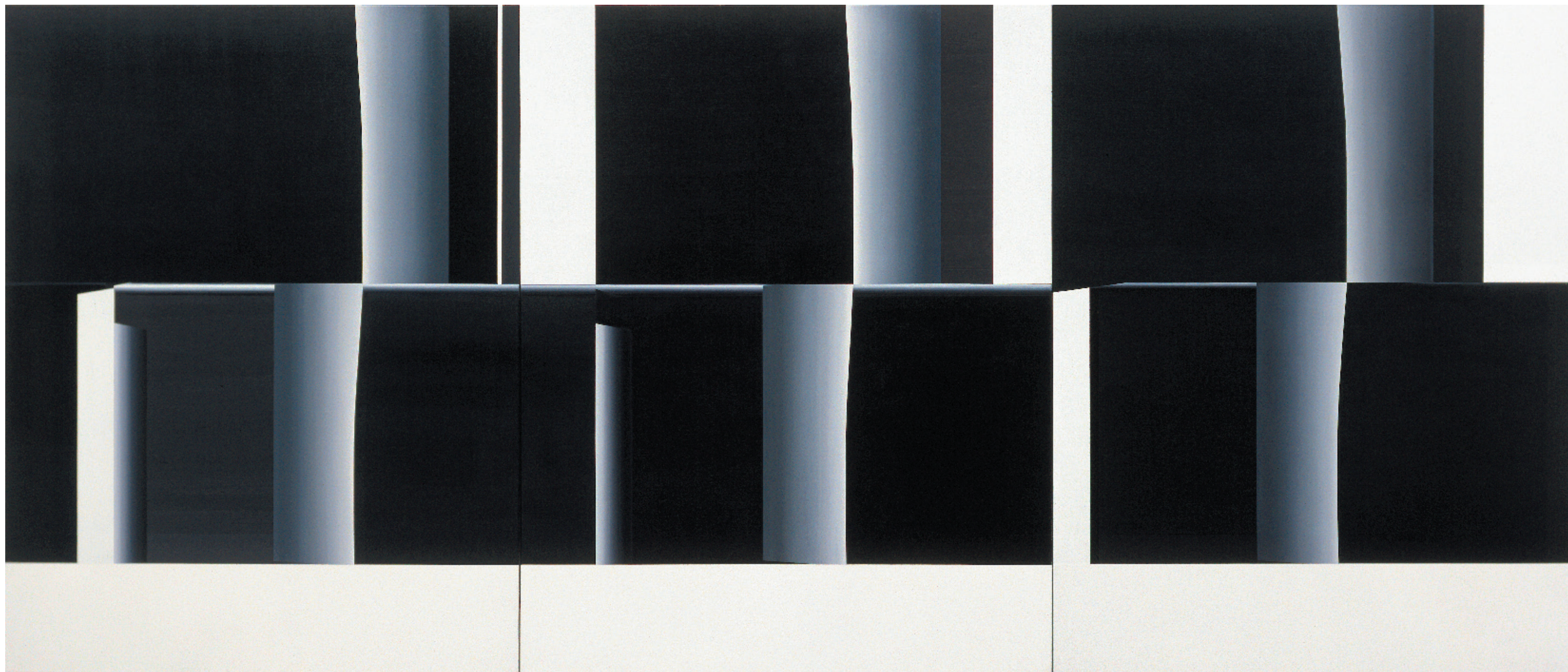
Diese Malerei hat das Hybrid verinnerlicht; in sorgsam austarierter Vagheit agiert sie nurmehr in der Spur eines analogen Gestaltens, das sie doch erkennbar abgestreift hat. Quasi auf virtuelle Weise gegenstandslos, baut sie von dort her ihr Reibungsverhältnis auf, verlockt zum Wirklichkeitsbezug. Holzappel geht von der Entleerung eines mimetischen Darstellungsraums aus, um, alles andere als formal, ihn mit dahinein verflochtenen, gefalteten, malarisch aus genuiner Virtualität hervorgetriebenen Räumen zu besetzen.

Das hat viel mit veränderter Wirklichkeitsauffassung zu tun, die sich nicht mehr analog, also nach Prinzipien von Ähnlichkeit und einer Ordnung des zeitlichen Nacheinanders strukturiert. Holzappel hat eine abstrakte Sprache entwickelt, die das Diskontinuierliche in sich trägt. Abstraktion ist darin nicht länger "Abziehen von etwas", ist keine Kunstpraxis des Reduzierens von Gegebenem. "Digitales Denken", so Friedrich Meschede in einem Versuch über gegenwärtige Abstraktion, "basiert auf der Virtualität mehrerer Räume und auf gegenläufigen Zeitimpulsen. Es zerlegt ein Kontinuum in Segmente und Fragmente, die sich wieder neu zusammensetzen. Dabei ist entscheidend, dass eine lineare Zeitstruktur von Vorher/Nachher aufgehoben wird. Die analoge Aufeinanderfolge von Informationen ist suspendiert. Es entstehen Netze, die [...] keines Bodens mehr bedürfen." (1) Meschede sieht in zeitgenössischer Abstraktion insofern ein "Gebilde mit vielfältigen Komponenten", das als "Denkmodell einer Hybridkultur" (2) fungieren kann.

Tatsächlich sind die Gemälde von Olaf Holzappel so etwas wie "abstracts" der Räume heutiger Erfahrungswelt, geprägt von bild- und eben auch realitätsgenerierender Medialität. Ihre Ungegenständlichkeit speist sich aus faktischer Vielfalt visueller Welten, die von "Medienpiktogrammen, programmierten und analogen Bildsystemen, Landschaften, horizontalen Reihen, nicht synthetisierbaren Medien, Cuts, Samplings, Ebenen, Sphären, bipolaren, in allem sehr spezifischen Denkformen" (3) bestimmt ist. Holzappel bildet das nicht etwa ab, sondern nimmt es als Wirklichkeitsmoment und als Strukturprinzip in seine Malerei hinein. Eine Art von "Bodenlosigkeit", die sich auch in anderen Werkgruppen zeigt, in plastischen Arbeiten ebenso wie in Computerzeichnungen: "Der Absolute Zusammenhang" etwa ist gesampelte Struktur, die visuelle Ereignisse als Ausbreitung ohne Mittelpunkt organisiert und sich, nonhierarchisch, doch zum Bild verdichtet. Holzappel, der auch Einflüsse elektronischer Musik auf seine Arbeit hervorhebt, verglich eine solche offene, durch Hörführung und disparate Zentren konstituierte Bildeinheit einmal mit der Erfahrung, durch eine fremde Großstadt zu laufen, während sich ein Gefühl für deren Zusammenhang durch Streuung, wie aus einem Schwarm visueller Erfahrungen heraus entwickelt.

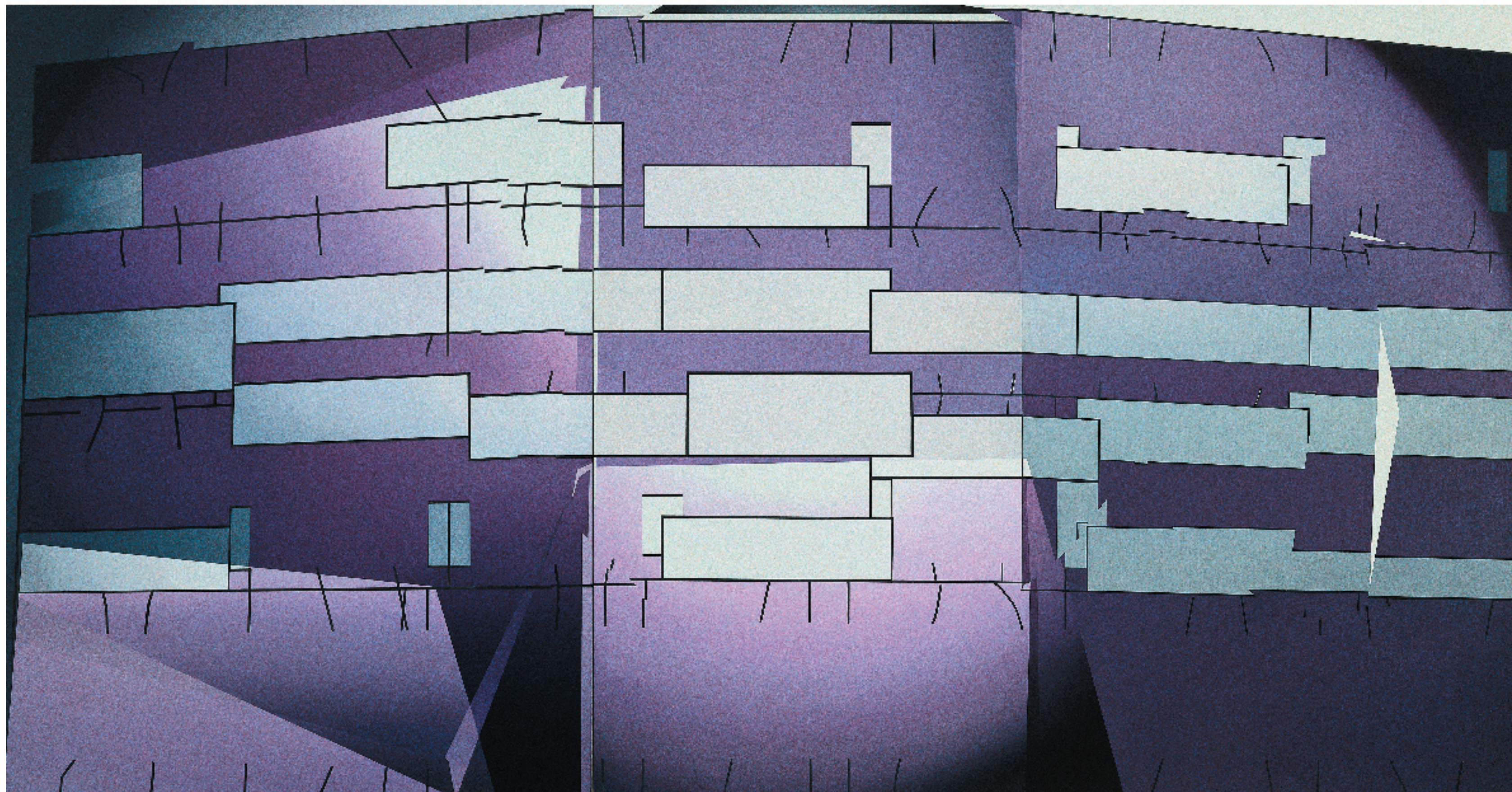
Wahrnehmen konstituiert sich dabei nichtlinear, wie im Krebsgang, oder auch: "Seitwärts geradeaus". So heißt ein neues, zweiteiliges Gemälde Holzappels. Gegenüber perspektivisch strukturierter Raumwirkung wie etwa in den bereits genannten Bildtypen erscheint Tiefenillusion hier viel ungebundener, über Valenzen des Farbraums selbst gelenkt. Eine Reihe schmäler, weißer und deutlich konturierter Flächen tritt nach vorn, flottiert in vier übereinander angeordneten Bahnen lose auf hellviolettem Grund. Lineare Grids durchziehen, ebenfalls waagrecht,





Straßenbild mit Squatterwagen

*Detailansichten, Johnen und Schüttle K-In, 2004,
Hartpappe, WeichPVC, Polyamid*



Olaf Holzapfel's painting is characterized by strong, often suggestive spatiality that unfolds in his pictures coolly while excluding almost all concrete reference. A very interesting boundary phenomenon is lodged in this 'almost': On the one hand, this painting is indeed completely abstract, completely without mimetic relics. And yet it evokes imaginary pictures that recall real, concrete, not merely formal spaces, although it is not immediately obvious what gives rise to this experienced association. It can be a certain feeling of space, a memory of a glimpse from a window – an impression that overlays the picture or proceeds from it, although the picture cannot be reduced to it. This seems like a condensed real substance, and yet the painting remains entirely what it is: something picture-like, two-dimensional with spatial components. It seems to be the color itself that constitutes space and simultaneously charges it with visuality in this painting.

Especially in certain types of picture, Holzapfel integrates formal, extremely reduced spatial schemata that aim at perception of the real. In 'Winter' or the four pictures 'Susanne geht in den Garten', for example, a simple spatial scheme, reduced almost to emptiness, functions as a field of reference for the painting. 'Green Lake' is similar, but clearly tends in the direction of landscape. But such Euclidean coordinates that stabilize the picture space are immediately undermined by the painting, crossed with hybrid color-spatiality that contradicts the mimetic grasping of space. The pictures seem like the radical simplification of the space in which the viewer himself stands, while at the same time they show it to be something completely different: a synthetic abstraction, intertwined in clustered multidimensionality. In pictures like 'Schanze' or 'Dir blaue Zuneigung', such disparate dimensionality is carried even further.

This painting has internalized the hybrid; in painstakingly adjusted vagueness, it now acts in the footsteps of an analog designing, which it has yet recognizably shed. In a somewhat virtual way, it is nonrepresentative and builds up from that its friction, beckoning to a relationship with reality. Holzapfel's starting point is the emptying of a space of mimetic depiction, in order to occupy it with therein-intertwined, folded spaces driven forward out of genuine virtuality in a painterly and anything but formal manner.

This has a lot to do with changed understanding of reality, which is no longer structured in analog manner, i.e., in terms of principles of similarity and an order of temporal sequence. Holzapfel has developed an abstract language that carries discontinuity within itself. In it, abstraction is no longer 'abstracted from something' or an artistic practice of reduction of something given. 'Digital thinking,' writes Friedrich Meschede in an essay on current abstraction, 'is based on the virtuality of several spaces and on contradictory temporal impulses. It cuts up a continuum into segments and fragments, which recombine anew. Decisive thereby is that a linear temporal structure of before/after is suspended. The analog sequence of information is suspended. Networks arise that [...] no longer require any ground.'⁽¹⁾ Meschede thus sees in contemporary abstraction a 'structure with diverse components' that can function as a 'mental model of a hybrid culture'.⁽²⁾

Indeed, Olaf Holzapfel's paintings are something like 'abstracts' of the spaces of today's world of experience, shaped by image-generating and reality-generating mediality. Their nonrepresentational quality is fed by the factual diversity of visual worlds that are determined by 'media pictograms, programmed and analog image systems, landscapes, horizontal ranks, unsynthesizable media, cuts, samplings, levels, spheres, and forms of thinking that are bipolar and specific in all aspects'.⁽³⁾ Holzapfel does not depict this, but takes it into his painting as an aspect of reality and as a structural principle. A kind of 'groundlessness' that is also displayed in other work groups – in sculptural works as well as in computer drawings: 'Der Absolute Zusammenhang', for example, is sampled computer drawing that organizes visual events as a spread without a center and yet condenses, without hierarchy, into a picture. Holzapfel, who also underscores the influences of electronic music on his work, once compared such an open picture unity, constituted by accumulation and disparate centers, to the experience of walking through an unfamiliar big city while a feel for its structure develops through diffusion as if from a swarm of visual experiences.

Perception thereby constitutes itself in nonlinear fashion, as in a crab's gait, or also 'Seitwärts geradeaus'. That is the title of a new, two-part painting by Holzapfel. In contrast to perspectively structured spatial effects as in the aforementioned types of picture, for example, illusory depth here seems much less tied down, controlled by valences of the color space itself. A series of narrow, white, clearly contoured surfaces moves to the front, floats loosely in four vertically arrayed paths on a pale violet ground. Linear grids, also vertical, run through the picture field as if it were illuminated from several directions by spotlights with shifting focus. In such round, soft-edged shadings, however, hard changes in brightness intrude, and narrow stripes of white, unworked canvas even appear in the picture. A controlled collision of every spatial and pictorial logic. Such complex ruptures also show the degree to which Holzapfel is interested first and last in color and how spatiality can be gained from it. By placing color, he translates it: to a space of its own that radiates and no longer pursues any mimesis.

(1) Friedrich Meschede, 'Vorhang auf', in: idem (ed.), 'Etwas von Etwas – Abstrakte Kunst', Cologne 2005, pp. 10–32, p. 26. after: Wolf Jahn, lecture manuscript, June 2003, unpublished. (2) Ibid. (3) Olaf Holzapfel, cited



das Bildfeld, mit schnittartig kurzen Ausläufern nach oben oder unten, mal senkrecht, mal nach links oder rechts gebogen. Der Bildraum ist von uneinheitlicher Lichtführung geprägt und wirkt, als sei er aus mehreren Richtungen und mit wechselndem Fokus von Strahlern ausgeleuchtet. In solche runden, weich verlaufenden Abschattungen brechen aber auch harte Helligkeitswechsel ein, und in schmalen Schnitten tritt sogar die weiße, unbearbeitete Leinwand ins Bild. Ein gelenkter Zusammenprall, an dem jede lineare Raum- und Bildlogik kollidiert. In solchen komplexen Brüchen zeigt sich auch, inwiefern es Holzapfel zuerst und zuletzt um Farbe geht, darum, wie sich von ihr her Raumlichkeit gewinnen lässt. Indem er Farbe setzt, übersetzt er sie: Zu eigenem Raum, der ausstrahlt und keiner Mimesis mehr folgt.

(1) Friedrich Meschede, „Vorhang auf“, in: Ders. (Hg.), „Etwas von Etwas – Abstrakte Kunst“, Köln, 2005; S.10–32, S.26.

(2) ebd.

(3) Olaf Holzapfel, zitiert nach: Wolf Jahn, Vortragsmanuskript, Juni 2003, unveröffentlicht.

Ausstellungen und Installationen (Auswahl) - past exhibitions and installations (selection)

2005

Hand und Fuß, Galerie Gebr. Lehmann Dresden solo Katalog

der Absolute Zusammenhang, JOHNEN GALERIE Berlin, solo

1.Haut, Galerie Gebr. Lehmann Dresden, mit Anika von Hausswolff, Sofia Hulten, Jenny Rosemeyer, Martin Boyce, Benjamin Edwards

Prague Biennale II, Expanding Paintings, Karlin hall Prague, Johannes Schmidt Curator, Katalog

Urbane Realität - Focus Istanbul, Martin Gropius Bau Berlin, Christoph Tannert, Curator, Katalog

The Addiction Gagosian Gallery Berlin- Projektraum der 4.Berlin Biennale Anna Catharina Gebbers Curator

2004

2 oder 3 dinge die ich von ihr weiß, Produzentengalerie Hamburg mit Nicole Wermers, Katja Strunz, Martin Boyce, u.a., group exhibition

CIRCAWARE, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris mit Eberhard Havekost, solo

Malerei, Galerie Rüdiger Schüttle, München, group

DOPPELHELIX, (Malerei II), Johnen und Schüttle, Köln, group

Reality Real, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden, Arbeiten auf Papier group

2003

ZWISCHEN GÄTERN, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden solo

durch den Kopf, Oktagon der Hochschule für Bildende Künste Dresden, solo / Katalog

o.T., Positionen at the Galerie Koch und Kessler, Berlin, group

4/11, Leonhardi Museum Dresden, mit Jenny Rosemeyer, Theo Boettger, Lisa Junghan, Katalog

2002

nice thinking Utopias, Columbia University NY/ LeRoy Neijman Gallery, New York, solo

Werkzeuge und Einheiten, MultimediaClub/ Berlin, mit Oval, Suse Weber, Gregor Hildebrand, Theo Boettger, Thomas Zipp, Jenny Rosemeyer

in between, goods, billboard-installation, Ahmedabad/ India, solo

2001

Koch Multimedia Club Dresden mit Theo Boettger, Taylor Savy, Holger Schulze, lumicon, Voxxx

Wandbild, Atelier Jenny Rosemeyer, Berlin mit Katja Strunz, Thomas Scheibitz, Andreas Koch, u.a.

