

Olaf Breuning : auf der Suche nach dem verlorenen Sinn = in search of lost purpose

Autor(en): **Jetzer, Gianni / Currid, Brian**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2004)**

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

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680733>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



OLAF BREUNING, LADY G., 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.

GIANNI JETZER

AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN SINN

Als Meister des Zitats wird Olaf Breuning oft charakterisiert. Er finde seine Bilder in der Massenkultur und agiere dabei ein bisschen wie ein Regisseur, das Augenmerk auf den visuellen Fundus der Gegenwart gerichtet. Die Interpretation seines Werks gerät dadurch bisweilen zum blossen Benennen von Quellcodes wie etwa amerikanische Fernsehserien, Filme aus Hollywood, Modephotographie, B-Movies und so weiter. Damit ist über die künstlerische Dimension seiner Arbeit noch wenig gesagt.

GIANNI JETZER ist Kurator und Kritiker. Seit 2001 leitet er die Kunsthalle St. Gallen.

Wichtiger als die Herkunft dieser Versatzstücke ist ihr glaubwürdiges Nebeneinander. Die künstlerische Inszenierung wird zum nivellierenden Kontext, zum Rahmen, durch den ein gegenseitiger Bezug erst möglich wird. Um diese Struktur zu errichten ist ein feines Gespür nötig. Olaf Breuning kommt dabei seine Liebe zum Unnatürlichen und zur Übertreibung zugute, seine Erfindungsgabe sowie sein Hang zu Manierismen. Er theatralisiert unsere Alltagserfahrung, mischt Vulgäres mit Existenzuellem, erteilt uns eine Lektion in gutem schlechtem Geschmack. Dabei ist durchaus auch ein gewisser Ehrgeiz herauszuspüren, die Liebe zum Detail, bis hin zur Besessenheit.

Einer vertieften Interpretation seiner Bilder weicht Olaf Breuning durch Doppeldeutigkeit aus. Auf den ersten Blick sind sie ein rein ästhetisches Phänomen. Bei eingehender Betrachtung treffen wir auf Fährten möglicher Sinnstiftung. Die Pattsituation zwischen visueller Verführung und interpretatorischer Sackgasse führt dazu, dass wir – zwischen Sinn und Unsinn oszillierend – seine Kompositionen als Vexierbild wahrnehmen. Zum Beispiel: In meinem Esszimmer hängt das Bild LADY G. (2002). Auf dem Po der nackten Lady kleben kleine Planeten. Sie sitzt auf einem Pferderücken vor Schilfhalmern. Der Kopf des Pferdes ist durch den Bildrand abgeschnitten, ebenso sein Hinterteil. Dadurch entsteht ein merkwürdiger Bezug zwischen Frauen- und Pferdekörper. Der noch weit merkwürdigere Bezug ist jedoch jener zwischen den Planeten und dem sehr runden Hinterteil der Dame. In den letzten zwei Jahren hat sich meine Rezeption von LADY G. erstaunlicherweise kaum verändert: Ich überblicke kurz die Gesamtkomposition, fühle mich in die Pferdefrau hinein und frage mich augenblicklich, ob die Pla-

neten in irgendeinem inhaltlichen Zusammenhang zum weiblichen Po stehen; was ich sofort verneine, denn dagegen wäre einiges einzuwenden (auch wenn der weibliche Körper in der westlichen Kunst zweifelsohne von universaler Bedeutung ist). Nichtsdestotrotz werde ich mich wahrscheinlich auch in Zukunft auf diesen interpretatorischen Holzweg begeben. Weder gelingt es mir, den Effekt zu missbilligen, noch meinen Reflex abzuwehren.

Die Rezeption von Olaf Breunings Bildern wird durch diese gebrochene Erlebnisweise charakterisiert. Einzelne Zitate sind ihr untergeordnet und daher nicht wirklich von Bedeutung. In manchen Punkten erinnert diese Erlebnisweise an jenes Phänomen, das Susan Sontag einst in ihren «Anmerkungen zu Camp» beschrieb.¹⁾ Die Ursprünge des Camp-Geschmacks siedelt sie im achtzehnten Jahrhundert an. Dazu zählt sie unter anderem Schauerromane, Chinoiserie, Karikatur oder künstliche Ruinen. All dies findet sich in Breunings Werk reichlich: Steine aus Styropor, verkleidete Wikinger, Maoris und Indianer, Gruseffekte sowie karikaturistische Verkür-





OLAF BREUNING, *CAMP*, 2002, 2 von 5 C-Prints, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, je 122 x 155 cm.

zungen gehören zu seinem formalen Grundvokabular. Es ist aber vor allem die inhaltliche Struktur seiner Werke, die Analogien zu Camp aufweist. Etwa die von Sontag verzeichnete Mischung von «Über-treibung, Phantastik, Leidenschaftlichkeit und Nai-vität» oder das Phänomen der «Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt». Ferner das ständige Untergraben von Werten: «Camp offenbart Naivität, unter-gräbt sie aber zugleich, wenn die Möglichkeit dazu besteht.» Und schliesslich das Instrumentalisieren einer zweiten Bedeutungsebene, die sich von den be-zeichneten Dingen löst und verselbständigt: «Camp sieht alles in Anführungsstrichen; nicht eine Lampe, sondern eine <Lampe>; nicht eine Frau, sondern eine <Frau>.» Alle diese Techniken stehen im Dienste der Ambivalenz. Sie führen dazu, dass «Bedeutung» in einen diffusen Schwebezustand abdriftet und, wenn auch irgendwo präsent, nicht mehr lokalisierbar ist. Alles steht unter Verdacht etwas zu bedeuten, eine spezielle Aussage zu beinhalten, die jedoch unver-

züglich wieder als unwahrscheinlich oder aber naiv verworfen wird.

Es mag irritieren, dass das Werk eines Künstlers der Gegenwart mit einem Essay in Verbindung ge-bracht wird, der vor vierzig Jahren geschrieben wurde. Das hat einerseits damit zu tun, dass Sontags Anmer-kungen viel von ihrer Frische bewahrt haben. Zudem sind inzwischen eine Fülle von Kunstwerken entstan-den, die sich direkt auf Camp beziehen und diese Kunstform ständig weiterentwickeln. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang unter anderem Andy War-hol, John Waters, Jeff Koons, Brice Dellsperger, Paul McCarthy, John Currin oder Fischerspooner, um nur einige zu nennen. Camp als konsequente ästhetische Erfahrung der Welt hat darüber hinaus eine viel grössere Ausbreitung erfahren und das Feld der bil-denden und darstellenden Kunst offensichtlich ver-lassen. Der «Sieg des <Stils> über den <Inhalt>, des <Äs-thetischen> über das <Moralische>, der Ironie über die Tragödie» ist zu einem wichtigen Merkmal der



OLAF BREUNING, *CAMP*, 2002, 2 of 5 C-Prints, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" each.

Mediengesellschaft geworden. Nicht nur Eminem und Madonna machen von Verführungsmethoden und Glaubensmustern Gebrauch, die strukturell viel mit Camp zu tun haben. Auch Paris «Simple Life» Hilton oder der Metrosexuelle David Beckham sind mediale Figuren, die zum Übertriebenen und Übergeschnappten neigen, ein total entpolitisiertes Dasein fristen und gleichzeitig Teil einer sehr erfolgreichen, über Bilder operierenden Massenkultur sind. Die «Entthronung des Ernstes» hat sich breit durchgesetzt und als Erfolgsmodell etabliert. Susan Sontag hat den direkten Bezug zwischen Hedonismus und Camp bereits in den frühen 60er Jahren betont: «Camp-Geschmack ist seinem Wesen nach nur denkbar in reichen Gesellschaften, in Gesellschaften oder Kreisen, die in der Lage sind, die Psychopathologie des Überflusses zu erleben.»

Seit kurzem ist im Werk von Olaf Breuning eine Tendenz auszumachen, welche die hedonistische Weltansicht bewusst bricht und sogar Sinnfragen ein-

bringt. Die bisher unengagierte Haltung seiner Figuren wird gekontert durch die plötzliche Präsenz von Forderungen, Frage- oder Feststellungen, denen oft eine sozialpolitische Dimension zugrunde liegt. Dazu eingeladen, für die Schweizerische Landesausstellung künstlerische Nationalbilder mit zu entwerfen, reagierte Olaf Breuning mit einem Panorama von über dreissig Figuren mit dem ganz wörtlich zu verstehenden Titel *CAMP* (2002). Dargestellt ist eine Wüstenlandschaft. Die einzelnen Darsteller sind modisch verkleidet, zu extravaganten Cowboystiefeln tragen sie Vierfrucht-Jupes. Lange Bärte und zerzauste Haare geben ihnen den Anschein von urchiger Wildheit. Sie führen Spielzeugwaffen mit sich und blicken den Betrachtern frontal ins Gesicht.

Unschwer erkannten die Besucher der Landesauschau den formalen Bezug zu den von den Amerikanern beschworenen Ausbildungslagern in Afghanistan und einzelne unter ihnen fühlten sich möglicherweise darüber hinaus an die Marignano-



Krieger von Ferdinand Hodler erinnert. Beides sind Darstellungen bärtiger Mannsbilder mit nackten Beinen und wilder Entschlossenheit. Es sind der künstlerischen Phantasie entsprungene Kriegsvisionen, die mehr von männlichem Willen und Wahn zeugen, als dass sie eine Wiedergabe historischer Ereignisse wären. Als lose Buchstabenfolge ist auf den Fingerringen der Protagonisten eine Botschaft appliziert: «Wir können tun, was wir wollen, wir sind immer dieselben Blödmänner, wir lernen nicht und werden dadurch auch nicht klüger, wir sind einfach dumm und bleiben das für immer.» Ein melancholischer Kommentar zur *Condition humaine*, der Weltpolitische auf philosophischer Ebene reflektiert.

Kurz darauf entstand in Spanien ein Photo mit dem Titel *WE ONLY MOVE WHEN SOMETHING CHANGES* (2002). Die etwas linkische Forderung mit Orthographiefehler ist als Graffiti auf einem Wandstück appliziert. Rund herum sind Dutzende von Figuren drapiert, die in ihrer frontalen Unbeweglichkeit besagter Parole Nachdruck verleihen. Auch wenn jeglicher Hinweis zum geforderten Wechsel fehlt, ist eine pointierte Verweigerungshaltung hier Programm. In ihrem lumpigen Outfit erinnern die Gestalten mehr an Hausbesetzer als an die früher evozierten Lara Crofts, Filmstarlets oder MTV-Figuren. Die künstlerische Phantasie hat die mediale Realität überschrieben.

Breunings bisher umfangreichstes Werk ist der Videofilm *HOME* (2003), entstanden in zwölf Monaten Reisezeit rund um die Welt. Aufgeteilt in zwei

Projektionsflächen, farbig und schwarzweiss, nehmen wir am Leben eines jungen Mannes teil, der gleichzeitig in Reduplikation seiner selbst als Navigationshilfe den Erzählrahmen mitliefert. Wir erkennen ein rustikales Hotelzimmer mit Feuerstelle, Bettüberzügen mit Blumenmuster und feudalem Badezimmer. Dieses wohnliche Ambiente ist der Ort der Erzählung und Reflexion. Im Film links tauchen wie aus einer magischen Laterne die vom Erzähler evozierten Bilder aus dem Dunkel hervor. Eine unheimliche Konspiration besteht zwischen den beiden Seiten, angedeutet durch die teils punktgenau inszenierte Gleichzeitigkeit des jeweils Anderen, bis hin zum Kurzschliessen beider Bilder, zur Begegnung der geteilten Persönlichkeit mit sich selbst.

Der Hauptdarsteller von *HOME*, eine Art Dandy des digitalen Zeitalters, ist die personifizierte Heimatlosigkeit. In gesteigerter Langeweile bewegt er seinen Körper durch alle möglichen Schauplätze und Kontinente – er weilt in New York, Las Vegas, Paris oder sogar auf dem Machu Picchu, ohne dass irgendeine Besserung einträte. Dabei stehen ihm alle Mittel und Rollen zu: Er ist Cowboy, Zuhälter, Tourist, Homeboy oder Dealer und bleibt nichtsdestotrotz die verlorene Seele auf der Suche nach ein wenig Heimat, *home*. Im Zeitalter der uneingeschränkten Information und Imitation mutet es befremdend an, dass man so weit reist, nur um festzustellen, dass man nicht dort hingehört. Die Ernsthaftigkeit der angestrebten Sinnsuche verfehlt ihr Ziel und endet in schrulliger Selbstunterhaltung und Einsamkeit im Hotelzimmer.

HOME ist Olaf Breunings *Dreigroschenoper*. Vieles ist überzeichnet, grell und übertrieben und steht dennoch in direktem Bezug zum Leben. Es wird viel gesungen und eine gewisse Aussichtslosigkeit ist allgegenwärtig. Der Chor der Clochards unter der Brooklyn Bridge singt wie aus einer Brust, «We can't believe that something changes» (Wir können nicht glauben, dass sich etwas ändert), und wippt dazu im Takt mit leeren Bierflaschen.

1) Alle Zitate in diesem Text stammen aus Susan Sontags Essay «Notes on «Camp»», *Partisan Review*, XXXI (Herbst 1964), S. 515ff. Deutsche Übersetzung von Mark W. Rien, «Anmerkungen zu Camp», in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, Fischer 1982, S. 322–341.

OLAF BREUNING, WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES,
2002, production stills / Aufnahmen während der Produktion.



GIANNI JETZER

IN SEARCH OF LOST PURPOSE

Olaf Breuning is often characterized as a master of citation. It is said that he finds his images in mass culture, and in so doing works somewhat like a director, focusing his attention on the visual archive of contemporary life. The interpretation of his work thus sometimes devolves to a mere naming of sources: American television shows, Hollywood films, fashion photography, and B-movies. But this says little about the artistic dimension of his work.

More important than the origin of the individual components is their plausible juxtaposition. The artistic mise-en-scène becomes a leveling context, a

frame that first makes mutual reference possible. To erect this structure, it becomes necessary for Breuning to have a fine sense of his natural materials. It is here that he is aided by his love of the unnatural, the exaggerated, his gift of invention, as well as his penchant for mannerisms. He theatricalizes the world of everyday experience, mixing the vulgar with the existential, and giving us a lesson in good and bad taste. In so doing, he shows a certain ambition, a love of detail, and almost an obsession.

Olaf Breuning's pictures elude deeper interpretation by way of ambivalence. Upon first viewing, they would appear to be a purely aesthetic phenomenon. On closer inspection, however, one encounters various lines of meaning. The impasse between visual

GIANNI JETZER is a curator and critic. Since 2001, he has been director of the Kunsthalle St. Gallen.



OLAF BREUNING, *WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES*, 2002, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8" / laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

seduction and interpretive dead-ends leaves the viewer, oscillating between meaning and nonsense, to perceive his compositions as puzzles. For example, the work *LADY G.* (2002) hangs in my dining room. In it a naked woman's bottom is covered with tiny planet stickers; the woman is on horseback, sitting before a landscape of reeds. The head of the horse is cropped by the margin of the image; the same is true of its rear. This leads to a strange link between the body of the woman and the body of the horse. An

even stranger relation links the planets to the woman's very round bottom. Surprisingly, in the last two years my reception of *LADY G.* has hardly changed at all. Each time I view the work I briefly examine the overall composition, empathize with this horse woman, and for a moment, ask myself whether the planets stand in any kind of meaningful relation to the female bottom. I immediately answer this question negatively, since there would be plenty of objections to raise (even if the female body in Western art is un-

doubtedly of universal significance). Nonetheless, in the future, I will probably keep barking up this interpretive wrong tree, for I can get myself neither to disapprove of the effect, nor to block my reflex.

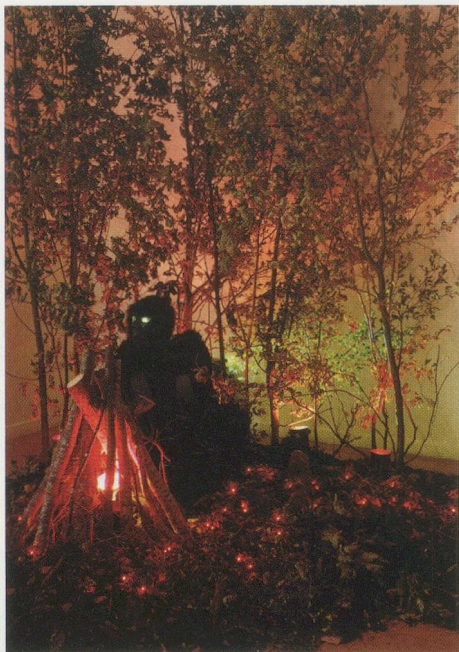
The reception of Olaf Breuning's works is characterized by this fractured mode of interpretation, where individual citations play a subordinate role and are thus not of real importance. In one respect, this is reminiscent of the phenomenon that Susan Sontag described in her "Notes on 'Camp,'" where she located the origins of camp taste in the eighteenth century, as subsumed in horror stories, chinoiserie, caricature, and artificial ruins. All of these can be found in Breuning's work: Styrofoam stones, costume Vikings, Maoris, and Indians—scary effects, as well as a caricature-like, visual shorthand, are part of his basic formal vocabulary. But it is primarily the thematic structure of his work that reveals analogies to camp. Consider, for example, Sontag's "mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve," or the phenomenon of "a seriousness that fails."¹ Furthermore, there is the constant undermining of values: "Camp discloses innocence, but also, when it can, corrupts it." And finally, there is the instrumentalization of a second layer of meaning that, once divorced from the actual things named, takes on a life of its own. "Camp sees everything in quotation marks, not a lamp, but a 'lamp'; not a woman, but a 'woman.'" All of these techniques serve to produce an ambivalence: they cause "meaning" to drift off into a diffuse state of flux. Although meaning is somewhere present, it is not localized. Everything is suspected to mean something, to contain a special message that is, nonetheless, immediately rejected as improbable or naïve.

It might seem problematic that the work of a contemporary artist is being linked to an essay written forty years ago. This, on one hand, has to do with the fact that Sontag's "Notes" have retained a great deal of their freshness. Meanwhile, many artworks have emerged that directly refer to camp, in a way which constantly furthers the development of this art form—take the work of Andy Warhol, John Waters, Jeff Koons, Brice Dellsperger, Paul McCarthy, John Currin, or Fischerspooner, to name but a few. Furthermore, camp, as a "consistently aesthetic experi-

ence of the world," has taken on much greater dimensions, clearly extending beyond the field of the visual arts: the "victory of 'style' over 'content,' 'aesthetics' over 'morality,' of irony over tragedy" has become an important characteristic of media society. Eminem and Madonna are not the only ones to use methods of seduction and patterns of belief that structurally have a great deal to do with camp. Paris "Simple Life" Hilton and the metrosexual David Beckham are also media figures who tend towards the exaggerated and over-the-top, living out a totally depoliticized existence as part of a very successful mass culture that operates by using images. The "de-thron[ing of the] serious" has widely prevailed, establishing itself as a model of success. Susan Sontag already emphasized the direct link between hedonism and camp in the early sixties: "Camp taste is by its nature possible only in affluent societies, in societies or circles capable of experiencing the psychopathology of affluence."

Recently, a tendency became prevalent in the work of Olaf Breuning that consciously breaks with the hedonistic view of the world, even integrating questions of meaning. The previously unengaged stance of his figures is countered by the sudden presence of demands, questions, or realizations, often rooted in a sociopolitical dimension. Invited to participate in developing artistic national images for the Swiss National Exposition, Olaf Breuning reacted by creating a panorama of over thirty figures with the title *CAMP* (2002), which he meant to be taken quite literally. In it, a desert landscape is depicted, and the individual actors occupying it are dressed fashionably, wearing extravagant cowboy boots and four-fruit skirts. Long beards and messy hair give them an appearance of primeval wildness. Holding toy weapons, they stare out directly at the beholder.

It is not difficult for exhibition visitors to recognize the formal link to training camps the Americans attested to in Afghanistan; and some may be reminded of Ferdinand Hodler's Marignano warriors. Both are representations of bearded men with naked legs and a frightening sense of decisiveness. They are visions of war that emerge from artistic fantasy, showing more of male will and madness than any depiction of actual historical events. Written as a loose



OLAF BREUNING, *APES*, 2001, installation view,
Le Magasin, Grenoble, Oct. 2003 – Jan. 2004.

series of letters, a message is subtly transcribed in the rings on the protagonists' fingers. Translated, it reads, "We can do what we want, we are always the same idiots, we don't learn anything and don't get any more intelligent, we're just stupid and will stay like that forever," a melancholic commentary on the *condition humaine* that philosophically reflects on the world's political situation.

Shortly thereafter, Breuning made a photograph in Spain with the title *WE ONLY MOVE WHEN SOMETHING CHANGES* (2002). This somewhat clumsy formulation is applied as graffiti on a section of wall. Dozens of figures are draped around it, underlining, through their frontal stasis, the slogan's lethargic message. Even when there is no invitation to take on the demanded change there still exists a pointed attitude of refusal. In their shabby outfits, the figures are more reminiscent of squatters than the Lara Crofts, film starlets, or MTV figures evoked in his earlier works. Breuning's artistic fantasy has overwritten media reality.

Breuning's most expansive work to date is his video *HOME* (2003), made during a twelve-month trip around the world. Divided into two projection surfaces (one color and the other black and white), our attention is split between the life of a young man, who at the same time provides, as a double, the narrative framework as a navigational aid: One recognizes a rustic hotel room with fireplace, bed covers with floral patterns, and a sumptuous bathroom. This domestic atmosphere becomes the site of narration and reflection. In the film on the left, images emerge as if from a magic lantern, evoked by the narrator's voice echoing from the darkness. An uncanny conspiracy results between the two sides; each is implied by the simultaneity of the other, often quite precisely, until the images on both screens short circuit—symbolizing an encounter of the split personality with itself.

The main actor in *HOME*, a kind of dandy of the digital age, represents a personified sense of homelessness. In a heightened state of boredom, he moves through all sorts of settings and continents, whiling away his time in New York, Las Vegas, Paris, and even Machu Picchu, without experiencing any kind of improvement. In so doing, he has all possible means and roles at his disposal: he is a cowboy, pimp, tourist, homebody, or dealer, and yet, he still remains a lost soul in search of the slightest sense of home. In the age of unlimited information and imitation, it seems surprising that one may travel so far only in order to establish that one does not belong there. The seriousness of the search for meaning that is strived for misses its goal and ends in quirky, one-man conversations and hotel-room loneliness.

HOME is Olaf Breuning's *Threepenny Opera*. Much of it is overdone, gaudy, and exaggerated, and nonetheless stands in direct relation to real life. There's a lot of singing, and a certain hopelessness is omnipresent. The beggars' chorus under the Brooklyn Bridge sings as if with one voice, "We can't believe that something changes," swaying their empty beer bottles to the beat.

(Translation: Brian Currid)

1) All quotations come from Susan Sontag's essay "Notes on 'Camp,'" first published in *Partisan Review*, XXXI, Fall 1964, pp. 515f., also in Sontag, *Against Interpretation and other essays* (London: Random House, Vintage Books 1994), pp. 275–292.



OLAF BREUNING, SKELETONS, 2002, installation view, "Tutto normale," Villa Medici, Roma.