Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

Artikel: Olaf Breuning : technician of the sacred = ein Virtuose des Sakralen

Autor: Rodriguez, Carissa / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680732

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Technician of the Sacred

CARISSA RODRIGUEZ

Dreaming of islands—whether with joy or in fear, it doesn't matter—is dreaming of pulling away, of being already separate, far from any continent, of being lost and alone—or it is dreaming of starting from scratch, recreating, beginning anew. Some islands drifted away from the continent, but the island is also that toward which one drifts; other islands originated in the ocean but the island is also the origin, radical and absolute.[1)]

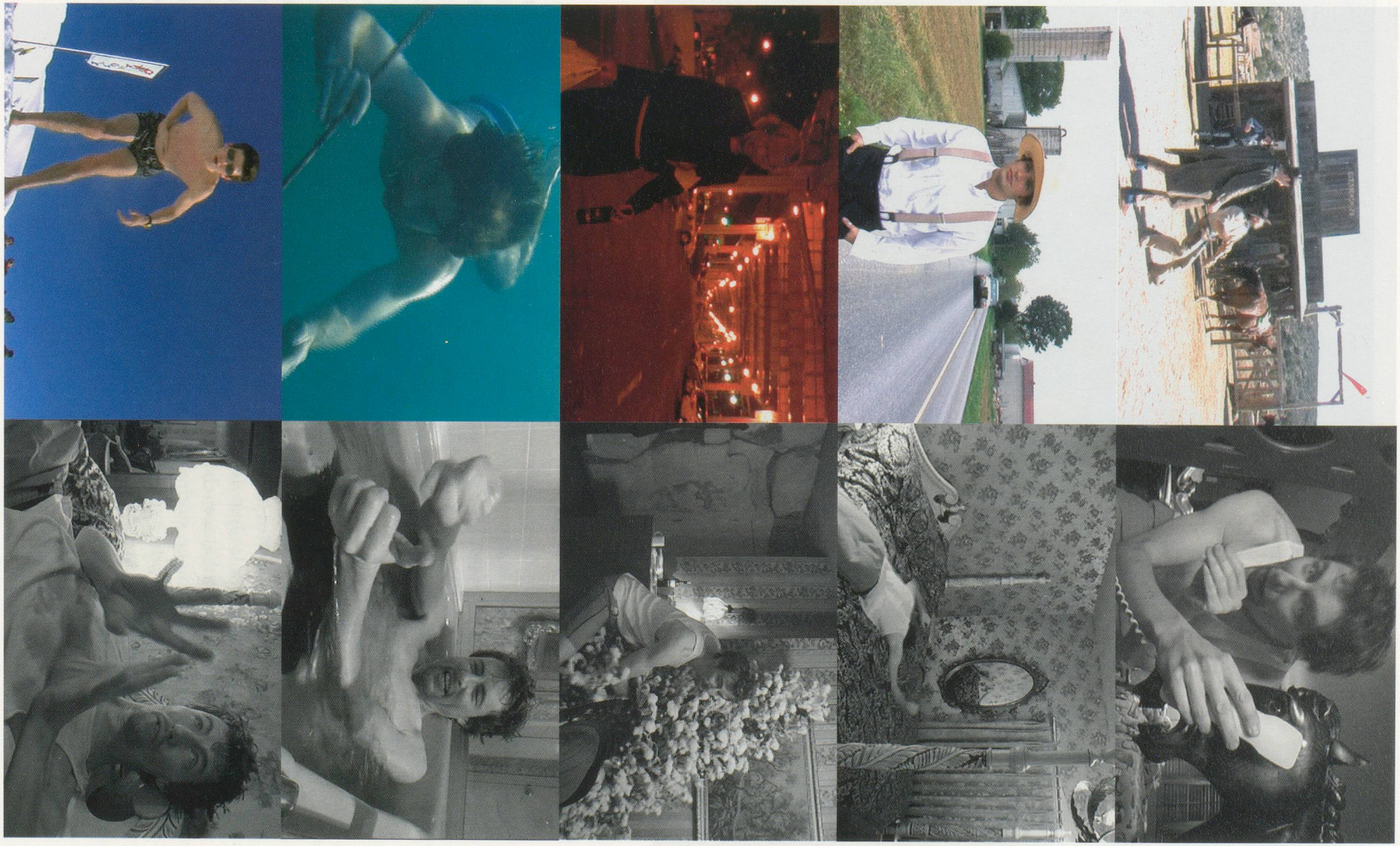
The (mass) ornament is an end in itself.[2)]

From beginning to end... To imagine a fictitious origin of the world and treat it as an artistic object, to designate its faraway-ness both in history and in place, in fantastic tableaux that steal their décor from the products of modern life. To stage creation myths, lost paradises, and lonely civilizations starting with nothing more than a laptop and a vague sensation of belonging to something out there—an abstract but still pulsating reflex. To forge a symbolic system that is in itself a desert island, estranged from any continent of meaning external to it. Then to populate this island as well, with characters that are desert islands in and of themselves: castaways, homeless bums and bag ladies, cowboys, gangsters, metalheads, ghosts, and the trendy nubile girls whom they abduct. These *dramatis personae* without plot or clear direction—isolated, floating, and rootless in the world—are just as they appear in Olaf Breuning's video paradoxically titled HOME (2004).

Breuning's cast brings us into contact with nothing more than their own far-flung façades—to the garb they are costumed in, to the fact that they are nothing more than a front—in front of which communicability eventually stops short. In numerous Breuning photographs, hybrid beings stand erect in parallel lines striking frontal poses like a line-up of statues; he renders them flat while tempting us with recognizable elements (cars, sneakers, merchandise). Adorned in a jumble of signs pointing only to their abstraction, these beings are left stranded with no identifiable signifying order to latch onto. If with nothing more, they show up bearing none other than the story of their genesis—their evolution through the mass production that sent them drifting onto one of Breuning's sets. To suggest that these figures are immobile isn't to say they are incapable of physical motion, because as we see in HOME, they lead rather dynamic lives: deep sea diving to hunt for food, annoying tourists at Machu Picchu, ordering hookers in Las Vegas hotels, taunting Amish farm boys. Yet Breuning's beings are most resonantly

CARISSA RODRIGUEZ is a writer living in New York.

OLAF BREUNING, HOME, 2004, video projection on two screens, stills / Bilder aus der Videoprojektion auf zwei Leinwände.



OLAF BREUNING, EASTER BUNNIES, 2004, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8"/ C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

immobile in their metaphorical force. They supplant storytelling (mythology) with blatant display (pornography/advertising), but are sophisticated enough (they've been around a while—since the beginning no doubt) to know that these means are becoming harder to tell apart. One could almost say that the movements of these beings take place in the vacuum of Breuning's frame, a window circumscribing an island from which they gaze back like extraterrestrials that have come to plant themselves as clownish effigies of the present on the shores of our collective unconscious. Breuning's work is often described as a plethora of limitless fictions that somehow regenerate even more comically strange stories of humans seeking forms of life on a media-controlled planet, but isn't it rather a crisis of fiction that his images are driving at? To a process of demythologizing what is left over after market industries have emptied the contents from stories once vital to individual communities, by filtration through capitalist production? What kind of stories can one really tell with automatons, with "the fabrication of a figure whose very principle is immobility, the immobility of he who only knows one movement, who cannot evolve, cannot be changed (by love or competition), who can do no more than disappear (it's actually quite touching) in the enigma of his own programming?"[3)]

Is it a manifestation of the artist's own cynicism, of a dark suspicion that a technocratic second nature seems to be surpassing its own fantasies, that he travels to exotic places only to intervene in the locale's sacred elements in a way that could easily have been done in an hour at home with graphics software? With a rudimentary metal armature contraption de-

signed to add rabbit ears and bucktoothed smiles to sacred monuments, Breuning embarked to Easter Island to shoot the photograph EASTER BUNNIES (2004). According to Breuning, it was a journey undertaken to experience "polarities of stupidity and holiness."

By this same token, I too have traveled to Easter Island, via the Kevin Costner–produced Hollywood movie *Rapa Nui* (1994), titled after the island's native name, somehow to trace Breuning's ironic sentiment. Beyond the film's ethnographic distortions—its import of Maori actors and costume, its campy one-liners in British accents such as, "Pretty soon we'll have nothing to eat but each other," its enactment of a sacred rite in the style of a televised sports event, its soft eco-friendly didactics, and not least, the formulaic love triangle crossing caste lines that tries to hold it all together—*Rapa Nui* is essentially the story of Capital. The Protestant work ethic is crudely applied to the giddy South Seas as if a natural phenomenon intrinsic to human nature—a somehow inevitable fate, glossing the events of "way back then" with the here and now. Class struggle takes place around the Moai, the island's monolithic totems for whose construction the Long Ears (the bourgeoisie) subjugate the Short Ears (the proletariat) into forced labor. With hackneyed Nietzschean renunciations of the oppressor's sacred ornaments, the enslaved Short Ears exclaim from the dust of the quarry, "That's all there is—idiot statues—we make the Gods!" The Long Ear in charge retorts, "Just finish the Moai in time!"

"The mass ornament is the aesthetic reflex of the rationality to which the prevailing economic system aspires."[4] Siegfried Kracauer's critique of mass spectacles of the early twentieth century resonates today. The mass ornament works "to train the broadest mass of people in order to create a pattern of undreamed dimensions."[5] Breuning's work overflows with elements that display a cultish attraction to mechanic emissions, not for the products they are capable of producing, but for the sheer energy—lights, sounds, colors—of their effects. WOODWORLD (1998) is a video installation that displays a stationary Range Rover with zombie-like beings seated inside. Nothing happens except for a sequence of cheap stage devices—smoke, wind, snow, spotlights, and an electronic soundtrack, all together programmed to blink on and off in rhythmic and visual patterns. There is a cool ambivalence to this static image, which like Breuning's installation APES (2001), employs special effects as an end in itself—effects whose uniform, and potentially hypnotic, features are a pretense masking the lived irrationality of the economic system. The ornaments spawned from an out-of-control second nature take refuge in synchronized abstractions (like an iTunes Visualizer), seeking some semblance of reason in the longing to connect to human de-

OLAF BREUNING, EASTER BUNNIES, 2004, production stills.

sires. Breuning animates his luxury vehicle and inert primates in artificial forests that are otherwise mute.

Soundtracks are an integral part of Breuning's work, with instrumentation composed entirely from the digital sound banks of recording software. He seems to take an individual sound almost literally, relating to its existence as an "aural object"[6)]—as the sound itself—and not the object or image of its source. Sometimes eerie noises are overlaid to collaborate with the eeriness of a visual scene, but in many instances, noises arise independently of the image to tickle us with their own emotional features. Quite apt for an artist who likes to feign an illiterate approach and prefers to convey ideas with onomatopoeic totalities such as "rumble, whirr, swish," by clicking buttons on sound loops.

Getting back to HOME, a different aural operation is at work in the series of vignettes strung together by its strung-out narrator. The split-screen video shows a pacing and ranting commentator confined to the right-hand frame, his voiceover dispelling the mysteries of his own and his friends' lives unfolding on the left. His monologue does not add a layer to the image, but doubles it, predicting and repeating what will or what just happened. Like an annoying movie date, the voice neutralizes the story before it has a chance to materialize. On the left screen a character stumbles out of a jacuzzi atop the Swiss Alps, sick from indulgence and too much champagne. Just as he is about to throw up, the narrator tells us that his vomit spells "I EXIST," dampening the suspense even before the drunken fellow's self-epiphany splatters on the snow. Is this redundancy the crisis of fiction laid bare? Redundancy becomes total in Breuning's photograph MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT (2004), in which inane cartoon faces are drawn with magic marker on respective naked body parts. What these hapless little icons without substance seem to be reaching for is not some decoder that could give them a break, so to speak, but a breakdown of communicability as intrinsic value.

As Giorgio Agamben writes in *The Man Without Content,* "This space is the aesthetic space, but what is transmitted in it is precisely the impossibility of transmission, and its truth is the negation of the truth of its contents. A culture that in losing its transmissibility has lost the sole guarantee of its truth and become threatened by the incessant accumulation of its nonsense now relies on art for its guarantee; art is thus forced to guarantee something that can only be guaranteed if art loses its guarantees in turn."[7)]

The protesters on strike in Breuning's photograph WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES (2002) seem marooned in this same ambivalence. How will contemporary art/life realize isles anew, second origins unwilling to forge the same deserted destiny of *Rapa Nui's* makeshift automatons in the drone of everyone keeping everyone else busy? Hello. Is anybody there?

Before submitting this text, I called Olaf on the telephone and of the art world he said: "Sometimes it's like being stuck on a little island. Each time you realize it, you want to vomit." So what is his art? "Sitting on an island and vomiting about my life."

What struck him most lucidly on Easter Island was relaxing on a volcano at sunset, getting drunk on Chilean wine and feeling lost in the sweeping vista, and an unbelievable feeling of solitude. From the mountainside he watched a gorgeous indigenous young man with a long flowing ponytail galloping on a horse along the shoreline, accompanied by a pack of dogs. He said this vision was like a real unspoiled dream. The young man spotted him as well, and galloped toward him calling out, "Hey! Aren't you from New York? Do you think you can get me a job? I'm totally bored with this place... I really got to get out of here!"

1) Gilles Deleuze, "Desert Islands" in *Desert Islands and Other Texts 1953–1974,* edited by David Lapoujade, trans. Michael Taormina (New York: Semiotext(e), 2004), p. 10 (emphasis in the original).
2) Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament" in *The Mass Ornament: Weimar Essays,* translated, edited, and with an introduction by Thomas Y. Levin (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1995), p. 76.
3) Serge Daney, "From Movies to Moving" in *Documenta X, Documents 2,* trans. Brian Holmes (Kassel: Documenta GmbH, 1996), p. 79.
4) Kracauer, op. cit., p. 79.
5) Ibid., p. 77.
6) Christian Metz, "Aural Objects" in *Yale French Studies #60: Cinema/Sound,* trans. Georgia Gurrieri (New Haven: Yale French Studies, 1980).
7) Giorgio Agamben, "The Melancholy Angel" in *The Man Without Content,* trans. Georgia Albert (Stanford: Stanford University Press, 1999), p. 110.

Ein Virtuose des Sakralen

CARISSA RODRIGUEZ

Von den Inseln träumen, ob mit Angst oder mit Freude, heisst davon träumen, dass man sich trennt, bereits getrennt ist, fern von den Kontinenten, dass man allein und verloren ist – oder aber träumen, dass man wieder bei Null beginnt, dass man neuerschafft, dass man von vorne anfängt. Es gab abgedriftete Inseln, aber die Insel ist auch das, wohin man driftet; und es gab ursprüngliche Inseln, aber die Insel ist auch der Ursprung, der radikale, absolute Ursprung.

– Gilles Deleuze[1)]

Das Ornament (der Masse) ist sich Selbstzweck.

– Siegfried Kracauer[2)]

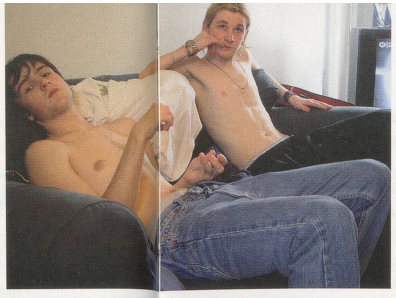
Von Anfang bis Ende… sich einen fiktiven Ursprung der Welt ausdenken und ihn wie ein Kunstobjekt behandeln, seine grosse zeitliche wie räumliche Ferne kennzeichnen, in phantastischen Tableaus, deren Dekor aus Produkten des modernen Lebens besteht. Schöpfungsmythen, verlorene Paradiese und einsame Zivilisationen inszenieren mit nichts als einem Laptop und dem vagen Gefühl irgendwo da draussen hinzugehören – ein abstrakter, aber deswegen nicht minder lebendiger Reflex. Ein symbolisches System zu schmieden, das selbst eine verlassene Insel, also jedem externen Bedeutungskontinent entfremdet ist. Und dann diese Insel auch noch bevölkern, mit Charakteren die wiederum verlassene Inseln sind: Ausgestossene, obdachlose

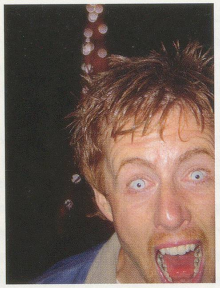
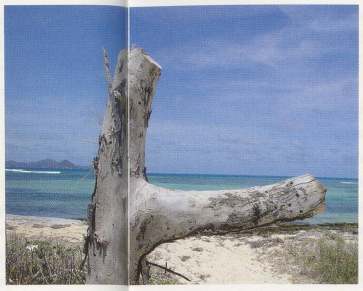
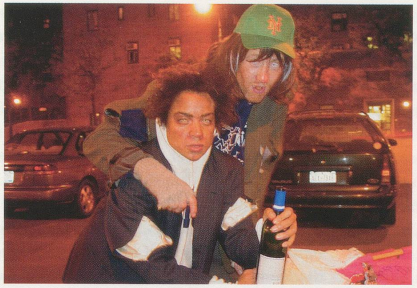
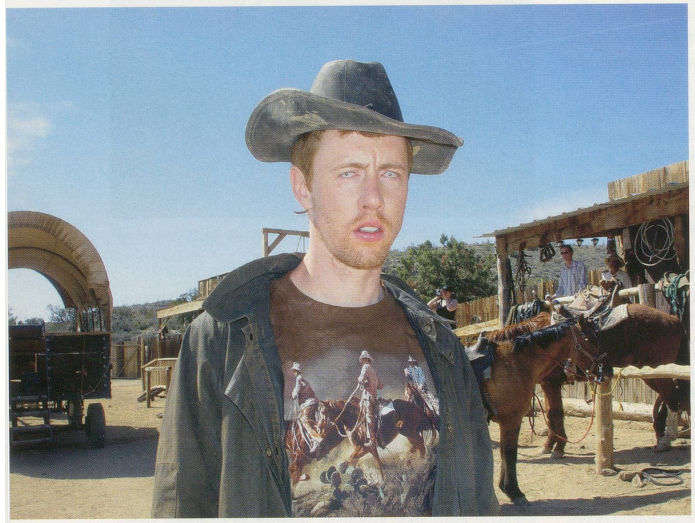
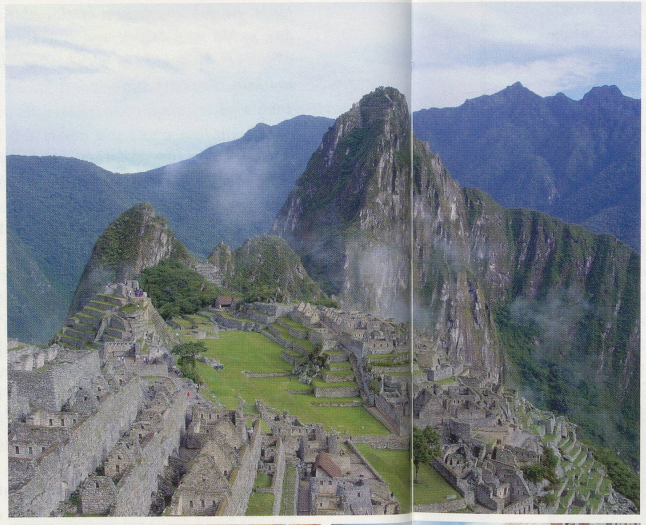
CARISSA RODRIGUEZ schreibt und lebt in New York.

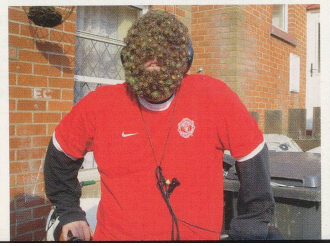
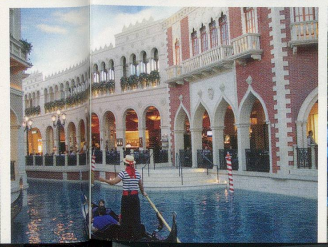
OLAF BREUNING, MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT, 2004, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8"/ C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

Penner und Stadtstreicherinnen, Cowboys, Gangster, Heavymetal-Fans, Gespenster samt den modischen Sexpüppchen, die sie zu entführen pflegen. Genau solchen *dramatis personae* ohne Drehbuch und klare Regie – isoliert, schwebend und nicht verwurzelt in dieser Welt – begegnen wir in Olaf Breunings Video mit dem paradoxen Titel HOME (2004).

Breunings Figuren bringen uns mit nichts anderem in Berührung als mit ihren eigenen, ein weites Feld abdeckenden Fassaden: der Tracht, in der sie



OLAF BREUNING, HOME, 2004, video projection on two screens, production stills / Videoprojektion auf zwei Leinwände, Aufnahmen während der Produktion.

daherkommen, der Tatsache, dass sie nichts als eine Larve sind, angesichts derer jede Kommunikation zum Stillstand kommt. In zahlreichen Photographien Breunings stehen hybride Wesen aufrecht in parallelen Reihen, eindrückliche Formationen, linear ausgerichteter Statuen; Breuning gibt sie zweidimensional wieder und ködert uns mit vertrauten Elementen (Autos, Turnschuhen, Sachen, die man kaufen kann). Ausgestattet mit einem Wirrwarr von Symbolen, der lediglich auf ihren abstrakten Charakter verweist, lässt Breuning diese Wesen als Gestrandete stehen, ohne erkennbaren Bedeutungszusammenhang, in dem sie eingebunden sein könnten. Sie tauchen auf und haben keine Geschichte als die ihrer Entstehung – eine Evolution durch Massenproduktion, die sie in eine von Breunings Szenen verschlagen hat. Zu sagen, dass diese Figuren unbeweglich sind, heisst nicht, dass sie nicht fähig wären, sich physisch zu bewegen, denn wie wir in HOME sehen, führen sie sogar ein ziemlich bewegtes Leben: Tiefseefischen zur Nahrungsbeschaffung, Touristen ärgern in Machu Picchu, Nutten ins Hotelzimmer bestellen in Las Vegas, oder auch amische Bauernjungen verspotten. Was ihre metaphorische Kraft angeht, sind diese Wesen dennoch extrem unbeweglich. Sie ersetzen das Erzählen einer Geschichte (die Mythologie) durch ein plakatives Zurschaustellen (Pornographie/Werbung), sind jedoch schlau genug (schliesslich sind sie seit «dem Anfang» weit genug herumgekommen), um zu wissen, dass diese Darstellungsarten immer schwerer auseinander zu halten sind. Man könnte fast sagen, dass die Bewegungen dieser Wesen im Vakuum von Breunings Rahmen stattfinden, in einem Fenster, das eine Insel umreisst, von der sie wie Extraterrestrische auf uns zurückschauen, als ob sie sich ähnlich clownesken Zerrbildern der Gegenwart an den Ufern unseres kollektiven Unbewussten niedergelassen hätten. Breunings Werk wird oft als Überfülle schrankenloser Fiktionen beschrieben, die ihrerseits wiederum noch groteskere Geschichten von Menschen erzeugen, die auf einem medienkontrollierten Planeten nach Lebensformen suchen. Aber laufen seine Bilder nicht eher auf eine Krise der Fiktion hinaus? Auf einen Prozess der Entmythologisierung dessen, was übrig geblieben ist, nachdem die Marktgesellschaft die für individuelle Gemeinschaften einst lebensnotwendigen Geschichten ihres Sinns beraubt hat, indem sie sie dem kapitalistischen Produktionsprozess einverleibte? Was für Geschichten lassen sich denn mit Automaten noch erzählen, mit einer «Kunstfigur, deren Prinzip gerade die Unbeweglichkeit ist, die Immobilität dessen, der nur eine Bewegung beherrscht, der sich weder entwickeln noch (durch Liebe oder Wettstreit) verändern kann, der sich einzig (eigentlich ist das geradezu rührend) hinter das Rätsel seiner eigenen Programmierung zurückziehen kann?»[3)]

Ist es ein Ausdruck von Zynismus seitens des Künstlers, eines dunklen Verdachts, dass eine technokratische zweite Natur ihre eigenen Phantasien überholt, wenn er an exotische Orte reist, um dort mit lokalen Heiligtümern nichts anderes anzustellen, als was er zu Hause in einer Stunde auch mit Graphiksoftware am Computer hätte tun können? Um sein Photo EASTER BUNNIES (2004) zu schiessen

OLAF BREUNING, MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT, 2004, production stills.

brach Breuning mit einem rudimentären Metallgerüst, das so beschaffen war, dass es den heiligen Monumenten Hasenohren und ein Hasenlächeln mit entsprechend vorstehenden Zähnen verpassen würde, zur Osterinsel auf. Laut Breuning war es eine Reise mit dem Ziel, den «Gegensatz von Dummheit und Heiligkeit» zu erfahren.

Auch ich bin auf die Osterinsel gereist, mittels des von Kevin Costner produzierten Hollywoodfilms *Rapa Nui* (1994), so heisst die Insel bei den Eingeborenen, und habe versucht, Breunings ironische Haltung nachzuvollziehen. Abgesehen vom ethnologischen Beiwerk – dem Einsatz von Maori-Schauspielern und -Kostümen, den abgestandenen Sprüchen mit britischem Akzent, wie «Bald werden wir nichts mehr zu essen haben als einander», der Inszenierung eines heiligen Ritus im Stil einer Sportübertragung am Fernsehen, der sanften, ökologiefreundlichen Didaktik, und nicht zuletzt der schablonenhaften Dreiecksbeziehung über die Kastengrenzen hinweg, welche das Ganze zusammenhalten soll –, ist *Rapa Nui* eigentlich ein Film über das Kapital. Die protestantische Arbeitsmoral wird auf die leichtlebige Südsee übertragen, als wäre sie ein natürlicher Bestandteil der menschlichen Natur, ein irgendwie unabwendbares Schicksal, das die Ereignisse von anno dazumal mit dem Hier und Jetzt beschönigt. Der Klassenkampf manifestiert sich rund um die *Moai,* die monolithischen Totems der Insel, zu deren Errichtung die Kurzohren (das Proletariat) von den Langohren (dem Bürgertum) in Fronarbeit gezwungen werden. In altbekannter, an Nietzsche gemahnender Ablehnung der Götterbilder der Unterdrücker, rufen die versklavten Kurzohren aus dem Staub des Steinbruchs: «Das ist alles, nichts als – idiotische Standbilder – wir machen die Götter!» Das Dienst habende Langohr antwortet: «Schaut bloss zu, dass die Moai rechtzeitig fertig werden!»

«Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.»[4] Siegfried Kracauers Kritik der Massenspektakel des frühen zwanzigsten Jahrhunderts hat heute noch Gültigkeit, wenn er etwa davon spricht, dass das Massenornament «die Ertüchtigung breitester Menschenmassen zur Gewinnung eines Musters von ungeahnten Dimensionen» wünschbar erscheinen lässt.[5] Breunings Werk ist überreich an Elementen, die eine geradezu kultische Faszination durch mechanische Prozesse verraten, nicht wegen der derart erzeugten Produkte, sondern wegen der puren Energie – Licht, Töne Farben –, die dabei frei wird. WOODWORLD (1998) ist eine Videoinstallation, die einen stillstehenden Range Rover zeigt, in dem an Zombies erinnernde Wesen sitzen. Es geschieht nichts, ausser ein paar billigen Bühnentricks – Rauch, Wind, Schnee, Scheinwerferlicht und ein elektronischer Soundtrack, alles so programmiert, dass es nach einem rhythmischen und sichtbaren Muster ein- und ausgeschaltet wird. Dieses statische Bild wirkt auf kühle Weise ambivalent und wie Breunings Installation APES (2001) verwendet es die Spezialeffekte um ihrer selbst willen – Effekte, hinter deren einförmigen und potenziell hypnotischen Zügen sich die faktische Irrationalität des Wirtschaftssystems verbirgt. Die Ornamente, Ableger einer ausser Kontrolle geratenen zweiten Natur, flüchten sich in synchronisierte Abstraktionen (wie einen *iTunes Visualizer*), um dem Verlangen, eine Verbindung zu den menschlichen Sehnsüchten herzustellen, wenigstens den Anschein von Vernunft zu geben. Damit haucht Breuning seinem Luxusfahrzeug und den leblosen Primaten in ihren künstlichen Wäldern Leben ein.

Die Soundtracks sind ein integraler Bestandteil von Breunings Arbeiten, und für deren Instrumentierung bedient er sich ausschliesslich digitaler Tondatenbanken von Aufnahme-Software. Dabei scheint er einen einzelnen Ton beinah wörtlich als «aurales Objekt»[6] zu verstehen, als Ton selbst, und nicht als Objekt oder Bild seiner Quelle. Manchmal verwendet er gespenstische Töne zur Untermalung gespenstischer Bildszenen, doch oft ertönen Geräusche unabhängig vom Bild und reizen uns mit ihrer eigenen Emotionalität. Ziemlich geschickt für einen Künstler, der sich gern unbelesen gibt und Ideen mit onomatopoetischen Formeln wie *rumble, whirr, swish* vermittelt, indem er auf irgendwelche Knöpfe für Klangschlaufen drückt.

Aber zurück zu HOME: Hier ist das akustische Vorgehen ein anderes, da die Abfolge von Vignetten von einem unter Drogeneinfluss stehenden Erzähler zusammengehalten wird. Die zweigeteilte Videopro-

jektion zeigt einen auf und ab gehenden, schwadronierenden Kommentator, der in den rechten Bildraum verbannt ist, während sein Off-Kommentar die Geheimnisse seines eigenen und des Lebens seiner Freunde ausplaudert, das sich auf der linken Bildhälfte abspielt. Sein Monolog erweitert das Bild nicht um eine weitere Bedeutungsschicht, sondern verdoppelt es, indem er voraussagt, was gleich geschehen wird, oder wiederholt, was eben geschehen ist. Wie ein nervtötender Begleiter im Kino neutralisiert die Stimme die Geschichte, bevor sie richtig Gestalt annehmen kann. Auf der linken Seite stolpert jemand aus einem Jacuzzi, irgendwo hoch in den Schweizer Alpen, und es ist ihm speiübel vor lauter Nichtstun und zu viel Champagner. Kurz bevor er sich übergibt, erzählt uns der Sprecher, dass sein Erbrochenes die Buchstaben «I EXIST» bildet, und zerstört damit die Spannung, noch bevor der Betrunkene seine Selbsterklärung in den Schnee kotzt. Entspricht diese Redundanz einer Offenlegung der Krise der Fiktion? Vollendet finden wir die Redundanz in Breunings Photographie MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT (2004), auf welcher ungestalte Cartoon-Gesichter mit einem Magic Marker-Stift auf die jeweiligen nackten Körperteile gezeichnet sind. Wonach diese unseligen kleinen substanzlosen Bildchen die Hand auszustrecken scheinen, ist nicht irgendein Decoder, der ihnen auf die Sprünge helfen würde, sondern das Ende der Kommunizierbarkeit als Wert an sich.

Wie Giorgio Agamben schreibt: «Dieser Raum ist der ästhetische Raum, doch was in ihm vermittelt wird, ist gerade die Unmöglichkeit der Vermittlung, und seine Wahrheit ist die Negation der Wahrheit seiner Inhalte. Eine Kultur, die mit dem Verlust ihrer Vermittelbarkeit die einzige Garantie ihrer Wahrheit verloren hat und von der unendlichen Anhäufung ihres Unsinns bedroht wird, verlässt sich nun ganz auf die Kunst als Garantie: die Kunst wird so dazu gebracht, etwas zu garantieren, das nur garantiert werden kann, wenn die Kunst ihrerseits ihre eigenen Garantien verliert.»[7)]

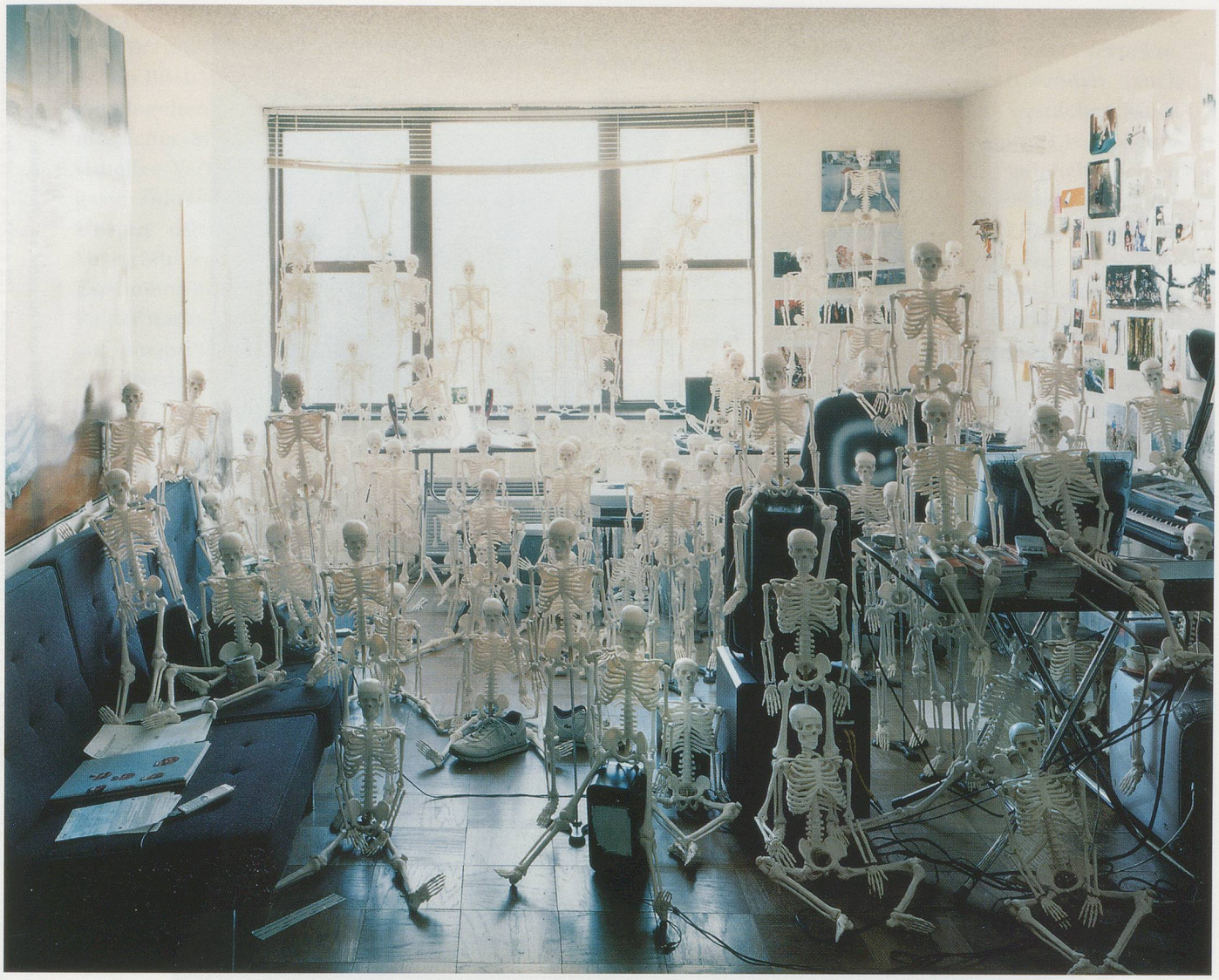
Die protestierenden Streikenden auf Breunings Photographie WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES (Wir bewegen uns erst, wehenn sich etwas ändert, 2002) scheinen im gleichen Dilemma zu stecken. Wie soll die zeitgenössische Kunst oder das zeitgenössische Leben neue Inseln, zweite Anfänge schaffen, denen nicht das öde Schicksal der zusammengebastelten Automaten von *Rapa Nui* drohen soll, wo jeder allein damit beschäftigt ist, alle anderen zu beschäftigen? Hallo, ist jemand da?

Bevor ich diesen Text ablieferte, habe ich Olaf angerufen, und über die Kunstszene sagte er Folgendes: «Manchmal ist es, als sässe man auf einer kleinen Insel fest. Und jedes Mal, wenn mans merkt, möchte man kotzen.» Was ist also seine Kunst? «Auf einer Insel sitzen und über mein Leben kotzen.»

Sein eindrücklichstes Erlebnis auf der Osterinsel war, bei Sonnenuntergang auf einem Vulkan zu sitzen, sich mit chilenischem Wein zu betrinken und sich in der überwältigenden Aussicht und einem unglaublichen Gefühl der Einsamkeit zu verlieren. Vom Berg aus sah er einen wunderschönen jungen Eingeborenen, die Haare zu einem langen Rossschwanz gebunden, auf einem Pferd den Strand entlang reiten, begleitet von einem Rudel Hunde. Er sagte, dieser Anblick sei wie ein wirklicher unverdorbener Traum gewesen. Der junge Mann sah ihn ebenfalls, gallopierte ihm entgegen und rief: «He, bist du nicht aus New York? Kannst du mir vielleicht eine Arbeit verschaffen? Ich langweile mich hier zu Tode… Ich muss endlich weg von hier!»

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Gilles Deleuze, «Ursachen und Gründe der einsamen Inseln», in: *Die einsame Insel: Texte und Gespräche 1953–1974,* hrsg. v. David Lapoujade, übers. v. Eva Moldenhauer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 11 (Hervorhebung im Original).
2) Siegfried Kracauer, «Das Ornament der Masse», im gleichnamigen Essayband, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, S. 52.
3) Serge Daney, «From Movies to Moving», in: *Documenta X, Documents 2,* Documenta GmbH, Kassel 1996, S. 79. Hier aus dem Englischen übersetzt.
4) Kracauer, op. cit., S. 54.
5) Ebenda, S. 52
6) Christian Metz, «Aural Objects», in: *Yale French Studies No. 60: Cinema/Sound,* New Haven 1980. Hier aus dem Englischen übersetzt.
7) Giorgio Agamben, «The Melancholy Angel», in: *The Man Without Content,* Stanford University Press 1999, S. 110; im Original italienisch: *L'uomo senza contenuto,* Rizzoli, Milano 1971. Hier aus dem Englischen übersetzt.



OLAF BREUNING, SKELETONS, 2002, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8"/
C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.