

STARS

Olaf Holzapfel *ZAUN Display*

Die Publikation *ZAUN Display* begleitet Olaf Holzapfels Projekt *Zaun* im Palais Bellevue, Kassel, im Rahmen der documenta 14, 8. April–17. September 2017.

The publication *ZAUN Display* accompanies Olaf Holzapfel's project *Zaun* at Palais Bellevue, Kassel, for documenta 14, April 8–September 17, 2017.

Redaktion und Lektorat / Editing and copy-editing:
Richard Humphrey, Inka Meißner, Anne Levke Vorbeck,
Rainer Wieland, and Eva Wilson for documenta 14
Texte / Texts:
Olaf Holzapfel, Thomas Ketelsen, Dieter Roelstraete
Übersetzung / Translation:
Volker Ellerbeck, Richard Humphrey
Grafikdesign / Graphic Design:
Mevis & Van Deursen
Satz / Lithography:
Michael Franz
Druckerei / Printer:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Die Redaktion hat jeden Versuch unternommen, alle Nutzungsrechte zur Veröffentlichung der Bilder zu erhalten. Falls es dabei unabsichtlich zu Auslassungen gekommen sein sollte, bitten wir die Rechteinhaber_innen um Nachricht.

The editors have tried every possibility to obtain the rights of use for the publication of the images. If unintended omissions were made nevertheless, we kindly ask the copyright holders to contact us.

Veröffentlicht von / Published by
documenta und Museum
Fridericianum gGmbH
Friedrichsplatz 18
34117 Kassel
T +49 561 70 72 70
F +49 561 70 72 739
www.documenta.de

Künstlerischer Leiter der documenta 14 /
Artistic Director documenta 14: Adam Szymczyk

Geschäftsführerin / Chief Executive Officer:
Annette Kulenkampff

Träger der documenta 14 ist die documenta und Museum Fridericianum gGmbH, die von der Stadt Kassel und dem Land Hessen als Gesellschafter finanziert und zudem für die Durchführung der documenta 14 in Athen und Kassel von der Kulturstiftung des Bundes und dem Auswärtigen Amt finanziell unterstützt wird.

documenta 14 is organized under the auspices of documenta und Museum Fridericianum gGmbH, a non-profit organization owned and financed by the City of Kassel and the State of Hessen in their capacity as shareholders. Funding support for documenta 14 in Athens and Kassel is also provided by the German Federal Cultural Foundation and the Federal Foreign Office of Germany.

Gedruckt in Deutschland / Printed in Germany
© 2017 documenta und Museum Fridericianum gGmbH,
the artist, the authors
All rights reserved.

Olaf Holzapfel im Gespräch mit Dieter Roelstraete

Dieter Roelstraete: Betrachten wir zunächst den Titel, der dein gesamtes Projekt überschreibt, nicht nur hier in Kassel, sondern auch in Athen: *Zaun*. Wohl eher nicht der zugänglichste Name oder Gegenstand – mit seinen Assoziationen von Einhegung, Einfriedung, Abschottung, Kontrolle und geschlossenen Grenzen. Es scheint sich um eine sehr wohlüberlegte Wortwahl zu handeln.

Olaf Holzapfel: Abgesehen von der Tatsache, dass der Begriff sehr gut den Themenkomplex abdeckt, der mich bei meiner Arbeit interessiert, finde ich ihn einfach als Wort schön. Es handelt sich sozusagen um ein gutes Wort. Und ich stelle es mir gern in Beziehung zu einem anderen Wort vor, das mir viel bedeutet – das Wort Haus. Die Nähe von Haus und Zaun besteht für mich nicht nur hinsichtlich ihres Klangs. Über die gesamte Entwicklung meiner künstlerischen Praxis hinweg ist das Haus immer mit dem Begriff des „inneren Raums“ verknüpft geblieben. Eines meiner ersten Projekte trug den Titel *In Between Goods* (Zwischen Gütern), das im Jahr 2002 im indischen Ahmedabad in situ realisiert wurde. Das ist ein frühes Beispiel für mein Interesse an Grenzlinien und Zonen des Übergangs und des Wechsels, am Dazwischen. Bei der Arbeit in Ahmedabad habe ich viel über die Relativität unserer „westlichen“ Auffassung des Individuums gelernt, darüber, wie es vereinzelt, unterschieden, abgetrennt, allein ist – und über die „westliche“ Obsession mit der einzig heilbringenden Lösung. Im Polytheismus geht man im Unterschied dazu in einen Tempel oder in eine Reihe von Tempeln, und kann sich zwischen verschiedenen Optionen entscheiden, kann zu unterschiedlichen Göttern beten. Im Alltag bedeutet dieses Prinzip die Auswahl aus mehreren Zwischenräumen, etwa eine Auswahl zwischen Gütern. Es scheint sehr viel mehr Verhandlungsspielraum zu geben, mehr „Zwischendinge“. Diese frühen Interessen meinerseits spielten sich vor dem Hintergrund meiner Beschäftigung mit dem urbanen Umfeld ab, solcher Städte wie New York oder Tokyo, einem Umfeld, das den Innenräumen eine Vorrangstellung zumisst: Häuser, Wohnungen, Orte des Gesprächs, der Kultur. Dieses Interesse hat mich irgendwann dazu gebracht, an einem Ausstellungsprojekt in Buenos Aires teilzunehmen, wo ich zum ersten Mal diese Bedeutung der Dialektik von

Innen und Außen begriff, ja, es war beinahe eine Erleuchtung: „Innen“ ist die Stadt (ihre Häuser, Wohnstätten und Innenräume) im Sinne eines Kulturstandorts, während „Außen“ die Landschaft ist – das argentinische Land, von dem der Ballungsraum Buenos Aires praktisch lebt, mit dem er jedoch kaum in Verbindung tritt. (Ganz offensichtlich ist es dabei nicht hilfreich, dass Argentinien eine derart zentralisierte, ja geradezu zentripetale Gesellschaft ist.) An diesem Punkt kam der Begriff des Zauns vermutlich zum ersten Mal in meinem Denken zu seinem Recht – hinsichtlich der Beziehung von Innen und Außen. Ich fand auch die Etymologie des Wortes Zaun spannend. Heute – in diesen politisch aufgeladenen Zeiten – denken wir uns ihn als etwas fest Umrissenes, etwas Eindeutiges, sowohl in sich geschlossen als auch nach außen hin abriegelnd. Allerdings muss man nicht weit in die Geschichte zurückblicken, um zu verstehen, dass es sich einst um provisorische Strukturen, vorläufige Konstruktionen gehandelt hat, die häufig aus natürlichen oder naturähnlichen Materialien bestanden – eher eine Markierung in der Landschaft als eine Grenze im eigentlichen Sinn.

DR: Apropos Argentinien: Deine Untersuchung zu Zäunen weist gewissermaßen eine „südliche“ Geo-Logik auf ...

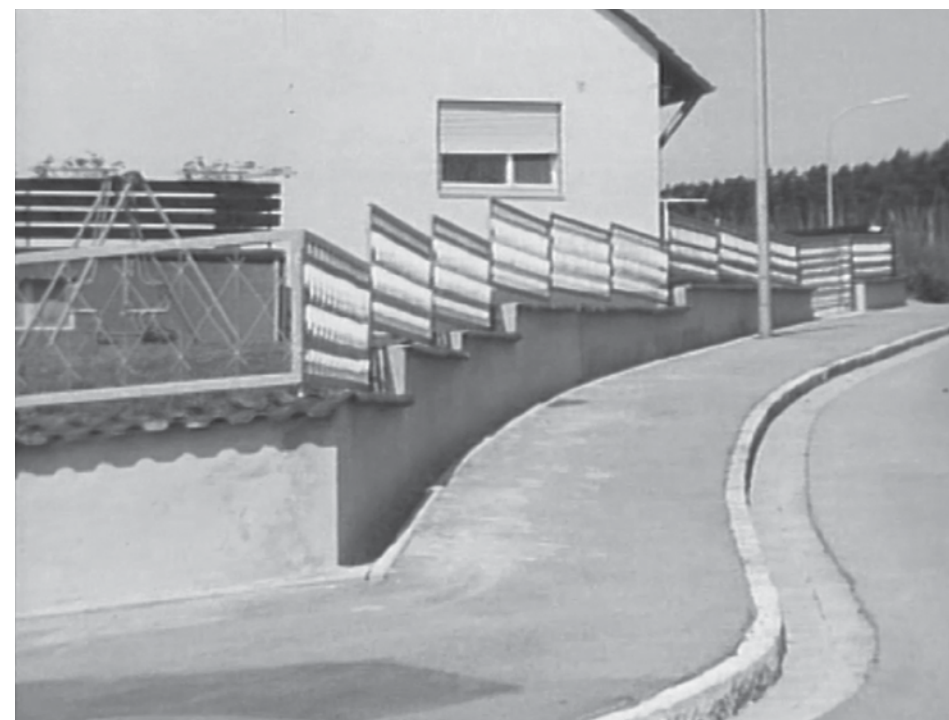
OH: Ja, und hier sollte ich auf das *Patagonien*-Kapitel des Projekts verweisen: Der Film ist in den Weiten Südschiles aufgenommen, die bereits den Hintergrund einer früheren Werkgruppe von mir bilden, nämlich *Housing in Amplitude* (2014). Arbeiten, die auf ähnliche Weise die Frage verhandelten, wie man sich in der „Weite“ einer solch überwältigenden Unbegrenztheit niederlassen kann. Seit vielen Jahren reise ich nun nach Chile, und der Anblick der Wildnis Patagoniens fasziniert mich seit jeher. (Sie wurde in erster Linie von Europäern besiedelt, die mit einer vollkommen anderen Landschaftserfahrung vertraut waren.) Diese Landschaft wird überall von winzig kleinen Zäunen durchzogen. Dort habe ich zum ersten Mal begriffen, wie entscheidend die Vorstellung des Zauns für unsere Idee und unsere Konzeption des Ichs, unserer Identität ist. Der Zaun da draußen, in der Welt, spiegelt sich im Strukturprinzip eines inneren Zauns. Das ist die soziale Dimension meines Interesses an Zäunen. Darüber hinaus besitzt der Zaun eine unmittelbare Attraktivität als Bauwerk, als Struktur, als architektonisches Konstrukt, das einen auf bestimmte Weise dazu einlädt, Position zu beziehen oder eine Entscheidung zu treffen. Denn ein Tor als Teil des Zauns



1 Kristian Sotriffer
Slowenien/Steiermark, ca. 1989

Kristian Sotriffer
Slovenia/Styria, ca. 1989

LAUT



2 Dieter Wieland
Der Zaun, 1981

Dieter Wieland
The fence, 1981

lässt sich gleichzeitig als geschlossen und geöffnet betrachten. Im Englischen gibt es die Redewendung, dass man hinsichtlich einer Sache „on the fence“ sein kann: unentschieden, unschlüssig, zwischen den Parteien, Fronten, Optionen stehend. Bestimmte Möglichkeiten stehen einem offen, andere bleiben oder werden einem unweigerlich verschlossen. Man muss sie vorüberziehen lassen ...

DR: Ich stelle mir vor, dass dieses Interesse an Grenzen und Barrieren auch eine sehr persönliche Komponente einschließt ...

OH: Sicher interessieren mich Grenzen auch aus biografischen Gründen. Ich bin in den 1970er und 1980er Jahren in Dresden aufgewachsen. In den späten 1980er und frühen 1990er Jahren habe ich gesehen, wie Mauern fielen und Grenzen überwunden wurden. Mindestens ebenso wichtig war es zu sehen, dass viele Grenzen diesen Wandel unbeschadet überstanden. Aufgewachsen in der DDR, habe ich eine bestimmte Sicht auf das Leben im neuen Deutschland, die meinen Zeitgenoss_innen, die auf der „Siegerseite“ im Ost-West-Konflikt heranwuchsen, in dieser Art nicht möglich ist. Ich bin in einem Artikel auf der Webseite des Magazins *Der Spiegel* (vom 25.05.2016) auf eine Statistik gestoßen, nach der auf den obersten Management-Etagen deutscher Firmen lediglich 1,7 Prozent der Stellen mit Menschen besetzt sind, die in der DDR geboren und aufgewachsen sind. Eine äußerliche Grenze ist also verschwunden, doch eine andere, eine innere Grenze hat sich an ihrer statt verfestigt, und sie scheint noch wirkmächtiger und polarisierender zu sein – eine Grenze, die geradewegs durch das Herz unserer Gesellschaften verläuft, nicht etwa darum herum. Das ist die offensichtliche Triebfeder der anhaltenden Fragmentierung und Auflösung unserer gegenwärtigen Gesellschaften, in Deutschland ebenso wie in Griechenland oder Chile. Wir sind meiner Meinung nach an einem Punkt angekommen, an dem unsere Gesellschaften ihren Sinn für das einheitliche Ganze verloren haben: Sie sind in Schichten und Sphären aufgeteilt. Für mich ergibt sich daher die Frage, wie wir uns zu dieser spezifischen, situationsabhängigen Form des Gesellschaftsvertrags verhalten.

DR: Wenden wir uns nun der vorliegenden Ausstellung zu, wie sie hier im ersten Stock des Palais Bellevue angelegt wurde. Angesichts des ersten Ausstellungsraums möchte ich dich fragen: Wer genau ist Kristian Sottriffer? Und wer ist Dieter Wieland?

OH: Bevor ich auf diese Fragen eingehe, möchte ich etwas zur Organisation dieser Ausstellung-in-der-Ausstellung im Allgemeinen sagen. Sie ist geprägt und inspiriert von meinen Erfahrungen beim Reisen um den Globus, auf denen ich aus nächster Nähe beobachten konnte, wie verschiedene Menschen auf unterschiedlichste Weisen mit den oben erwähnten Themen umgehen, die allesamt mit der Frage nach Umwelt und Landschaft zu tun haben, der Frage danach, wo wir uns befinden. Die unterschiedlichen Umgangsweisen und Verhältnisse zur physischen Welt, dazu, wie man unserer Umwelt einen Sinn abgewinnt, nämlich diesem „Dasein“, artikulieren sich in unterschiedlichen Techniken – im Sinn der Griechischen *techné*, und die Kunst gehört gewiss in dieses Reich der verschiedenen Techniken. Fragen nach Material und Materialität sind in diesem Zusammenhang von großer Wichtigkeit, ebenso wie die formale Frage nach der Linie – die uns wie selbstverständlich zurück zum Thema der Grenzen und Zäune führt. Man muss sich die Linie als eine entscheidende Figur denken, die verbindet, anstatt zu trennen ... Sottriffer ist der Protagonist, den ich ausgewählt habe, diesen Parcours einzuleiten, weil er sich für die kulturelle Ökologie des südlichen Europa bzw. des östlichen Mittelmeerraums im Sinne eines nahtlosen Ganzen interessierte, das heute von Grenzen unterschiedlicher Nationalstaaten nur so wimmelt. Österreich, Italien, Slowenien, der Balkan ... Sottriffer zog es vor, diesen Teil Europas als einen einzigen Kulturraum zu denken, der durch die Art und Weise definiert war, wie seine Bewohner bestimmte Dinge produzierten oder sich zu der sie umgebenden Landschaft in Beziehung setzten. Einer seiner Essays, den ich hier ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken möchte, trägt den Titel „Was ich eine Heimat nenne, oder: Wie einen die Heimat verlassen kann“ (*Distel*, Nr. 4, 1983), und mich fasziniert, wie er diesen ziemlich problematischen Begriff für etwas verwendet, das einschließt und nicht ausschließt – Heimat als eine dynamische, flexible, sich unaufhörlich wandelnde und entwickelnde Idee, nicht als ein statisches Konzept, das mit verknöcherten Traditionen assoziiert wird. Dasselbe Denken steht hinter meinem Interesse für „traditionelle“ Stoffe oder Trachten, deren Herstellung wir uns vorschnell als streng und unabänderlich festgeschrieben denken, wohingegen das Wissen um die Schaffung dieser Gegenstände offensichtlich eine lebendige, organische Angelegenheit ist. Tradition als etwas fest Vorgegebenes zu denken ist eine Strategie des Ausschließens, die ich problematisieren und anzweifeln

möchte, und Sottriffer war, soweit ich weiß, einer der ersten Autoren – er war Schriftsteller und Kunstkritiker, nicht etwa Soziologe oder ähnliches –, die in jüngerer Zeit im deutschen Sprachraum diese fragwürdige Sicht der Tradition behandelt haben: in seinem Fall zum Beispiel als ein Verhaltensmuster des alpinen Tourismus (er ist in Südtirol aufgewachsen, bzw. Alto Adige auf Italienisch, woran er sich in *Südtirol: Eine Elegie*, 1979, erinnert). Sottriffer und Dieter Wieland, ein deutscher Dokumentarfilmer, blicken beide mit großer Sympathie und tiefem Verständnis auf diese mitteleuropäische Landschaft als einen größeren Kontext, in dem sich bestimmte Kulturräume artikulieren lassen, und ich schätze die Art und Weise, wie sie den Kontinent als Kontinuum denken: ein beeindruckendes Panorama, das von der Ukraine, Polen und Deutschland aus über die Alpen und über den Balkan bis nach Griechenland reicht und ein Korrektiv zum „ozeanischen“ Blickwinkel bildet, über den während der vergangenen zwei Jahrzehnte so viel im Zusammenhang mit der Globalisierung nachgedacht und geschrieben wurde. In gewissem Sinn rückt dies auch das umfassende „Vergessen des Landes“ zurecht, auf das ich die Aufmerksamkeit lenken möchte. Wir leben hier und wir müssen die Wirklichkeit dessen, was dieses „hier“ ist, besser begreifen. Wir müssen unser Verhältnis zur Landschaft, zum Boden unter unseren Füßen, überdenken.

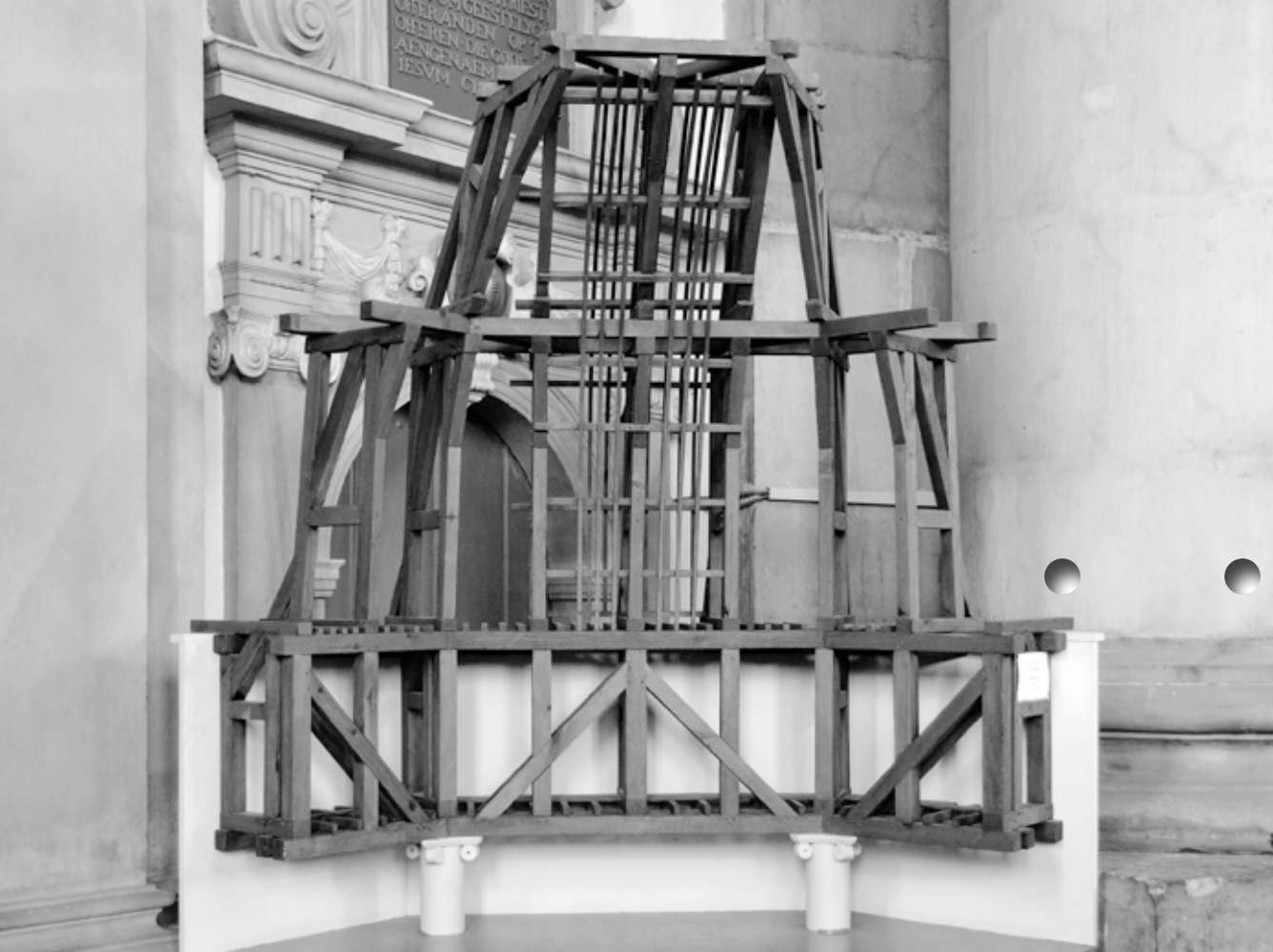
DR: Bezeichnenderweise hat Sottriffer auch ein Buch publiziert mit dem Titel *Heu und Stroh: Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte* (1990). Heu und Stroh sind die Bestandteile der Arbeit, die du als Teil des *Zaun-Projekts* in Athen zeigst. Meine Sicht auf diese Arbeiten (von denen auch hier Beispiele gezeigt werden) ist unvermeidlich durch meine Vertrautheit mit deinen früheren Arbeiten gefärbt, die sich so emphatisch als „künstlich“ präsentiert haben. Es scheint, als erhalte deine Konzentration auf die Natur in letzter Zeit ein Echo in der Gegenüberstellung, ja der Konfrontation von analogen und digitalen Materialien und Techniken.

OH: Du hast recht, und das führt unmittelbar zurück zu der übergreifenden Vorstellung eines Zauns. (Ich sollte hier einfügen, dass Dieter Wieland im Jahr 1981 einen Dokumentarfilm mit dem Titel *Bauen und Bewahren: Der Zaun* und gute zehn Jahre später, 1993, einen weiteren unter dem Titel *Heckenlandschaften* gedreht hat.) Worauf du verweist, ist in erster Linie ja nur der oberflächliche Gegensatz von Analogem und Digitalem. Der wichtigere Aspekt liegt darin, was diese scheinbaren Pole miteinander

verbindet, nicht darauf, was sie trennt. Es ist aber wahr, dass ich in der beziehungsreichen Dialektik von alt und neu, Land und Stadt, analog und digital, statisch und dynamisch momentan mehr mit dem beschäftigt bin, was als alt und statisch abgetan wird – die physische Welt, die wir zu kennen glauben und vermeinen, entbehren zu können. Die Steine und die Bäume. Brandenburg, die Ostsee ... Orte, die die meisten von uns kaum beachten – scheinbar bekannt, aber doch nur als Klischee. Darüber hinaus assoziiere ich Wieland mit jenem Moment in der deutschen Kultur und Politik in den 1970er und 1980er Jahren, an dem die Umweltbewegung in Ost- wie in Westdeutschland sich der Kultur des Widerstands anschloss und die ökologische Krise auf beiden Seiten der deutsch-deutschen Grenze (und weit darüber hinaus) wirklich ins Bewusstsein der Öffentlichkeit drang. Hierbei handelt es sich um ein Stück Geschichte, das in der Euphorie der 1990er Jahre in Vergessenheit geraten ist.

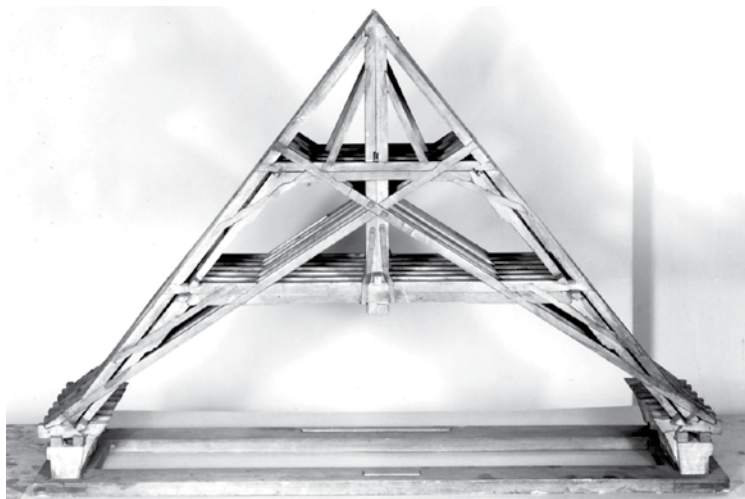
DR: Was passiert im zweiten Ausstellungsraum? In dem großen Saal begegnen wir einem Ensemble aus historischen Modellen und einigen deiner Arbeiten in Fachwerk-Form.

OH: Mit Sottriffer und Wieland betrachteten wir die Landschaft als einen diskursiven Raum und ein historisches Konstrukt. Kurz gesagt, folgt auf die Theorie im zweiten Raum die Praxis, nämlich eine Reihe von Beispielen für verschiedenste „Raumgreifende“ Techniken, die sich ebenfalls auf die Landschaft beziehen, in Form von Fachwerk bzw. Rahmenbauweise. Es handelt sich um eine Technik, die vollständig von der Landschaft, von der Wirklichkeit der natürlichen Umgebung bestimmt wird, in der sie angewandt wird: Die Größe und Festigkeit des Fachwerks wird bedingt von der Größe der Bäume sowie vom Charakter des Holzes, den sie liefern. Darüber hinaus handelt es sich um den Ursprung zahlreicher moderner Bauweisen. Und letztlich ist die Methode für mich als Künstler grundlegend eine Art und Weise, Raum aus bloßen Linien zu schaffen, ja sie ist eine Art Zeichnen im Raum. Auch sind Fachwerke offene Konstruktionen; sie stellen eine Alternative zum White Cube und den containerartigen Methoden dar, die in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend unsere Sicht auf die Welt bestimmt haben. Hier haben wir eine interaktive Art und Weise, über die heutige Welt nachzudenken. Ein Fachwerk kann zu zahllosen Dingen werden: einem Haus, einer Maschine, einem Skelett oder einem Tragwerk ... Frappierend an einem hölzernen Gerüst ist, dass es zu einem Bereich hochgradig spezialisierten Wissens



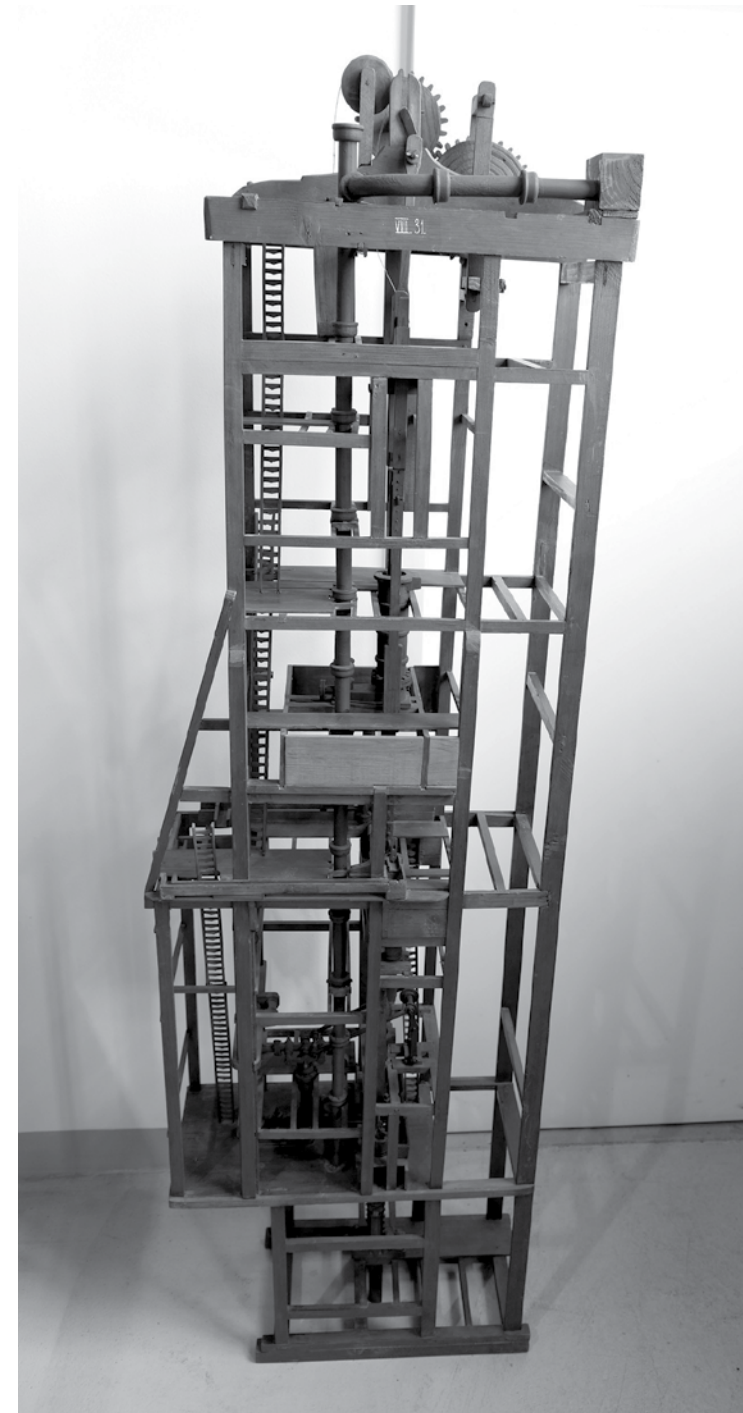
3 Kuppelmodell Oostkerk
Middelburg, 1890–1900

Model of the dome of the
Oostkerk Middelburg,
1890–1900



4 Dachgerüst einer Kirche,
ca. 1720

Church roof structure,
ca. 1720



5 Modell einer Wassersäulenmaschine,
1874

Model of a water-column engine,
1874

geworden ist – nur sehr wenige Menschen können heute noch solche Konstruktionen bauen. Das ist erstaunlich, wenn man die partizipatorischen Ursprünge dieser beliebten Bauweise bedenkt oder ihre buchstäbliche Transparenz: Man kann sehen, wie es gemacht ist, indem man einfach hinsieht, hindurchsieht und daran teilnimmt. Es handelt sich um Gestalt gewordenen Wissen, ein Wissen, das dem eigentlichen Baumaterial innewohnt. Gleichzeitig ist auch die Statik und die Zerbrechlichkeit der Bauweise ablesbar – das heißt, dass es etwas ist, das der Pflege bedarf. Folglich sind hier praktische Überlegungen (zu denen die Tatsache zählt, dass es sich hier um Modelle einer ökologischen Bauweise handelt), aber ebenso metaphorische anzustellen.

DR: Unter den metaphorischen Echos, die in dieser Konstellation von Rahmen und Fachwerk nachklingen, begegnen wir selbstverständlich auch dem Geist des Netzwerks – dem Netz.

OH: Das erlaubt uns unter anderem, abermals den Gegensatz von digital und analog infrage zu stellen. Oder andere fragwürdige Dualismen. Es gibt eine kunsthistorische Anekdote, die ich in diesem Zusammenhang gerne erzähle: Als Theo van Doesburg während der 1920er und 1930er Jahre sich auf die Verwendung von Diagonalen in seinen Arbeiten verlegte, nannte ihn Piet Mondrian einen Verräter. Wegen einer Diagonale! Genau das interessiert mich, wenn ich mir diese Modelle durch den Kopf gehen lasse: die praktische Verwicklung dieser starren Gegensätze von A und B, Horizontalen und Vertikalen. Diagonalen können in dieser Hinsicht mächtige Symbole sein.

DR: Wie steht es mit dem Film, der hier wie das Scharnier wirkt, um das sich die Ausstellungseinrichtung dreht?

OH: Den Film *Latitud 40°* (2017) habe ich in Patagonien gedreht. Er handelt davon, wie Grenzen gezogen und Territorien abgesteckt werden und welche Rolle die „Elemente“ beziehungsweise natürliche Phänomene in solchen Prozessen spielen, und zwar am Beispiel der konkreten, 110 Jahre alten Grenze zwischen Argentinien und Chile. Es existiert ein historisches Dokument, das die Wasserscheide als Grenze zwischen den beiden Ländern bestimmt. Dies hat jedoch zu widerstreitenden Ansprüchen und Interpretationen geführt, sodass eine dritte Partei damit beauftragt wurde, die Angelegenheit zu bereinigen: Hans Steffen, ein deutscher Geograf, der im Zentrum des angrenzenden Ausstellungsraums steht.

Mein Interesse gilt den Beobachtungen von Landschaft und Umwelt, die den Prozess geprägt haben, den Steffen erforschen und kartografieren sollte. Mindestens genauso interessiert mich, dass, sowohl Wetter, Wasser, Geologie und Tierzucht allesamt eine Rolle in dem Prozess gespielt haben, die indigene Bevölkerung Patagoniens in dieser Gleichung aber nie vorkam. Sie wurden niemals zu Grenzen oder Grenzbeziehungen auch nur befragt. In dem Film treten sie jedoch auf – der indigene Mapuche-Dichter Elicura Chihuailaf spricht über die Bedeutung der Landschaft für seine Kultur. Das bringt uns zurück zu unseren früheren Überlegungen hinsichtlich der Kraft der Natur, unsere Kultur und Gesellschaft zu prägen.

DR: Eines der dramatischeren Motive des Films betont den Kontrast zwischen so exakt wie nutzlos wirkenden Zäunen, die kreuz und quer die chilenische Landschaft durchziehen, und der überwältigenden Kraft der vorüberziehenden, spektakulären Wolkenformationen.

OH: Ja, das relativiert die Unmenge Arbeit, die im Bau dieser Zäune, im Ziehen dieser Grenzlinien steckt. Es ist schon anrührend zu sehen, wie unendlich viel Anstrengung und Mühe wir investieren, um diesen unermesslichen Raum zu kontrollieren, um uns einen Platz in der Welt zu schaffen – wo wir derart der Gnade der Elemente ausgeliefert sind, so leicht von einem flüchtigen Windstoß zu stürzen und umzuwehen. Es ist äußerst menschlich, einen Zaun und ein Tor bauen zu wollen – doch vielleicht kann die Natur uns zeigen, wie wir sie anders bauen können, ich weiß nicht ... Und dann gibt es die nomadische Lebensart, die eine Landschaft wie die Patagoniens erforderlich macht – auch daraus habe ich etwas gelernt. Diese provisorische Lebensweise, die akzeptiert, dass wir nur wenig wirklich festlegen, festhalten und in Stein meißeln können ... Allerdings hat das rein gar nichts mit der Romantik des Reisens oder der heute verbreiteten hypermobilen, wurzellosen Lebensweise zu tun. Mich interessieren diese Lebensweisen vielmehr als Beispiele für ein ausgewogenes Verhältnis zur Landschaft und unserer natürlichen Umgebung, als Beispiele für ein offenkundiges Korrektiv zu dem Ungleichgewicht unseres gegenwärtigen Lebensstils und seiner nicht enden wollenden, nicht hinterfragten Konzentration auf Wachstum und Expansion.

DR: Welche Rolle spielt die Idee des Mapping, des Kartierens, die dich offenbar ebenfalls interessiert, in diesem Schema?

OH: Du meinst vermutlich die sächsische Landkarte aus dem 16. Jahrhundert. Zunächst handelt es sich um die Zeichnung eines Waldgebiets in Maßeinheiten. Auf der Grundlage von geometrischen Linien ist sie ein wunderschönes Beispiel für die Zwischen-Situation desjenigen, der tätig wird und Entscheidungen trifft: der König, der diese Karte in Auftrag gegeben hat, nähert sich dem Objekt, das sie abbildet und vermisst, und distanziert sich zugleich davon – denn das ist es, was Abstraktion bewirkt. Diese Karte ist meines Erachtens ein Paradebeispiel für Herrscherwissen, das Wissen, das exklusiv den Herrschenden vorbehalten ist: Im 16. Jahrhundert war „das Land zu kennen“ ein königliches Privileg – Landkarten wie die vorliegende wurden ausschließlich für Privilegierte angefertigt. Betrachtet man jedoch die Kartografierungen, an denen Hans Steffen und seinesgleichen im gesamten 19. Jahrhundert beteiligt waren, so wird deutlich, dass man das nicht mehr nur als Herrscherwissen bezeichnen kann. Vielmehr handelt es sich um eine Art Abbildung, die auf die Vermessung, auf Zahlen reduziert ist. Es ist kein geheimes Wissen mehr, sondern eine Kunst der Abstraktion, die grundsätzlich allen offensteht. Was ist die genaue Größe der Fläche? Wie viele Quadratkilometer? Wie viele Schafe kommen auf den Quadratkilometer? Das ist eindeutig eine Sicht auf die Landschaft, die zutiefst vom kapitalistischen Geist der Zeit geprägt ist, dem Zeitgeist der europäischen Eroberung der Welt. So zeigt sich die kulturelle Relativität dessen, was wir für ein universelles Messverfahren halten, und es eröffnet die Möglichkeit, dass die Dinge auf andere Weisen gemessen werden können und sollten. Außerdem wirft es weitergehende Fragen auf: Was lehrt uns diese Methode wirklich hinsichtlich einer bestimmten Topografie? Wie objektiv können wir je hoffen zu sein?

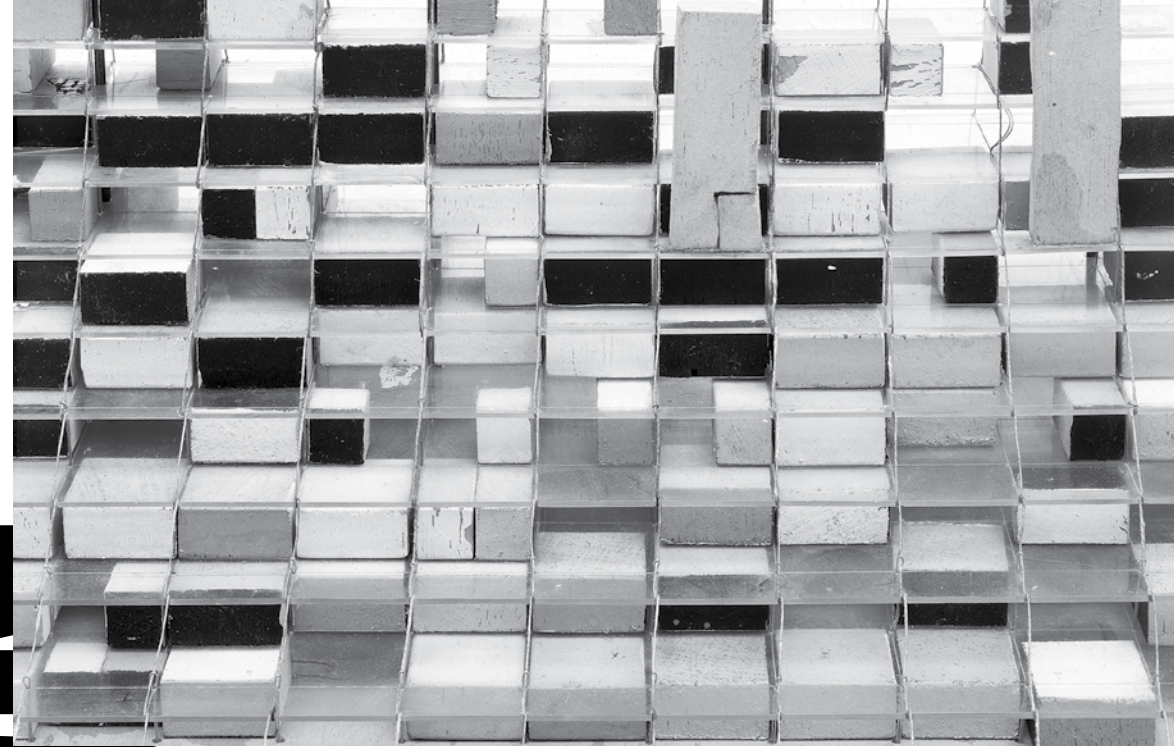
DR: Und dann, im folgenden Raum: Hermann Glöckner. Warum Glöckner und warum hier?

OH: Glöckners Arbeit steht hier in einem unmittelbaren Verhältnis zu der Karte, die der sächsische König August im 16. Jahrhundert angefertigt hat: Es ist eine Karte des Waldes, der dem König gehört und als solche möglicherweise die genaueste Karte eines Waldes, die es zu diesem Zeitpunkt gab. Und dennoch ist es eine Abstraktion, die als solche weiter von der physikalischen Realität des Waldes abgehoben und entfernt ist als alles andere, was zu dem Zeitpunkt bekannt war. Diese Dynamik definiert meines Erachtens Glöckners Sicht der Abstraktion: Ihre Präzision und Nähe zur Realität ist

gerade der Grund dafür, dass diese Art von abstrakter Kunst häufig als Konkrete Kunst bezeichnet wird. Glöckner ist mir persönlich sehr wichtig, aber er ist auch eine der großen Figuren in der deutschen Kunst – einer der ersten rein abstrakten Künstler. Erinnern wir uns an die Anekdote über die Apostasie der Diagonale bei van Doesburg. Glöckner war nun ein Künstler, der sich sehr mit der vermittelnden Kraft der Diagonale beschäftigt hat – als eine Methode, Raum zu schaffen, die vordergründige Polarität auf die eine oder andere Weise umschiffte. Das klingt ebenfalls in der Position an, die er in der kulturellen Sphäre des real existierenden Sozialismus innehatte: Er war kein offizieller „Staatskünstler“, doch war er ebenso wenig eine Figur aus dem Untergrund oder ein Mitglied des künstlerischen Widerstands, wenn man so will. Er bewegte sich nicht so sehr zwischen, als vielmehr jenseits dieser Kategorien. Ich denke, dass diese relative Autonomie es ihm ermöglichte, auf einem sehr viel profunderem Niveau über die Bedeutung der Kunst nachzudenken, über das, was Kunst sein kann – und das ist vielleicht die wichtigste Frage, die ich kenne. Wie gewährleistet man die Freiheit der Kunst gegenüber dem Diktat der Tyrannei, das war die Frage für Künstler_innen, die in den 1960er und 1970er Jahren in der DDR lebten. Heute lautet die Frage eher, wie man die Kunst vor dem Diktat des Markts bewahrt ... Das bleibt auch in Zukunft ein großes Dilemma. Jedenfalls interessiert mich Glöckner als ein Meister des Zwischendings. Er verweigerte eine einfache, leicht fassbare Haltung. Er war weder „für“ dies noch „gegen“ jenes, sondern beschäftigte sich vielmehr mit dem Verhandeln von entgegengesetzten Tendenzen – und das ist offenkundig der Grund dafür, dass er einen Platz in einem Projekt mit dem Titel *Zaun* einnimmt.

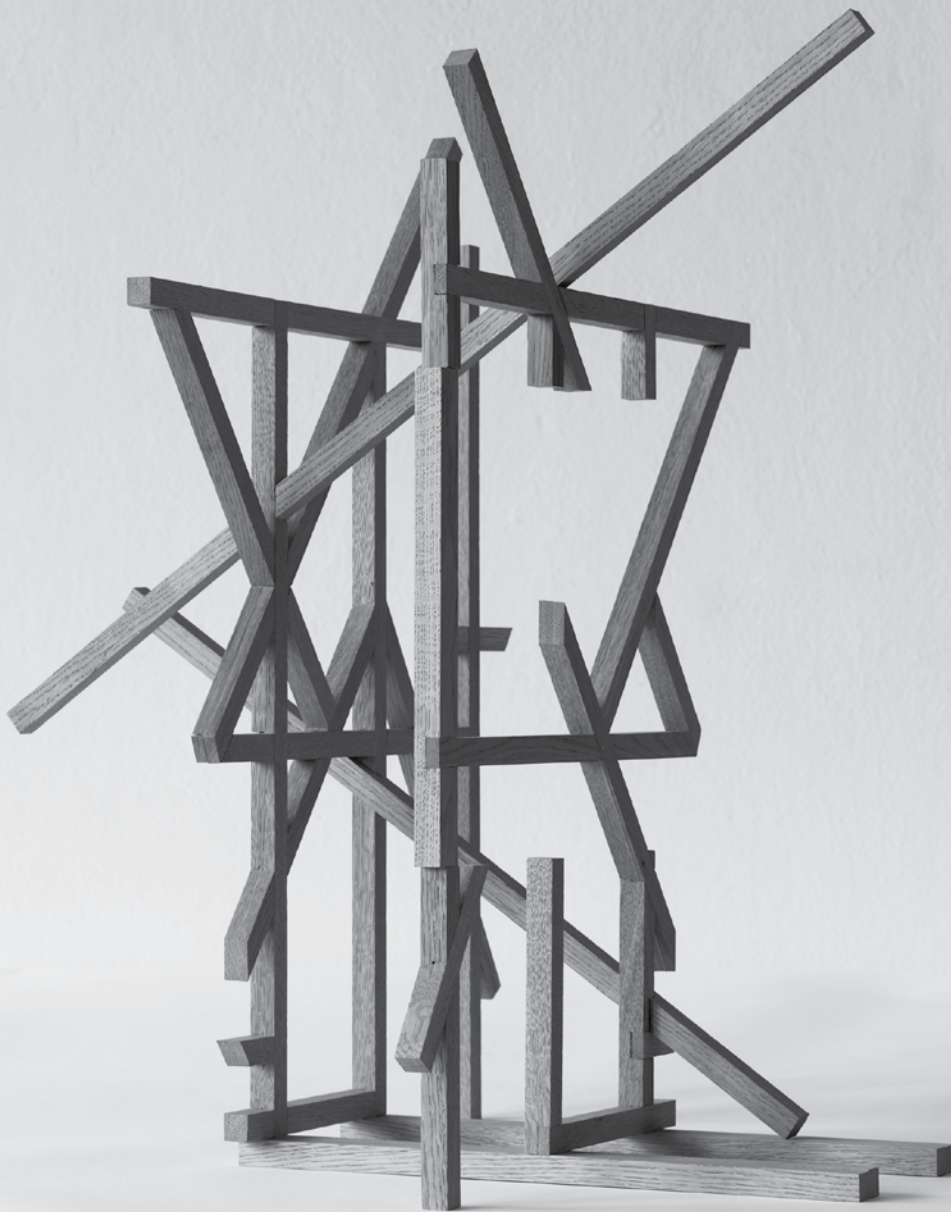
DR: Das bringt uns zum letzten Raum der Ausstellung, in dem du sorbische Trachten mit eigenen „Stroh-Bildern“ verknüpfst ... vielleicht ein etwas seltsamer Schlussakkord – er wirft die Frage nach dem folkloristischen Element in deinem Werk auf.

OH: Ich begann mich für traditionelle Weber- und Stickereitechniken wie diese Trachten der Sorben zu interessieren, als meine Arbeit in den späten 1990er Jahren einen ausgeprägten „digitalen“ Charakter besaß. Dabei fiel mir auf, dass die digitale Logik, der ich mich damals in meinen Bildern verschrieben hatte (und die ich nach wie vor verwende) ausgezeichnet damit harmonierte, wie Bilder im Stickhandwerk erzeugt werden. Beide basieren auf derselben binären 0/1-Entscheidung, wenn man so



7 Frei Otto
*Modell der Medizinischen
Fakultät Ulm, 1965*

Frei Otto
Model of the Medical Faculty
Ulm, 1965



6 Olaf Holzapfel
Sterngerüst, 2013

Olaf Holzapfel
Star scaffold, 2013



8 Frei Otto
*Baumartige Knotenpunkte. Modell
der Stahlrohrstützen, 1977*

Frei Otto
Arboreal branch points. Model of
steel tube supports, 1977

will. Allerdings beeinflussen das Material und seine physischen Eigenschaften das, was man mit ihm erreichen kann – die Stärke des Leinenstoffs etwa oder die Größe des Stoffs oder der Stiche ... Das steht im Einklang mit dem, was ich vorhin zur Fachwerkbauweise gesagt habe, mit dem Unterschied, dass es hier um Techniken, Wissen und Fachkenntnisse geht, die in erster Linie Frauen „besitzen“ und weitergeben. Blickt man auf die traditionelle Kultur des dörflichen Lebens, fällt auf, wie der Bereich des Bauens als Männerdomäne betrachtet wird, wohingegen die Welt der Bilder und der Abbildung von Frauen beherrscht wurde. Das ist in der sorbischen Kultur der Fall. Es ist die einzige Minderheit in Deutschland, die eine eigene slawische Sprachgemeinschaft bildet. Für sie ist die Aufrechterhaltung traditioneller Herstellungsweisen das einzige Bollwerk gegen den Verlust einer alten, eigenständigen Kultur. Ich hoffe, es ist klar, warum dieser Raum den Kreis schließt, der mit der Arbeit von Sottriffer einsetzt: Wir sind wiederum bei einer Technik, einer Spezies von *téchne*, die uns eine Möglichkeit bietet, uns in ein Verhältnis zur Landschaft zu setzen und diese zu bewahren.

DR: Geht es darum bei den „Stroh-Arbeiten“? Sie bestehen aus Stroh, das in Brandenburg geschnitten wurde (wo du einen Garten hast). Handelt es sich um Landschaftsbilder, Porträts von Brandenburg?

OH: Ein Teil des Materials stammt tatsächlich aus Brandenburg, aber ich arbeite ebenso häufig mit polnischem Stroh und Heu. Und es ist kein Zufall, dass viel davon aus dem deutsch-polnischen Grenzgebiet kommt, das ist nämlich das Kerngebiet der Sorben: Die Parallelen zu den Textilarbeiten sind augenfällig. Dennoch handelt es sich um eine „Kunstform“, die überall in Mitteleuropa bekannt ist und praktiziert wird und auch eine globale Bildsprache zur Darstellung von Licht und Wachstum darstellt – eine Technik, die unzählige regionale Muster hervorbringt.

Kassel, 14. April 2017

Der Zaun des Obeliskens auf der Place de la Concorde Thomas Ketsels

„Schwelle und Grenze sind schärfstens zu unterscheiden.“
– Walter Benjamin

Die begriffliche Ausdifferenzierung des Unterschieds zwischen Schwelle und Grenze ist eines der zentralen Themen, denen Walter Benjamin in seiner Fragment gebliebenen Studie *Paris, die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts* (dem sogenannten *Passagen-Werk*, zwischen 1927 und 1940 verfasst und 1982 veröffentlicht) größte Aufmerksamkeit geschenkt hat. Für ihn verwies der Ausdruck Schwelle auf eine Zone des Übergangs sowie des Wandels: mental etwa auf die Schwellenerfahrung des Einschlafens oder Aufwachens, architekturgeschichtlich etwa auf die Ablösung von überkommenen Bauweisen durch die technische Innovation des Eisenbaus, mittels derer Paris zur Metropole des 19. Jahrhunderts wurde. Genialisch die Idee Benjamins: „Aus dem Erfahrungskreis der Schwelle hat dann das Tor sich entwickelt, das den verwandelt, der unter seiner Wölbung hindurchschreitet. Das römische Siegestor macht aus dem heimkehrenden Feldherrn den Triumphator.“⁴¹

Bei der anstehenden Verschönerung (*l'embellissement*) der Place de la Concorde nach der Julirevolution 1830 verzichtete der neue König Louis-Philippe I. jedoch auf die Errichtung eines weiteren Triumphtors im Zentrum des Platzes, das in axialer Ausrichtung zum Arc de Triomphe de l'Étoile im Westen und dem Arc de Triomphe du Carrousel im Osten vor dem heutigen Louvre gestanden hätte. Louis-Philippe war nicht an der Re-Inszenierung als Triumphator (und damit als neuer Kaiser Napoleon I.) interessiert, sondern an der Inthronisation als Bürgerkönig. Voraussetzung dafür war die Reinwaschung der Place de la Concorde von ihrer historischen Erbschuld – wurde doch dort vierzig Jahre zuvor, am 21. Januar 1793, der französische König Ludwig XVI. durch das Beil der Guillotine hingerichtet – und stattdessen die Wiederherstellung als Platz der nationalen Eintracht und Versöhnung. Für die Inszenierung des Vergessens dieses epochalen Geschichtsereignisses, das die Idee Europas zum ersten Mal Wirklichkeit werden ließ, war der Obelisk von Luxor ein ideales Monument. Mit seinen rätselhaften Hieroglyphen und der stoisch aufragenden Gestalt war der Obelisk ein Denkmal mit hohem Abstraktionsgrad, das viele öffentliche Interessen politischer, wissenschaftlicher oder technikgeschichtlicher Art zu bündeln vermochte. Der Architekt, der für die Aufrichtung des Obeliskens mit verantwortlich war, Jakob Ignaz Hittorff, erhöhte ihn durch einen neun Meter hohen Sockel gen Himmel. Darüber hinaus schuf Hittorff eine *grille*, ein gusseisernes Gitter, das in alter Manier eine Art symbolische Sperrzone um den Obeliskens schuf

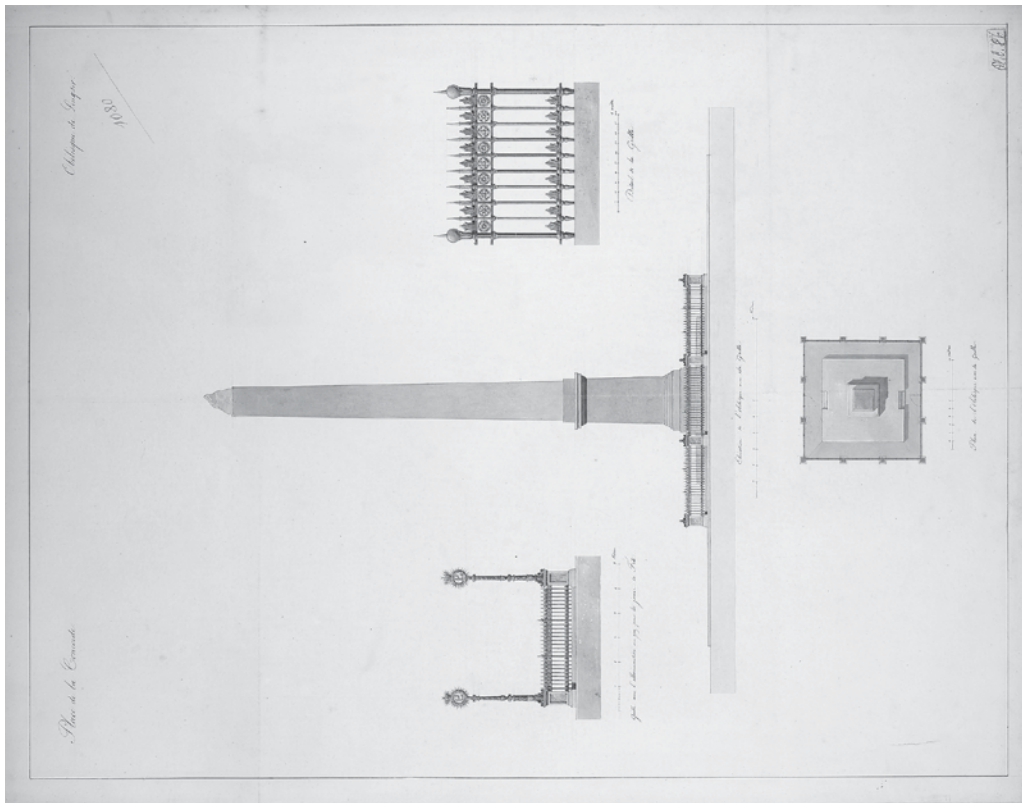
(vgl. Abb. 9). Diese war dringend notwendig, denn nur schwerlich hätte das zierliche Gitter allein den Obeliskens vor Graffiti oder revolutionären Auswüchsen, die in Paris seit der Revolution von 1789 eine permanente Drohung waren, bewahren können. Es wurde somit um den Obeliskens keine Schwellensituation geschaffen, sondern ein ausgesparter Raum markiert, der den topographischen Mittelpunkt einer ganzen Nation verkörperte. Fortan gehörte dieser umgrenzte Raum allen Bürgerinnen und Bürgern Frankreichs – ein Raum, dessen Bedeutung bei Wahrung eines räumlichen Abstandes immer wieder von Neuem zu verhandeln war. Für den Architekten Hittorff bot die Anbringung eines gusseisernen, mit Email überzogenen Gitters auf einem öffentlichen Platz die Möglichkeit, ein industrielles Serienprodukt wirkungsvoll zur Schau zu stellen. Die zierliche *grille* übte dann auch tatsächlich eine Bannmacht aus, denn der Obelisk von Luxor wurde in der weiteren Geschichte Frankreichs selbst nicht mehr zum Ziel revolutionärer Gewalt. Bis zum heutigen Tag „regelt (er) einen geistigen Verkehr, der ihn umtost, und keinem ist die Inschrift, die darin gegraben ist, von Nutzen.“⁴²

Um eine wirkliche Schwellensituation im 19. Jahrhundert handelte es sich für Benjamin bei dem „Kampf zwischen dem akademischen Architekten, dem es um Stilmformen, und dem Konstrukteur, dem es um Formeln ging.“⁴³ Der Übergang vom traditionellen Steinbau zum Eisenbau kündigte sich in einer retardierenden Bewegung an: So zitiert Benjamin für die Analyse der *Halle aux blés* (Kornhalle) – mit einer knapp vierzig Meter überspannenden Dachkonstruktion aus Eisen einer der frühesten Eisenkonstruktionsbauten in Paris (1809–11) überhaupt (Abb. 10) – den Architekturhistoriker Sigfried Giedion mit den folgenden Worten: „Allerdings handelt es sich mehr um eine Anwendung des Eisens, als eine Eisenkonstruktion. Man überträgt einfach die Holzbauweise auf Eisen.“⁴⁴

Zugleich beschreibt Benjamin, wie sich die neue Technik oder Bauweise mit einer historisierenden Außenhaut umgibt. Zwar hatten die neuen Markt- und Ausstellungshallen sowie die ersten Bahnhöfe (die Kathedralen der Moderne) unter rein konstruktiven Gesichtspunkten „kein Vorbild in der Vergangenheit“, jedoch ummantelte Hittorff den 1861 bis 1864 erbauten Gare du Nord mit einer traditionell aus Stein gebauten Architektur, die die Eisenkonstruktion – und damit das Neue – von außen gerade nicht sichtbar werden ließ.

Sowohl die planerischen Vorzeichnungen zur Halle aux blés von dem Architekten François-Joseph Bélanger und dem Ingenieur François Brunet als auch Hittorffs Planzeichnungen zur Gare du Nord befinden sich heute im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Köln.

- 1 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, Bd. 2), S. 1025.
- 2 Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (Ravensburg: Hofenberg, 2016), S. 30.
- 3 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 1062.
- 4 Zit. nach Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 215.



9 Jakob Ignaz Hittorff
Der Obelisk von Luxor,
ca. 1833

Jakob Ignaz Hittorff
Luxor Obelisk, ca. 1833

The Fence around the Obelisk on the Place de la Concorde Thomas Ketelsen

“The threshold must be carefully distinguished from the boundary”
—Walter Benjamin

The conceptual differentiation of the distinct terms *Schwelle* (“threshold”) and *Grenze* (“boundary” or “border”) is one of the central topics to which Walter Benjamin devotes major attention in his fragmentary study *Paris, the Capital of the Nineteenth Century*—his so-called *Arcades Project* (written between 1927 and 1940 and first published in 1982). For him, the expression *Schwelle* referred to a zone of transition and change: in terms of the mind, for example, to the threshold experiences of falling asleep or waking up, and in terms of architectural history, to the replacement of outdated forms of building with the technical innovation of iron constructions, which transformed Paris into the metropolis of the nineteenth century. In a brilliant insight Benjamin writes: “Out of the field of experience proper to the threshold evolves the gateway that transforms whoever passes under its arch. The Roman victory arch makes the returning general a conquering hero.”⁹¹

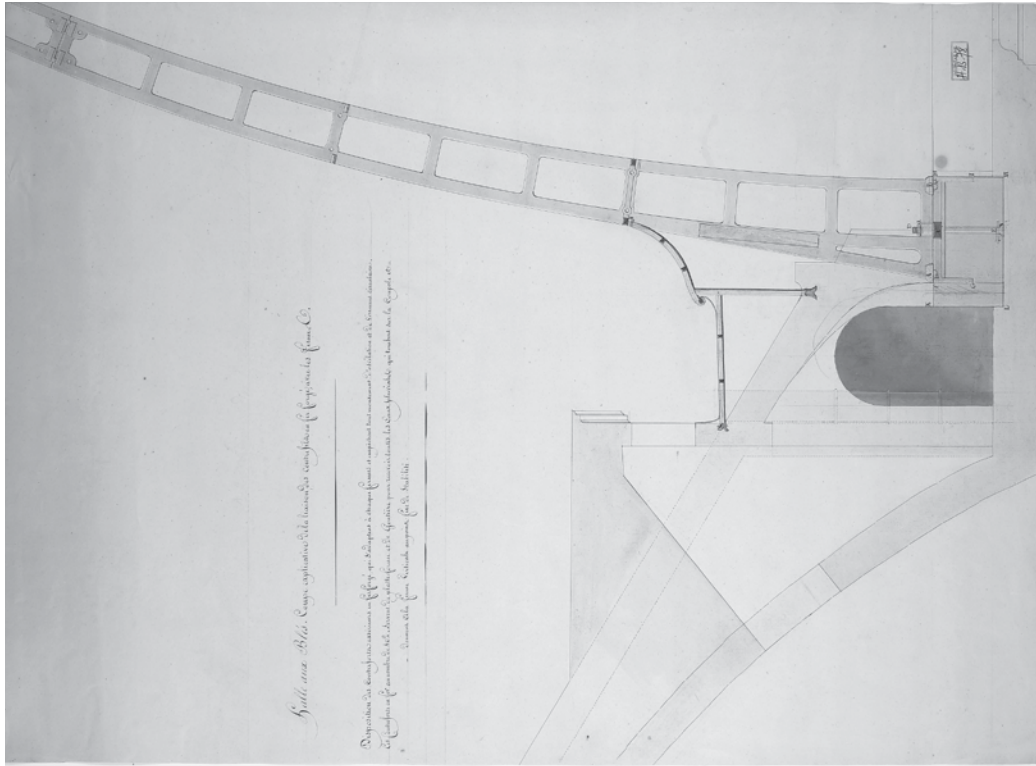
During the embellishment of the Place de la Concorde commissioned after the July Revolution of 1830, however, the new King, Louis-Philippe I, refrained from erecting yet another triumphal arch that would have stood in the center of the square on the axis between the Arc de Triomphe de l'Étoile in the West and the Arc de Triomphe du Carrousel in the East in front of today's Louvre. Louis-Philippe I was not interested in re-staging himself as a commander returning home in triumph (and hence as a new Emperor Napoleon I) but rather in enthroning himself as a citizen-king. The precondition for this was a cleansing purge of the Place de la Concorde to become a square of national unity and reconciliation—this was, after all, the same place where forty years earlier, on January 21, 1793, the then King of France Louis XVI had been executed by the guillotine.

The Obelisk of Luxor was an ideal monument to stage this Act of Oblivion for the epoch-making event—an oblivion which allowed the idea of Europe to become reality for the first time. With its mysterious hieroglyphs and its stoically lofty form, the Obelisk was a monument with a high degree of abstraction and was able to bring together many public interests, be they in the fields of politics, of academic history, or of the history of technology. The architect responsible for erecting the obelisk, Jakob Ignaz Hittorff, elevated it towards the sky by means of a nine-meter plinth. In addition, Hittorff created a *grille*, a cast-iron railing, which established a kind of old-style symbolic exclusion zone around the Obelisk (see fig. 9). The latter was all the more necessary because the ornate railing alone would hardly have been able to

protect the Obelisk from graffiti or the frequent revolutionary excesses that were an ongoing threat in Paris since the French Revolution of 1789. What was established around the Obelisk, therefore, was not a threshold situation, but the marking out of an empty space that embodied the topographic center of an entire nation. Henceforth, this bounded, surrounded space belonged to all French citizens—a space whose significance could be re-negotiated again and again, as long as the spatial distance was maintained. For Hittorff the architect, the installation of a cast-iron railing covered in enamel on a public square was the opportunity to showcase a serially manufactured industrial product. The ornate railing did indeed exercise its power of prohibition, for the Obelisk of Luxor itself never became the target of revolutionary violence in all the subsequent history of France. Up to the present day, it stands “regulating the spiritual traffic that surges thunderously around [it], and the inscription [it] bears helps no-one.”⁹²

For Benjamin, a real threshold situation in the nineteenth century was the “battle between the academic architect, with his concern for stylistic forms, and the engineer who dealt in formulas.”⁹³ The transition from traditional building in stone to building in iron announced itself in a retarding motion: Thus when analyzing the Halle aux blés (Corn exchange)—which, with its iron roof span of almost forty meters, was one of the earliest (1809–11) of all iron-constructed buildings in Paris (fig. 10)—Benjamin cites the following words of the architectural historian Sigfried Giedion: “Naturally, it is a matter more of an application of iron than a construction in iron. Techniques of wood construction were simply transposed to iron.”⁹⁴ At the same time, Benjamin describes how the new technique or method of construction is encased in a historicizing outer skin. Although the new market and exhibition halls and the first railway stations (the cathedrals of the modern age) had “no model in the past” from a constructional point of view, Jakob Ignaz Hittorff nevertheless enclosed the Gare du Nord, built between 1861 and 1864, in traditional stone-based architecture, which precisely made the iron construction—and thus the novel element—invisible from the outside.

Both the preliminary planning drawings for the Halle aux blés by the architect Joseph-François Belanger and the engineer François Brunet and also Hittorff's plan drawings for the Gare du Nord can be found today in the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Cologne.



Jakob Ignaz Hittorff
Halle aux blés (Corn exchange),
ca. 1811

10 Jakob Ignaz Hittorff
Die Kornhalle, ca. 1811

Olaf Holzapfel in conversation with Dieter Roelstraete

Dieter Roelstraete: Let's start with considering the overall title of your project, not just here in Kassel, but in Athens as well: *Zaun*, or "fence." Not exactly the most amenable of names or objects, actually—with its intimations of fencing in, control, and keeping borders shut. It seems like a very deliberate choice of word(s).

Olaf Holzapfel: Well, quite apart from the fact that it does a good job of covering the complexity of topics and issues that I'm interested in dealing with in my work, I also simply like it as a word. It is, indeed, a good word, so to speak. And I like to think of it in relation to another word that matters a great deal to me—*Haus*, or "house." I'm drawn to the proximity of *Haus* to *Zaun*, and not only in sonic terms. Throughout the development of my artistic practice, *Haus* has always implied the notion of an "inner space." One of my first projects was titled *In Between Goods*, realized in situ in Ahmedabad in India in 2002—an early instance of my interest in borderlines and zones of exchange, in the in-between. Working in Ahmedabad at that point in time taught me a lot about the relativity of our "Western" understanding of the individual, of his or her being separate, distinct, alone—or of this "Western" obsession with the single salutary solution. In polytheism, by way of difference, you go to a temple, or to any number of temples, and you are given an array of options to choose from, different gods to pray to. In daily life this principle becomes a choice in areas "in between," for example in between goods. There is so much more room for negotiation, it seems—much more "in-betweenness." Now these early preoccupations of mine also figured against the backdrop of an interest in the urban environment primarily—of cities like New York and Tokyo—that prioritized inner spaces, interiors: houses, homes, places of conversation and culture. It was this interest that at some point led me to take part in an exhibition project in Buenos Aires, and it was there that I first grasped, in a new and illuminating way, the meaning of the dialectic of inside and outside: "inside" is the city (its houses, homes, interiors) as a site of culture, and "outside" is the landscape—the Argentinian countryside that this megalopolis basically lives off, but never really connects with. (It obviously does not help that Argentina is such an intensely centralized, centripetal society.) That, perhaps, is where the notion of the *Zaun* or

"fence" first came into its own in my thinking about the relationship between interior and exterior. I was initially also attracted to the open etymology of *Zaun*. In these politically charged times we think of it as something quite definite, both closed and closing off, but you don't have to look that far back in time to understand that it once plainly meant a provisional structure or construction, often made using natural materials and the like—more a mark or *Markierung* in the landscape than a proper border.

DR: Speaking of Argentina—there is a certain "southern" geo-logic informing your investigation of fences ...

OH: Yes, and here I should point to the Patagonian chapter of this project—the film I shot in the vastness of Chile's southern expanse that already provided the backdrop to an earlier work of mine titled *Housing in Amplitude* (2014), which likewise dealt with the question of how to settle down in the "amplitude" of such an overwhelming, desolate landscape. I have been travelling to Chile for many years now, and have long been fascinated by the sight of the Patagonian wilderness (which was primarily settled by Europeans used to a very different experience of landscape) crisscrossed by these puny little fences everywhere—this is when I understood how integral the notion of the fence is to our idea and conception of self, to our identity. The fence we see outside, out in the world, is mirrored by the structuring principle of an inner fence. That is the social dimension of my interest in fences. Besides that, there is also the straightforward appeal of the fence as a mere structure, as an architectural construct that invites you to take a position or make a decision—for a gate can be viewed as simultaneously open and closed. As the English expression has it, you can be "on the fence" about something: in between choices, decisions, options. Certain possibilities open up, others inevitably close down. You have to just let them go ...

DR: I imagine that this interest in borders and barriers is not without its personal import ...

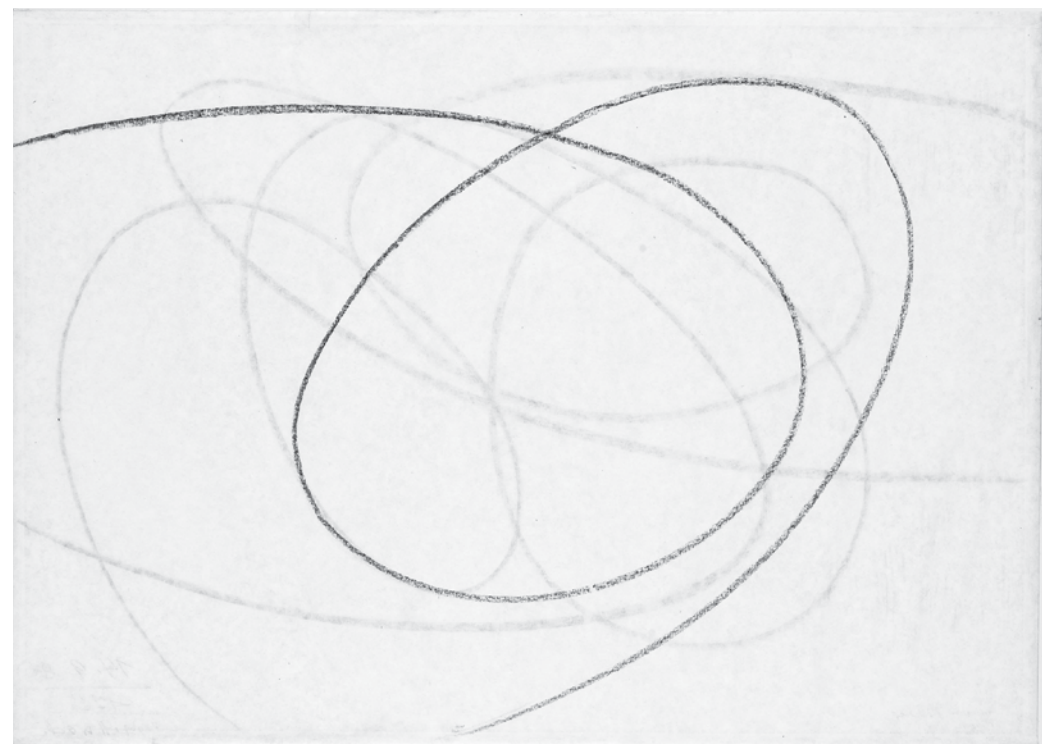
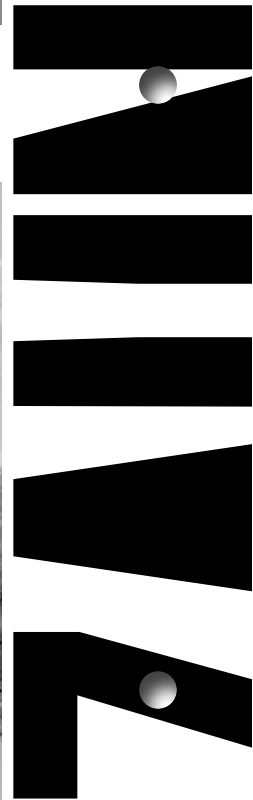
OH: Of course, borders interest me and matter to me for biographical reasons as well: having grown up in Dresden in the 1970s and 1980s, I saw walls fall and borders breached all around me in the late 1980s and early 1990s—and, just as importantly, saw many borders survive these very transformations unscathed. Having grown up in the GDR, I now have a certain view of life in the new Germany that my contemporaries who grew up on

1 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. by Howard Eiland and Kevin S. Michaelson (Cambridge, Mass. and London: Belknap Press of Harvard University Press 1999), p. 87.
2 Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: Verso, 1997), p. 78.
3 Benjamin, *The Arcades Project*, p. 887.
4 Quoted in Benjamin, *The Arcades Project*, p. 154.



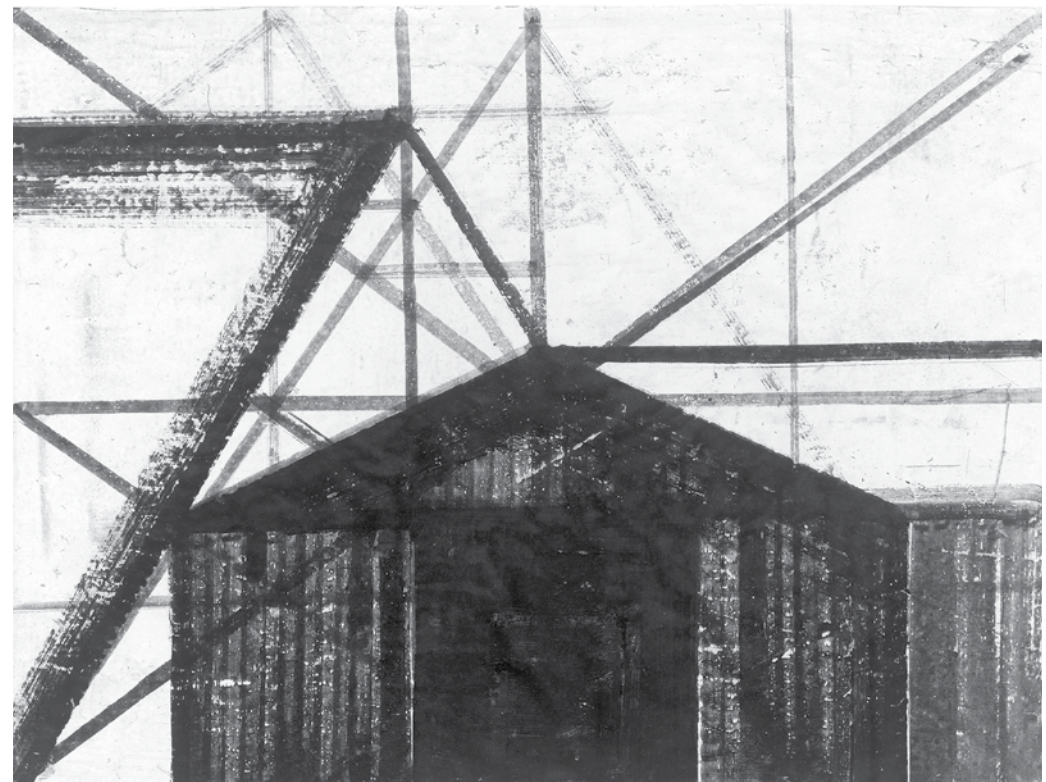
11 Olaf Holzapfel
Latitud 40°, 2017

Olaf Holzapfel
Latitud 40°, 2017



12 Hermann Glöckner
Schwung in Braun, von links nach unten,
1983

Hermann Glöckner
Curve in brown, from left, downwards,
1983



13 Hermann Glöckner
Scheunenfront, ca. 1935

Hermann Glöckner
Barn front, ca. 1935

the “winning” side of the East/West divide could not possibly have. In May 2016, I came across a statistic in an online article in *Der Spiegel* maintaining that of today’s top management across German companies, only 1,7 percent of the positions of influence and power are occupied by people born and raised in the former East. So one external border has disappeared, but another, internal one has established itself in its place, and it seems to be a much more divisive and forceful one—a border coursing right through the heart of our society rather than around it. This, evidently, is what drives the ongoing fragmentation and disintegration of our contemporary societies, in Germany as much as in Greece or Chile. We have reached a point in time, I think, when our societies have lost their sense of integral wholeness: they have become layered, stratified. The question for me is how to deal with this specific, situational form of the social contract.

DR: We can now start exploring the exhibition as it has been laid out here on the first floor of the Palais Bellevue. To begin with—as we enter the first room—who exactly is Kristian Sottriffer? And who is Dieter Wieland?

OH: Before I answer that question I want to say something about the organization of this exhibition-within-the-exhibition in general—namely that it is informed and inspired by my experiences of travelling to various places around the world and seeing up close the different ways in which different people deal with the topics outlined above, all of which relate to the question of environment and landscape, of where you are. These different ways of relating to the landscape and making sense of our environment, of this “whereness,” are articulated and expressed in different technologies, understood in the sense of *téchne*—and art is evidently a part of this realm of *Techniken*, of different practices. Questions of material and materiality are of great importance in this context, as is the more formal question of the line—which of course leads us back to the matter of borders and fences. Think of the line as a figure of decision that connects, as opposed to divides ...

Now, Sottriffer is the figure I chose to inaugurate this parcours because of his interest in the cultural ecology of Southern Europe and/or the Eastern Mediterranean as a seamless whole now riddled with borders between different nation-states. Austria, Italy, Slovenia, the Balkan region ... Sottriffer liked to think of this part of Europe as one *Kulturräum* defined by the way in which its inhabitants produced certain things, or related to the surrounding landscape. One of

the essays I’m highlighting is entitled “Was ich eine Heimat nenne, oder: Wie einen die Heimat verlassen kann” (*Distel*, Nr. 4, 1983), and I’m interested in his use of this fairly problematic term as something inclusive, not exclusive—*Heimat* as a dynamic, flexible, ever-evolving notion, not this static concept associated with ossified traditions. The same thinking shapes my interest in showing “traditional” textiles or costumes—*Trachten* whose manufacture we are inclined to think of as rigidly codified and immutable, whereas the science of making these objects is obviously a living, organic affair. To think of tradition as a static, circumscribed entity is a strategy of exclusion that I’m looking to problematize and contest, and Sottriffer was one of the first writers in more recent times in the German-language sphere, I think—he was a literary person, and an art critic as well, not a sociologist or some such—to address this problematic view of tradition; in his case as a pattern for alpine tourism, for instance (he grew up in Südtirol, or Alto Adige in Italian, which he mused over in *Südtirol: Eine Elegie*, 1979).

Sottriffer and Dieter Wieland, a German documentary filmmaker, both have a sympathetic view and understanding of this Central-European landscape as the larger context for the articulation of certain *Kulturräume*, and I like the way they think about this continental continuum—a sweeping vista that takes in Ukraine, Poland, and Germany, then crosses the Alps to reach into the Balkans all the way to Greece—as a corrective to the “oceanic” focus of so much globalization-themed thinking of the last two decades. In a sense this too, then, helps to balance out the wholesale “forgetting of the land” that I want to foreground. We live here, and we need to better understand the reality of what this “here” is. We need to reassess our relationship to the landscape—the ground beneath our feet.

DR: Tellingly, Sottriffer also published the book *Heu und Stroh: Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte* (1990)—hay and straw being the building blocks of the work you are presenting in Athens as part of the *Zaun* project. My perception of these works (some examples of which are also on view here) is inevitably colored by my familiarity with your earlier work, which was so much more emphatically “artificial.” It feels as if your focus on the natural world, in recent years, is echoed in the juxtaposition of the analogue and (or rather, versus) the digital in your choice of materials and techniques.

OH: You are right, and this goes straight back to the overarching notion of the fence (I should add here that Wieland made a

documentary in 1981 titled *Bauen und Bewahren: Der Zaun*; another one, made a good ten years later in 1993, was called *Heckenlandschaften*). What you are referring to is mostly only a superficial opposition of analogue and digital—the more important aspect is what connects these presumed poles, not what sets them apart. But it is true that in the correlated dialectic of old and new, countryside and city, analogue and digital, static and dynamic, I am currently more preoccupied with what is dismissed as old and static—the physical world we think we know and can do without. The stones and the trees. Brandenburg, the Baltic Sea ... places most of us hardly pay any attention to—seemingly known, but solely as an image.

I should also add that Wieland, for me, is associated with this moment in German culture and politics in the 1970s and 1980s when the ecological movement aligned with a culture of resistance in both East and West Germany, as the ecological crises on both sides of the German-German border (and far beyond) truly started to catch the public eye—and this is a history that was somewhat forgotten in the euphoria of the 1990s.

DR: What happens in the second room? The large room in which we encounter an ensemble of historical models, and some of your own works in the *Fachwerk* mold?

OH: With Sottriffer and Wieland, we started out by looking at landscape as a discursive space as well as a historical construct. *Theoria*, in short—followed, in the second room, by *praxis*, namely one set of examples of the various technologies for “making space” and relating to the land I referred to before, in this case *Fachwerk* or framework construction. This is a technique that is wholly determined by the landscape in which it operates, by the reality of the natural environment: the size and solidity of the framework is conditioned by the size of the trees and the character of the wood they provide. In addition, it is also the basis for many modern construction methods. And finally, as an artist I was drawn to it as a mode of making space with mere lines, so to speak—indeed, a way of drawing in space. Frameworks are also open constructions; they propose an alternative to the white cube and the containerized ways in which we have come to experience the world in the past decades. It is an interactive way of thinking about the world today. A framework can become so many different things: a house, a machine, a skeleton, or support structure ... Now what I think is striking about the wooden framework is that it has become the site, today, of a

highly specialized knowledge—only very few people know how to build these structures, which is astonishing given the participatory origins of it as a popular brand of building, or the literal transparency of its constitution: you can see how it’s made by looking at it, seeing through it, as much as by taking part in it. It is a kind of embodied knowledge, a knowledge that lives inside the actual building material. And you can see both the power and the fragility of the construction at once—meaning that it is something one must take care of. So there are practical considerations (among which we must count the fact that these are models of an ecological kind of building), but also metaphorical ones.

DR: And among the metaphorical echoes that resound in this constellation of frames and *Fachwerk* we also encounter, of course, the ghost of the network—the *das Netz*.

OH: Which once again allows us to interrogate this problematic opposition of digital and analogue, among other things. Or other binaries. There’s an art-historical anecdote that I enjoy bringing up in this context: when Theo Van Doesburg took to using diagonals in his work in the 1920s and 1930s, Piet Mondrian called him a traitor. Because of a diagonal! Which is precisely what I’m interested in when considering these models—the practical complication of these rigid oppositions of A and B, horizontal and vertical. Diagonals can symbolize a great deal, in this regard.

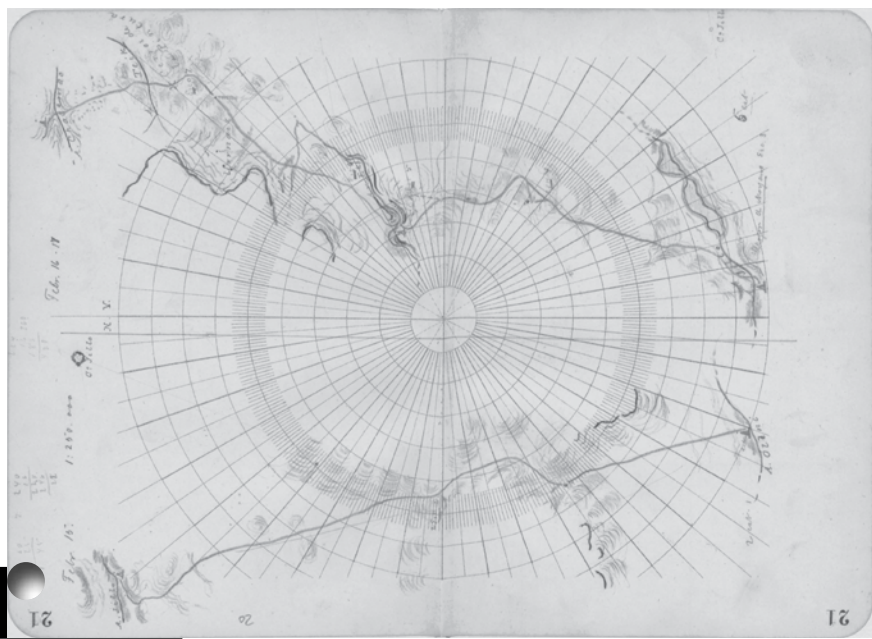
DR: What about the film that, physically speaking, appears as the hinge around which the display here revolves?

OH: Well, that’s the film I shot in Patagonia, titled *Latitud 40°* (2017), the subject of which is the drawing of borders and creation of territories, and the role played by the “elements” and natural phenomena in those processes—here applied to the historical, 110-year-old border between Argentina and Chile. There exists a historical document that identifies the water table as the border between these two countries, which led to conflicting claims and interpretations that a third party was tasked to straighten out—Hans Steffen, the German geographer at the center of the display in the adjoining room. I’m interested in the considerations of landscape and natural environment that shaped the process Steffen was invited to oversee and map—but I’m also intrigued by the fact that, although weather, water, geology, and animal husbandry all played a part in this process, the Indigenous people of Patagonia never figured in the equation.



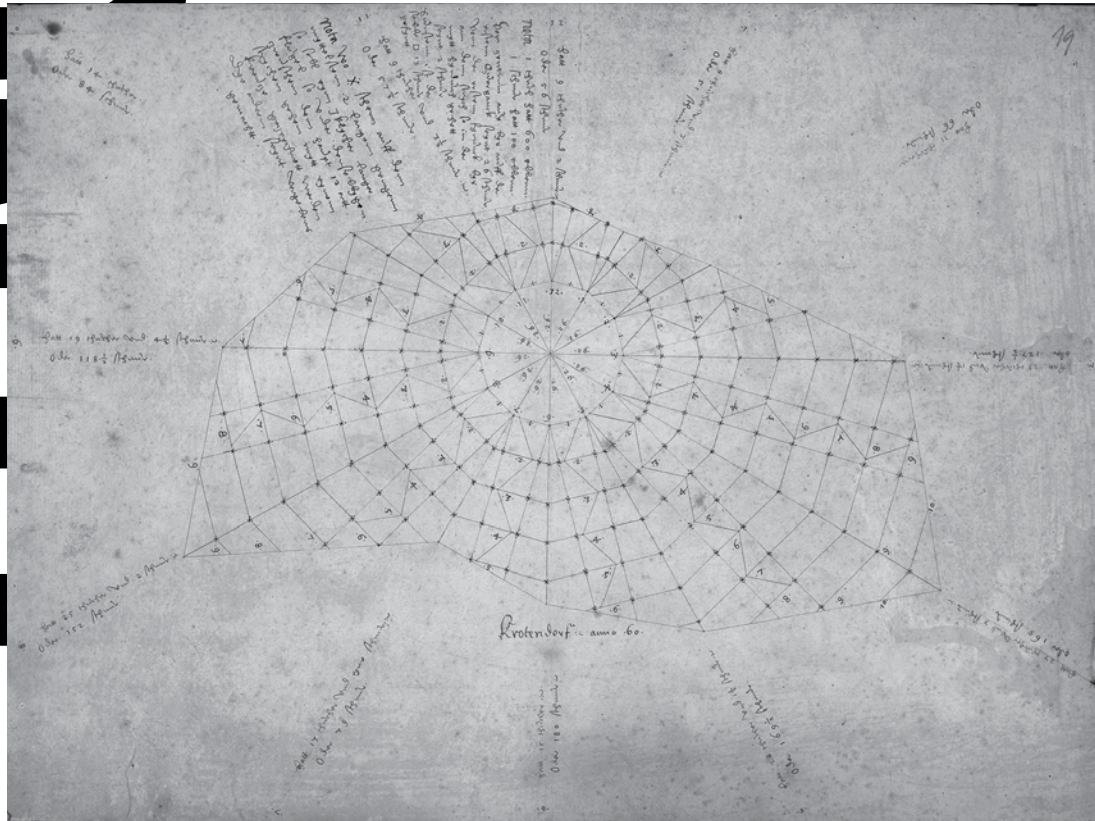
14 Sorbische Stickerei – Aufstecktuch und
Schultertuch, ca. 1889–1921

Sorbian embroidery—scarf and headscarf,
ca. 1889–1921



15 Hans Steffen
*Kroquis eines Itinerars vom Lago
Argentino (Sta Cruz) bis zu den
Cerros de la Pintura, 1898*

Hans Steffen
Croquis of an itinerarium from Lago
Argentino (Sta Cruz) to the Cerros de
la Pintura, 1898



16 *Etzliche Pappen und Pappir von allerey
Geometrischen sachen zum Abmessen
welche der Churf. August selbstn gemacht
und geschriben hadt – Blatt 19 (Waldriss
bei Crottendorf), 1560*

Pieces of cardboard and paper for all kinds
of geometrical things used for measuring,
produced and written by the Elector August
himself—page 19 (plan of a forest near
Crottendorf), 1560

They were never asked about any borders or boundaries. But they do appear in the film—one prominent Indigenous individual, a Mapuche poet called Elicura Chihuailaf, reflects at length upon the meaning of landscape in his culture. And that returns us to our earlier observations about the determining power of the natural world in shaping our culture and society.

DR: One of the more dramatic motifs in the film highlights the contrast between minute, futile-seeming trails of fences crisscrossing the Chilean landscape, and the overwhelming force of these spectacular cloud formations rolling by.

OH: Indeed—it puts into proper perspective the vast amounts of work that go into building these fences, drawing these boundaries. It is touching to see how much effort we put into trying to contain this vast space, into creating a place for ourselves in the world—so absolutely at the mercy of the elements, so easily toppled and blown over by a passing gust of wind. It is only human to try to build a fence, build a gate—but maybe nature can teach us to build them otherwise, I don't know ... And then there's the nomadic pattern of living that a landscape like Patagonia's necessitates—that too is something I learned from. This provisional way of life, accepting that there is only so much we can really fix and grasp and lay down in stone. Mind you, this does not have anything to do with the romance of travel or hyper-mobile, rootless living. I'm much more interested in these living patterns as examples of how to strike the right balance in our relationship to the landscape and the natural environment, as an obvious corrective to the imbalance of our current living style and its incessant, unquestioned emphasis on growth, on expansion.

DR: How does the notion of mapping, which you are obviously also interested in here, figure into this scheme?

OH: You're probably referring to the sixteenth-century map of Saxony, right? Well, to begin with: it is a drawing of a forest based on measurements. Based on geometrical lines, it's a beautiful example of the in-between situation of the doer/decision-maker: the king who made this map is closing in on the object it maps, while simultaneously distancing himself from it—for that is what an abstraction does. This map, to me, is a prime example of *Herrscherwissen*, the knowledge associated with and exclusive to those in power: in the sixteenth century, “knowing the land” was a royal privilege—maps such as these were

made for the privileged. If you look back at the mapping operations Hans Steffen and the like were involved in throughout the nineteenth century, however, it is clear that we can no longer call this *Herrscherwissen*. It is a type of mapping that boils down to measuring, to counting; it is no longer a secret knowledge, but an art of abstracting that is theoretically open to all. What is the exact surface area? How many square kilometers? How many sheep per square kilometer? Clearly, it is a way of looking at the landscape immersed in the capitalist spirit of its time, that of the mainly European conquest of the globe. So this demonstrates the cultural relativity of what we tend to think of as the universalist cast of our way of measuring things—and it opens up the possibility that things can and should be measured in different ways. It also prompts other questions: what does this method really teach us about a given topography? And how objective can we ever be?

DR: And then, in the next room—Hermann Glöckner. Why Glöckner, and why here?

OH: Glöckner's work directly relates to the sixteenth-century map made by the Saxon king August: it is a map of the king's forest, and as such is perhaps the most accurate map of a forest to date—but it is also an abstraction, and as such further removed from the physical reality of the forest than anything known up to that point. This dynamic, in my view, defines much of Glöckner's take on abstraction—its precision and closeness to reality is exactly why this kind of abstract art is sometimes referred to as *Konkrete Kunst*, concrete art. Glöckner matters greatly to me personally, but he is also a major figure in German art—one of the first purely abstract artists. Remember this anecdote about the apostasy of the diagonal in van Doesburg? Well, Glöckner was an artist very much interested in the mediating force of the diagonal—in ways of making space that somehow bypass facile polarities. This also resonates with the position he occupied in the cultural sphere of real socialism: he was not an official “state” artist, but was also not exactly an underground figure or member of the artistic resistance, so to speak. He moved not so much in between but rather beyond these categories. And I think that this relative autonomy enabled him to reflect upon the meaning of art, of what art can be, at a much deeper level—and it's perhaps the single most important question that I know. How to secure art's freedom from the diktat of the dictatorship, as was the case for any artist living in the GDR during the 1960s and 1970s, but also art's freedom from the diktat of the market, as is the case now.

This will always remain a major quandary. In any case, I'm interested in Glöckner as this master of the in-between; he refused to take an easy, identifiable stand. He wasn't “for” this or “against” that, but much more interested in negotiating these conflicting tendencies—and this is obviously why he takes up the place he does in a project entitled *Zaun*.

DR: Which leads us to the last room, combining Sorbian textiles with your own “straw pictures.” An odd combination to end with, perhaps—it does raise the question of the folkloric element in your work, so to speak.

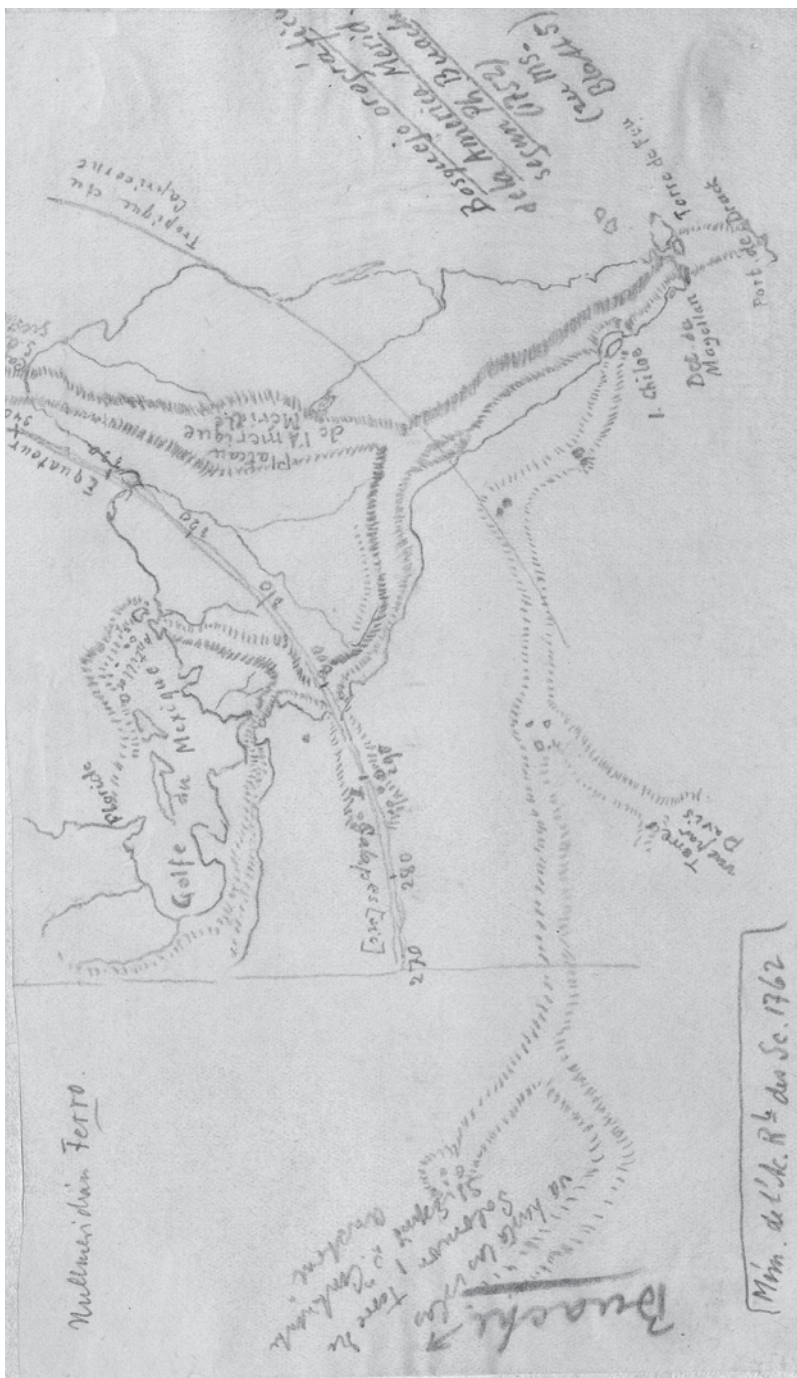
OH: It is important to know that I first encountered these textiles, or started to take an interest in traditional weaving, stitching, and embroidering techniques like those of the Sorbs in the late 1990s, at a time when my work had taken on a strongly, emphatically “digital” character. I was struck by the fact that the digital logic which I used to make pictures at the time (and continue to use today) resonated so well with the way images are produced in embroidery—they are both based on the same 0/1 binary decision, so to speak. But then you also have the material and its physical properties, and how these determine what you can do with it—the strength of the linen, say, or the size of the cloth or the stitches. It echoes what I mentioned earlier with regards to framework construction and the like—the difference of course being that we are talking here of techniques and knowledge and expertise primarily “owned” by women. If you look at traditional village life and culture, it is interesting to see how the realm of construction is considered to be a man's world, whereas the world of the image, of pictures and picturing, was dominated by women. And this is very clearly the case in the culture of the Sorbs—speakers of Germany's only Slavic minority language, for whom certain traditional ways of doing and making things are the only bulwarks against the wholesale loss of an ancient, indigenous culture. It is clear, I hope, why this room closes a circle begun with the work of Sottriffer: we are once again looking at *Technik*, at a species of *téchne*, as a way of relating to (and conserving) the landscape.

DR: Is that what the “straw works” are about? Having been made using straw harvested in Brandenburg (where you happen to have a garden), are they landscape pictures, portraits of Brandenburg?

OH: Some of the material was sourced from Brandenburg, yes, but I often work

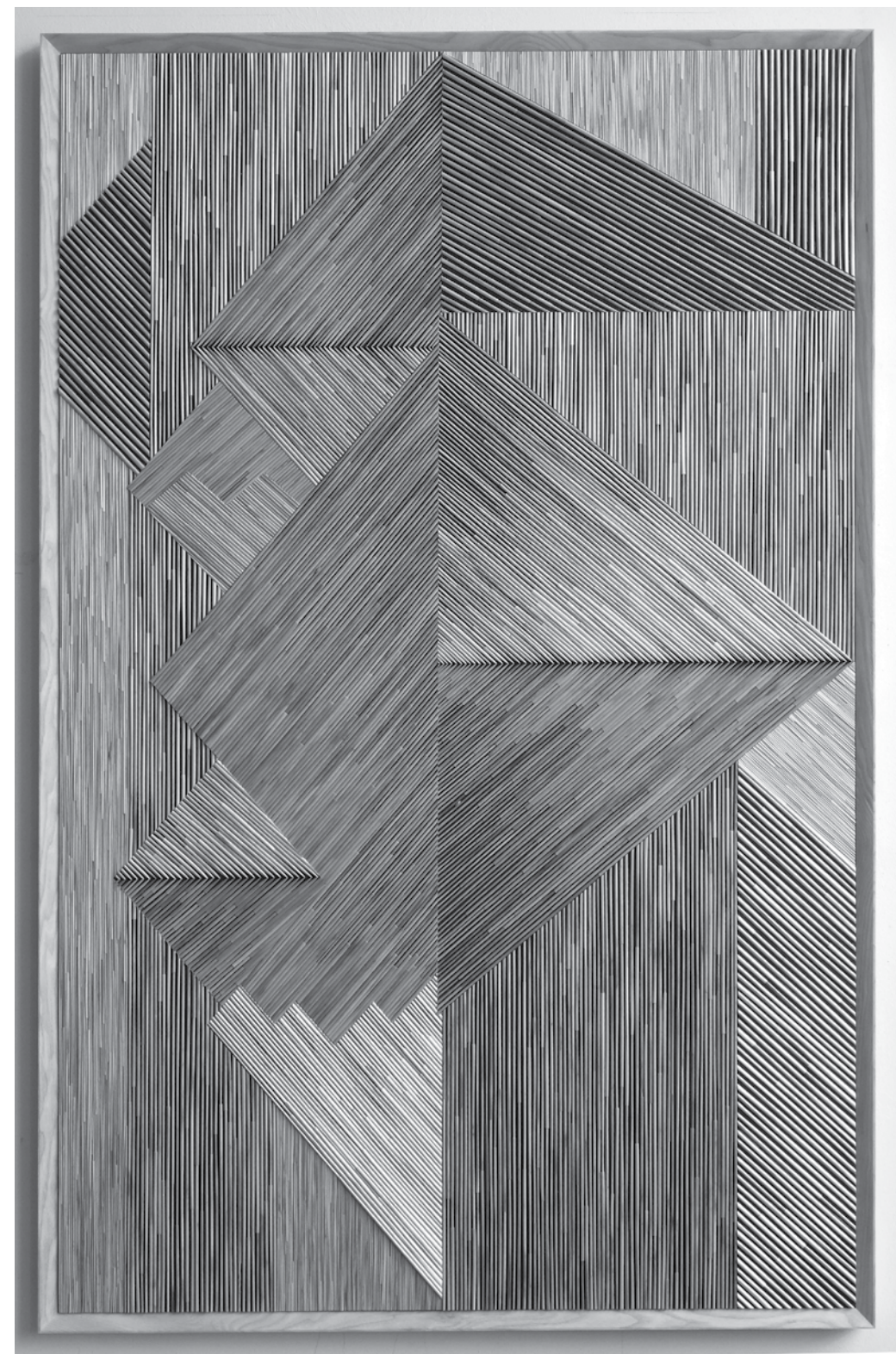
with Polish straw and hay—and it is no coincidence that a lot of it comes from the Polish-German borderlands, i.e. the heartland of the Sorbs: the parallels with the textile works are quite obvious. That said, it is an “art” form known and practiced throughout the Central European plain, yet of a global visual language representing light and growth—a technique that produces myriads of local patterns.

Kassel, April 14, 2017



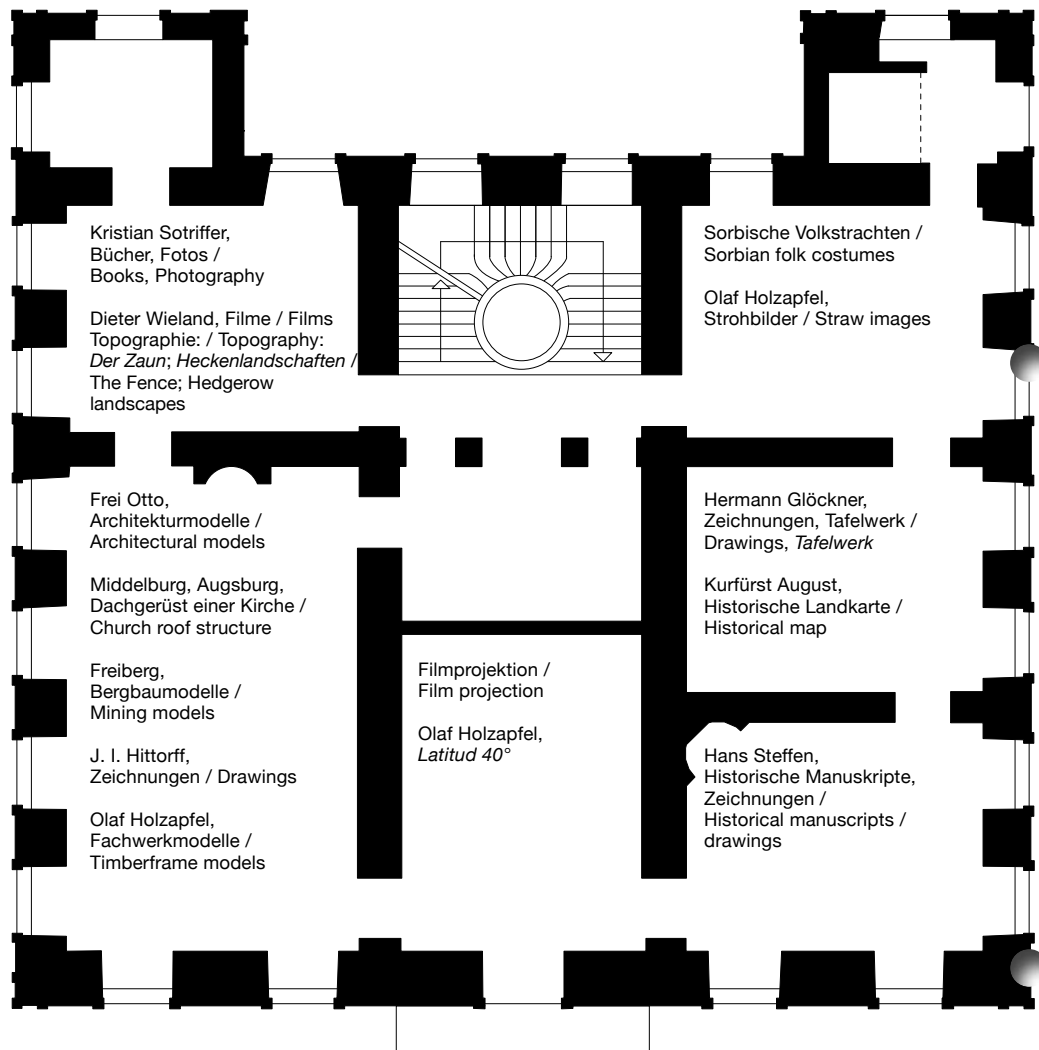
17 Hans Steffen
Die Wasserscheidelinie als physiographisches Element und Prinzip der Kennzeichnung von Grenzen: in Erinnerung an D. Diego Barros Arana, 1930

Hans Steffen
 The drainage divide line of waters as a physiographical element and principle to demarcate borders: in memory of D. Diego Barros Arana, 1930



18 Olaf Holzapfel
Die Täler (Escartons du Briançon), 2017

Olaf Holzapfel
 The Valleys (Escartons du Briançon), 2017



1. OG / 1st floor

1
Kristian Sotriffer
Slowenien/Steiermark
(Slovenia/Styria, ca. 1989)
Foto-Negative /
Photographic negatives
2,4 x 3,6 cm
Privatarchiv Gritli Sotriffer,
Wien / Private archive of
Gritli Sotriffer, Vienna

2
Dieter Wieland
Der Zaun (The fence, 1981)
Dokumentarfilm aus der
Serie / Documentary film
from the series „Bauen
und Bewahren“ (Build and
conserve)
Farbe, Ton / Color, sound
42:49 Min.
Filmstill / Film still
Bayerischer Rundfunk

3
*Kuppelmodell Oostkerk
Middelburg* (Model of the
dome of the Oostkerk
Middelburg, 1890–1900)
Holz / Wood
170 x 170 x 100 cm
Oostkerk Gemeente, Bep
Huibregtse, Middelburg
© CBK Zeeland/Thom
Schaar

4
Dachgerüst einer Kirche
(Church roof structure,
ca. 1720)
Holz / Wood
66 x 96,5 cm
Kunstsammlungen und
Museen Augsburg

5
*Modell einer Wassersäulen-
maschine* (Model of a
water-column engine,
1874)
Holz, Metall / Wood, metal
178 x 27 x 57 cm
TU Bergakademie Freiberg,
Germany
© Kustodie der TU
Bergakademie Freiberg

6
Olaf Holzapfel
Sterngerüst (Star scaffold,
2013)
Eiche / Oak
60 x 52 x 50 cm
Foto / Photo: Jens Ziehe

7
Frei Otto
*Modell der Medizinischen
Fakultät Ulm* (Model of the
Medical Faculty Ulm, 1965)
Holz, Acrylglas,
Kupferdraht, Textilfaden
auf Holz / Wood, acrylic
glass, copper wire, twine
on wood
Maßstab / Scale: 1:200,
17 x 98 x 30 cm
Sammlung Deutsches
Architekturmuseum,
Frankfurt am Main
© Christine Kanstinger/
Atelier Frei Otto + Partner,
Foto / Photo: Hagen Stier

8
Frei Otto
*Baumartige Knotenpunkte.
Modell der Stahlrohrstützen*
(Arboreal branch points.
Model of steel tube
supports, 1977)
Holz, Nägel auf Sperrholz /
Wood, nails on plywood
Maßstab / Scale: 1:10; 30
x 54,5 x 54,5 cm and 36,4
x 57,2 x 57,2 cm
Sammlung Deutsches
Architekturmuseum,
Frankfurt am Main
© Christine Kanstinger/
Atelier Frei Otto + Partner

9
Jakob Ignaz Hittorff
Der Obelisk von Luxor
(Luxor Obelisk, ca. 1833)
Aquarell und Zeichnung
auf Papier / Watercolor and
drawing on paper
65 x 51 cm
Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud in Köln
Foto / Photo:
Dieter Bongartz, Köln

10
Jakob Ignaz Hittorff
Die Kornhalle (Halle aux
blés, ca. 1811)
Aquarell und Zeichnung
auf Papier / Watercolor and
drawing on paper
71 x 52 cm
Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud in Köln
Foto / Photo:
Dieter Bongartz, Köln

11
Olaf Holzapfel
Latitud 40° (2017)
Digitales Video, Farbe,
Sound / Digital video, color,
sound
Schnitt / Cutter:
Bettina Blickwede
Ton / Sound:
Renato Alvarado
40 Min.
Filmstill / Film still

12
Hermann Glöckner
*Schwung in Braun, von
links nach unten* (Curve
in brown, from left,
downwards, 1983)
Farbige Kreide auf Papier /
Colored chalk on paper
50 x 69,5 cm
Kupferstich-Kabinett,
Staatliche Kunstsamm-
lungen Dresden
© VG Bild-Kunst/Bonn
2017, Foto / Photo:
Andreas Diesend

13
Hermann Glöckner
Scheunenfront
(Barn front, ca. 1935)
Tempera auf Papier /
Tempera on paper
37,3 x 49,6 cm
Kupferstich-Kabinett,
Staatliche Kunstsamm-
lungen Dresden

© VG Bild-Kunst/Bonn
2017, Foto / Photo:
Herbert Boswank

14
*Sorbische Stickerei
– Aufstecktuch und
Schultertuch* (Sorbian
embroidery—scarf and
headscarf, ca. 1889–1921)
Schwarzer Kreuzstich,
Baumwolle / Black cross-
stitch, cotton
17 x 37 cm, 36 x 120 cm
Sorbisches Kulturzentrum,
Schleife, Germany

15
Hans Steffen
*Kroquis eines Itinerars
vom Lago Argentino (Sta
Cruz) bis zu den Cerros
de la Pintura* (Croquis of
an itinerarium from Lago
Argentino [Sta Cruz] to the
Cerros de la Pintura, 1898)
Werkmanuskript /
Manuscript
Ibero-Amerikanisches
Institut Preußischer
Kulturbesitz, Berlin,
Nachlass / Estate Steffen
IAI: N-0081 w 85

16
Kurfürst August
*Etzliche Pappen und Pappir
von allerey Geometrischen
sachen zum Abmessen
welche der Churf. August
selbstn gemacht und
geschrieben hadt – Blatt 19*
(*Waldriss bei Crottendorf*),
(Pieces of cardboard
and paper for all kinds of
geometrical things used
for measuring, produced
and written by the Elector
August himself—page 19
[plan of a forest near
Crottendorf], 1560)
Faksimile einer historschen
Karte / Facsimile of a
historical map
29,3 x 39,5 cm
Sächsische Landes-
bibliothek – Staats- und
Universitätsbibliothek
Dresden
© SLUB Dresden/Deutsche
Fotothek

17
Hans Steffen
*La línea divisoria de las
aguas como elemento
fisiográfico y principio
de demarcación de
límites: en memoria de
D. Diego Barros Arana*
(Die Wasserscheidelinie
als physiographisches
Element und Prinzip
der Kennzeichnung von
Grenzen: in Erinnerung
an D. Diego Barros
Arana / The drainage
divide line of waters as a
physiographical element
and principle to demarcate
borders: in memory of
D. Diego Barros Arana,
1930)

Werkmanuskript /
Manuscript Ibero-
Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz,
Berlin, Nachlass / Estate
Steffen IAI: N-0081 w 4

18
Olaf Holzapfel
Die Täler (*Escartons du
Briançon*) (The Valleys
[Escartons du Briançon],
2017)
Stroh, Tusche auf Holz /
Straw, ink on wood
155 cm x 100 cm

W

C

W

W

W

W