

Andrzej Steinbach
info@andrzejsteinbach.de

www.andrzejsteinbach.de

www.briefingroom.eu
www.eurogruppe.be
www.galerie-brd.de

+49 179 23 58280



Andrzej Steinbach - Tanz die Maschine, Museum Gunzenhauser Chemnitz, 2022, Foto: dotgain

* 1983 in Czarnkow, Polen, lebt in Berlin

* *1983 in Czarnkow, Poland, lives in Berlin*

Ausbildung
education

Sammlungen (Auswahl)
collections (selection)

Stipendien / Auszeichnungen
scholarships / awards

Workshop (W) / Vortrag (V) (Auswahl)
workshop (W) / lecture (V) (selection)

2017
Meisterschüler, Hochschule für Grafik und
Buchkunst Leipzig, Prof. Heidi Specker

The Museum of Modern Art (MoMA), New York
City, USA

2023
NEUSTARTplus-Stipendium der Stiftung
Kunstfonds

2023
Workshop "Ein Gesicht anschauen"
Schule Friedl Kubelka Wien, AU (W)

2015
Leonardo-Stipendium, Assistenz bei Dr.
Friedrich Tietjen, Vienna, AT

Sammlung zeitgenössischer Kunst der
Bundesrepublik Deutschland

2022
Arbeitsstipendium Günther-Peill-Stiftung

2022
Muthesius Kunsthochschule Kiel, Gastvortrag
und Ateliergespräch (V)

2013
Diplom, Bildende Kunst, Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig, Prof. Heidi Specker

Fotomuseum Winterthur, CH

2021
Recherchestipendien Bildende Kunst Berlin

2021
Winter semester 21/22 HSD Peter Behrens
School of Arts, Düsseldorf

2012
National Institut of Design in Ahmadebad, IN,
Goethe-Institut Max Mueller Bhavan, Mumbai

Folkwang Museum, Essen

2020
Neustart Kultur Stiftung Kunstfonds Bonn

2020
Klasse Özlem Altin - Hochschule für Grafik und
Buchkunst Leipzig (V)

Sprengel Museum, Hannover

2017
Bundespreis für Kunststudierende Bonn

Kollektive / Projekte / Kuratorische Praxis
collectives / projects / curatorial practice

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

2016
Sächsisches Landesstipendium für
MeisterschülerInnen Dresden/Leipzig

Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
"Fotografie im Kontext" (V)

Seit 2022
Kuratorisches Programm in Zusammenarbeit mit
Steffen Zillig
Projekt space Briefing Room, Brüssel
<http://www.briefingroom.eu>

Sammlung der Kulturstiftung des Freistaates
Sachsen, Dresden

Les Annexes du Chateau de Bourglinster,
Ministere de la Culture, Luxemburg

Fotobus Dortmund (V)

seit 2017
KünstlerInnenkollektiv Eurogruppe
<http://www.eurogruppe.be>

DZ Bank Art Collection, Frankfurt am Main

2015
Berenberg Preis für junge Kunst Hamburg

2019
Hochschule Düsseldorf - Peter Behrens School
of Arts (W)

seit 2013
KünstlerInnenkollektiv Galerie BRD
<http://www.galerie-brd.de>

Vontobel Art Collection, Zürich, CH

Wüstenrot Stiftung Dokumentarfotografie
Förderpreis 11 Essen/Ludwigsburg

Lette Verein Berlin (V)

Jury

Museum der bildende Künste MdbK Leipzig

2013
Marion Ermer Preis Weimar

Filmakademie Baden-Wuerttemberg,
Ludwigsburg (V)

2019
Künstlerhaus Lukas Ahrenshoop

Collection Jocelyne et Fabrice Petignat, CH

2010
Publication Award Institut für Buchkunst Leipzig

Workshop "Wir alle"
Schule Friedl Kubelka Wien, AU (W)

Niedersächsische Sparkassenstiftung,
Hannover

Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen

Berlinische Galerie, Berlin

Graphische Sammlung der Kunstsammlungen
Chemnitz

Studienzentrum für Künstlerpublikationen,
Bremen

University of Hartford's Hartford Art School, USA
(V)

2018
Newport University, UK (V)

University of Hartford's Hartford Art School, USA
(V)

2017
Newport University, UK (V)

Initiative Wort und Bild #15, Leipzig (V)

Einzelausstellungen (Auswahl)
solo exhibitions (selection)

2023
Sender Empfänger, Galerie Conradi, Hamburg

2022
Verschont mein Haus, zündet andere an,
Kunsthalle Osnabrück

Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg

Tanz die Maschine, Museum Gunzenhauser,
Chemnitz

2020
Der Apparat, Galerie Conradi Hamburg

Industrial Music
Various others, Fructa, München

Funke, K-Strich Kino

2019
Last Train to Cool, KV — Verein für
Zeitgenössische Kunst Leipzig e.V.

Gesellschaft beginnt mit drei, ZPAF Gallery,
Krakow, PL

Der Apparat (Book launch), LE BAL, Paris, FR

2018
Äußere Unordnung, Coalmine, Raum für
zeitgenössische Fotografie, Winterthur, CH

2016
Handlungsanweisungen, Galerie Conradi
Hamburg

Instructions, Galerie Conradi, Brüssel, BEL

The Parallax View, ASPN Gallery, Leipzig

2015
Funke, Spedition Bremen

Figur I, Figur II, Sprengel Museum Hannover

Situations, Hier #16, Fotomuseum Winterthur,
CH

2012
Bande, Raum 4.4

Gruppenausstellungen (Auswahl)
group exhibitions (selection)

2023
Planet Earth: 21st Century, Folkwang Museum,
Essen

Touch. Politiken der Berührung - EMOP Berlin,
Amtsalon

Greenery - Plants in contemporary photography,
Berlinische Galerie, Berlin

Ocular Witness - Schweinebewusstsein,
Sprengel Museum, Hanover

Bodies of Identities, Casino Luxembourg

2022
Neuerwerbungen der Sammlung
zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik
Deutschland, Neues Museum Nürnberg

Neuerwerbungen der Sammlung
zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik
Deutschland, Bundeskunsthalle, Bonn

Neue Welten, Folkwang Museum, Essen

Vom Stillleben zum Foodporn, Museum Brot und
Kunst, Ulm

Against Community, Briefing Room, Brussels

2021
Demo Mode Society, ASPN Gallery, Leipzig

Les Rencontres de la Photographie d'Arles, FR

Beat the System, Ludwig Forum Aachen

2020
No true self, Centre for Contemporary
Photography, Melbourne, AU

Place I once called home, Breiterhof, München

The world is not enough, Atelier Specker/
Tokarski, Berlin

Fotograf Festival #10, Prag, CZ

2019
Auf der Straße vor einer anderen Tür, NPO
Support Center, Seoul, SK

Access, PiK – Projektraum im KunstWerk, Köln

Antarktika. Eine Ausstellung über Entfremdung,
Kunsthalle Wien, Wien, AT

Klassenverhältnisse – Phantoms of Perception,
Kunstverein in Hamburg

Stillleben – Eigensinn der Dinge, Kunsthaus
Wien, Wien, AT

2018
Being: New Photography 2018, Museum of
Modern Art MoMA, New York City, USA

À nos amis, SALOON, Brussels, BE

Zerrissene Gesellschaft. Ereignisse von langer
Dauer, Centre de la Photographie Genève,
Geneva, CH

Wüstenrot Dokumentarfotografie Förderpreise
11 – The Voids, Museum für Fotografie
Braunschweig, Braunschweig

Extreme Rational Operating System, ASPN
Gallery, Leipzig

“Zerrissene Gesellschaft”, Photo Festival
F/STOP Leipziger Baumwollspinnerei, Leipzig

Wüstenrot Dokumentarfotografie Förderpreise
11 – The Voids, Designhaus Darmstadt

1938. Geburtstagsfest mit Gästen, Sprengel
Museum, Hannover

Der Mensch in der Revolte, Neues Museum
Nürnberg, Nürnberg

Im Moment. Fotografie aus Sachsen und der
Lausitz, Kulturhistorisches Museum Görlitz

2017
Bundespreis für Kunststudierende,
Bundeskunsthalle Bonn

Biennale für aktuelle Fotografie, Mannheim,
Ludwigshafen, Heidelberg,

Wüstenrot Dokumentarfotografie Förderpreise
11 – The Voids, Museum Folkwang, Essen

Freiheit, die ich meine ..., Kunsthalle
Memmingen

Re/Vision - Fotografie im MKG, Museum für
Kunst und Gewerbe, Hamburg

2016
Unfinished Symphony, Gillmeier Rech, Berlin

F/12.2, Art Foyer DZ Bank Art Collection
Frankfurt/Main

2015
Berenberg Prize for Young Art, Kunsthaus
Hamburg

Nach dem Krach vor der Stille, KV — Verein für
Zeitgenössische Kunst Leipzig e.V.

2014
Es beginnt vor der Tür, Galerie Max Mayer,
Düsseldorf

2013
Parikrama, Gallery MMB, Mumbai, India

Marion Ermer Preis, Neues Museum Weimar

2012
Leipzig Festival for Photography, The History Of
Now, Leipzig

2011
Cityscapes, Aichi Prefectural Museum Of Art.
Nagoya, JPN

2010
Der Erste Schritt, Der Einzelne und sein
Leben im System, Haus der Photographie,
Deichtorhallen Hamburg

Monografien
monographs

2022
Andrzej Steinbach, Mögliche Ordnung, Spector Books Leipzig

2019
Andrzej Steinbach, Der Apparat, Spector Books Leipzig

2017
Andrzej Steinbach, Gesellschaft beginnt mit drei, Spector Books Leipzig

2016
Andrzej Steinbach, Ordinary Stones, Études Books Paris, No. 16

2015
Andrzej Steinbach, Figur I, Figur II, Spector Books Leipzig

2010
Andrzej Steinbach, Even and then some, Institut für Buchkunst

Buchprojekte
book projects

2018
Andrzej Steinbach, Felix Thiele, Steffen Zillig, Der graue Block, SuKuLTuR

2017
Andrzej Steinbach & Achim Szepanski, Ultrablack of Music, Spector Books Leipzig

2012
Andrzej Steinbach & Arne Schmitt, It Was the Streets..., Spector Books Leipzig

2009
Future Together Now, Institut für Buchkunst Leipzig

Einzelkataloge
single catalogs

2023
Andrzej Steinbach, Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg, Spector Books Leipzig

2017
Andrzej Steinbach, Bundespreis für Kunststudierende, Bundeskunsthalle Bonn

2013
Andrzej Steinbach, hier, Marion-Ermer-Preis, Argo Books, Berlin

Kataloge (Auswahl)
catalogs (selection)

2020
Klassenverhältnisse / Phantoms of Perception, Kunstverein in Hamburg, Walter König

Die ersten 30 Jahre - Photographie, Festschrift 30 Jahre Schule Friedl Kubelka für künstlerische Photographie, Wien, Fotohof Salzburg

2018
Eigensinn der Dinge Stillleben in fotografischen Konzepten der Gegenwart, Spector Books Leipzig

Zerrissene Gesellschaft / Broken Bonds - Remontagen der Zeit, Spector Books Leipzig

2017
The Voids, Wüstenrot Stiftung, Dokumentar fotografie Förderpreis 11 Essen/ Ludwigsburg

Farewell Photography, Biennale für aktuelle Fotografie, Walter König, Köln

Im Moment, Fotografie aus Sachsen und der Lausitz, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Dresden

2015
Berenberg Preis für junge Kunst/Index, Kunsthaus Hamburg

2012
The History of Now, f/stop 5. Festival für Fotografie Leipzig, Lubok Verlag

2010
Koerber Foto Award, Deichtorhallen Hamburg, Edition Koerber Stiftung, Hamburg

2008
Dream of a better life, Aidshilfe Leipzig e.V., Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Redaktion / Konzeption
editing / conception

2022
Neugründung Magazin Ostjournal

2021
Eurogruppe, Intercity - Zeitschrift für Föderalismus und Polyamorie, Issue #3

2018
Eurogruppe, Intercity - Zeitschrift für Föderalismus und Polyamorie, Issue #2

2017
Eurogruppe, Intercity - Zeitschrift für Föderalismus und Polyamorie, Issue #1



Andrzej Steinbach - Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg, 2022, Foto: Fred Dott

Briefing Room
Andrzej Steinbach, Steffen Zillig

since July 2022

Address:
Briefing Room
Avenue Louise 195
1000 Brussels

<https://briefingroom.eu>

The „Briefing Room“ is a space for small conferences and exhibitions run by Andrzej Steinbach and Steffen Zillig, who founded the open collective „Eurogruppe“, a lobby organization for problems of form. It is also the official editorial office of the artists´ magazine „Intercity - journal for federalism and polyamory“.

The basic setting has the title „Inwendige zending“ (Inner Mission) – Exhibition of the permanent interior with two pictures, one video, nine pieces of furniture, one photocopier, two sorts of carpets and one light program by Deborah Bowmann, Jonas Roßmeißl, Andrzej Steinbach and Steffen Zillig.

Arranged and installed by Elena Conradi, Heiner Conradi, Georges Hajjar, Philip Markert, Adnan Mohammad, Khalaf Mohammad, Jonas Roßmeißl, Andrzej Steinbach and Steffen Zillig.

Program 2022

Against Community
Exhibition of eleven pictures and one video by Benjamin Nuel, Thomas Jeppe, Anne Speier, and Andrzej Steinbach.
11.08.2022 - 24.09.2022

Übungen zur Moderne 1
Intern schooling by Steffen Zillig, first exercise: aporias of the avantgarde. Furthermore: the creation of genres and the will to form in 90's rap and the late drawings of Picasso.
12.08.2022

The Shape of Art to Come 1
Seminar series by Hans-Jürgen Hafner, first session: On the issue of form in modern and recent art.
10.09.2022

The Hallucinated Countryside
Exhibition of thirty-nine pictures, one sculpture and one video by Achinoam Alon, Soyon Jung, Kaiwen Kang, and Steffen Zillig.
14.10.2022 - 17.12.2022

Übungen zur Moderne 2
Internal schooling with Steffen Zillig; second exercise: Class, Statusangst and cultural capital.
15.10.2022

Commission d'Expertise: Koen Brams
Seminar by Koen Brams on Galerie MTL and Le Bailli under the title „MTL or DTH? Fernand Spillemaeckers and ...-art“.
19.11.2022

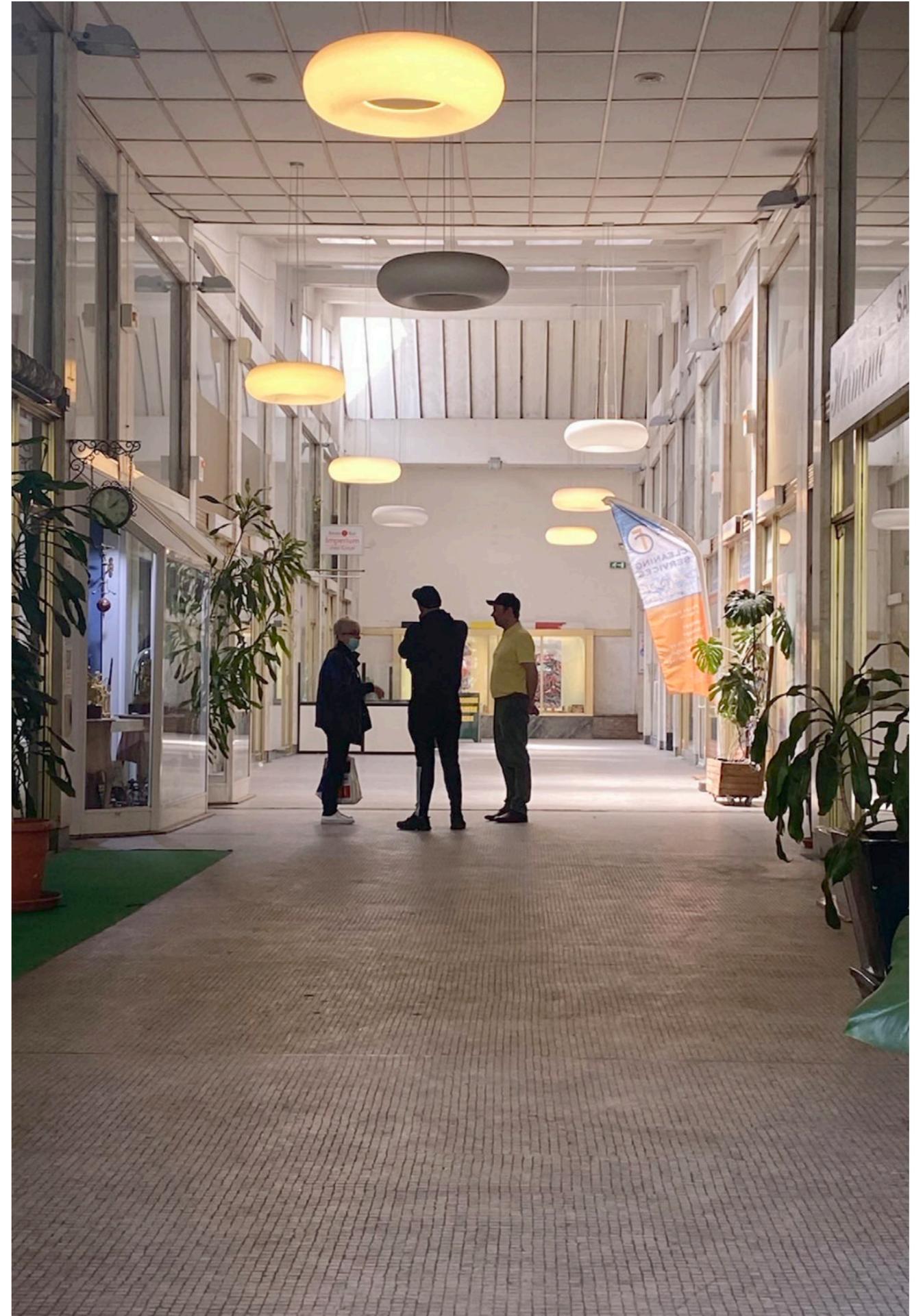
Program 2023

Nous, petits bourgeois
Exhibition of 15 pictures and two videos by Gosbert Adler, Phung-Tien Phan, Manuel Stehli, and Steffen Zillig
04.02.2023 - 25.03.2023

The Shape of Art to Come 2
Seminar by Hans-Jürgen Hafner, second session: „Repetition/Innovation. On the Issue of Modernity.“
17.02.2023

Commission d'Expertise: Helmut Draxler
Seminar by Helmut Draxler under the title „The Transformation of the Same. How to think the Historicity of Contemporary Art“.
18.02.2023

De kunst van de Chinezen / L'art Chinois
Exhibition of two pictures, one sculpture, one video, a vitrine display and related materials by Anonymous, Manuel Graf, 郎世寧, Katharina Sieverding, Tang Han, Jie Xu, and Xiaoyao Xu.
22.04.23 - 03.06.23





Briefing Room

5



Tisch und Bett
Andrzej Steinbach, 2022-ongoing

15 b/w photographs,
40 x 60 cm, Fine Art Print, 3+2 AP

Die Arbeit zeigt Bilder aus Übungsräumen
von Polizeischulen, in denen Polizeieinzätze in
Wohnräumen durchgespielt werden.

*The work shows images from training rooms of
police schools, in which police incidents in living
rooms are simulated.*









Andrzej Steinbach - Verschont mein Haus, zündet andere an, Kunsthalle Osnabrück 2022



Andrzej Steinbach - Verschont mein Haus, zündet andere an, Kunsthalle Osnabrück 2022

Auto Erotik
Andrzej Steinbach, 2022

29 b/w & colour photographs,
90 x 60 cm, 60 x 90 cm,
Fine Art Print, 3+2 AP

Die Serie zeigt Makroaufnahmen von Werkzeugen und genormten Maschinenelementen: Zangen, Schrauben, Bits etc. Sie ähneln Produktfotografien für Werbekataloge. Stellenweise beschädigt, entziehen sie sich dieser Ähnlichkeit im selben Moment. Zugleich erinnern sie an die fotografischen Porträts, für die Steinbach bekannt wurde. So kommt es zu einer Anthropomorphisierung – und Erotisierung – des Werkzeugs. Mit ihr drängen sich Referenzen auf den Marx'schen Begriff des Warenfetischismus auf.

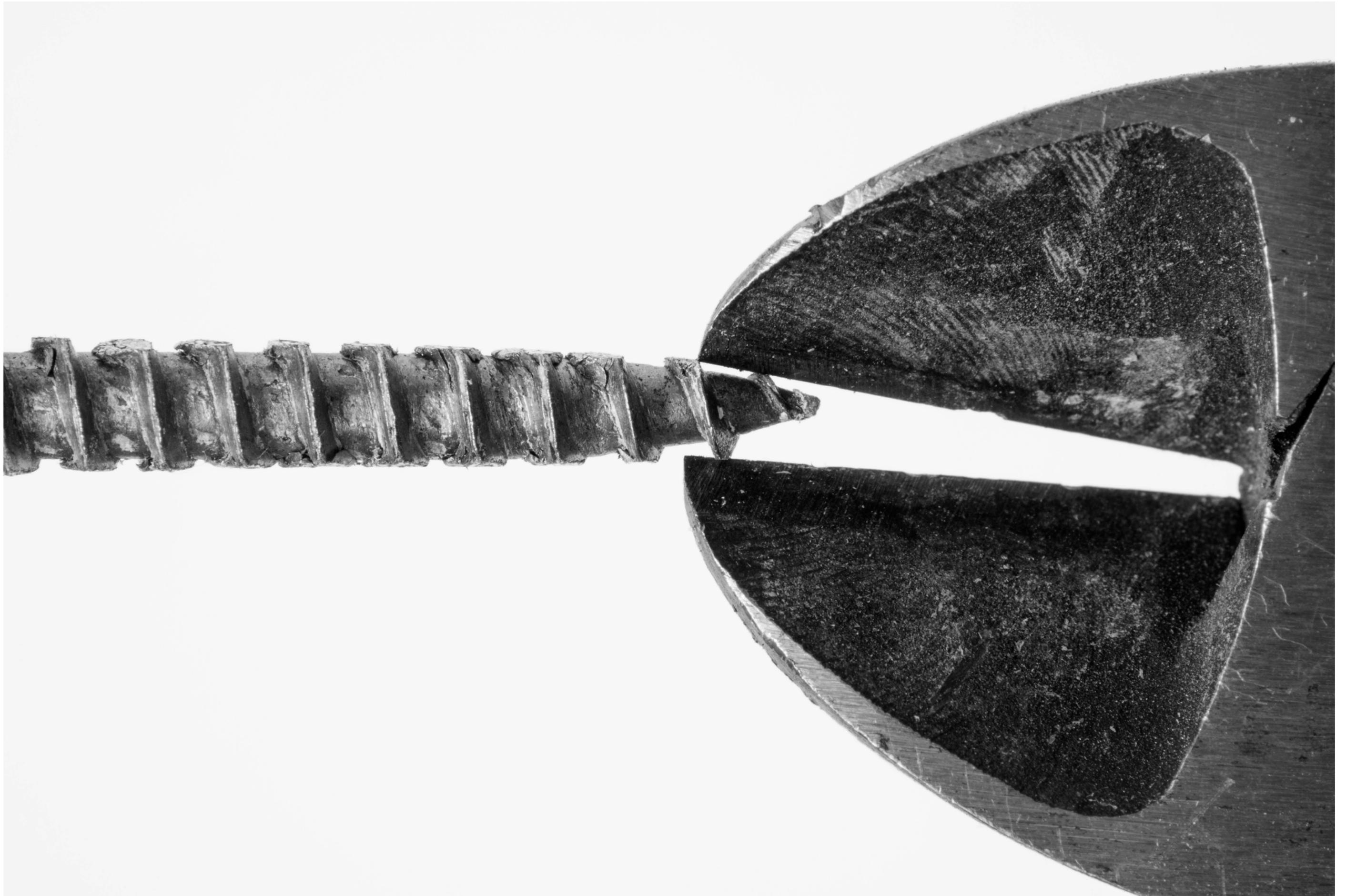
Mira Anneli Naß

The series shows macro shots of tools and standardized machine elements: Pliers, screws, bits, etc. They resemble product photographs for advertising catalogs. Damaged in places, they elude this resemblance at the same moment. At the same time, they recall the photographic portraits for which Steinbach became known. This leads to an anthropomorphization - and eroticization - of the tool. With it, references to Marx's concept of commodity fetishism impose themselves.

Mira Anneli Naß













Andrzej Steinbach - Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg, 2022, Foto: Fred Dott

Figur I, Figur II
Andrzej Steinbach, 2015

184 b/w photographs, 90 x 60 cm,
Fine Art Print, 5+2 AP
published by Spector Books Leipzig

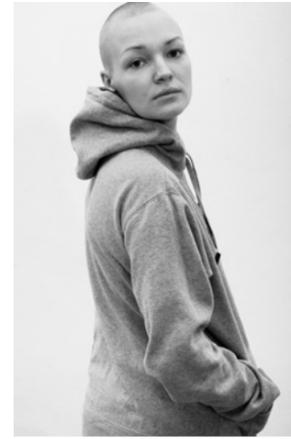
Inka Schube
Andrzej Steinbach
Sprengelmuseum Hannover
2015

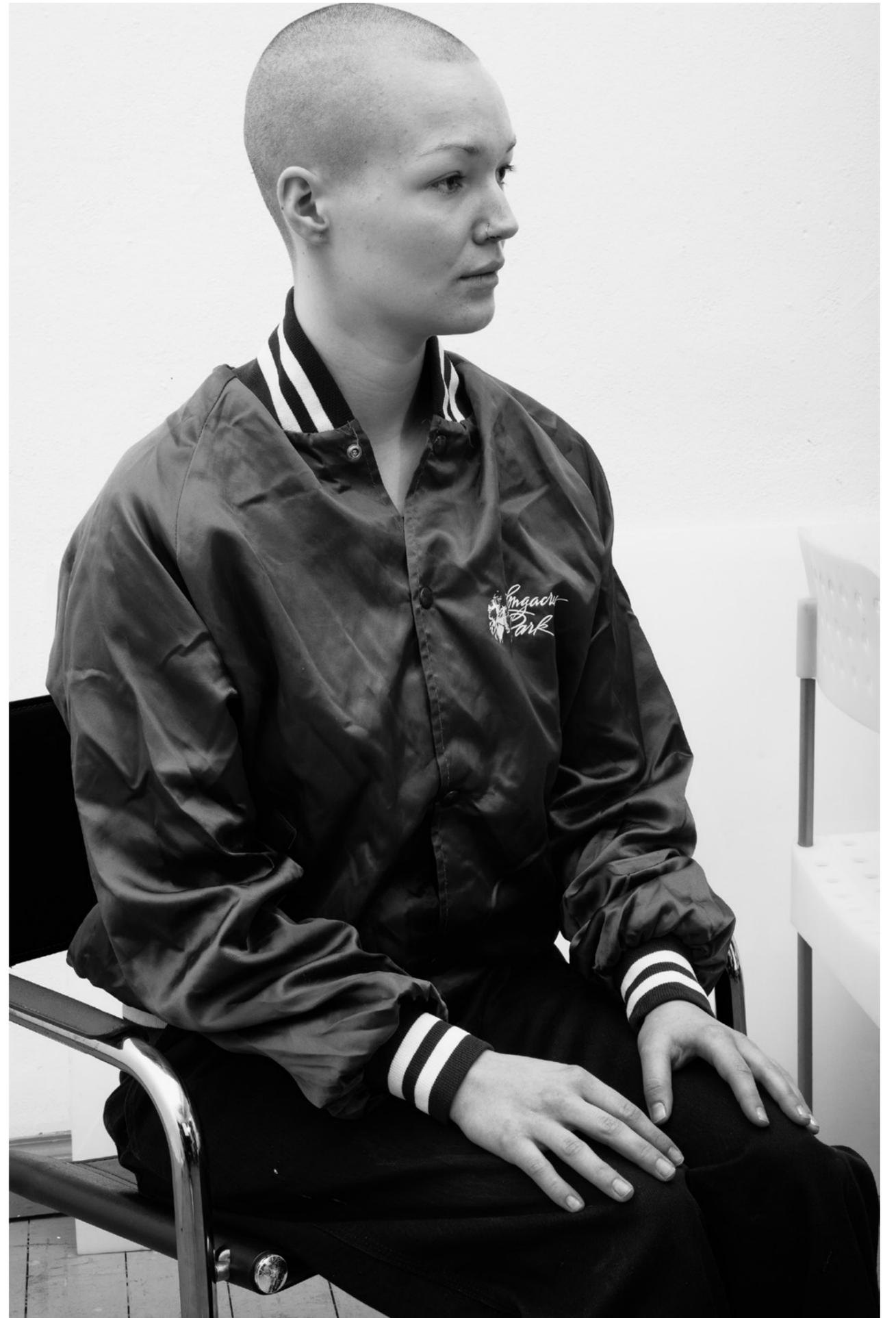
Figur I, Figur II ist, obwohl von scheinbar schlichter Konstruktion und prägnant fotografischer Klarheit, eine verunsichernde, irritierende Bildserie. Fotografiert wurden zwei junge Menschen. Dies geschieht in einem wie es scheint immer gleichen, neutral anmutenden Raum und im schwarz-weißen Hochformat 184 Mal. Doch worum geht es? Stehen die Fotografien in Kontexten politischen Protests? Führen sie in Gender-Debatten? Sind es verhaltene psychologische Studien? Ist es gar eine Art von Modefotografie? Oder geht es darum, welche Art von ‚Wahrheit‘ Fotografie bietet, geht es auf der eher medienreflexiven Ebene um die Lesbarkeit von visuellen Zeichen? Wechselnde Streetwear (Bomberjacke, Hoody, Herrenhemd, Springerstiefel etc.) und die Vorführung von Tüchern, T-Shirt und Sturmhaube als Mittel der Vermummung verweisen auf auf der Straße ausgetragenen organisierten resp. sich organisierenden Protest. Einer spezifischen politischen Haltung oder gesellschaftlichen Gruppierung zuzuordnen lässt sich allerdings keine der beiden Figuren. Klar ist jedoch, dass es hier nicht um schlichte Rollenspiele geht. Der konzentrierte Ernst, mit dem agiert wird, forciert etwas ‚imaginär‘ Faktisches gegen die Offensichtlichkeit der per se ‚irrealen‘ Studioinszenierung. Und je länger man auf diese Bilder schaut, umso intensiver beginnt die Wahrnehmung um eben dieses Imaginäre zu kreisen, ohne dass es sich – auch nicht im Sinne einer ‚stabilen‘ Mehrdeutigkeit – tatsächlich manifestiert. Stattdessen formuliert Figur I, Figur II eine geradezu appellative Aufforderung, genau und präzise zu schauen, das Wahrnehmbare in allen nur denkbaren Facetten zu prüfen. Was geschieht im Zusammenspiel von Körperhaltung, Mimik und Kleidung? Was geben die Gesichter – jenseits ihres ‚Funktionierens‘ in dem vom Fotografen auferlegten Zusammenhang – preis? 1937

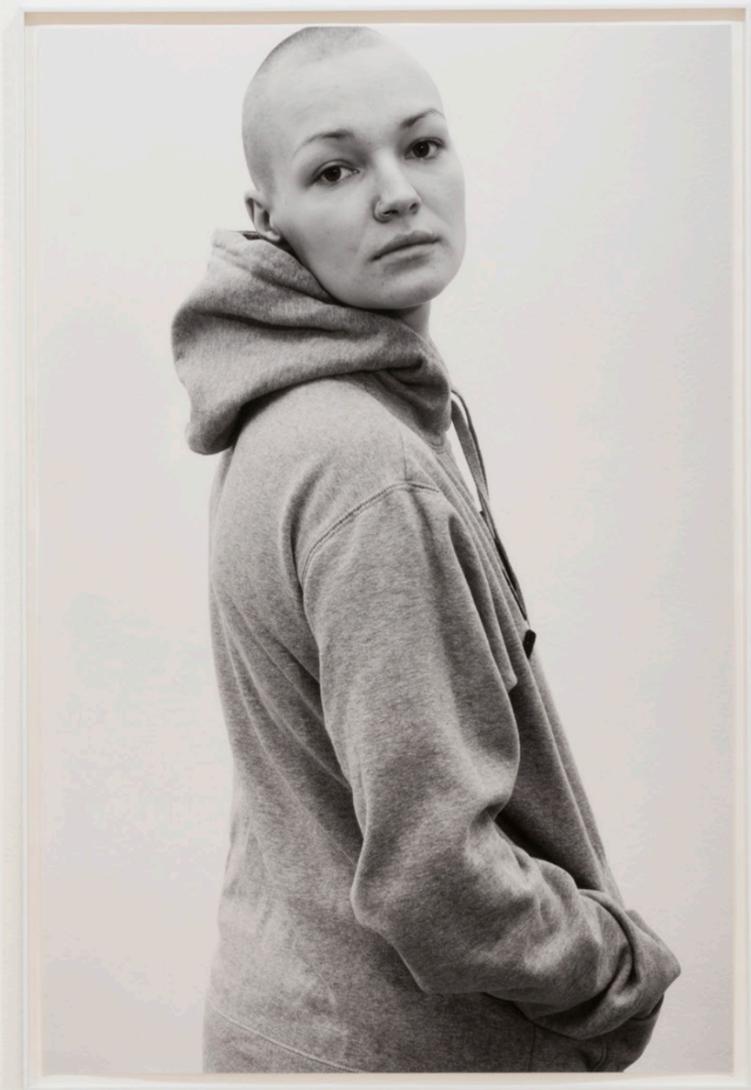
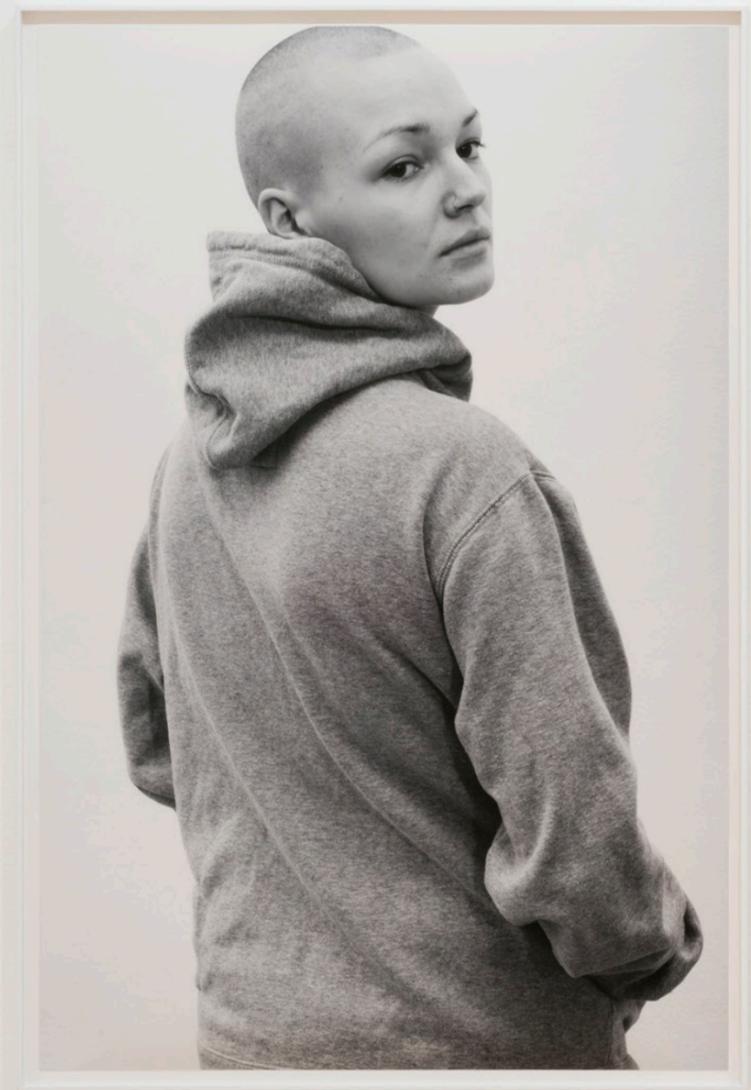
schrieb Albert Renger-Patzsch (1897–1966), dass man vom Wesen eines Gegenstandes ausgehen und mit rein fotografischen Mitteln versuchen müsse, diesen darzustellen, und dass ihm für die dienende Haltung gegenüber dem Motiv der Begriff der Objektivität angemessen scheine. Andrzej Steinbach versetzt ‚Objektivität‘ in eine höchst vitale Schwingung. Das Wirklichkeitsversprechen, das einer sich so klar und schnörkellos formulierenden Fotografie nach wie vor mehr oder weniger affektiv zugeschrieben wird, schlägt um in einen ganzen Katalog von Fragen, die sich sowohl im Feld des Politischen als auch im Hinblick auf die Reflexion des Mediums bewegen. 1983 zeigte der Filmemacher Harun Farocki (1944–2014) in einem 16mm-Film unter dem Titel Ein Bild über 25 Minuten, wie für die Mittelseite eines Playboy-Magazins eine nackte Frau fotografiert wird. Er dokumentiert die Zurichtung eines weiblichen Körpers zu einem öffentlichen, sich Kapitalinteressen unterordnenden Schaustück. Figur I, Figur II schließt auch an solche und ähnliche bildanalytisch-kritische Konzepte an. Die Arbeit verweist aber auch auf Verunsicherungen, die sich angesichts der zunehmenden Ausdifferenzierungen unterschiedlichster Protestgruppen und -gruppierungen im Hinblick auf konkrete gesellschaftliche Interessenlagen einzustellen vermögen.

Figure I and Figure II are two persons who immediately confuse the viewer. Figure I is photographed against a neutral background, striking various different poses and dressed in an assortment of clothes that make it impossible to ascribe her a fixed role. Depending on which photograph you are looking at, the figure may look more female or more male — there is no way to resolve the ambiguity. The same is true for Figure II: she stands in front of a lamella curtain, trying on a tube cowl. As with Figure I, there can be no clear-cut role assignment, which is the effect Steinbach is striving for. His two black-and-white portrait series ask the viewer to look carefully and make comparisons — reminiscent of Marianne Wex's photo studies. The artist plays with the gestural language of fashion photography, which he repeatedly subverts, paring away at the image to reveal the »residual identities« of his models.

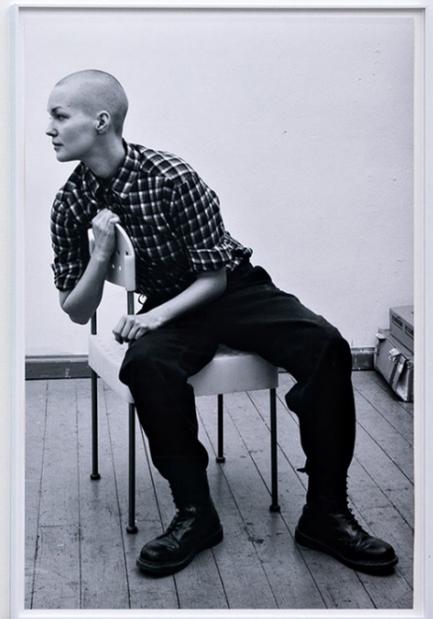








Andrzej Steinbach
German, born Poland 1963
Untitled photographs from the series
Figur I, Figur II, 2015
Pigmented inkjet prints
Courtesy the artist and Galerie Conrath,
Brussels and Hamburg





Andrzej Steinbach - Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg, 2022, Foto: Fred Dott







Andrzej Steinbach
Art Can Be a Weapon—and Still Be Art

Bundeskunsthalle Bonn

Maren Lübbke-Tidow

Looking at Andrzej Steinbach's photographic still life untitled (record player) (2013) or hearing the sound piece list (2015), it is hard not to wonder: if he had created them a decade earlier, would the curators of "Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF," an exhibition at Berlin's Kunst-Werke in 2005, have chosen to include them?¹

The question is no doubt speculative. The critical controversies that flared up before the show even opened raised issues that have implications also for the works—including those which, unlike untitled (record player) and list, make no direct reference to the Red Army Faction—that Steinbach selected for exhibition at the Bundeskunsthalle in Bonn.² Untitled (record player) is a photographic reconstruction (Steinbach calls it a reenactment³) of a forensic photograph taken by the police of the phonograph found in Andreas Baader's prison cell. The cofounder and leading member of the radical leftist terror organization Red Army Faction used the device as a temporary stash for objects including the gun with which he shot himself on October 18, 1977—a date that entered the history of West Germany as the "Stammheim night of death"—after an attempt to extort his release had failed. In the sound piece list, meanwhile, a woman reads the names of the terrorists. She is recognizably not a native speaker of German, and her garbled pronunciation suggests that the names, familiar to most Germans, mean nothing to her. The elephant in the room during the debates around "Zur Vorstellung des Terrors" was the published (media) image's power to mystify. It was not primarily the legitimacy of contemporary artists' engagement with the history of the RAF and its media representation that critics challenged (though some did). Rather, the decision to transplant a sizable selection of the resulting works into the museum setting provoked fears that the presentation might eclipse the RAF's murders and other crimes, camouflage the actual history of terror, and transform its protagonists into alluring characters in a cultural narrative. This concern was not unfounded: the exhibition

was programmed at a time when the RAF increasingly figured in the media as an empty signifier available for pop-cultural appropriation. Klaus Theweleit may not have had the concept behind the show in mind but surely responded to contemporary phenomena associated with the RAF's metamorphosis into the stuff of pop culture when he remarked: "We're witnessing the RAF's transfer from a historical into a mythological or folkloristic space [...] which entails an erasure of history."⁴ That the culture industry has colonized the history of the RAF, turning its characters and signifiers into labels and mythologizing the events, is hard to deny. The consumerist commodification of the RAF has come under exceptionally critical scrutiny; but history has arguably already moved on. Consider, for instance, the stylistic tendencies in the fashion industry that first surfaced at the time and have long established a style of clothing with militant overtones as the new common sense—and that style largely does without affectations of heroism (an aspect I will come back to in discussing other works by Steinbach). Still, the historical resonance chamber that "Zur Vorstellung des Terrors" charted and that Steinbach's creative practice surveys afresh is a different one. Its focus was narrower and more precise: on forms of critical engagement with the RAF's media presence and the associated transformation of its visual signifiers, which have increasingly taken on a life of their own. The question that ran through the show as its subtext was this: Are not all images on some level phantoms, like composite sketches? What can they show, what can be known and said about them? What is certain is that elements of reality are encoded in all images, and in photographic images in particular. Yet that reality is not necessarily a reflection of the reality of the historical instant. On the contrary, the more time has elapsed since an event occurred and was cast into an image/photograph that has branded itself on the cultural memory, the more fictional it seems to become. It is gradually buried beneath remembered knowledge that is contingent and continually reframed by the immediate experience of the present, which, even more than the past, defeats comprehensive description. That was precisely the question the 2005 exhibition focused on, by investigating the strategies artists might devise to break the spell that even

then surrounded the existing (media) images, endowing them with a positively hypnotic autonomy—and employ forms of artistic intervention to initiate processes of reflection on it.⁵

Which gestures may be deployed to invoke salient junctures in (West German) history? How can these junctures be captured and perhaps even brought into striking focus in images? Perhaps by conceiving of (photographic) images as a prompt to turn the spotlight on the artist's own participation in the production of our ideas of images—our ideas about what they show and what they (can) elicit—and recognizing this involvement as a critical mission. This is exactly the point that Andrzej Steinbach's creative practice homes in on. In this context, the sound piece list functions as a characteristically fading token of memory separated by a palpable distance of time from a phenomenon that has become historical. The RAF has come to feel like someone else's history; its radicalism is no longer readily intelligible (or accurately captured by media representations) and has paled in comparison to novel forms of extremism whose atrocities are inspired by ideologies distinctly more merciless than the one on which the RAF relied to legitimize its actions.

Similarly, untitled (record player)—the original photograph already served Gerhard Richter as the motif for a painting in the cycle 18. Oktober 1977 (1988)—must be read as a token of memory. Like list, its meaning remains to be determined in the viewer's engagement with it. Where list operated with acoustic stimuli, untitled relies on visual cues to elicit scattered flashes of recollection: the paths that lead back into the history we experienced or learned about are labyrinthine, and so our interpretation of the picture may take widely different directions. The only thing we can say with certainty is that the image of the record player reflects the cultural habitus of its former owner. In another reading, it brings the RAF's affinity for technology to mind. A slight shift of perspective draws our attention to a related aspect, an intimation of criminal energy—Baader's phonograph and his fellow inmates' audio devices (as well as other small electronic components that had been smuggled into their cells) allowed them to repurpose the prison's deactivated broadcasting system as an intercom over which they communicated

despite their solitary confinement. Not least importantly, Baader's record player is said to have been where he sometimes hid the gun with which he eventually killed himself. In this reading, the picture stands metonymically for his final act of self-annihilation. A viewer who is aware of this circumstance cannot but ponder the question of how the gun found its way into the terrorist's cell, and why the authorities did not prevent Baader's suicide (as well as the suicides of Gudrun Ensslin and Jan-Carl Raspe on the same night), especially since, as we now know, their cells were under audio surveillance. And so on, and so on. The first thing one does when looking at the photographic reconstruction of the phonograph is to identify aspects of the situation that circulated in the media at the time and can be recalled now. However, closer inspection reveals differences marking the image as a recreation of the source material that clearly gestures beyond the historical depth implicit in the original image and its cultural history and transposes it into the present. This adaptation is suggestive of an affinity not so much with Richter's painting—the painter produced a faithful detailed reproduction of the phonograph and then "overpainted" it—as rather with aesthetic strategies that may also be found, for instance, in the work of Thomas Demand. Using different means, both Steinbach and Demand work toward a mockup of the scene of history that manifests itself in the photographic image. Demand, however, relies on rigorous reduction—see, for instance, his reconstruction of the press photograph of the conservative politician Uwe Barschel, who was found dead in a bathroom in a hotel in Geneva in 1987; the shot imprinted itself on the collective memory as the iconic image of the "Barschel affair." Demand omits both the body and the shoe that appeared at the center of the original picture (Badezimmer [Beau Rivage], 1997). As Hans-Jürgen Hafner has argued, this decision to withhold elementary information in the source and give just enough to trigger a recollection of the media image keeps Demand's pictures suspended between "discretion and overcoding" and makes them available as receptacles for "historical fact and collective imagination" alike. Steinbach's work straddles the same threshold. Yet his strategy is virtually the inverse of Demand's, which makes it so fascinating to consider the two pictures side by side. Far from being demonstratively stinting

with information to mark the gulf that sets it apart from the object of depiction, his work trades on freighting the picture with infiltrated new details. Among the items that can be made out in his photograph are a gas receipt with a recent date and a red jacket with a tartan inner lining, a piece of apparel that was adopted by various subcultural groups with divergent political agendas, from radical leftists and anti-racists to right-wing extremists, until—like the bomber jacket—it became “casual.” These objects jolt the viewers into the present and challenge them to take a stance vis-à-vis the object of depiction: they are asked to directly and specifically correlate the historic image and the meanings encoded in it with the realm of their own experience.

The interpellative quality recognizable in untitled (record player) is even more marked in other works by Steinbach, as in untitled (bat), which completes the ensemble on display in Bonn—the artist says he found the bat after clashes with riot police during a protest against the European Central Bank’s economic policies in Frankfurt in 2012 and decided to keep it. In the interpretive framework of the art setting, the metal rod from a shopping cart of the supermarket chain Hit (!), one end wrapped in duct tape for a firmer grip, reads either simply as a (broken) piece of the stuff with which the industrialized world is furnished or as an alarming symbol of potentially violent resistance that is better left leaning against the gallery’s wall.

Yet with its physical presence and traces of wear, the object also beckons the viewer to pick it up and do something with it ... The bat and the rocks in Steinbach’s photographic series Ordinary Stones (created in connection with a work for Études Studio, Paris, in 2016 and not on view in the Bonn show) brought to my mind what Joschka Fischer, then Germany’s foreign minister, said when asked in a hearing in the Bundestag in 2001 about his past as a member of the “Putztrupp,” or “cleaning crew,” a militant group that was active in Frankfurt around 1976: “I did throw stones in the air, yes.” Fischer’s choice of words left the question at issue—where does violence begin, and what are legitimate means of political contestation?—unanswered and sought to shift the debate toward the crucial ways in which the emancipatory revolt of ’68 and the movement’s offshoots had contributed to the strides the Federal Republic of Germany had

made toward a liberal constitutional democracy. This progress, Minister Fischer argued, would not have been possible without certain forms of resistance, including, he averred, acts of militancy. Perhaps the association is ultimately unwarranted: Fischer never disavowed or sought to obscure his militant past and what he had done was not in dispute—although he angered his political opponents by saying “I did throw stones in the air, yes,” without identifying his targets. The offhand remark no more than hinted at a space of possibility— and that same space is sketched by Steinbach’s untitled (bat) and Ordinary Stones. In a note on the former, Steinbach is deliberately vague on the object’s status, writing that “[...] I don’t know whether it is art. But to my mind it (the rod) involves an important aspect of artistic practice: the love of form as a weapon.” By refusing the bat’s unequivocal categorization as either art or weapon and reducing it to, as he puts it, a purely formal element, Steinbach insists on its semantic openness. Its infiltration into the art context then surrounds it with an air of utopianism, attaching a narrative of the undoing of constraints to it while also imposing a new limitation: On the one hand, it lets art unfold a—revolutionary, one might say—space of possibility transcending institutional boundaries. On the other hand, that revolutionary space must remain fictional, the setting of a speculative meditation on new or different forms of social organization—concrete action takes place elsewhere, if at all, and certainly beyond the institutional demarcations of the domain of art. It is a pretty smart strategy: Steinbach uses artistic practice to evoke aspects of some kind of action, whatever its aims, in the mind of the beholder. The point is to generate awareness of the existing room for active involvement. Art can play a part as a weapon—but it will always still be art. Such open-ended play with cultural signifiers is a salient feature of Steinbach’s work. Besides untitled (bat), consider the photographic portraits in Figur II (2014–2015), also included in the artist’s selection for his presentation in Bonn. The eight pictures show a woman slipping a T-shirt over her head and tying it into a mask of sorts that covers her face that leaves only her eyes visible. But is she veiling herself, improvising a kind of hijab, a symbol of religious belief that is widespread especially in the Arab world; or disguising her identity, as the radical left-wing protesters who march in what

is known as the black bloc are wont to do; or merely concocting a form of fashionable self-expression? All three readings seem equally plausible—and, on second thought, equally questionable, since each is at odds with certain details: a hijab is not usually made out of a T-shirt; white would not be the color of choice for a militant disguising herself; and a pure fashion statement would require a finishing touch, some element identifying it as such (like a logo or other token of the intention to stand out).

Well over a decade before Steinbach, the artist Nairy Baghramian toyed with this same form of semantic openness in YSL/New Waves (2001), a set of two photographs in which she stands on a seashore wearing a balaclava as well as an Yves Saint Laurent necklace. The theatrical double self-portrait playfully tripped up the viewer’s preconceptions, leaving one guessing as to whether she meant to dramatize her personal history as a migrant with Iranian-Armenian roots or her commitment to political activism, as the balaclava would seem to indicate. Or perhaps the pictures were simply products of a fashion shoot? Effectively blunting all three interpretations, Baghramian argued,⁶ was her deliberately provocative response to the persistent references to her immigrant background, a stigmatization that thwarted her efforts to establish herself as an (international) political artist. If YSL/New Waves amalgamates different modes of self-representation and description by others without resolving into a coherent image one way or the other, Steinbach (in the entire series Figur I, II) more simply works through now widely current models of self-expression. To do so, he does not need to introduce designer wear, equip his protagonists with contrived props, or pose them in front of special narrative backdrops. On the contrary, the cultural codes have shifted so that playing with all signifiers and the interpretive patterns they propose is now universally accepted— due to their annexation by the fashion industry, they in fact constantly bond in varying constellations, making the kind of clear-cut distinctions virtually impossible that would allow one to assign his sitters to a particular cultural demographic.⁷ The long and slowly and consistently evolving series is the stylistic device that lets Steinbach show step by step how a new uniform look gradually coalesces, while the variation of poses illustrates how such

a look is already being toyed with. Marking his series as meticulously constructed, it also underscores the fact that his purpose is never to provoke some sort of identification with his characters and their style or self-expression, although his pictures certainly exude a seductive allure, despite the stark black-and-white photography.

Such identification may perhaps be said to be the purpose of Wolfgang Tillmans’s pictures of young adults from the 1990s; that is the prevailing (though hardly unquestionable) interpretation of his work that helped establish his renown as a photographer and artist who intuitively captured an entire generation’s attitude towards life.⁸ By contrast, Steinbach’s work in series and the perpetual metamorphoses of his performers into different characters, in which any foothold for identification is canceled out by the next picture, shifts the visual engagement to a different level. In this sense, the portrait from Figur II he selected for the Bonn exhibition likewise helps expose the artist’s own involvement in the production of stereotypes and the fantasies bound up with them, and so strictly discourages narcissistic identification with the subjects of the sort that Tillmans’s early work invites. What is more, by soliciting comparative scrutiny, Steinbach’s serial photography in Figur I, II positively asks the viewer to study the pictures with a productive dispassion and think about how he or she would relate to the characters—regardless who he or she is or would like to be. In this way, it also spurs the political imagination. It appeals to the citizen of a free society to determine and articulate his or her own standpoint and, if need be, openly disagree with an actual or perhaps only ostensible social or sociopolitical consensus.

The question with which these remarks began—would Steinbach’s works have been included in the exhibition “Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF” if they had existed at the time?—will obviously have to remain rhetorical. That is in no small part because history’s wheels have kept turning; his art was created in different circumstances, which also means that other dimensions of reflection have become operative. In the works in question, Steinbach does not just invoke historical political phenomena as a way to remember and position himself—in this instance, that may in fact be the least of his concerns. Rather,

he offers a perspicacious reflection on the history and present of subcultural milieus and their outwardly visible signifiers and styles, and an endorsement of the playfully adaptable expressive significance that has accrued to them. (This is not to say that he takes an affirmative view of their strategic exploitation by the culture industry. On the contrary, his art, including works produced on commission, is a reminder of the history of the signifiers that circulate in pop culture, as in the *Ordinary Stones* series and *After Bobby Rush on Trayvon Martin*, 2016.) In his more and most recent works, *Figur I, II* (2014–2015) and *Society Starts at Three* (2017), Steinbach builds on these reflections by presenting an entire compendium of pictures. Studying them can help us recognize and acknowledge the undiminished diversity and discursive operability of subcultural contexts and tap into their energy in a productive and reflective engagement. What Barbara and Kai Sichtermann wrote about the band *Ton Steine Scherben* and music's potential as a "weapon" would seem an apt description also of a mainspring of Steinbach's visual practice: "[...] the ease with which the Scherben's music and lyrics still lend themselves to empathetic understanding illustrates that the symbolic communication of poetry and sound was far more compelling than the direct communication of armed struggle and faits accomplis. What Baader and Meinhof meant to say is unintelligible today without lengthy explanations that translate their concerns into contemporary terms. What [Ton Steine Scherben's singer] Rio [Reiser] meant to say is still readily comprehensible. That is because music can be a weapon and still be music."⁹

- (1) "Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung," KW Institute for Contemporary Art, Berlin, January 30–May 16, 2005.
- (2) The show in Bonn includes the following works by Andrzej Steinbach: *untitled (bat)* (2012/2015), *untitled (record player)* (2013), *words by words* (2013), *Figur II* (2014/2015), *Funke (spark)* (three parts: talkshow, list, A springboard to your future, all 2015)
- (3) Andrzej Steinbach in an email to the author, July 11, 2017.
- (4) Klaus Theweleit in an interview with *die tageszeitung (taz)*, January 21, 2004, 17.
- (5) See Shamim Momin's interview with Felix Ensslin: "'Traumamaschine' oder was kommt danach?," in Klaus Biesenbach, ed., *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*, exh. cat., KW Institute for Contemporary Art, Berlin (Göttingen: Steidl, 2015), 42–48. Note, in particular, Ensslin's discussion of the idea of "abstract radicalism," a concept coined by Theweleit, *ibid.*, 45.
- (6) See Nairy Baghramian, "YSL/New Waves: Fragment from a Conversation," excerpt from "Room to Live," interview by Jörg Heiser, *Frieze*, no. 131 (May 2010). Reprinted in Quinn Latimer und Adam Szymczyk, eds., *South as a State of Mind #8* [*documenta* 14, no. 3] (Kassel: *documenta* und *Museum Fridericianum*, 2016).
- (7) The costumes worn by the performers in Anne Imhof's *Faust* in the German pavilion at this year's Venice Biennale (see www.deutscher-pavillon.org) exemplify this shift. They illustrate how high fashion has adapted styles whose roots lie in various subcultural contexts and demonstrate that specific forms of self-distinction and self-marginalization through style are now indistinguishable from products of the fashion industry that has absorbed them.
- (8) A book of Tillmans's work published by Taschen (Cologne) in 1995 played a key role in establishing this reading of his work as a portrayal of the demographic cohort known as *Generation X* that invites the viewer's identification with his subjects. He subsequently struggled to dislodge this overly simplistic perception.
- (9) Barbara Sichtermann and Kai Sichtermann, "Kann Musik eine Waffe sein? Ton Steine Scherben und die siebziger Jahre," in Biesenbach, ed., *Zur Vorstellung des Terrors*, 173.





Unfinished Symphony, Gillmeier Rech, Berlin, 2016



Gesellschaft beginnt mit drei
Andrzej Steinbach, 2017

35 b/w photographs, 60 x 40 cm, 90 x 60 cm
Fine Art Print, 1+1 AP, 3+2 AP
published by Spector Books Leipzig

Museum of Modern Art (MoMA) New York City,
USA, 2018

Andrzej Steinbach
Gesellschaft beginnt mit drei

*In a group portrait, the relationships and comparisons between individuals are weightly: Who stands and who sits? Why does one person smile, while another scowls? What does the subjects' dress tell us about them? Steinbach's series *Gesellschaft beginnt mit drei* (Society Begins with Three), which is titled after an essay by German sociologist Ulrich Bröckling, follows the basic format of a group portrait composed of three models, all of whom turn toward the camera (and the viewer) with a steady gaze. Yet in each picture, only one figure is depicted in full; the others have been cropped partially out of the frame. As we follow along from one image to the next, we begin to realize that the models have switched positions and clothing. By creating a sense of disorientation in this way, Steinbach's images defy rigid interpretations and remind us that individuals are mutable and inconsistent, as are their relationships to others.*

Kunsthalle Wien Museumsquartier, Vienna, AT
Antarctica. An Exhibition on Alienation
(cat.) 2018-19

*The two photo sequences by Andrzej Steinbach are part of *Gesellschaft beginnt mit drei* (society starts with three), a series of portraits the artist developed in 2017 inspired by Ulrich Bröckling's eponymous essay. In alternating order, three people with constantly changing clothes and accessories are depicted in one room. One figure is always in the centre, while the others are only partly seen in the picture, or not at all. This empty space is a deliberate part of the composition and shifts throughout the sequence. The models switch their position and posture, and leave the viewer in the dark regarding their relationship with one another.*

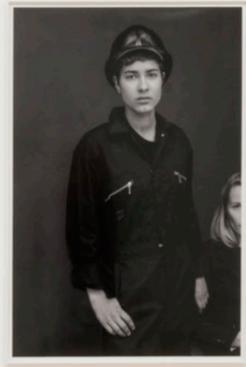
With the same subtlety, Steinbach transforms the spatial surroundings and the perspective on the subjects: the pictorial constellations continue to disintegrate casting doubt on the representations of the triangle relationships. The role of the subjects – and thus their social contexts – appear to be coded by clothing and attributes, and unfold associations with the elements of work, management and freelancing. At the same time, they resemble indeterminate templates – devoid of references to specific companies or brands, and dissonant in their alternations. The campaign like style of the photographs alludes to the fashion industry as a potent agent, which renders subcultural codes mainstream and thereby indistinct. Reduced to commodity forms, precisely coded patterns lose their distinction and thus their political potential. According to the sociologist Bröckling, however, the ambivalence that undermines the binarity of “we” and “the others” provides a chance for political self-empowerment. In his essay he examines forms of a third party as a guiding figure of political practice with a critical approach to power. While the rationalising tendencies of modernity were based on binary orders with the potential to force the adaption, alienation, disenfranchisement or persecution of those who did not fit in with the schemes, the fluid and accelerated social conditions of postmodernity produce ambivalent third parties, who “undermine the pressure to homogenise with a puzzling game of indistinct or changing positions” (Bröckling). The role of the third party is disparate and “mutates from troublemaker to an often emphatical guarantor of an aesthetically absorbed diversity or serves as the starting point for specific identity politics.” The contingency, fragility, but also the contentiousness of the social order is manifest in Steinbach's photographs, whose dissonant details provide food for thought on the represented roles as well as the relationship between subject and role. Instead of catering to industrially manufactured desires, they use performative means to visualise the normative contexts surrounding them.













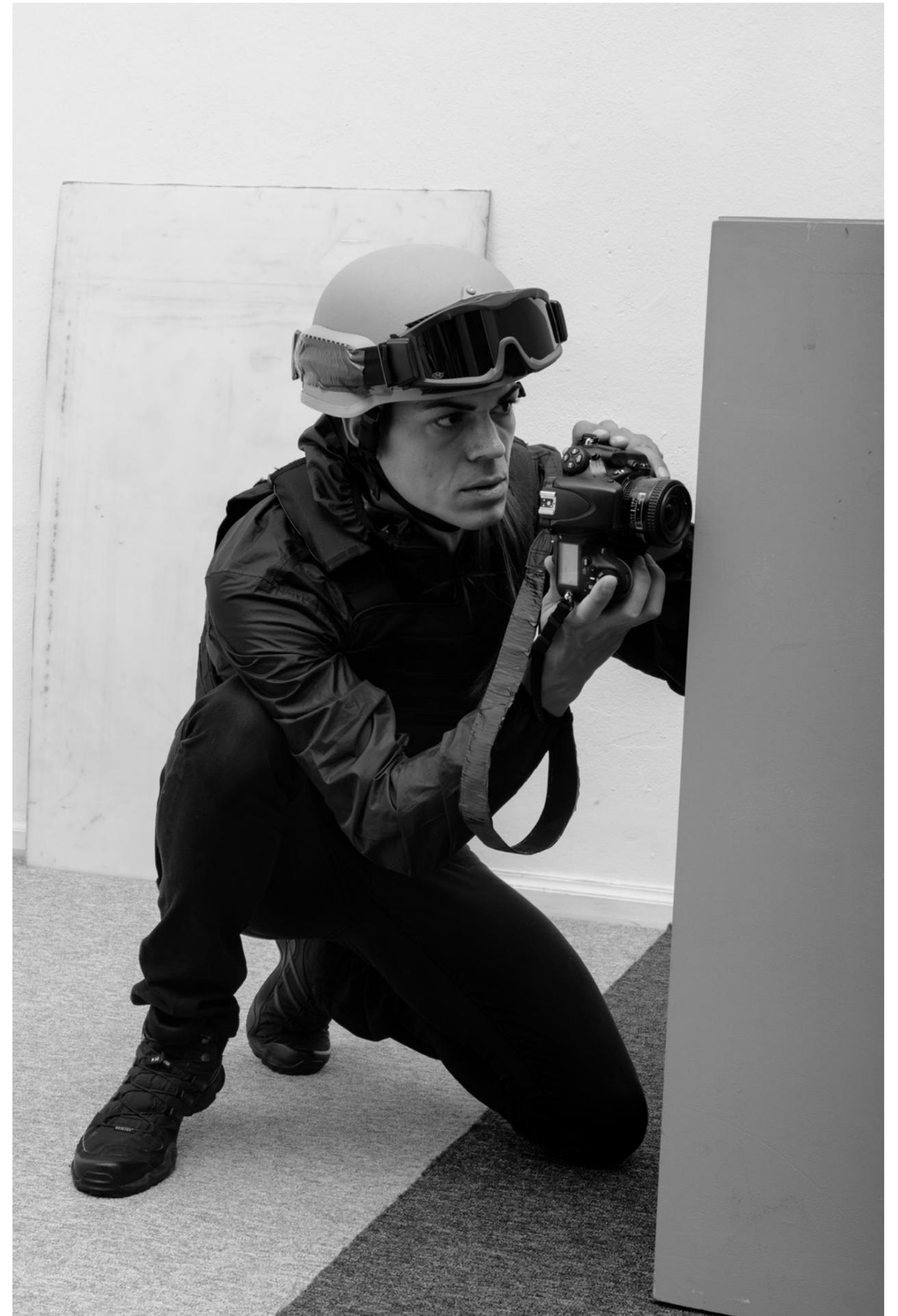
Antarktika. Eine Ausstellung über Entfremdung, Kunsthalle Wien, Vienna, AT, 2019

Der Apparat
Andrzej Steinbach, 2019

124 b/w photographs, 60 x 40 cm
Fine Art Print, 3+2 AP
published by Spector Books Leipzig

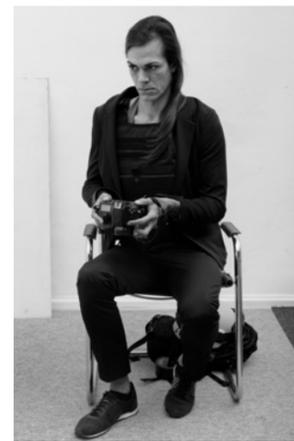
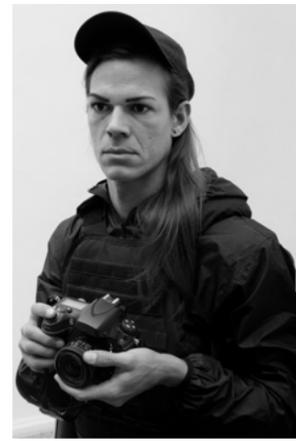
Der Apparat zeigt eine Fotografin beim Fotografieren. Man sieht nicht, was sie festhält, dafür aber jeden einzelnen Schritt, wie sich ihr Blick auf den Gegenstand richtet, wie sich die Kamera zum Körper verhält, wie sich der Körper – der Bewegungsapparat – zum Gegenstand hinwendet. Die gesamte Session ist in einer Laborsituation aufgenommen: Die Figur trägt verschiedene Kleidungsstile – Casual Look und kugelsichere Weste mit Helm. Sie bewegt sich auf einem Büroteppich zwischen quaderförmigen Objekten. Es werden verschiedene Orte und Szenarien mit unterschiedlichen Bedeutungen simuliert. Während es in den vorherigen Serien *Figur I*, *Figur II* und *Gesellschaft* beginnt mit drei mehr um die Erscheinung selbst, die Frage nach Lesbarkeit von Zeichen, Gesten und um die Beziehungen zwischen den Figuren ging, steht in *Der Apparat* eine Handlung mit *Figur* im Vordergrund. Es ist der dritte und vorerst letzte Teil der Portrait-Reihe von Andrzej Steinbach.

*The Apparatus shows a photographer taking photographs. We do not see what she is recording but we follow all the individual steps in the process: how she looks at her subject, how the camera behaves in relation to the body, how the body—the locomotor apparatus—turns towards the object. The whole session is recorded in a laboratory situation: the figure wears different styles of clothing—casual look and bullet-proof vest with helmet—and moves on an office carpet between cuboid objects. Different places and scenarios with different meanings are simulated. Steinbach's previous series *Figur I*, *Figur II* and *Gesellschaft* begin with three more about appearance, the question of the legibility of signs, gestures, and the relationships between the figures: here, in *The Apparatus*, the focus is on a storyline with a figure. It is the third and, for the time being, last part in Andrzej Steinbach's portrait series.*











Andrzej Steinbach - Der Apparat, Conradi Hamburg, 2020



Mögliche Ordnung
Andrzej Steinbach, 2022

21 photographs, 26 x 39 cm
Fine Art Print, 3+2 AP

twenty-one still lifes, seven categories

bread
milk
country/region/city
fruit/vegetables
toothpaste
water
infantile design







untitled (bat)
Andrzej Steinbach, 2012/16

metal pipe, duct tape

„Diesen Schlagstock habe ich 2012 während Ausschreitungen nach einer Demonstration gegen die Finanzpolitik der Europäischen Zentralbank in Frankfurt am Main gefunden. Die Stange ist aus einem Einkaufswagen der Supermarktkette HIT herausgebrochen und am unteren Ende mit Panzertape umwickelt worden. Ihre Oberfläche weist deutliche Gebrauchsspuren auf. Wer dieses Objekt angefertigt hat und ob es sich um Kunst handelt, weiß ich nicht. Aber es beinhaltet ein für mich wichtiges Moment der künstlerischen Praxis: die Liebe zur Form als Waffe.“

„I found this bat in 2012, during riots after a demonstration against the financial policy of the European Central Bank in Frankfurt am Main. It had been broken out of a shopping cart of the supermarket chain HIT, and its lower end was wrapped in duct tape. Its surface shows severe signs of wear. I don't know who constructed this object or if it qualifies as art. But it points to what I believe is an important aspect of artistic practice: the love of form, turned into a weapon.“





Andrzej Steinbach - Äußere Unordnung, Coalmine, Raum für zeitgenössische Fotografie, Winterthur, CH, 2018

untitled (door frame from the former Registration
Authority for Foreign Nationals in Leipzig),
Andrzej Steinbach, 2020

door frame, audio pickup mic, sound pressure
transducer

sound documentation:
<https://vimeo.com/458447584>





Andrzej Steinbach - Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg, 2022, Foto: Fred Dott

untitled (dressing gown, sewn in 1944 from a parachute of the US Army),
Andrzej Steinbach, 1944/2020

The dressing gown sewn in 1944 from a parachute of the US Army. Due to the lack of consumables during and after World War II, many used parachutes were collected from the battlefields and sewn into clothing





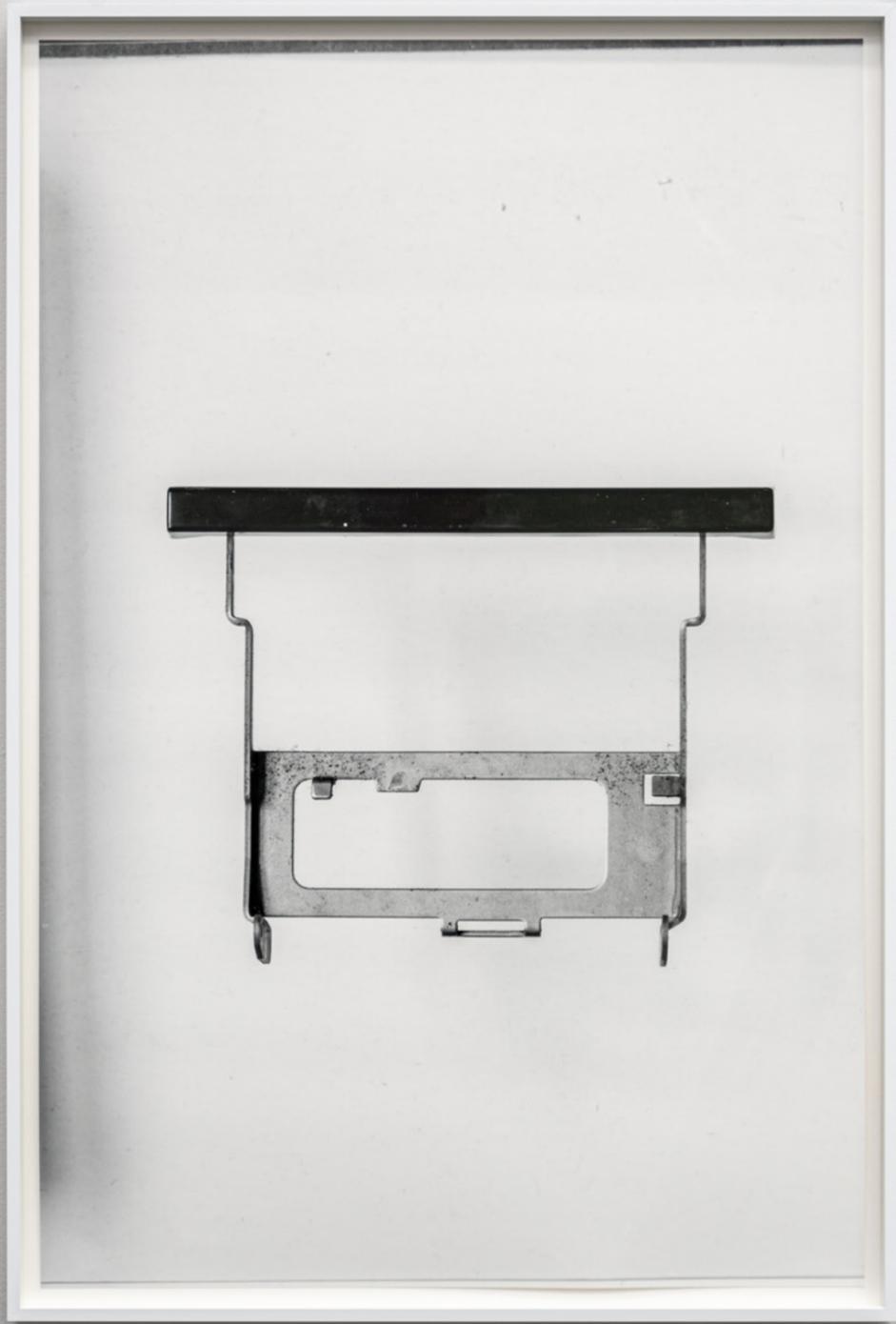
disassembling a typewriter
Andrzej Steinbach, 2022

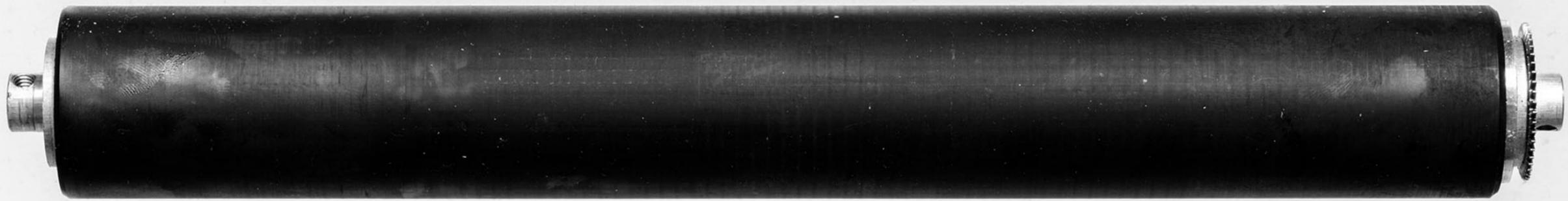
14 b/w photographs, 90 x 60 cm, fine art prints

titles:

_8 ^ li =3
Ss Ee Ww
Dd ?, Kk
!. LI :ß Uu /+ Ff
Jj Rr Aa %4
Tt Gg (6
Vv Ää §9 ,-
„2 &5 Nn Pp
Oo Zz)7
Bb ;1 Hh
Qq Öö Cc
Xx Yy Üü Mm
space bar
platen









Andrzej Steinbach - Tanz die Maschine, Museum Gunzenhauser Chemnitz, 2022, Foto: dotgain

untitled (baking paper)
Andrzej Steinbach, 2018

60 x 40 cm, Fine Art Print, 5+2 AP

Kunstverein in Hamburg

Ohne Titel (Backpapier) zeigt ein benutztes Stück Backpapier, auf dem sich die Umrisse und fettigen Reste des letzten Backvorgangs abzeichnen. Steinbach verwendet für seine Stillleben-Komposition einen banalen Haushaltsgegenstand als Vanitas-Motiv anstelle von aufwändig arrangierten Früchten oder Blumen. Das Arrangement ist vom Künstler mit höchster Präzision gesetzt, was sich unter anderem an den akkurat symmetrischen Schnittlinien auf dem Papier zeigt. Steinbachs Arbeit ist nicht nur eine Aktualisierung eines historischen Kunstgenres, sondern zugleich auch eine Verhandlung theoretischer Überlegungen über das eigene Medium. Die Umrisslinien auf dem Backpapier werden zu Stellvertretern der oft beschworenen und viel diskutierten Indexikalität der Fotografie. Sie sind die physischen Spuren einer Momentaufnahme, die sich aufs Papier und den Film eingebrannt hat. Gleichzeitig widersprechen die offensichtlichen Momente der Inszenierung dieser Form von „Wahrheitsversprechen“. Wie so häufig in Steinbachs Arbeiten bringt der Künstler ein imaginär Faktisches gegen die Offensichtlichkeit der per se unrealen Studioinszenierung in Stellung.

Untitled (baking paper) shows a used piece of baking paper on which the contours and greasy remains of the last baking process emerge. For his still life composition, Steinbach uses a banal household object as a vanitas motif instead of elaborately arranged fruits or flowers. The arrangement is set by the artist with the utmost precision, as can be seen, among other things, from the accurately symmetrical cutting lines on the paper. Steinbach's work is not only an actualization of a historical art genre, but also a negotiation of theoretical considerations about the medium. The outlines on the baking paper become representatives of the often invoked and much-discussed indexicality of photography. They are the physical traces of a snapshot that has burned itself into the paper and the film. At the same time, the obvious moments of staging contradict this form of a "promise of truth". As is so often the case in Steinbach's works, the artist brings an imaginary fact against the obviousness of the per se unreal studio production in position.

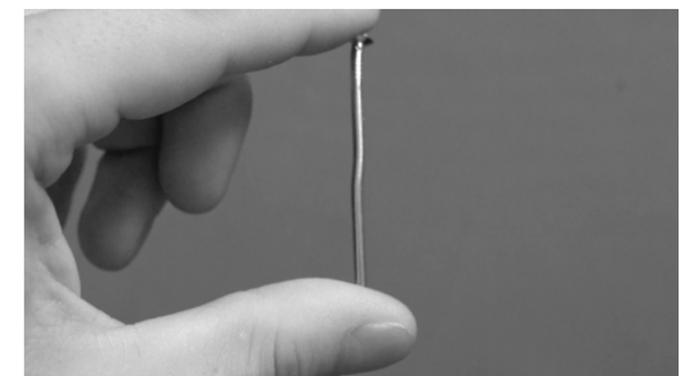
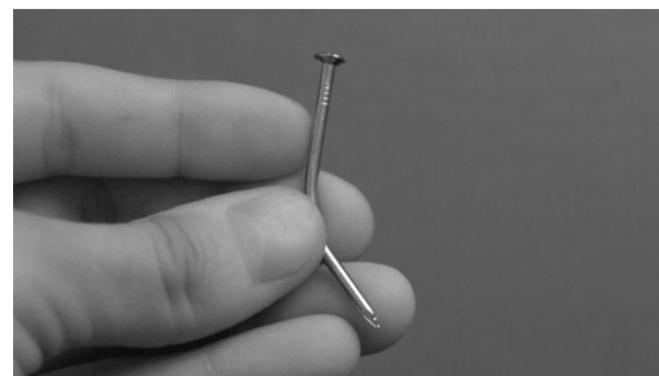
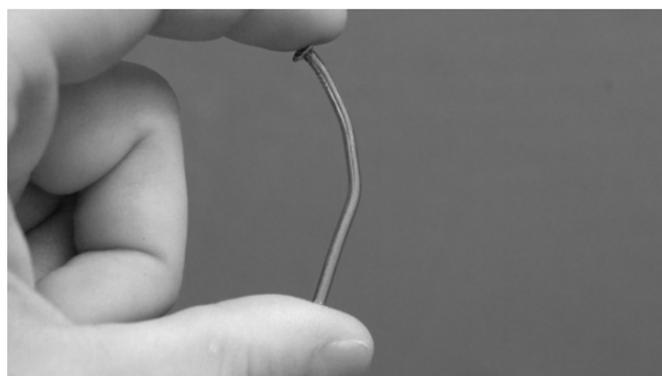
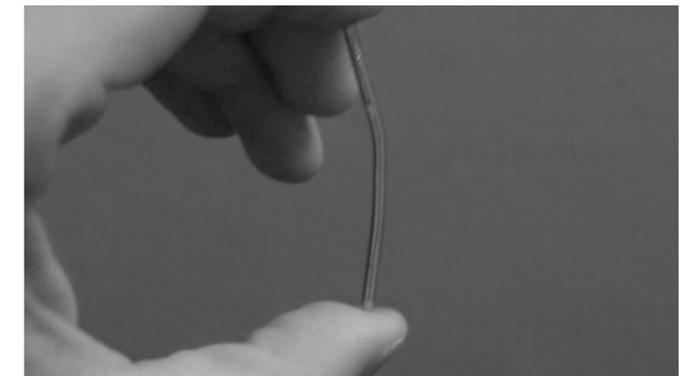
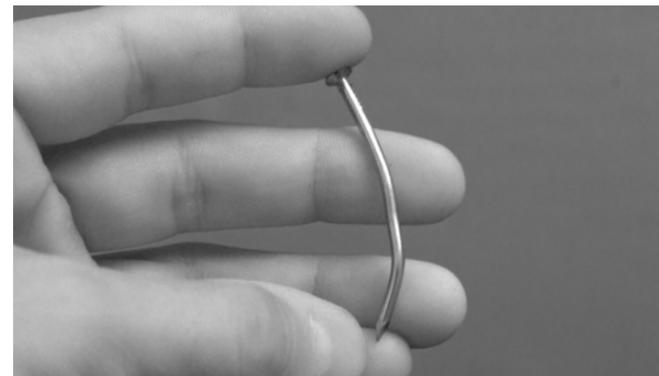
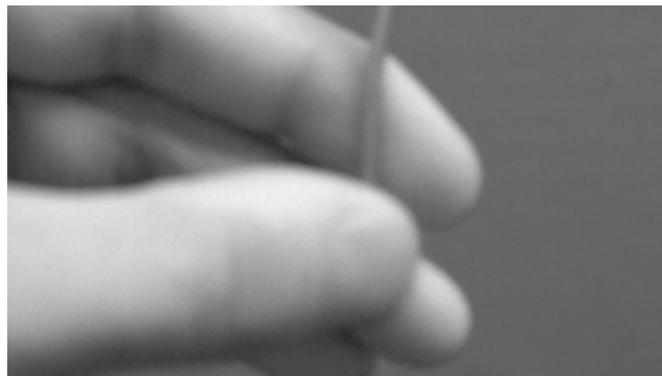
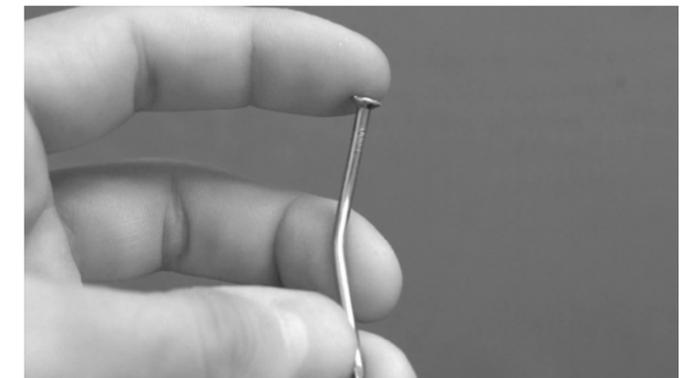
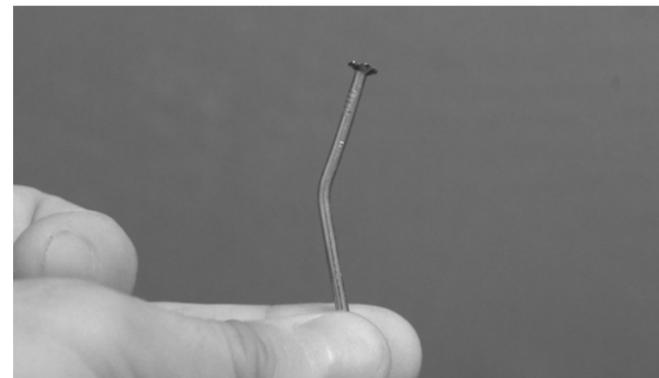
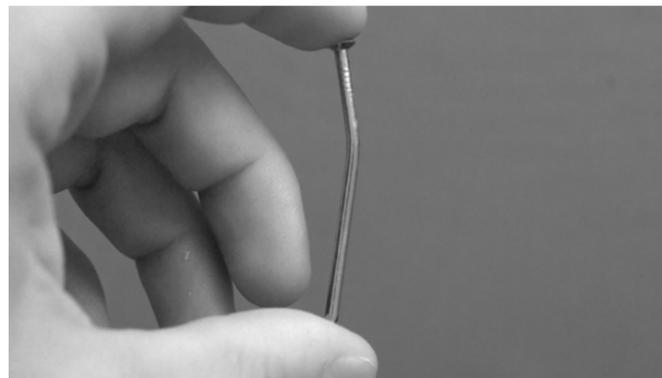
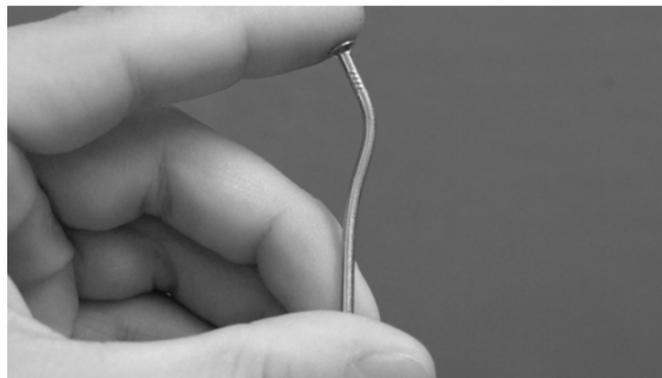
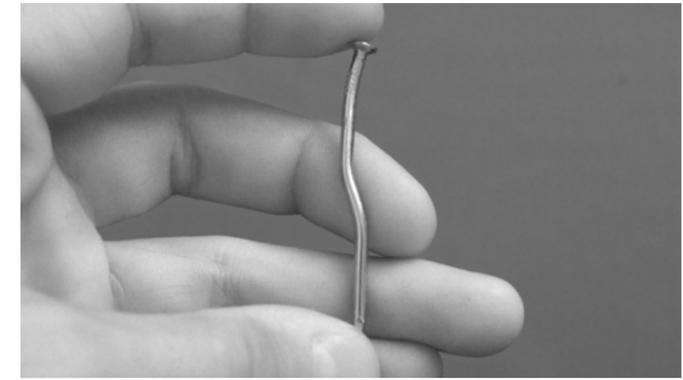
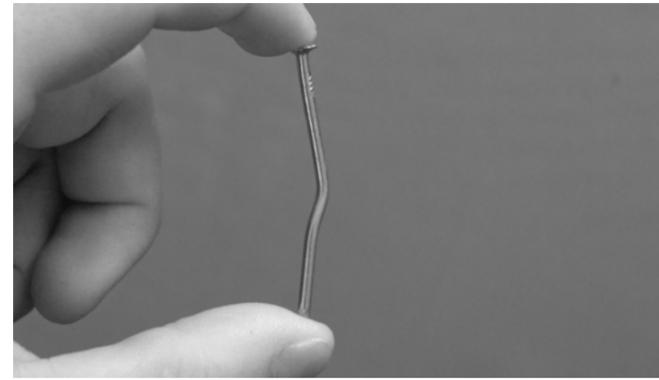
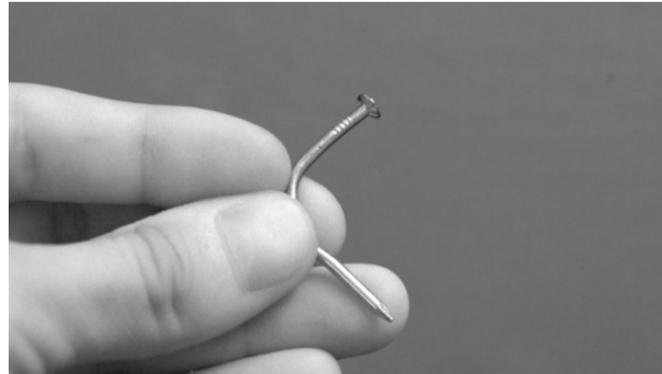
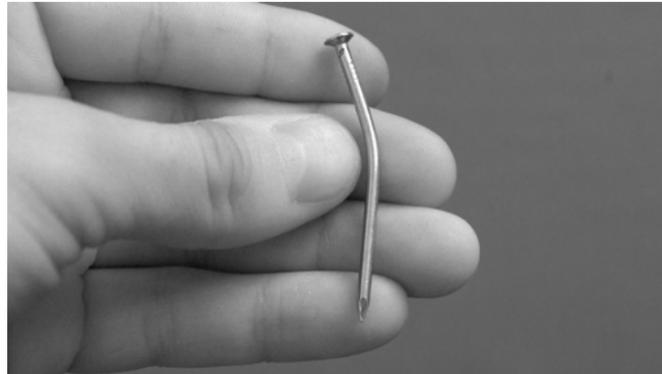


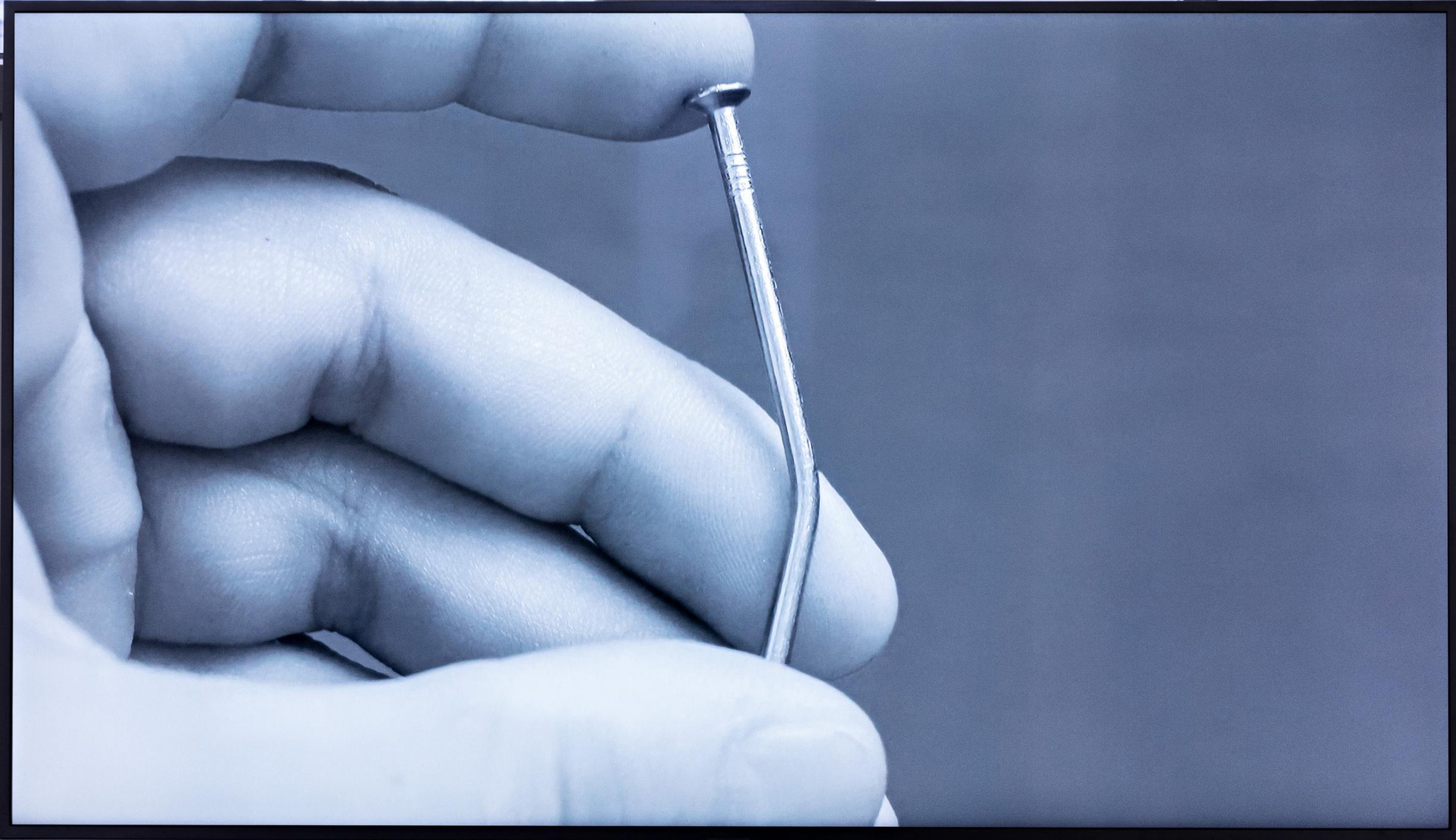
untitled (three hundred nails)
Andrzej Steinbach, 2019

4K/HD, dimensions variable, 25min, no sound

<https://vimeo.com/387249102>

Three hundred used and bent nails are held in front of the camera with the left hand, each for a few seconds, in rapid succession.





Andrzej Steinbach - Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg, 2022, Foto: Fred Dott



Andrzej Steinbach - Last Train to Cool, KV — Verein für Zeitgenössische Kunst Leipzig e.V., 2019





untitled (construction worker, after Alexander Michailowitsch Rodtschenko)
Andrzej Steinbach, 2019

60 x 40 cm, Fine Art Print, 3+2 AP

The image is based on a photograph by Alexander Michailowitsch Rodchenko from 1924, that portrays the Soviet poet and futurist Vladimir Vladimirovich Mayakovsky.





ordinary stones
Andrzej Steinbach, 2016

17 photographs, 60 x 40 cm, 60 x 45 cm
Fine Art Print, 3+2 AP
published by Études Studios Paris





Human Clay, Hardened Clay, Ordinary Stones
Moritz Scheper
Études
Paris, 2016

Es ließe sich in vielerlei Hinsicht dafür argumentieren, Andrzej Steinbachs Serie „Ordinary Stones“ als Weiterführung seiner letzten Arbeit „Figur I, Figur II“ zu lesen. Ähnlichkeiten sind da, vielleicht sogar offensichtlich, doch sich die Arbeit über Analogien zu erschließen, würde bedeuten, ein zentrales Moment von Steinbachs künstlerischer Praxis zu ignorieren: die Produktion von Differenz. Zunächst kann man festhalten, dass es sich hier eigentlich um zwei ineinander verschränkte Serien handelt. Wobei die beiden Teile hier nicht wie bei „Figur I, Figur II“ über Wiederholung verbunden sind, sondern, nüchtern betrachtet, keine offensichtliche Verbindung miteinander eingehen. Die eine Teilsérie zeigt die titelgebenden ordinary stones – Ziegelbruch, vier lose Pflastersteine, einen tellergroßen Naturstein sowie faustgroße, scharkantige Mörtelklumpen. Sauber ausgeleuchtet und ins Bildzentrum gerückt fotografiert Steinbach die Steine unaufgeregt, deskriptiv-präzise, als gelte es, nichts anderes als ihre Gewöhnlichkeit herauszustellen. Dabei steht genau diese in größtmöglichem Widerspruch zu ihrer exponierten Präsentation, sodass der Betrachter sofort eine an den Objekten hängende Geschichte unterstellt, mit der die semantische Unterdeterminiertheit aufgefüllt werden könnte. Allerdings führt die karge Ausgestaltung auch zu einer genaueren Betrachtung der Aufnahmen, sodass nicht unbemerkt bleibt, dass die Steine meist auf Glas- oder Spiegelscheiben positioniert sind, auf denen sie häufig Kratzer und Schmutzspuren hinterlassen. Dadurch unterlaufen die Bilder erfolgreich die auratische Aufladung, die im jeweiligen Bildaufbau angelegt ist. Darüber hinaus aber bleiben die ordinary stones verschlossen und lassen jedwede Lesart an sich abprallen. Der zweite Strang von „Ordinary Stones“ spielt sich zumeist im Definitionsrahmen des fotografischen Portraits ab – entweder sind menschliche Figuren zu sehen, oder aber es wird durch abgelegte Kleidungsstücke auf deren Abwesenheit verwiesen. Es sind gerade diese Fotografien, welche die Erinnerung an „Figur I, Figur II“ aufrufen, die Serie, mit

der Steinbach die Funktionsmechanismen des fotografischen Porträts hintertrieb. Darin inszenierte er die Verweigerung von Inszenierung als Dekonstruktion einer illusionistischen, über Einfühlung funktionierenden Rezeptionshaltung, die schon Brecht als zentral für den Bilderhandel der Konsumtion ausgemacht hat. Ähnlich wie die damals porträtierten Frauen zeigen sich auch die ‚Figuren‘ in „Ordinary Stones“, ohne etwas von sich preis zu geben. Lustlos in Gestus und Habitus nehmen sie diverse Posen ein, füllen sie aber zu keiner Zeit aus. Ihre Körper nehmen möglichst wenig Spannung an, verharren in einer auf Misstrauen fußende Verweigerungshaltung. Wie stark Steinbachs Modelle ihre körperliche Verfügbarkeit als „human clay“ (R.B. Kitay) für den Durchlauf stereotyper Posen desavouieren, hart bleiben, verdeutlicht eindrücklich die Gegenüberstellung von untitled (nude) und untitled (sitting). Dieselbe Figur (um nicht Person zu sagen) nimmt zweimal die gleiche Pose ein, einmal bekleidet, einmal als künstlerischer Akt. Hand- und Beinhaltung wirken in beiden Fällen unheimlich gespreizt, durch Anweisungen modelliert und gleichzeitig achtlos, sogar lustlos ausgeführt. Sofort stellt sich die Frage, auf wen diese Verweigerung abzielt? Klarerweise nicht auf Steinbach selbst, der die artifizielle Machtasymmetrien zwischen Porträtierten und Porträtierendem staged. Ganz sicher gilt die Verweigerung dem allgegenwärtigen gouvernementalen Blick des camera eye, der ästhetisch normierte und eindeutige Inhalte fordert. Offen ist hingegen, ob die ablehnende Verweigerung neben der Kontrollgesellschaft, von Deleuze über ihre offenen Kontrollformen mit freiheitlichem Aussehen definiert, auch die Figur des Künstlers ablehnt. Schließlich haben sich dessen Einstellungen und Lebensweisen – Eigenverantwortung, Initiative, Flexibilität, Beweglichkeit, Kreativität - inzwischen so mit der aktuellen Gestalt des Kapitalismus zu neuen Formen sozialer Herrschaft und Entfremdung verbunden, dass der soziale Status des Künstlers problematisch geworden ist. Ähnlich sieht dies die spanische Philosophin Marina Garcés, auf deren Text To Embody Critique sich Andrzej Steinbach und die Künstlergruppe Galerie BRD offensiv beziehen. Garcés argumentiert in diesem scharfsinnigen Text innerhalb eines um das

Digitale erweiterten Konzepts von Deleuzes Kontrollgesellschaft, wobei mir im Hinblick auf Steinbachs Arbeit insbesondere ihr Verständnis von Kritik relevant zu sein scheint. Innerhalb einer Netzwerkgesellschaft, in der jeder für sich darum kämpft, die Bindung an die Welt nicht zu verlieren, definiert sie kritische Praxis wie folgt: „Wenn die Kritik als jener theoretisch-praktische Diskurs definiert werden kann, der emanzipatorische Effekte zeitigt, dann muss unsere Befreiung vom Ich heute das Hauptziel der Kritik sein. Das Ich ist nicht unsere Singularität. Das Ich ist jenes Dispositiv, das uns in der Netzwerkgesellschaft sowohl isoliert wie verbindet.“ Die begriffliche Trennung von ‚Ich‘ und ‚Singularität‘ erkennen wir sofort in den Porträtarbeiten „Figur I, Figur II“ und dem besagten zweiten Strang von „Ordinary Stones“. Wobei die Rede von „Porträtarbeiten“ eine begriffliche Krücke darstellt, schließlich erlaubt Steinbachs Ausformung der bildtechnischen Ich-Produktion ‚Porträt‘ keinerlei Rückschlüsse auf die Singularität des Subjekts dahinter. Man kann dies als Versuch deuten, eine solche ‚Befreiung vom Ich‘ innerhalb des Mediums Fotografie zu leisten. Was kein banaler Vorgang ist: Während das auf Distinktion angelegte (Selbst)Porträt zum inflationären Ikon der Netzwerkgesellschaft aufgestiegen ist, erprobt ein Fotograf bildnerische Verfahren der Distinktionsnivellierung. Mit der Mode ist noch ein weiteres Distinktionsmittel bei Steinbach präsent. Bei „Figur I, Figur II“ habe ich den Bezug auf Streetwear eher im kontextuellen Rahmen des Registers Modefotografie mit seinen hohlen, maschinenartigen Posen gelesen. Auch wenn die abweisende Körperhaltung der ‚Figurinnen‘ mit der aggressiven Streetwear zu einem beunruhigenden Subtext konvergierte. Allerdings ruft „Ordinary Stones“ nun mit schwarze Lederhandschuhen, Bomberjacke, Armyparker und Baseballjacke in noch stärkerem Maße aggressive KleidungsCodes auf. Statt Distinktion herzustellen versteht sich die Kleidung hier eher als Uniform und Tarnung der Black-Block-Militanz. Tatsächlich ist die militante Aggression in der Serie akut, man denke nur an die nasse Bomberjacke in untitled (wet jacket), die an einen Wasserwerfereinsatz denken lässt. Oder die zerrissene Kleidung samt Kratzspuren in untitled (activist). Auch der Titel dieser Fotografie verrät, wieviel politische Militanz auch abbildungsseitig in

dieser Serie steckt. Das unterstreicht zusätzlich die Aufnahme Untitled (reading), auf der eine Figur in einem Buch des autonomen situationistischen Kollektivs Comité invisible liest, bekannt für ihren Text Der kommende Aufstand (2009). In Anbetracht all dieser Verweise bringt man die Steine schnell in einen kausalen Zusammenhang mit dem Glas, auf dem sie fotografiert wurden. Und vielleicht auch mit dem Glas, dass fotografiert. Man interpretiert sie als Wurfgeschosse, als Waffen eines militanten, linksimprägnierten Widerstands. Die Steine und Figuren sind nicht nur in ein und demselben Raum fotografiert, sie finden auch innerhalb eines semantischen Raumes statt. Und dennoch lohnt die zugegebenermaßen unzulässige, künstliche Spaltung von „Ordinary Stones“, wie ich sie hier betrieben habe. Den nicht nur entschlüsselt die zweite Teilsérie die erste, sondern auch andersherum: Sämtlichen Fotografien der Serie ist die Verschlossenheit, die abweisende Härte eigen, die wir in den Aufnahmen der Steine gefunden haben. Das von der digitalen Bilderflut geblendete Auge überliert diese Bilder, weil sie das Besondere unterschlagen und somit keine Distinktion herstellen. Genau diese Ablehnung von Distinktionsgewinnen und Distinktionswettkämpfen produziert die Differenz, von der ich eingangs gesprochen hatte. Dass Steinbach diese vor allem über Kleidung, diesen großen Distinktionsmarker, herstellt, mag man als Widerspruch ansehen. Ein Widerspruch, der sich vielleicht auflöst, denkt man an die Holzschuhe – sabots – der Feldarbeiter des 19. Jahrhundert, die mit dem Aufkommen der ersten Landmaschinen Werkzeuge des militanten Widerstands, der Sabotage, wurden.

1. Andrzej Steinbach: Figur I, Figur II. Leipzig, 2015.
2. Gilles Deleuze: Postscript on the Societies of Control. In: October, Vol. 59. (1992), pp. 3-7.
3. Marina Garcés: To Embody Critique: <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/en>

Human Clay, Hardened Clay, Ordinary Stones
Moritz Scheper
Études
Paris, 2016

In many respects, it would make sense to read Andrzej Steinbach's series "Ordinary Stones" 1 in continuity with his last work, "Figur I, Figur II". The works bear similarities, perhaps even obvious ones, but approaching this work via analogy would mean ignoring a key element of Steinbach's artistic practice: the production of difference.

It can first be noted that these are in fact two intertwined series. The two parts here are not connected through repetition as they are in "Figur I, Figur II", but rather, when soberly considered, do not coalesce with one another in any apparent way. One part of the series shows the titular ordinary stones – brick rubble, four loose cobblestones, a plate-sized natural stone and fist-sized, sharp-edged lumps of mortar. The stones are cleanly lit and placed at the centre of the image; Steinbach photographs them coolly and with descriptive precision, as if he were doing nothing more than highlighting their ordinariness. This is precisely what stands in the greatest possible contradiction to their exposed presentation, such that the observer immediately ascribes to the objects a story that could fill in their semantic underdetermination. The photographs' spare design, however, also leads to closer observation of the stones, such that the positioning of most of them on mirrors or sheets of glass, on which they have in many cases left scratches and dirty streaks, does not go unnoticed. The images thus successfully subvert the auratic charge in their respective image composition. Beyond this, however, the ordinary stones remain closed off; any possible reading bounces off them.

The second strand of "Ordinary Stones" plays out largely within the definitional framework of photographic portraits – either human figures are visible or discarded articles of clothing point to their absence. It is precisely these photographs that call to mind "Figur I, Figur II", the series through which Steinbach thwarts the functional mechanisms of the photographic portrait. In this series, he stages the refusal of staging as the deconstruction of a reception attitude that functions via empathy, which Brecht recognized as central to the consumerist trade in images.

Similarly to the women portrayed in the

earlier work, the 'figures' in "Ordinary Stones" show themselves without revealing anything about themselves. Listless in their gestures and bearing, they take up various poses but never fill them out. Their bodies take on as little tension as possible, maintaining a stance of refusal that rests on mistrust. The juxtaposition of Untitled (nude) and Untitled (sitting) illustrates impressively the great extent to which Steinbach's models disavow their bodily capacity to be "human clay" (R.B. Kitay) for the iteration of stereotypical poses, remaining hard. The same figure (not to say person) takes up the same pose twice, once clothed and once as an artistic nude. In both cases, the hand and leg positions come across as uncannily splayed, modeled in accordance with instructions yet executed carelessly, even listlessly.

The question immediately arises of to whom this refusal is directed. It is clearly not Steinbach himself, who has staged the artificial asymmetries of power between the portrayer and the portrayed. Surely this refusal is directed to the ubiquitous governmental gaze of the camera eye, which demands standardized and unequivocal content. What remains open, by contrast, is whether this refusal and rejection repudiates not only the society of control², which Deleuze defined in terms of its open forms of control with an appearance of freedom, but also the figure of the artist. Ultimately, the artist's attitudes and ways of life – self-reliance, initiative, flexibility, mobility, creativity – have now combined with the current form of capitalism to generate new forms of social dominance and alienation, such that the social status of the artist has become problematic. This is similar to the view of the Spanish philosopher Marina Garcés, to whose text "To Embody Critique" Andrzej Steinbach and the Galerie BRD artist group emphatically refer. In this astute text, Garcés argues from within a concept of Deleuze's society of control that has been expanded to include the digital realm. Her understanding of critique seems especially relevant to me in regard to Steinbach's work. Within a network-society in which everyone struggles not to lose their attachment to the world, she defines critical practice as follows: "If critique can define itself as a theoretical-practical discourse that has emancipatory effects, the principal objective of critique today must be to free ourselves from the "I". The "I" is not our singularity. The "I" is the device that

simultaneously isolates and connects us to the network-society."³

The conceptual separation of "I" from "singularity" is immediately recognizable in the portrait works "Figur I, Figur II", and in the aforementioned second strand of "Ordinary Stones". Speaking of 'portrait works' is a conceptual crutch: Steinbach's formation of image-related "I" production of the 'portrait' ultimately does not allow for any conclusions to be drawn about the singularity of the subject behind it. One can interpret this as an attempt to achieve such a 'liberation from the "I"' within the medium of photography. This process is by no means banal: while the (self-) portrait oriented to distinction has ascended to an inflationary icon of the network-society, the photographer tries out artistic processes of leveling distinction.

Fashion is yet another means of distinction that is present in Steinbach. I read the reference to streetwear in "Figur I, Figur II" rather in the contextual framework of the register of fashion photography, with its vacant, machine-like poses, even if the 'figures'" posture of refusal has converged into an unsettling subtext with the aggressive streetwear. With black leather gloves, a bomber jacket, an army parka and a baseball jacket, "Ordinary Stones", however, now invokes aggressive dress codes to an even greater extent. Rather than producing distinction, the clothing here is understood as a uniform and disguise of black bloc militancy. In fact, the series shows an acutely militant aggression, as seen in the wet bomber jacket in Untitled (wet jacket), which calls to mind a water cannon fired at protesters, or in the torn clothing with scratch marks in Untitled (activist). The title of this photograph also reveals how much political militancy this series contains, including in its imagery. This is additionally underscored by the photograph Untitled (reading), in which a figure is reading a book by the autonomous Situationist collective The Invisible Committee, known for its text "The Coming Insurrection" (2008).

In view of all of these references, one can quickly connect the stones causally with the glass on which they are photographed. And perhaps also with the glass that photographs them. One interprets them as projectiles, as weapons of a militant leftist resistance. The stones and figures are not only photographed in the same space, they also occur within the same semantic space. And nonetheless, the

admittedly impermissible, artificial division of "Ordinary Stones", as I have engaged with it here, pays off. For not only does the second part of the series decode the first, but the first also decodes the second: characteristic of all of the series' photographs is the closed-off quality, the forbidding hardness, that is found in the photographs of stones. The eye blinded by the digital flood of images overlooks these images because they misappropriate the particular and thereby do not produce any distinction. It is precisely this rejection of acquisition of distinction and competitions for distinction that produces the difference to which I referred in the beginning. The fact that Steinbach produces this above all through clothing – the great marker of distinction – can be seen as a contradiction. A contradiction that is perhaps resolved if one considers the wooden shoes – sabots – of nineteenth-century fieldworkers, which turned into tools of militant resistance, of sabotage, with the coming of the first agricultural machinery.

1. Andrzej Steinbach: *Figur I, Figur II*. Leipzig, 2015.
2. Gilles Deleuze: *Postscript on the Societies of Control*. In: *October*, Vol. 59. (1992), pp. 3-7.
3. Marina Garcés: *To Embody Critique*: <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/en>

photography with its vacant, machine-like poses, even if the figure's posture of refusal has converged into an unsettling subtlety with the aggressive streetwear. With black leather jacket, a bomber jacket, an army parka and a baseball jacket, "Ordinary Stones," however, now involves aggressive dress codes to an even greater extent. Rather than producing a distinction, the clothing here is understood as a uniform and a disguise of black bloc militancy. In fact, the series shows an acutely militant aggression, as seen in the wet, the series shows an acutely militant aggression, as seen in the wet, the series shows an acutely militant aggression, as seen in the wet...

The second strand of "Ordinary Stones," however, now involves aggressive dress codes to an even greater extent. Rather than producing a distinction, the clothing here is understood as a uniform and a disguise of black bloc militancy. In fact, the series shows an acutely militant aggression, as seen in the wet, the series shows an acutely militant aggression, as seen in the wet...

...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...



...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...

...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...

...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...
...the hand and leg (not to say the face) once as a...



Translated from German by Jane Yager

STONES
W-16
010-5

ORDINARY STONES



Funke - Ultrablack of Music:
Feindliche Übernahme
Andrzej Steinbach, 2015

talkshow, (language: german) 5:20min
list, 4:12min
A springboard to your future, 18min

Vinyl, screenprint sleeve, 5+2 AP

Musik stellt heute soziale Beziehungen her, die kein Eigentum mehr verlangen. Aber sie kann trotzdem nicht systemunabhängig agieren, ohne selbst Teil der kapitalen Verwertungslogik zu sein. Dieser unauflösbare Gesellschaftskonflikt ist die Basslinie für einen Mix, den Andrzej Steinbach in „Ultrablack of Music: Feindliche Übernahme“ vorlegt. Er montiert drei unterschiedliche Texte: Eine TV-Talkshow als Kammerstück, eine Namensliste aller RAF-Mitglieder in Form einer Partitur und einen Computercode einer zerhackten McKinsey Werbung, die das individuelle Kreativitätspotential als kapitale Anlage vorführt. 1971 hatte der WDR die Sendung „Ende offen: Pop und Co - die andere Musik zwischen Protest und Kommerz!“ ausgestrahlt, bei der Nickel Pallat, Mitglied der Band „Ton Steine Scherben“, eine Axt unter seiner Jacke hervorholte und mehrmals mit voller Kraft auf den Tisch einschlug. Er ging dabei nicht kaputt, aber die Geste war unmissverständlich.

Talkshow

Am 03. Dezember 1971 zertrümmert Nickel Pallat, Mitglied der Band Ton Steine Scherben, während der WDR (Westdeutscher Rundfunk)-Talkshow „Ende offen“ zum Thema „Pop & Co - die andere Musik zwischen Protest und Kommerz!“ mit einer Axt den Studiotisch.

<https://www.dropbox.com/s/xakz50dk4vxiu2s/Talkshow.mp3>

Liste

Die Sprecherin liest alle Namen der MitgliederInnen der Roten Armee Fraktion vor, die sie noch nie zuvor gehört hat.

<https://www.dropbox.com/s/4e9yheho4ey60vp/Liste.mp3>

A springboard to your future

Die Tonspur einer McKinsey & Company Werbung wird mittels eines Programms zerteilt und wieder zufällig zusammengesetzt.

<https://www.dropbox.com/s/zv80xk8mah5pz14/Mckinsey.mp3>



untitled (record player)
Andrzej Steinbach, 2013

40 x 60 cm, Fine Art Print, 3+2 AP

Re-enactment of a police photograph of
Andreas Baader's record player in his prison
cell in Stammheim.





A vertical sheet of paper with dense, illegible text, likely a program or information sheet, mounted on the wall to the right of the photograph.





Andrzej Steinbach - Modelle und Verfahren, Kunstverein in Hamburg, 2022, Foto: Fred Dott

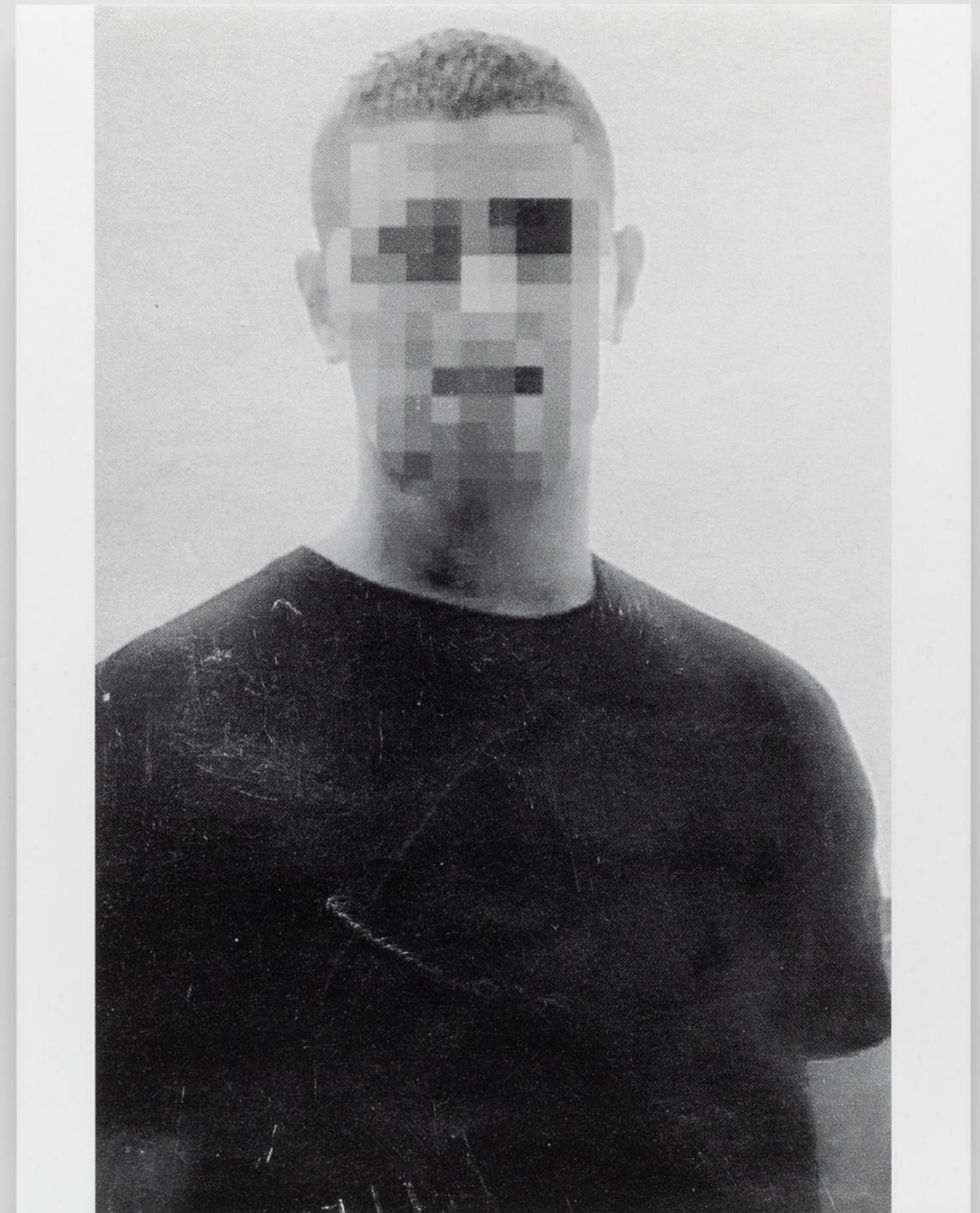
untitled (the face is a horror story)
Andrzej Steinbach, 2020

30 x 24 cm, Fine Art Print, 35 + 5 AP

Kunstverein KV Leipzig

Das Motiv der Edition entstammt Andrzej Steinbachs Sammlung verpixelter Gesichter, die der Künstler aus Zeitungen und Magazinen abfotografiert hat. In deren Papier Abrieb und Abnutzung Spuren eingeschrieben haben. Die Verpixelung, oder das Mosaik, eine Technik in der ein Teil des Bildes in einer deutlich geringeren Auflösung wiedergegeben wird, wird in erster Linie zur Zensur und Anonymisierung verwendet. Der Effekt ist als standardisierter Grafikfilter in fast allen Bildbearbeitungsprogrammen verfügbar.

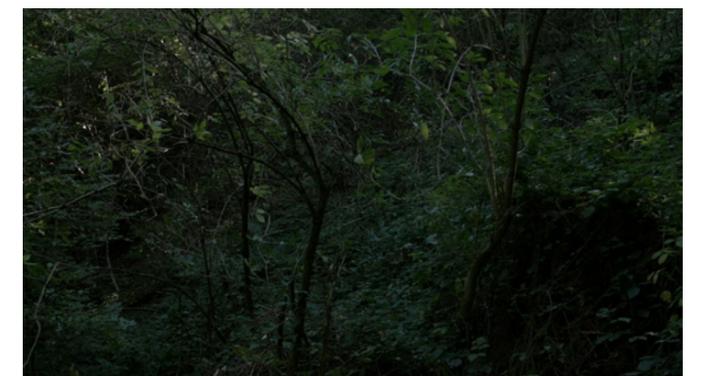
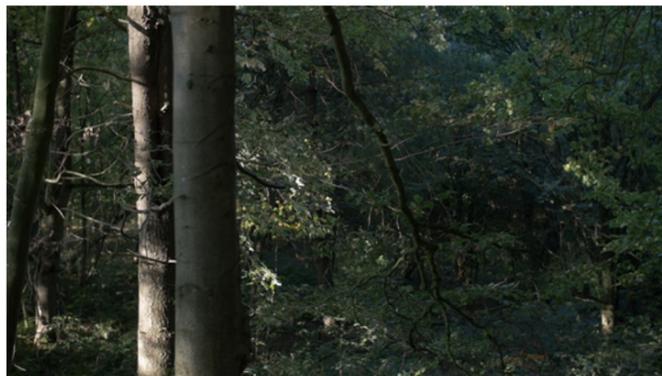
The motif of the edition comes from Andrzej Steinbach's collection of pixelated faces, which the artist photographed from newspapers and magazines. In whose paper abrasion and wear have inscribed traces. Pixelation, or mosaic, a technique in which part of the image is reproduced at a much lower resolution, is used primarily for censorship and anonymization. The effect is available as a standardized graphics filter in almost all image editing programs.



parallax view
Andrzej Steinbach, 2019

HD, Video, Stereo, 16:45min

<https://vimeo.com/386682379>
passwort: weltempfaenger





Andrzej Steinbach - Tanz die Maschine, Museum Gunzenhauser Chemnitz, 2022, Foto: dotgain

It was the streets that raised me, streets that paid me, streets that made me a product of my environment

Arne Schmitt und Andrzej Steinbach, 2009

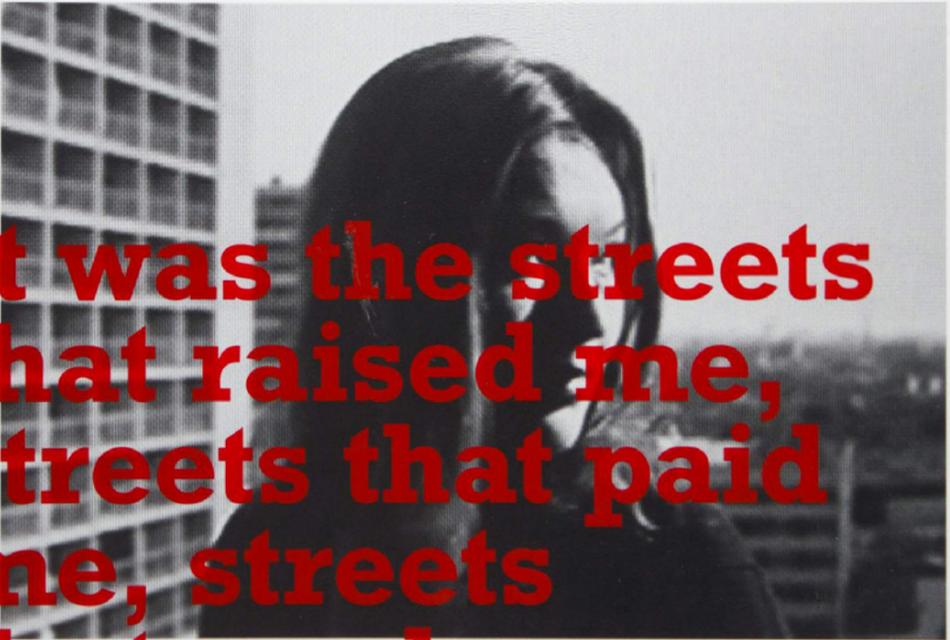
81 S/W Fotografien, Diaprojektion, Siebdruck
Plakat

72 S/W Fotografien, Publikation
published by Spector Books Leipzig

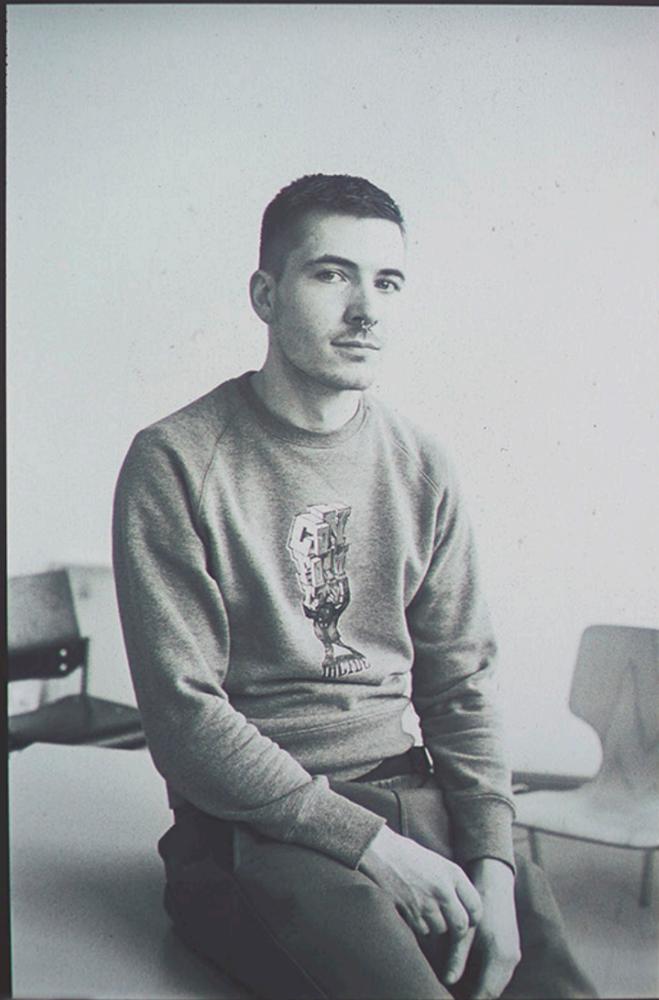
Die Straße ist das urbane Feld, in dem Musik, Skateboard, Graffiti und politische Aktionen aufeinandertreffen und in dem die beiden jungen Leipziger Fotografen Arne Schmitt und Andrzej Steinbach ihre Motive finden. Auf gemeinsamen Streifzügen durch Leipzig entstand 2009 ein Bildfundus, der ihre visuelle Umgebung beschreibt: Häuser, Straßen, Zeichen, Menschen, die sie prägen. Das Buch kombiniert die selbst aufgenommenen Fotos – Schwarzweiß und Kleinbild – mit Found-Footage-Material wie Platten- und CD-Cover, Buchillustrationen, Fotos aus Zeitschriften, Bilder aus dem Internet und vom Fernseher abfotografierte Stills. Beide Elemente – die eigenen Bilder und die gefundenen – sind zu einem fiktiven Skript montiert, in dem u.a. Leipzig 2009 mit New York City der späten 1980er zusammentrifft. Der Titel der Arbeit »It was the streets that raised me, streets that paid me, streets that made me a product of my environment« entstammt einem Hip-Hop-Song, der das Motiv der beiden Fotografen wiedergibt, eine Art innerer »Soundtrack«, der gleichzeitig die Form des Buches bestimmt: Eine Plattenhülle, in dem alle Bilder versammelt sind, auf der Rückseite – ähnlich wie die Liner Notes in der Musik – sind die Titel der Fotos abgedruckt.

Coming from a HipHop and Punk/Hardcore background, the streets are the place where all our relevant references come together: music, skateboarding, graffiti, political action. The book thus combines selftaken photographs of our surroundings and found footage ranging from movie stills to reproduced magazines and record covers. Both layers are intertwined in a fictional script, formulating an attitude which links Leipzig in 2010 to the New York City of the late 80s, for example. The title »It was the streets that raised me, streets that paid me, streets that made me a product of my environment« is a reference to what motivates our work: the streets of the city (in this work, Leipzig) as the setting—as well as our favored forms of subculture as the »soundtrack« of our artistic work. That is why it comes in a printed record sleeve; the content is totally pure, just pictures, while all information, similar to liner notes, are found on the sleeve.

Arne Schmitt Andrzej Steinbach



**It was the streets
that raised me,
streets that paid
me, streets
that made me
a product of my
environment**



Die Münchner Stadtsurfer*innen. Eine
Gutenachtgeschichte
GALERIE BRD, 2020

story, 10,23 min

<https://soundcloud.com/user-966566202-649485991/die-munchner-stadtsurferinnen-eine-gutenachtgeschichte>

Gemeinsam durch die Einsamkeit.
Splittergruppen online vereinen. Niemanden
zurücklassen. Niemanden vergessen. Morgen
kommt versprochen.
Galerie BRD. Gerichtsstand war Hamburg.



Zwei verhandeln, ob und wie sie einander nützen könnten

Temporäre Unternehmensgründung Clemens Greiner, Canalos/ Feroqa und Andrzej Steinbach in einem Ausstellungsraum. 2016

Nutzung des Kunstraums als Arbeitsraum durch ein Familienunternehmen aus Rumänien, (Roma-) Familie Canalos/Feroqa. (Mit den Leuten gibt es einen längeren Kontakt und die Verabredung zu einem solchen Projekt im Sinne der Optimierung ihrer bisherigen Arbeit. Der Raum ermöglicht Ankauf, Lagerung und Trennung von Schrott: getrennte Metallsorten erzielen höhere Kilopreise als Mischschrott.)

Vertrag

Mit den Herren Canalos/ Feroqa wird eine Vereinbarung geschlossen, die ungefähre Arbeitszeiten sowie die Haftung für eventuelle Schäden festlegt.

Die Initiatoren verpflichten sich im Gegenzug zu Werbung für die temporäre Schrottannahmestelle.

Über die vertraglichen Regelungen hinaus gibt es keine Vermittlung des Projekts als künstlerische Arbeit.

Tätigkeit/ Performance

An- und Abfuhr, Lagerung und Trennung von Metallschrott (z.B. Kupfer von Plastik) sowie Schrottannahme bzw. -ankauf, Pausen und Verpflegung.

Arbeitszeiten = Öffnungszeiten. Objekte/ Display

Häufung/ Gruppierung von Stoffen gemäß der Arbeitslogik im Raum. Mit einer Waage können die gemischten sowie die bereits selektierten, reinen Metallhaufen gewogen und ihr Marktwert ermittelt/ bezeichnet werden. Von zentralem Interesse ist die Ambivalenz von Pragmatismus/ Marktwert und den intersubjektiven und skulpturalen Aspekten der Handlungen und Objekte im Kunstraum. Das Projekt schafft konkrete Möglichkeiten zur Überprüfung und Reflexion der Repräsentationen von osteuropäischen Roma. Des Weiteren soll durch Affirmation jene neoliberale Tendenz zur Disposition gestellt werden, das Problem sozial (un)gleichen Zugangs zu gesellschaftlichen Ressourcen durch das Leitbild unternehmerischen Handelns zu ersetzen.

Two negotiate whether and how they could benefit each other

Temporary company foundation Clemens Greiner, Canalos/ Feroqa and Andrzej Steinbach in an exhibition space. 2016

*Use of the art space as working space by a family business from Romania, (Roma) family Canalos/Feroqa.
(There is a longer contact with the people and the agreement to such a project in the sense of optimizing their previous work. The space enables purchase, storage and separation of scrap: separated types of metal achieve higher prices per kilo than mixed scrap).*

Contract

An agreement will be concluded with Messrs. Canalos/ Feroqa, which will establish approximate working hours and liability for any damages.

In return, the initiators undertake to advertise the temporary scrap collection point. Beyond the contractual regulations, there is no mediation of the project as an artistic work.

Activity/ Performance

Delivery and removal, storage and separation of metal scrap (e.g. copper from plastic) as well as scrap acceptance or purchase, breaks and catering.

Working hours = opening hours. Objects/ Display

Accumulation/ grouping of materials according to the work logic in the room. With a scale, the mixed as well as the already selected, pure metal heaps can be weighed and their market value can be determined/ designated.

Of central interest is the ambivalence of pragmatism/ market value and the intersubjective and sculptural aspects of the actions and objects in the art space.

The project creates concrete opportunities to examine and reflect on representations of Eastern European Roma. Furthermore, the neoliberal tendency to replace the problem of socially (in)equal access to social resources with the guiding principle of entrepreneurial action is to be dispositioned through affirmation.





Zwei verhandeln, ob und wie sie einander nützen könnten, A+ Berlin, 2016



Zwei verhandeln, ob und wie sie einander nützen könnten, A+ Berlin, 2016



Antigua
1000 Kg = 120 €
ca. 6 €

Pur-Metall (Antigua), *pure metal (Antigua)*
ca. 50 Kg
1000 Kg = 120 €
ca. 6 €



0177
02.2.2018
ca. 1g

Zink, *zinc*
ca. 3 Kg
ca. 3 €



GUSS-EISEN
8-10 KILLO
0,90 - 1,15 €

Guss-Eisen, *cast iron*
8-10 Kg
0,90 € - 1,15 €

23.7.16

BUNA SUNT COSMIN. COVACIU SAS. VREA SA
VORBESC DESPRE TOTI ACESTEA CARE CITESTE
ACEST DOCUMENT DE RECOMANDAT.

TUTUROR CARE IL CITESTE
DESPRE GMUL GERMAN SE NUMESTE
UWIE GREINER.

MA AJUTAT FORTE MULT IN LUCRU CARE EU
NU PUTEAM SA LE FAC SINGUR FARA AJUTORUL
LUI

MA FOCUT TOT TIPUL ASTA FARA SA
INTERESEEE. NIMC.

IN SCHIB A FOLOSIT UN EFORT CA UN
CETATAN NEAMTI A FOLOSIT PUTEREA.

DUMNEAVOSTRA CARE CITESTE CARTE
ASTA VARG SA NU STATI NE PASATORI SI SA
PUNETI PUTI NA ATENTE VARG FORTE RESPECTOS
SAL AJUTATI INSEINSUL CARE PUTETI
DUMNEAVASTRA.



COSMIN COVACIU

Andrzej Steinbach
Kunst kann eine Waffe sein – und bleibt
trotzdem Kunst

aus dem Katalog der Bundeskunsthalle Bonn
2017

Maren Lübbke-Tidow

Hätte Andrzej Steinbach das fotografische
Stilleben untitled (record player) aus dem Jahr
2013 oder die Soundarbeit Liste aus dem Jahr
2015 schon vor einigen Jahren gemacht –
wären die Werke dann in der Ausstellung „Zur
Vorstellung des Terrors. Die RAF“, die 2005 in
den Kunstwerken Berlin eröffnete [1], gezeigt
worden?

Die Frage ist spekulativ, gewiss, aber sie
drängt sich auf. Denn die kritischen Debatten,
die schon im Vorfeld zu dieser Ausstellung mit
Vehemenz geführt wurden, warfen Fragen auf,
die auch die Arbeiten von Andrzej Steinbach
berühren, auch jene, die – anders als untitled
(record player) und Liste – nicht in einem
direkten Bezug zur RAF stehen und die
das Ensemble bilden [2], das Steinbach für
die Ausstellung in der Bundeskunsthalle in
Bonn zusammengestellt hat. untitled (record
player) ist die fotografische Rekonstruktion
(Steinbach spricht von einem reenactment
[3]) einer polizeilichen Aufnahme, die den
Plattenspieler aus der Gefängniszelle Andreas
Baaders zeigt. Er diente dem Mitbegründer
und führenden Mitglied der ersten Generation
der linksradikalisierten Terrororganisation
Rote Armee Fraktion unter anderem zeitweilig
als Versteck für die Waffe, die er nach dem
erfolglosen Versuch seiner Freipressung am
18.10.1977 gegen sich selbst richtete, ein
Datum, das als „Todesnacht von Stammheim“
in die Geschichte der Bundesrepublik
Deutschland eingegangenen ist. In der
Soundarbeit Liste wiederum werden die
Namen der Mitglieder der RAF von einer Frau
vorgetragen, deren Muttersprache nicht nur
nicht Deutsch ist, sondern der – anders als
den meisten Deutschen – die Namen der
Terrorist/innen nichts zu sagen scheinen, was
zu phonetischen Verzerrungen führt. Über den
Diskussionen um die Ausstellung
„Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF“
schwebte die mystifizierende Kraft des
veröffentlichten (Medien-)Bildes. Nicht die
Legitimität der Bearbeitung der Geschichte
der RAF bzw. ihrer medialen Repräsentation

durch zeitgenössische Künstler/innen wurde
grundsätzlich in Zweifel gezogen (an manchen
Stellen auch das, ja), vielmehr löste die
Entscheidung, die entstandenen Arbeiten
geballt in einen musealen Kontext zu
schleusen, bei Kritiker/innen die Befürchtung
aus, die Taten und Tötungen der RAF könnten
in den Hintergrund treten, die historische
Dimension des Terrors könnte beiseite
geschoben und ihre Akteur/innen überstilisiert
werden – zumal die Entscheidung für die
Ausstellung in eine Zeit fiel, in der die RAF
zunehmend als mediale Oberfläche aufschien,
die sich die Popkultur einzuverleiben begann.
So konstatierte beispielweise Klaus Theweleit,
nicht zwingend mit Blick auf die Konzeption
der Ausstellung, gleichwohl aber mit Blick auf
zeitgleich zu beobachtende Phänomene der
Transformation der RAF zu Popzeichen: „Wir
erleben die Überführung der RAF aus einem
historischen in einen mythologischen oder
folkloristischen Raum [...] das geht einher mit
Geschichtsvernichtung.“[4]
Dass die Geschichte der RAF von der
Warenindustrie kolonisiert wurde, ihre Figuren
und Zeichen labelisiert und so mythologisiert
wurden, kann kaum bestritten werden. Diese
Entwicklung, die speziell mit Blick auf die
RAF und ihrer konsumistischen Verwertung
überaus kritisch reflektiert wurde, kann aber
als von der Geschichte inzwischen längst
überholt betrachtet werden, blickt man etwa
auf Stilentwicklungen in der Modeindustrie, die
damals aufkamen und mit denen ein militant
eingefärbter Kleidungsstil heute längst
zum Common Sense avanciert ist – und
der weitgehend ohne Heroisierungen
auskommt (ein Umstand, auf den mit Blick
auf andere Arbeiten Steinbachs später noch
zurückgekommen werden soll). Der Echoraum
der Geschichte, der sich in der Ausstellung
„Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF“
entfaltete und der in Verbindung zu
Steinbachs Praxis steht, aber war ein anderer.
Sehr genau zielte er nämlich auf Formen der
kritischen Bearbeitung der medialen Präsenz
der RAF und der damit verbundenen, sich
zunehmend verselbstständigenden
Transformation der bildlichen Zeichen. Die
Frage, mit der die Ausstellung wie ein Subtext
unterlegt war, lautete: Sind nicht alle Bilder
gewissermaßen Phantombilder? Was können
sie zeigen, was kann über sie gewusst, was
über sie gesagt werden? Sicher ist, dass allen
– zumal fotografischen – Bildern Momente

der Realität eingeschrieben sind. Allerdings
spiegelt diese Realität nicht zwangsläufig
die Realität des vergangenen Moments. Im
Gegenteil: Je länger ein Ereignis zurückliegt,
und bildlich/fotografisch geworden ist, und
sich so in das kulturelle Gedächtnis einbrennt,
umso fiktionaler scheint das historische
Ereignis zu werden. Es wird überlagert von
erinnertem Wissen, das kontingent ist und
sich mit der unmittelbar erfahrenen
Gegenwart – die wir noch weniger konkret
bestimmen können als das Vergangene –
jeweils immer wieder anders formuliert. Die
Absicht, mit der die damalige Ausstellung
unterlegt war, war genau die, zu untersuchen,
welche Strategien Künstler/innen entwickeln
können, um diesen Bannkreis, der um die
bereits existierenden (medialen) Bilder herum
schon gelegt war, und der ein geradezu
hypnotisches Eigenleben zu führen schien,
aufzubrechen – und um stattdessen mit
Formen der künstlerischen Intervention
Prozesse zu initiieren, die über ihn reflektieren
[5]. Welche Gesten können gesetzt werden, um
Momente der (hier: bundesrepublikanischen)
Geschichte aufzurufen, wie können sie
bildnerisch bearbeitet oder gar zugespitzt
werden? Vielleicht, indem wir (fotografische)
Bilder als Aufforderung verstehen, die
eigene Beteiligung an der Produktion über
unsere Vorstellungen von Bildern – über das,
was sie zeigen und über das, was sie auslösen
(können) – in den Mittelpunkt zu stellen
und als Aufgabe zu verstehen. Genau hier
setzt Andrzej Steinbach mit seiner
künstlerischen Praxis an. Dabei funktioniert
die Soundarbeit Liste, als ein in seinem
Charakter verblässendes Erinnerungszeichen,
das in einem spürbaren zeitlichen Abstand
zu einem mittlerweile historischen Phänomen
steht. Die RAF ist uns zunehmend fremd
geworden, ihre Radikalität ist (auch medial)
längst abgeblendet und von neuen Formen
des Extremismus überlagert, in seinen
abgründigen Taten angespornt von durchaus
gnadenloseren Ideologien als der, die der RAF
zur Selbstlegitimierung dienten. Auch
untitled (record player), dessen fotografische
Vorlage bereits Gerhard Richter ein Motiv für
seinen Bilderzyklus 18. Oktober 1977 (1988)
war, muss als ein Erinnerungszeichen
gesehen werden. Wie auch Liste bleibt das
Bild aber bedeutungslos.

Sind es in Liste auditive, so sind es hier
visuelle Reize, die unterschiedliche Momente
der Erinnerung aufblitzen lassen: Die Wege
in die eigene erlebte oder übermittelte
Geschichte und damit die Richtungen, wie
wir das Bild lesen können, sind weitverzweigt.
Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass sich
mit dem Plattenspieler der kulturelle Habitus
seines ehemaligen Besitzers abbildet. Eine
andere Lesart jedoch ruft die Technikaffinität
der RAF auf. Mit einer wieder anderen, die mit
der Technikversessenheit in Verbindung steht,
schieben sich Momente krimineller Energie in
den Vordergrund der Wahrnehmung. Denn
über den Plattenspieler (und geschmuggelte
elektronische Kleinteile) Baaders und die
Abspielgeräte der Mithäftlinge konnte eine
Wechselsprechanlage eingerichtet werden,
die über den ehemaligen Anstaltsfunk lief und
die eine Kommunikation der Gefangenen in
Einzelhaft untereinander ermöglichte. Nicht
zuletzt soll Baaders Plattenspieler zeitweilig
das Versteck für die Pistole gewesen sein,
mit der er sich selbst tötete. In dieser
Lesart avanciert das Bild zum Zeichen seines
letzten, selbstvernichtenden Aktes. Das
Wissen um das Versteck der Waffe lässt
schließlich die Frage aufkommen, wie diese
unbemerkt in den Besitz des Terroristen
gekommen sein konnte und warum die
Selbsttötung Baaders (sowie die Selbsttötungen
Gudrun Ensslins und Jan-Carl Raspes in
derselben Nacht) nicht verhindert werden
konnte, zumal wir heute wissen, dass ihre
Zellen abgehört wurden. Etc. etc. Die
fotografische Rekonstruktion des
Plattenspielers provoziert zuallererst
Momente der Identifizierung der einst
medial präsenten, jetzt wieder aufgerufenen
Situation. Bei genauerer Betrachtung jedoch
fallen Unterschiede auf, die das Bild als
eine Aktualisierung des Quellenmaterials
auszeichnen, die über die historische Tiefe,
die im Originalbild und seiner Rezeption
selbst angelegt ist, klar hinausweist und es
in die Gegenwart transformiert. Mit diesem
Umgang ergibt sich weniger eine Nähe zu
Gerhard Richter, der seine detailgetreue
Abbildung des Plattenspielers im weiteren
Prozess der Bearbeitung des Bildes wieder
„vermalte“, sondern vielmehr eine
Verbindung zu ästhetischen Strategien, wie
sie etwa bei Thomas Demand zu finden sind.
Beide – Steinbach und Demand – arbeiten mit
unterschiedlichen Mitteln einer modellhaften

Situation zu, die sich im fotografischen Bild manifestiert. Dabei setzt Demand allerdings konsequent auf Reduktion, und verzichtet in seiner Rekonstruktion etwa des Medienbildes, das den im Badezimmer eines Hotels in Genf 1987 tot aufgefundenen CDU Politiker Uwe Barschel zeigt und als bildliches Zeichen um die „Barschel-Affäre“ in das kollektive Gedächtnis eingegangen ist, auf eine Darstellung des Leichnams oder den zentral im Bild platzierten Schuh (Badezimmer [Beau Rivage], 1997).

Mit der Entscheidung, die elementaren Bildinformationen gerade nicht zu geben, sondern nur so viel zuzulassen, dass eine Erinnerung an das Medienbild hochschwappt, pendeln Demands Bilder generell zwischen „Diskretion und Übercodierung“, die sich entsprechend mit „historischen Fakten und kollektiver Imagination“ (Hans-Jürgen Hafner) anfüllen lassen.

An dieser Schwelle arbeitet auch Steinbach. Seine Strategie verhält sich allerdings geradezu invers zu Demand, das macht es spannungsgeladen, die beiden Bilder nebeneinander zu betrachten. Denn seine fotografische Arbeit entwickelt sich ganz und gar nicht distinkt zum Gegenstand der Abbildung. Er setzt hier gerade nicht auf die Reduktion von Information, sondern macht eine Form der Aufladung des Bildes produktiv, indem er neue Details einschleust. So ist im Bild beispielsweise eine aktuelle Tankquittung zu sehen oder eine rote Jacke mit kariertem Innenfutter, so wie sie von verschiedenen subkulturellen Gruppierungen mit unterschiedlichen politischen Agenden von linksradikal/antirassistisch bis rechtsextremistisch getragen wurde, bis sie – wie die Bomberjacke heute auch – „casual“ geworden ist. Mit ihnen werden die Betrachter/innen ins Jetzt geschleudert und unmittelbar angesprochen, sich zum Gegenstand der Abbildung zu positionieren: Es geht darum, das geschichtliche Bild und seine Einschreibungen mit der eigenen Erfahrungswelt unmittelbar und konkret abzugleichen.

Diesen aufrufenden Charakter, der in untitled (record player) gegeben ist, verstärkt Steinbach an anderen Stellen seiner Arbeit, wenn er zum Beispiel seinem Ensemble an Arbeiten, die in Bonn zu sehen sind, einen Schlagstock hinzufügt – ein Fundstück, das der Künstler nach Ausschreitungen anlässlich

einer Demonstration gegen die Finanzpolitik der Europäischen Zentralbank (EZB) 2012 in Frankfurt am Main aufgehoben haben will. Die aus einem Einkaufswagen der Supermarktkette „Hit“ (!) herausgebrochene und mit einem Griff aus Panzertape versehene Metallstange mag man im Rezeptionszusammenhang Kunst einfach nur als Alltagsobjekt/industriellen Restmüll oder aber in einer Form der Zuspitzung als ein Symbol des gewaltbereiten Widerstands verstehen – und so an der Wand des Ausstellungsraumes stehen lassen. Die Aufforderung, den Gegenstand aufzuheben und mit ihm etwas zu tun, aber ist dem Objekt nicht nur durch seine materielle Präsenz, sondern auch durch die Abnutzungsspuren genauso eingeschrieben ... Spontan haben mich der Schlagstock sowie die Steine aus Steinbachs fotografischer Serie Ordinary Stones (die 2016 in Zusammenhang mit einer Arbeit für Études Studio, Paris, entstanden ist und nicht in der Ausstellung in Bonn zu sehen ist) an Joschka Fischers Satz „Ich habe die Steine in die Luft geworfen, ja“ erinnert, einen Ausspruch, mit dem sich der damalige Bundesaußenminister 2001 in einer Fragestunde des deutschen Bundestages zu seinen Aktivitäten als Mitglied einer Frankfurter militanten Gruppierung, dem sogenannten „Putztrupp“, rund um 1976 geäußert hat. Mit seiner Formulierung ließ Fischer die zuvor gestellte Frage offen, an welcher Stelle Gewalt beginnt und welche Mittel dafür legitim erscheinen, um stattdessen die Debatte auf die im Rahmen der Freiheitsrevolte der 1968er Bewegung und ihren Ausläufern errungenen Fortschritte im Prozess der Formierung der Bundesrepublik Deutschland zu einem freiheitlich-demokratischen Rechtsstaat zu lenken. Errungenschaften, die auch aus widerständischen Momenten und – ja – militanten Aktionen hervorgegangen sind, wie der Bundesminister damals darlegte. Vielleicht ist die Assoziation in der Konsequenz falsch: Denn Fischer hat sich zu seiner militanten Vergangenheit stets bekannt, sie war konkret – auch wenn sein Ausspruch „Ich habe die Steine in die Luft geworfen, ja“ in diesem spezifischen Moment das Ziel seiner Handlungen provokant offen ließ. Mit ihm wurde lediglich ein Möglichkeitsraum beschrieben – ein Möglichkeitsraum, der sich eben auch mit Steinbachs Arbeiten Schlagstock und Ordinary Stones vermittelt. Denn Steinbach lässt den Status des

Schlagstocks gezielt im Unklaren, indem er im Begleittext zu ihm schreibt: „[...] ob es sich um Kunst handelt, weiß ich nicht. Aber sie (die Stange) beinhaltet für mich ein wichtiges Moment der künstlerischen Praxis: Die Liebe zur Form als Waffe.“ Dem Schlagstock, dem als Objekt also eine klare Zuordnung als Kunst und/oder als Waffe abgesprochen wird, und der stattdessen in der Diktion Steinbachs auf ein reines Formelement reduziert und somit bewusst offengehalten in den Kunstkontext geschleust wird, wird so ein utopischer Moment eingeschrieben. Dieses utopische Moment erzählt von Entgrenzung und Begrenzung gleichermaßen: Mit ihm mag sich Kunst als meinerwegen revolutionärer Möglichkeitsraum über institutionelle Grenzen hinweg einerseits entfalten. Ein revolutionärer Raum, der aber andererseits immer nur fiktional bleiben, ein Denkraum für neue/andere gesellschaftliche Ordnungen bleiben kann – denn konkrete Handlungen finden, wenn überhaupt, dann woanders, jedenfalls außerhalb der institutionellen Grenzen von Kunst statt. Eine ziemlich kluge Strategie Steinbachs, um mit Mitteln der künstlerischen Praxis Momente einer wohin auch immer zielenden Aktion im Kopf des Betrachters auszulösen. Es geht hier um die Bewusstwerdung von gegebenen Handlungsspielräumen. Kunst kann dabei eine Waffe sein – aber sie bleibt Kunst.

Das offene Spiel mit kulturellen Zeichen ist also für die Arbeit Steinbachs evident, wie nicht nur das Beispiel des Schlagstocks zeigt, sondern etwa auch die fotografischen Porträts, die Steinbach seinem Ensemble an Arbeiten in Bonn gleichermaßen hinzugefügt hat. Sie zeigen eine Frau, die sich ein T-Shirt über den Kopf zieht und zu einer Art Maske bindet. Das Gesicht der Protagonistin ist bis auf die Augen bedeckt. Die aus insgesamt acht Aufnahmen bestehende Serie aus Figur II (2014/15) aber lässt offen, ob es sich hier um eine Form der Verschleierung im Stile eines Hijabs handelt, wie sie vor allem im arabischen Raum als Zeichen der Religionszugehörigkeit üblich ist, ob es sich hier um eine Form der Vermummung handelt, wie sie im Schwarzen Block gängig ist, oder ob es sich schlicht um eine Form modischen Selbstaudrucks handelt. Alle drei Deutungen scheinen gleichermaßen möglich – aber auch fragwürdig, weil in allen drei Lesarten in

der Konsequenz die Details unstimmig werden: Ein Hijab wird in der Regel nicht aus einem T-Shirt gebunden, für eine Form der militanten Vermummung würde nicht die Farbe Weiß gewählt werden, als reines Fashion-Accessoire fehlt eine Art Schlusspunkt, der es als solches eindeutig kenntlich macht (wie etwa ein Logo oder ein anderes Detail, das die Form als besonders markiert).

In ihrer Arbeit YSL/Waves aus dem Jahr 2001 hat die Künstlerin Nairy Baghramian bereits genau mit dieser Deutungsoffenheit gespielt, indem sie sich mit einer über das Gesicht gezogenen Sturmmaske vor dem offenen Meer fotografierte, zusätzlich ausgestattet mit einer um den Hals gebundenen Yves Saint-Laurent-Krawatte. Mit ihrem Doppelselbstporträt initiierte die Künstlerin ein Spiel mit den Betrachter/innen, indem sie sie darüber im Unklaren ließ, ob es sich bei den Bildern um eine Selbstinszenierung als Migrantin mit iranischarmenischen Wurzeln handelt, mit der Momente der eigenen Geschichte anklingen, ob mit der Sturmmaske ein Hinweis auf ein politisch-aktivistisches Selbstverständnis gegeben ist oder ob es sich schlicht um Ergebnisse eines Modeshootings handelt. Die Provokation dieser in allen Richtungen gewissermaßen stumpf bleibenden Lesarten beschreibt Baghramian als ihre Form der Reaktion auf ihre anhaltende Stigmatisierung als Migrantin, die mit Zuschreibungen verbunden ist, die quer zu ihrem Selbstverständnis als (internationale) und politische Künstlerin stehen [6]. Fallen in YSL/Waves unterschiedliche Modelle der Fremd- und Selbstzuschreibung ineinander, ohne dass sie sich in der einen oder anderen Richtung je zu einem stimmigen Bild zusammenfügen können, arbeitet Steinbach einfach (in seiner gesamten Serie Figur I, II) inzwischen gängige Modelle individuellen Selbstaudrucks durch.

Er muss sich dazu weder zu einem Griff zu einem Designerstück durchringen noch seine Protagonistinnen mit ausgedachten Gegenständen ausstatten oder vor besonderen, erzählerischen Hintergründen positionieren. Im Gegenteil: Die kulturellen Codes haben sich heute in einer Weise verschoben, die das Spiel mit allen Zeichen und den in ihnen liegenden Deutungsmustern von vornherein ganz einfach zulässt – durch ihre Einverleibung von der Modeindustrie verbinden sie sich sogar fortwährend und

lassen kaum mehr eine Form der Trennschärfe zu, mit der sich die abgebildeten Personen etwa eindeutig einer Gruppe zuordnen ließen. [7] Durch das Stilmittel einer sich in logischer Konsequenz nur langsam aufbauenden Serie werden bei Steinbach alle Schritte hin zu einer Art der jeweils neuen Uniformierung offengelegt und durch eine Varianz an Posen wird das Spiel mit ihr deutlich.

Damit weist Steinbach seine Serien nicht nur als sorgfältige Konstruktionen aus, sondern es wird vor allem klar, dass es ihm an keiner Stelle darum geht, eine Art der Identifikation mit den abgebildeten Personen und ihren Stilen/ihrem Ausdruck zu provozieren – auch wenn seine Bilder trotz seines nüchtern gehaltenen schwarz-weiß Stils überaus verführerisch sind. Dies wäre eine Lesart, wie sie vielleicht für die in den 1990er Jahren entstandenen Bilder von Wolfgang Tillmans gelten mag, die jugendliche Erwachsene zeigen und die in einer (teilweise problematischen) Rezeption wesentlich mit dazu beitragen, in ihm bis heute vor allem einen Fotografien/Künstler zu sehen, der entscheidend das Lebensgefühl einer ganzen Generation widerspiegelte. [8] Steinbach aber führt mit seinem Prinzip der Serie und der immer neuen Verwandlung seiner Akteurinnen zu unterschiedlichen Figuren, in der mögliche Momente der Identifikation durch das Folgebild unmittelbar wieder in sich zusammenfallen, eine andere Ebene der Betrachtung ein. So ist auch die für die Ausstellung in Bonn ausgewählte Porträtarbeit aus Figur II als ein Beitrag dazu zu verstehen, die eigene Beteiligung an der Produktion von Zuschreibungen und damit verbundenen Phantasmen sichtbar zu machen.

Damit ist er weit weg von einer Art der narzisstischen Identifikation mit seinem Gegenstand im Stile der frühen Tillmans-Arbeiten. Im Gegenteil: In der immer vergleichend bleibenden Betrachtung seiner seriellen fotografischen Arbeit in Figur I,II lädt er in einer Art der kritisch-produktiven Distanznahme zu den Bildern dazu ein, sich zu seinen Figuren zu positionieren – egal, wer man selber ist oder sein möchte. Damit eröffnet er auch politisch motivierende Möglichkeitsräume – im Denken. Seine Arbeit appelliert an die Entscheidungsfähigkeit des mündigen Bürgers, sich zu verhalten, sich zu positionieren und gegebenenfalls einen nur vordergründig gegebenen gesellschaftlichen

oder gesellschaftspolitischen Konsens aufzubrechen.

Die Eingangsfrage – wären Steinbachs Arbeiten in der Ausstellung „Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF“ gezeigt worden, hätten sie zu diesem Zeitpunkt schon existiert? – muss klarerweise eine rhetorische bleiben. Nicht zuletzt auch deshalb, weil schnell deutlich wird, dass das Rad der Geschichte sich weitergedreht hat und diese neuen Arbeiten unter anderen Voraussetzungen entstanden sind – Voraussetzungen, mit denen andere Reflexionsebenen wirksam werden. Die Arbeit ist eben nicht nur ein Wiederaufrufen historisch-politischer Phänomene, die Steinbach ein Mittel sind, sich zu erinnern und sich zu positionieren – in diesem Zusammenhang das vielleicht sogar am wenigsten –, sie reflektiert darüber hinaus auch sehr genau die Geschichte und Gegenwart subkultureller Zusammenhänge und ihre sichtbaren äußeren Zeichen und Stile und legt für deren errungenen spielerisch-offenen Ausdruck ein Votum ein (ohne sich dabei je affirmativ zur den Verwertungsstrategien der Industrie zu verhalten, im Gegenteil: Vielmehr erinnert er etwa mit seinen (auch Auftrags-)Arbeiten die Industrie an die Geschichte ihrer heute verwendeten Zeichen, wie die Serie Ordinary Stones zeigt oder die Arbeit After Bobby Rush on Trayvon Martin, 2016). Von hier ausgehend legt der Künstler in seinen neueren und neuesten Arbeiten Figur I, II (2014/15) und Gesellschaft beginnt mit Drei (2017, im Erscheinen) ein ganzes Kompendium an Bildern vor, mit deren Betrachtung Steinbach hilft, die noch immer gegebene Diversität und Diskursivität subkultureller Kontexte zu erkennen, anzuerkennen und daran produktiv-reflexiv anzuknüpfen. Ein Gedanke von Barbara und Kai Sichtermann im Hinblick auf das Potenzial von Musik als „Waffe“ mag hier vielleicht abschließend als ein Leitmotiv für die visuelle Praxis Steinbachs gelten: „[...] die Leichtigkeit, mit der es gelingt, Musik und Texte der Scherben [gemeint ist die Band Ton Steine Scherben, Anmerkung der Autorin] einfühlbar zu machen, zeigt, dass die symbolische Kommunikation der Poesie und der Klänge der direkten Kommunikation der Waffen und vollendeten Tatsachen an Überzeugungskraft überlegen war. Was Baader und Meinhof sagen wollten, ist heute ohne ausführliche Übersetzungsleistung kaum

noch nachzuvollziehen. Was Rio [gemeint ist Rio Reiser, Anmerkung der Autorin] sagen wollte, versteht man immer noch. Der Grund liegt darin, dass Musik eine Waffe sein kann und trotzdem Musik bleibt.“ [9]

[1] „Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF-Ausstellung“, KW Institute for Contemporary Art, Kunst-Werke Berlin e.V., Berlin, 30.1.-16.5.2005.

[2] Die von Andrzej Steinbach in Bonn ausgestellten Arbeiten sind folgende: untitled (bat) (2012/15), untitled (record player) (2013), words by words (2013), Figur II(2014/15), Funke (spark) (dreiteilig: talkshow, list, A springboard to your future, alle: 2015).

[3] Andrzej Steinbach in einer E-Mail an die Autorin (11.7.2017).

[4] Klaus Theweleit in einem Interview in die tageszeitung (taz), 21.1.2004, S. 17.

[5] Vgl. hierzu das Interview von Shamin Momin mit Felix Ensslin: „'Traumamaschine' oder was kommt danach?“, in: Klaus Biesenbach (Hg.), Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF—Ausstellung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in den KW Institute for Contemporary Art Berlin, Kunst-Werke Berlin e.V., Steidl Verlag: Göttingen 2015, hier S. 42-48. Siehe insbesondere Ensslins Einlassung auf den von Theweleit geprägten Begriff des „Abstrakten Radikalismus“, hier: S. 45.

[6] Vgl. Nairy Baghramian, „YSL/New Waves: Fragment from a Conversation“. Exzerpt aus „Room to Live“, Interview von Jörg Heiser, in: Frieze, No. 131 (Mai 2010). Wiederabgedruckt in: South as a State of Mind #8 [documenta 14 #3]. Quinn Latimer und Adam Szymczyk (Hg.), documenta und Museum Fridericianum gGmbH: Kassel 2016.

[7] Ausdruck davon sind beispielsweise die Kostüme der Performer_innen in Anne Imhoffs aktueller Arbeit Faust im Deutschen Pavillon der Biennale von Venedig (siehe: www.deutscher-pavillon.org). Sie zeigen, dass die High-Fashion-Industrie Stile adaptiert hat, deren Herkunft in unterschiedlichen subkulturellen Kontexten zu suchen ist. Wie hier zu sehen ist, sind spezifische Formen der Selbstabgrenzung durch Stil zum Teil identisch geworden mit der Modeindustrie, sie wurden von ihr aufgesogen.

[8] Insbesondere das 1995 bei Taschen (Köln)

erschienene Buch Wolfgang Tillmans trug dazu bei, dass der Künstler in der Folge sehr lange (zu lange) als ein Fotograf rezipiert wurde, der das Lebensgefühl der sogenannten Generation X treffend widerspiegelte und zur Identifikation mit ihr einlud.

[9] Barbara Sichtermann/Kai Sichtermann, „Kann Musik eine Waffe sein? Ton Steine Scherben und die siebziger Jahre“, in: Klaus Biesenbach (Hg.), Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF-Ausstellung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in den KW Institute for Contemporary Art Berlin, Kunst-Werke Berlin e.V., Steidl Verlag: Göttingen 2015, S. 171-173, hier: S. 173.

Andrzej Steinbach:
Tanz die Maschine

Museum Gunzenhauser, Kunstsammlungen
Chemnitz, 9. 7. 2022 – 16. 10. 2022

von Mira Anneli Naß
Camera Austria #159

Eine grün-blau-weiße Leuchtreklame führt in die Ausstellung ein. Sie ist eine Leihgabe aus dem Sächsischen Industriemuseum Chemnitz: Von 1975 bis 1995 war das Weinmännchen am Rosenhof in der Innenstadt von Karl-Max-Stadt/Chemnitz angebracht. Es könnte einen dicken Mann darstellen oder eine dicke Frau. Tanzend schwenkt die Figur ein Weinglas. Sie greift zentrale Parameter der Ausstellung auf – Arbeit, Maschine, Mensch – und verweist auf deren Titel, der danach fragt, was Maschinen nach Feierabend machen. Stehen sie still oder gehen sie tanzen wie die Menschen, die sie bedienen? Die Frage stammt aus einer anderen Zeit: Im Neoliberalismus gibt es für beide kein Ende der Lohnarbeit mehr.

Steinbachs Tanz die Maschine ist eine Ausstellung über Arbeit. Sie scheint zugleich eine Ausstellung über die Frage danach, »was deutsch ist«¹ und welchen Stellenwert Arbeit in diesem Phantasma einnimmt: Bis heute ist der Topos »deutsche Arbeit« wirkmächtig. »Die berühmteste Variante dieser Idee wird mit dem Siegel ›Made in Germany‹ assoziiert, die berühmteste mit ›Arbeit macht frei‹.«² Steinbachs Blick auf diesen Topos ist ein analytischer: Er wirft ihn ins Innere der Maschine und zerlegt sie in ihre Einzelteile.

In unmittelbarer Nähe zum Weinmännchen zeigt die Serie Disassembling a Typewriter (2022) ausgewählte Bestandteile einer Schreibmaschine: Typenhebel, Leertaste, Rolle etc. Stecken in diesen entfunktionalisierten Maschinenteilen die Überbleibsel vergangener Arbeit? Sie stammen aus der ersten eigenen Schreibmaschine des Künstlers, der in Chemnitz aufgewachsen ist. Die sächsische Stadt war einst für ihre industrielle Schreibmaschinenproduktion bekannt. Fotohistorisch referiert die strenge Schwarz-weiß-Serie auf traditionelle Darstellungsmodi des Neuen Sehens: Die frontale und vermeintlich sachliche Präsentation der Einzelteile vor weißem Hintergrund erinnert an fotografische Herbarien wie jene Karl

Blossfeldts. Sie lässt zugleich an Bilder klassischer Industriefotografie aus der Zwischenkriegszeit denken, in der über die ornamentale Reihung identischer Objekte die industrielle Massenproduktion in den Fokus rückte. Das impliziert Arbeit mit Fotografie und fotografische Arbeit: Bestandsaufnahme, Dokumentation, Katalogisierung, Typologisierung, vergleichendes Sehen, Werbung.

Beide Aspekte wiederholen sich in Auto Erotik (2022). Die Serie zeigt Makroaufnahmen von Werkzeugen und genormten Maschinenelementen: Zangen, Schrauben, Bits etc. Sie ähneln Produktfotografien für Werbekataloge. Stellenweise beschädigt, entziehen sie sich dieser Ähnlichkeit im selben Moment. Zugleich erinnern sie an die fotografischen Porträts, für die Steinbach bekannt wurde. So kommt es zu einer Anthropomorphisierung – und Erotisierung – des Werkzeugs. Mit ihr drängen sich Referenzen auf den Marx'schen Begriff des Warenfetischismus auf. Die Biologisierung kapitalistischer Warenproduktion wiederum ist zentrales Element des modernen Antisemitismus. In der nationalsozialistischen Ideologie manifestiert er sich in der Unterscheidung von »deutscher Arbeit« als »schaffendem Kapital« und jüdischem »raffenden Kapital«. Mit der KZ-Devise »Arbeit macht frei« kippte die industrielle Massenproduktion in die industrielle Massenvernichtung. Steinbach widmet sich dieser Dialektik unter anderem mit weiteren Leihgaben des Industriemuseums. Mittels Beleuchtung bringt er drei historische Rundstrickmaschinen zum Tanzen. Ab dem 18. Jahrhundert war Chemnitz ein Zentrum der sächsischen Textilindustrie. Ende der 1930er-Jahre übernahmen die Firmen, die zuvor Werkzeug- und Büromaschinen produziert oder Handschuhe und seidene Unterwäsche gefertigt hatten, Rüstungsaufträge für das nationalsozialistische Regime.

Objekte aus der persönlichen Sammlung des Künstlers repräsentieren die zivile (Wieder-)Aneignung industriell produzierten Kriegsmaterials: Hier ein Sommerkleid, das im Frankreich des zweiten Weltkriegs aus dem Stoff von Fallschirmen genäht worden sein soll; dort ein Stuhl aus den Holzwerkstätten Hellerau, in dessen Herstellung, so heißt es, nach Kriegsende Holzteile der V2-Rakete verbaut wurden. Wie die Fotografien Steinbachs

sind diese Objekte nicht nur Produkte einer (Idee von) Arbeit, die sich ihrer Vereinnahmung zum Zweck der Herrschaft, Verwertung und Vernichtung widersetzt. Eine Qualität seiner dialektischen Bildarbeit, das macht diese Ausstellung deutlich, liegt vielmehr in der grundsätzlichen Kritik an deren ästhetischer Ideologisierung.

1 Joachim Bruhn, Was deutsch ist. Zur kritischen Theorie der Nation, Freiburg: Ça ira Verlag 2019.
2 Nikolas Lelle, Arbeit, Dienst und Führung. Der Nationalsozialismus und sein Erbe, Berlin: Verbrecher Verlag 2022, S. 13.

Mira Anneli Naß ist Kunst- und Fotohistorikerin. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin arbeitet sie an der Universität Bremen (DE).



Werbeclip
McKinsey Careers: „A springboard to your future“

Andrzej Steinbach
Funke - Ultrablack of Music, 2015

Radek Krolczyk

„Andreas Baader war kein Idiot!“ - Karl Heinz Dellwo, selbst ehemaliges Mitglied der Roten Armee Fraktion wehrte sich gegen eine gängige Vorstellung, ein medial festgesetztes Bild seines seit Jahrzehnten schon toten Weggefährten.

„Andreas Baader war kein Idiot!“ - Diese festgesetzte Bilder, die Dellwo meint, die heute dominant sind, vom militanten Widerstand der 70er Jahre, von der RAF oder ihrer Mitglieder wie Andreas Baader, basieren bemerkenswerterweise nicht ein mal mehr auf Erzählungen oder Erinnerungen. Viele derer, die sich hätten erinnern können leben heute nicht mehr. Sogar einige, die in literarischer Form etwa von der RAF, von Andreas Baader erzählt haben, Peter Paul Zahl und Peter O. Chotjewitz, sind inzwischen selbst gestorben. So lange ist das alles noch gar nicht her. Und dennoch: selbst die Fotografien und Filmaufnahmen, die zum heutigen Baader-Bild führen, zeigen nicht einmal mehr den historischen Baader. Sie sind inszeniert, für Modestrecken in der Vice oder Bruce LaBruces Pornofilm „The Raspberry Reich“.

Die RAF steht in mehr als 30 Spiel- und Dokumentarfilmen im Mittelpunkt. Bereits 2002 schaffte der Regisseur Christopher Roth mit seinem Film „Baader – der Film“ ein sehr allgemein und ultimativ gewordenes Baader-Bild.

Einige Sätze aus der Filmreklame:

Andreas Baader inszeniert sein kurzes Leben wie einen gigantischen Kinofilm. Mit ihm und seiner Geliebten Gudrun Ensslin in den Hauptrollen. Er lebt wild und gefährlich. Die lässige Souveränität, mit der er Autos knackt, Rauschgift konsumiert, Banken ausraubt und Bomben baut, fasziniert intellektuelle Mitstreiter wie die Journalistin Ulrike Meinhof und den Juristen Kurt Wagner Als Rote Armee Fraktion sagen sie dem Staat den Kampf an. Bald gerät Baader in das Fadenkreuz von BKA-Chef Kurt Krone.

Ein echtes Bild bekommt man nicht mehr, das kann man vergessen. Man bekommt keinen wirklichen Eindruck der politischen Kämpfe

oder der Personen. Die Kämpfe sind gelaufen, die Personen tot oder alt. Das was der „Funke“ war, so ist ja Titel der Arbeit von Andrzej Steinbach, war zwar da, hatte vielleicht das Potential zu zünden. Geworden ist nichts weiter daraus, keine Revolution, kein Tigersprung, kein radikaler Bruch. Es gibt vielleicht keine Authentizität einer der Nacherzählung. Das lebendigste vielleicht, was übrig geblieben ist von der RAF, sind ihre Texte. In ihrem Gründungstext „Konzept Stadtguerilla“ von 1971 bildet sich eine teilweise sehr scharfe Analyse der kapitalistischen Verhältnisse allgemein, und auch der damaligen postnazistischen deutschen Gesellschaft ganz konkret ab.

Der Bruch mit dem staatlichen Gewaltmonopol und die Notwendigkeit eines bewaffneten Kampfes werden dort begründet.

„Wir behaupten, dass die Organisierung von bewaffneten Widerstandsgruppen zu diesem Zeitpunkt in der Bundesrepublik und Westberlin richtig ist, möglich ist, gerechtfertigt ist. Dass es richtig, möglich und gerechtfertigt ist, hier und jetzt Stadtguerilla zu machen. Dass der bewaffnete Kampf als ‚die höchste Form des Marxismus-Leninismus‘ (Mao) jetzt begonnen werden kann und muss, dass es ohne das keinen antiimperialistischen Kampf in den Metropolen gibt.“

Die Dringlichkeit ihrer Sprache erscheint heute fremd. Es ist eine Sprache, die der „Funke“ hätte sein können.

„Am 14. Mai, ebenso wie in Frankfurt, wo zwei von uns abgehauen sind, als sie verhaftet werden sollten, weil wir uns nicht einfach verhaften lassen – haben die Bullen zuerst geschossen. Die Bullen haben jedesmal gezielte Schüsse abgegeben. Wir haben zum Teil überhaupt nicht geschossen, und wenn, dann nicht gezielt: in Berlin, in Nürnberg, in Frankfurt. Das ist nachweisbar, weil es wahr ist. Wir machen nicht ‚rücksichtslos von der Waffe Gebrauch‘. Der Bulle (...) befindet sich nicht im Befehlsnotstand. Wir schießen, wenn auf uns geschossen wird. Den Bullen, der uns laufen läßt, lassen wir auch laufen.[19]“

In ihrer Auflösungserklärung 1993 erläutern die Mitglieder der dritten Generation schließlich, wie es zum Scheitern dieses Kampfes kommen konnte, - aber auch warum er seine Dringlichkeit nicht verloren hat. Der Text endet mit dem etwas pathetischen Rosa Luxemburg Zitat:

Die Revolution sagt, ich war, ich bin, ich werde sein.

Wenn es aber nun nicht mehr möglich ist, an ein echtes Bild des historisch gewordenen militanten Widerstands zu kommen, stellt sich die Frage: Wie wird man das falsche Bild wieder los?

Eine Möglichkeit sich Bilder zu entledigen, ist der Klang. Der Ton und selbst das gesprochene Wort sind abstrakter als ein Bild oder ein geschriebenes Zeichen. Gegenüber einer Gestalt sind sie offener. Möglicherweise lassen sich auf diese Weise zumindest die Bedingungen für einen „Funken“ wieder herstellen.

Andrzej Steinbach erzählt in seiner dreiteiligen Klanginstallation „Funke“ die Geschichte von Chance und Scheitern eines Brandes. Ganz bildfrei ist seine Arbeit indes nun auch wieder nicht. Die Plattenspieler in den kleinen leeren weißen Räumen hier evozieren die Bilder des Plattenspielers, von dem es heißt, Andreas Baader hätte ihn in seiner Stammheimer Zelle gehabt.

In ihrer Sterilität erinnern die drei klaren Ensembles aus Lautsprecherboxen, Verstärker und Plattenspieler an einen Versuchsaufbau. Die Schallplatten tragen als ahistorisches Präparat den Sound, der uns hier zunächst wie destilliert vorkommt und der sich aber spätestens im Mittelraum vermischt. Denn alle Reinheit ist verkehrt.

Andrzej Steinbach verwendet bei seinen drei Schallplatten Sprache auf unterschiedliche Weise: deutlich und professionell gesprochene Nacherzählung, schlecht verständliche Namensaufzählung und schließlich Programmiersprache. In allen drei Fällen dient sie der Verfremdung.

Auf der ersten Platte hören wir den Nachrichtensprecher Gian-Philip Andreas ein Fernsehereignis nacherzählen. Am 3. Dezember 1971 wurde im Westdeutschen Rundfunk eine Talkshow unter dem Titel „Pop & Co – die andere Musik zwischen Pop und Kommerz“ ausgestrahlt. Diskutiert wurde unter anderem die Frage nach der ökonomischen Verwertbarkeit und Korruptierbarkeit widerständiger Jugendkulturen.

Pop galt damals als eine solche widerständige Jugendkultur. Zur Zeit der Ausstrahlung wurde ein Deal zwischen dem Chemiekonzern BASF und der Plattenindustrie bekannt. BASF hatte

sich so einen neuen und prosperierenden Absatzmarkt geschaffen. Dieser Umstand wurde in der Diskussionsrunde skandalisiert. Einer der Teilnehmer war der damalige Schlagzeuger der linksradikalen Musikgruppe „Ton Steine Scherben“ Nickel Pallat. Am Ende der Sendung holt Pallat aus seiner Jacke eine Axt und versucht damit den Studiotisch zu zerhacken. In dieser Episode hätte er vielleicht zünden können, der „Funke“. Aber er zündete nicht.

Auf der zweiten Platte verliest eine togolesische Sprecherin die Namen sämtlicher Mitglieder der Roten Armee Fraktion in alphabetischer Reihenfolge. Nur einige wenige sind bekannt, „Stars“ wie der bereits erwähnte Andreas Baader etwa. Durch das Ablesen aller Namen erhält man einen vollständigen Überblick über die Gruppe. In ihrer rund 30 jährigen Geschichte waren mehr Personen darin organisiert als man ahnt. Bekannte Namen wie Ulrike Meinhof, Andreas Bader, Holger Meins, Christian Klar oder Wolfgang Grams sind zu toten Bildern einer linken Geschichte geworden. Daneben sind sie Teil des popkulturellen Bildreservoirs. Manche Nachnamen wiederholen sich, geschwisterliche Beziehungen unter den Mitgliedern werden sichtbar. So werden Henning und Wolfgang Beer oder Friedrike und Hannah Krabbe genannt. Der französische Akzent der Sprecherin macht bekannte Namen wie Peter Jürgen Boock unkenntlich.

In Steinbachs Arbeit lösen sich die Namen von ihren Bildern, überhaupt aus ihrem Kontext und werden universell. So werden die Namen ganz gewöhnlich. Der Nachhall verleiht dem Ganzen etwas Sakrales. Es könnten die Namen der Opfer einer großen Katastrophe sein. Alles klingt nach Geschichte. An dieser Stelle ist kein „Funken“ mehr übrig.

Der Sound der dritten Platte ist ganz der Zukunft zugewandt. Andrzej Steinbach verwendet hier die Tonspur eines Werbevideos von McKinsey & Company, einer weltweit agierenden Firma für Unternehmensberatung. Das Stück trägt den Titel „A Springboard to your Future“.

Ein Thema der 70er-Jahre-Talkshow taucht hier wieder auf: Die ökonomische Verwertbarkeit kreativer Ressourcen. Die damaligen

Diskutanten ahnten bereits, wie gut der künstlerischer Elan geeignet sein würde, den Apparat anzutreiben.

2012 drehte McKinsey ein Video, in dem ganz unverhohlen für einen solchen Zusammenhang geworben wurde.

„Der gemeinhin beschworene Widerhaken zeitgenössischer Kunst – das Neue – begegnet uns heute als philosophisch leer gelaufener Loop, als Dauerschleife ästhetischer Variationen und die weiterhin ausgerufenen »Regelbrüche« und »Subversionen« als verblasstes rhetorisches Dekor.

Hatte der Künstler Steffen Zillig 2013 anlässlich der Ausstellung „Kreativität abrüsten“ der Künstlergruppe „Galerie BRD“, deren Mitglied Andrzej Steinbach ist, geschrieben. Und weiter: Da rinnt den Unternehmensberatern der blautintige Sabber aus den Mundwinkeln angesichts »der Leidenschaft des Künstlers«, die sie inspiriert »die Welt ein Stück zu verändern.« Von der sonorig beschworenen Kreativität zum animierten Farbklecks in 3D ist da so ziemlich alles dabei was Krätze macht“.

Die Sprache der Verfremdung ist hier die Programmiersprache. Steinbach hat den Track mit Hilfe eines selbstgeschriebenen Musikverarbeitungsprogramms nach Zufall auseinander geschnitten und wieder neu zusammengesetzt. Das Stück bleibt etwas ätherisch, aber es ist erschüttert. Es wird deutlich, dass die Semantische Stelle der im Werbeclip verwendeten Begriffe „Art“, „Future“ und „Courage“ beliebig ist. Man kann sie ganz nach Belieben setzen, - ebenso wie die seichte Musik. Der Track wurde digital produziert und wird nun analog – als Schallplatte – wieder abgespielt. Das digitale Cutup entspricht den Fehlermöglichkeiten eines Tonarms. Und so entstehen in der Zukunft leichte Erschütterungen in denen er möglicherweise etwas entfachen könnte. Der „Funke“.



Andrzej Steinbach
Dissonanzen

Camera Austria #142, 2018

Maren Lübbke-Tidow

»Die Figur rutscht weg und kommt immer wieder« (Anne Imhof)

I

In einem Gespräch über die Porträtarbeiten, an denen Andrzej Steinbach in den letzten vier Jahren gearbeitet hat und die er in drei Büchern zu einer Trilogie zusammengefasst hat – Figur I, Figur II (2015), Gesellschaft beginnt mit Drei (2017) und Der Apparat (2018, im Erscheinen) – meinte der Künstler Eiko Grimberg, dass Steinbachs Figuren auf ein Außen verwiesen, auf etwas, was selbst nicht mit im Bild sei oder in ihm direkt verhandelt werde; mehr noch: auf Gewalt. In der Tat erfahren wir über die Protagonist_innen seiner fotografischen Serien kaum etwas, was konkret greifbar wäre. Steinbach arbeitet mit Variablen und fordert seine Protagonist_innen sehr gezielt zu verschiedenen Posen auf. (1) Mit der Abfolge seiner Bilder baut sich ein dramaturgisch ausgefeilter Prozess auf, minimal verändern die Figuren ihre Haltungen und Blicke, wechseln oder tauschen Kleider. Der Eindruck, dass hier Szenen genau angewiesen werden, wird dadurch verstärkt, dass Perspektiven auf die Personen oder die räumliche Umgebung genauso subtil und präzise verändert wie Details hinzufügt oder weggenommen werden. Anstatt also an einer konstativen Beschreibung seiner Protagonist_innen zu arbeiten – oder gar mit ihnen zusammen zu einem Bild zu kommen, wie es in diesem Genre durchaus üblich ist –, verneint er eine Art bildliche Manifestation ihres Seins, verweigert eine Form der Darstellung, mit der im Hinblick auf die Personen und darauf, in welchem sozialen Raum sie jeweils genau zu verorten sind, klare Schlüsse gezogen werden könnten. Stattdessen wählt er einen performativen Zugriff und entwickelt Porträtserien, in denen sich so etwas wie, ja, politische Haltungen zwar andeuten oder Zuschreibungen immer wieder neu aufbauen, die aber durch das Folgebild / die Folgebilder immer wieder unstimmig werden, wenn nicht in sich zusammenfallen. Innerhalb dieser Dramaturgie ist es genauso auffällig wie verstörend, dass

jedes einzelne Bild, jede einzelne Pose, jedes einzelne Detail – sei es ein Kleidungsstück oder ein Ding – genauso aufgeladen wie nichtig erscheint. Seine Protagonist_innen bestechen durch ihre mit jedem Bild vorgeführte Singularität – und stehen doch für etwas Allgemeines.

Mit dieser Methode scheint Steinbach noch am ehesten einen Kampagnenstil zu zitieren, wie er aus der Modeindustrie vertraut ist, mit dem Menschen und ihr Stil als besonders herausgestellt werden, die dabei aber zugleich gestaltlos bleiben. Bliebe man in dieser Lesart, dann würden die Körper in Steinbachs Fotografien als reines Material firmieren, an dessen Oberflächenerscheinungen gearbeitet wird. Nur zeigt sich in einer genaueren Betrachtung: Sie sind mehr als reine Körperhüllen, deren Oberflächen – mit Kleidung, mit Accessoires, etc. – in immer wieder neuen Varianten stumpf bespielt werden. Im Gegenteil: Sie erzeugen Spiegelungen. Diese zu greifen, wird indes schwer. Dazu sind die Spiegeloberflächen nicht glatt genug. Wäre dem so, dann würden sich im Prozess des Sehens / Anblickens Momente des Erkennens herauschälen und / oder Identitätskonzepte abbilden. Aber hier greift etwas anderes: Die Figur rutscht weg und kommt immer wieder – oder umgekehrt: Sie ist da und rutscht immer wieder weg. Die Spiegelungen sind voller Krümmungen. Genau an dieser Bruchstelle »bricht eine Paradoxie auf, weil das, was in Erscheinung tritt, während es sich der sichtbaren Welt öffnet, sich zugleich in gewisser Weise zu verbergen beginnt.« (2) Oder um es weniger wahrnehmungspsychologisch, sondern mehr politisch zu formulieren: Genau an dieser Bruchstelle kommt der Verweis auf das »Außen« – und was kann das anderes sein als gesellschaftliche Ordnungen oder Zustände? –, das Eiko Grimberg hier als so wirkmächtig beschreibt, in die Debatte.

II

»Was ist ein Bloßlegen, wenn man nicht nackt sein will, was ist ein Sich-Stellen und Zeigen heute, wie wird man angeschaut und wie guckt man zurück?«, fragt die Künstlerin Anne Imhof mit Blick auf die Protagonist_innen ihrer Aufführungen und auf die Bilder / Porträts, die sie mit ihnen erzeugt. (3). Wenn die Figuren bei Steinbach nicht (mehr) Spiegelungen der Industrie und / oder

ihrer selbst sind (oder sein können), und damit eine Verabschiedung von Fragen der Identitätspolitik anklingt oder auch von der Vorstellung einer kollektiv gegebenen Identität, welchen Momenten dynamischer Beziehungen gibt er dann mit seiner Arbeit Raum – wie wird man angeschaut und wie guckt man zurück, heute, um in der Diktion Imhofs zu bleiben? Spätestens seit Foucault und seiner Analytik der Macht wissen wir, dass die Körper und ihre Oberflächen von Machtwerkzeugen durchdrungen sind, Machtwerkzeuge, die sie beständig formen und verwalten. Die Mode und ihre Industrie ist eines dieser Machtwerkzeuge. Kaum mehr mag es heute gelingen, über einen Stil, meinetwegen über Formen der »Antimode«, Techniken des Selbst zu entwickeln, die eine dauerhafte Differenz gegen Konformismus bilden. Im Gegenteil: Dieses Feld ist (jugendlichen) Subkulturen durch die Industrie heute weitgehend entzogen, die deren Semiotiken aufgegriffen hat / aufgreift und in eine Markenkultur hat einfließen lassen, wodurch verschiedene Weltanschauungsmodelle, die sie noch vor wenigen Jahren über Mode / Antimode auszudrücken versuchten, mehr und mehr verschwimmen.

So ist mit Blick auf die Figuren bei Steinbach zwar auffällig, dass sie ein Bewusstsein über sich selbst zu haben scheinen und mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln beständig an ihrem individuellen Selbstaussdruck arbeiten. Ihre Frisuren, Klamotten und Accessoires sind voller Verweise auf Zugehörigkeiten zu verschiedenen Subszenen. Mit ihnen strahlen sie ein hohes Maß an städtisch codiertem Individualismus aus und signalisieren Zugehörigkeiten zu Szenen, die wir vielleicht als »links« beschreiben würden. Eine genauere Kontur aber, die über diese schwammige Zuschreibung hinausreicht, will sich nicht herauschälen. Am Ende siegt der Verdacht, dass ihre Einzigartigkeit unter dem Bann der universellen Verwertbarkeit steht. Denn längst hat die Warenindustrie alle (?) subkulturellen Kontexte kolonisiert, ausgebeutet und ihre Figuren und Zeichen sprichwörtlich gelabelt. Jedes Potenzial der Abweichung eignet sich zur Ausbeutung. Wenn in Steinbachs Arbeiten zum Beispiel immer wieder eine Bomberjacke auftaucht, so wie sie von verschiedenen subkulturellen Gruppierungen mit unterschiedlichen

politischen Agenden von linksradikal/ antirassistisch bis rechtsextremistisch getragen wurde, bis sie »casual« wurde, so zeigt dies, dass sich die kulturellen Codes heute in einer Weise verschoben haben, die das Spiel mit allen Zeichen und den ihnen immanenten Deutungsmustern von vornherein ganz einfach zulässt. Damit geht eine Form der Trennschärfe verloren. Körper sind nicht mehr Texte, wie etwa im Punk, wo jedes Detail ein verbindlich codiertes Zeichen war. Heute halten die Zeichen im besten Falle als Zitate her, bleiben aber damit weitgehend bedeutungsleer, und sind vor allem eines: unscharf geworden. Mehr noch: kommodifizierbar.

Was setzt Steinbach diesem »Außen«, das in die Körper eingegangen ist und ihre Oberflächen kommodifizierbar erscheinen lässt, entgegen? Welche Krümmungen baut er innerhalb einer allzu glatt gewordenen Spiegelfläche in seine Bildserien ein? Erst auf den zweiten Blick zeigt sich, dass er entscheidende Insignien der Warenlogik weglässt. Er arbeitet an Details. Mit ihnen produziert er Störmomente. Anders als zum Beispiel die Figuren bei Anne Imhof, sind seine Protagonist_innen nicht der High Fashion-Industrie unterworfen, im Gegenteil: Kaum ein Label ist identifizierbar, alles ist extrem einfach und doch präzise gehalten: Hose, Hoodie, Jacke, Schuhe. Die Klamotten bei Steinbach zitieren zwar einen zeitgenössischen Stil, sie sind cool – aber sie stehen nicht für eine Industrie. Dadurch erlangen sie Modellcharakter, sind gewissermaßen Schnittmuster. Speziell vor dem Hintergrund, dass Logos die Politik der Mode – die ihr entwichen ist – abgelöst haben und Konformität und Abweichung heute vor allem über Logos verhandelt werden, ist diese Verweigerung von Bedeutung. Steinbach reagiert hier gewissermaßen proletarisch, indem er das Logo gerade nicht auf den Menschen heftet. Als Hinweis auf seine alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens durchdringende Gegenwart reicht ihm der Verpackungsmüll des Internetbestellservice Amazon, den er in einer Raumecke platziert. Steinbach entzieht so den Marktmechanismen ihre Bedeutsamkeit, »Amazon« dient lediglich als Indikator eines Zeithorizonts, in dem seine Arbeit zu verorten ist – ohne dass der Müll seine Arbeit am »Menschenbild«

beherrscht.

Als ein weiteres Detail fällt auf, dass anders als in beinahe jeder Werbekampagne die Münder seiner Modelle geschlossen bleiben. Auch hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu Anne Imhof, die diesen Moment bewusst überzeichnet, wenn ihre Akteur_innen sich im Runden des Mundes üben, bis er sich zum Schrei verzerrt. Überhaupt bleiben die Gesichter bei Steinbach immer ernst, zugleich aber auch klar und offen. Seine Protagonist_innen ignorieren die Betrachter_innen nicht, schauen nicht am ihnen vorbei, im Gegenteil: Steinbach insinuiert mit seinen Figuren – zumindest in den ersten beiden Büchern – ein potenzielles Gespräch oder ein Zuhören. Die Queerness der Protagonist_innen bei Steinbach ist eine weitere bewusst getroffene Entscheidung. Sie dient ihm dazu, sich gegen eine Individualisierung von Körpern wie gleichermaßen gegen ihre Verwandlung zur Masse zu stellen. Interessanterweise aber lässt er gar keine Fragen oder ein Überraschen über sie aufkommen, stellt Queerness nicht als »besonders« oder »zeitgenössisch« heraus. Diese Art der bildgewordenen Trockenheit, mit der er die Queerness seiner Protagonist_innen zeigt, avanciert damit beinahe zur Drohgebärde (oder zumindest zur Ansage): Bitte stehen lassen. Kann nicht weg. Nicht auch noch diese gesellschaftliche Errungenschaft, hervorgegangen aus widerständigen Praktiken, betatschen und einer Verwertungslogik unterziehen.

III

Wenn wir als ein charakteristisches Merkmal des »Außen« (von vielen) die Modeindustrie und ihre Machtwerkzeuge beschreiben wollen, die in die Körper eingehen, die an ihm arbeiten, ihn formen, dann zeigt Steinbach mit der Organisation des inneren Raumes seiner Bilder, dass sich dieser »noch immer« oder »trotzdem« so strukturieren kann, dass sich mit ihm eine widerständige Form des Denkens abbildet. Durch sein »Andersdenken«, das er im Prozess des Fotografierens zu formalisieren sucht – und das wiederum Foucaults Analytik der Freiheit verpflichtet ist –, kann er das reine Abziehbild zurückstoßen, ohne (das ist entscheidend!) das Zerrbild zu seinem Projekt zu machen. Im Gegenteil: Es ist ein Menschenbild oder ein zutiefst menschliches Bild, das er zeigen will, ohne das Außen zu ignorieren – das ihn aber wiederum dazu

zwingt, seine Figuren zunächst fremd und modellhaft erscheinen zu lassen. Damit ist er August Sander nahe, ohne dessen Methoden zu imitieren. Denn Sanders Projekt, »Menschen des 20. Jahrhunderts«, das typisierende Merkmale in den Vordergrund stellte, kann heute kein fotografischer Zugriff auf eine Gesellschaft mehr sein, die sich immer weiter ausdifferenziert (oder verschwimmt?) bzw. innerhalb derer eine Festlegung von Zugehörigkeiten nicht mehr gelingen kann, ohne zugleich die Brüche mit zu thematisieren. Wichtig für Steinbachs Projekt ist deshalb, einen Dissonanzraum zum komplexer gewordenen »Außen« zu erzeugen, ohne es zu negieren – nur so können sich seine Protagonist_innen letztlich überhaupt als Menschen behaupten, die für eine spezifische Zeit stehen. Seine Entscheidung, um seine queeren Charaktere gerade kein Aufheben zu machen oder modellhafte Kleidungsstücke auszusuchen, die sich einem industriell erzeugten Begehren verweigern, zeugen davon genauso wie seine Entscheidung, Requisiten (Stühle) zu wählen, die zwar für einen Designanspruch stehen mögen, ohne aber ihn je erfüllen zu können oder Räume anzudeuten, die zwar klar und offen angelegt sind, deren Details und Spuren aber schlussendlich auf ein einfaches, wenn nicht provisorisches Setting verweisen.

Mit »Gesellschaft beginnt mit Drei« öffnet sich eine weitere Facette Steinbachs Arbeit, die Anschlüsse an Sander und seine Arbeit am Menschenbild zulässt, da sie Arbeitswelten thematisiert. Schob sich in »Figur I, II« der Begriff Jugendkultur nach vorne, beherrschen hier jeweils drei uniformierte Charaktere die Szene. Im weitesten Sinne könnte man diese mit den Begriffen »Arbeit«, »Management« und »Selbstständigkeit« in Verbindung bringen. Die Akteur_innen formieren sich jeweils zu einer Gruppe, Hierarchisierungen werden nur subtil angedeutet durch die Entscheidung, dass jeweils eine Person auf einem Sessel Platz nimmt, gerahmt von einer stehenden und hockenden Figur. Nicht nur werden die Zuordnungen der Figuren innerhalb dieses Rahmens variiert, auch die Kleider werden getauscht. Das Spiel der Hände sticht in diesen ansonsten schwarz gehaltenen Szenen besonders hervor. Durch sie bleiben die Akteur_innen klar aufeinander bezogen. Ging es in »Figur I, II« noch um das

Hinterfragen und gleichzeitige Hervorbringen von Rollen oder Rollenzuschreibungen, so baut sich mit den Uniformierungen in »Gesellschaft beginnt mit Drei« dagegen eine Bewusstwerdung über (gesellschaftliche) Funktionen auf. Dass diese nicht nur einfach »da« sind, sondern auch notwendig (und fluide), wird durch das gestische Potenzial hervorgehoben, mit dem Momente des Zusammenschlusses anklingen. In »Der Apparat« schließlich, wird der Bezug zum »Außen« am evidentesten. Sein in das Setting eingelassener Protagonist scheint sich, mit jeweils unterschiedlichen Kameras ausgestattet, an Situationen heranzupirschen, die selbst nicht mit im Bild sind: Er setzt dazu an, sich und anderen ein Bild zu geben. Diese Bilder können die Ergebnisse eines Modeshootings sein, Aufnahmen im Rahmen einer Pressekonferenz oder die Dokumentation eines Kriegsschauplatzes. Aber auch der Begriff der Probe drängt sich hier auf. Das Sehen richtet sich immer neu aus. Was da draußen ist ... obliegt unserer Bereitschaft, Differenzen wahrzunehmen. Mit all diesen Facetten, die im Detail zu suchen sind, sind Steinbachs Bilder weit mehr als ein »nur« bildgewordenes Distinktionsgefecht gegenüber wirkmächtigeren (oder gewaltvollen) gesellschaftlichen Kräften, die an einer Nivellierung von Differenz arbeiten. Im Gegenteil: Die feinen Dissonanzräume, die sie erzeugen, sind Ergebnisse einer widerständigen Praxis, die sich gerade gegen diese Form der Nivellierung richtet. Die »Figur rutscht weg und kommt immer wieder«. Wenn bei Imhof mit diesem Zitat vielleicht Momente der Entgleisung angesprochen sind, mit denen ihre Figuren aus der Norm fallen, und sie genau diesen Moment in ihrer Arbeit produktiv macht, bevor die Normierung wieder Raum greift, dann dient der Moment des Wegrutschens der Figuren bei Steinbach dazu, innerhalb der gegebenen Ordnungen für seine Figuren »andere Räume« zu öffnen, Räume, in denen Momente einer möglichen politischen Selbstermächtigung und / oder auch eine Widerständigkeit anklingen. Sowieso kann sich eine politische Haltung nur innerhalb von (wenn auch noch so ruinösen) Ordnungen und Ideen entwickeln. Dabei beruht »der Raum der Möglichkeiten auf einer Vorstellung von Kollektivität, die alle Versammelten miteinschließt – ob sie sich dadurch provoziert fühlen oder nicht.«(4). Diese Idee kann ein

Scheitern miteinschließen. Nicht alle gehen mit. Aber: Nur so kann eine Performanz der Normen erzeugt werden. Und um was anderes, wenn nicht um genau dieses Projekt, kann es in der Kunst gehen?

(1) Steinbach bezieht sich hier auf das Projekt von Marianne Wex, "Weibliche und männliche Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtstrukturen" aus dem Jahr 1979, das ihm als eine Art "Baukastensystem" für das Entwickeln seiner Figuren und ihrer Posen dient.

(2) George Didi Huberman, "Das Paradox der Phasmen", in: Ders., phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbilder ..., Köln: Dumont, 2001. S. 15-21, hier: S. 15.

(3) Anne Imhof in einem Interview mit Susanne Pfeffer, in: Anne Imhof, Faust, XXX, S. XXX

(4) Ian White, XXX Roundtable XXX, in: On Performance, hrsg. von Kunsthaus Bregenz, Eva Birkenstock und Joerg Franzbecker, Bregenz 2012, S. XXX

Andrzej Steinbach

konkret Magazin #2/2020
Bildwechsel

Radek Krolczyk

Es sind Bilder über die Bedingungen von Bildern. Die Fotoreihe „Der Apparat“ stellt keinen fotografischen Apparat, sondern eine junge Fotografin ins Zentrum. Die Buchfassung der Fotoarbeit zeigt sie in elf kurzen Sequenzen, in elf unterschiedlichen Settings, mit elf unterschiedlichen Fotoapparaten, wie es scheint. Es sind elf Varianten einer Rolle; es sind elf miteinander verwandte Rollen. Es gibt nur diese eine Darstellerin, und es gibt nur diesen einen Raum, in dem sie für einen anderen Apparat als Fotografin agiert. Die Fotografin könnte auch ein Fotograf sein, sie ist innerhalb der Bilder geschlechtlich nicht festgelegt, sie ist neutral. Merkmal ihrer Rollenwechsel ist der Wechsel ihrer Apparate. Das heißt, die Apparate werden wiederholt, sie werden mit verschiedenen großen Objektiven variiert. Die Apparate wechseln so ihre Bedeutung.

Merkmal ihrer Rollenwechsel ist auch der Wechsel ihrer Kleider. Die einzelnen Kleidungsstücke werden wiederholt, sie werden unterschiedlich kombiniert. Die Fotografin trägt eine Baseballkappe und einen Helm, einen Kapuzenpullover, eine Windjacke und eine schusssichere Weste. Die Kleider wechseln so ihre Bedeutung.

Das räumliche Setting, das ist ein denkbar einfacher, modellhafter Aufbau. Es scheint so, als würde der Raum wechseln, doch der Raum um sie herum wechselt nicht wirklich. Wie vorher schon die Apparate oder die Kleidungsstücke, werden die Gegenstände des Raumes wiederholt. Es sind nur wenige Dinge, der Raum hat nicht viel zum Wechseln. Er ist nahezu neutral, ebenso sind es seine Gegenstände: stapelbare Stühle aus einem Sitzungs- oder Vortragssaal, weiße Ausstellungssockel, ein DHL-Versandkarton, ein Brandschutzteppich. Die Gegenstände werden verschieden genutzt. Die Fotografin wechselt mit ihren Rollen ihr Stehen, Sitzen oder Hocken, auf den stapelbaren Stühlen, auf dem Brandschutzteppich. Die Gegenstände wechseln so ihre Bedeutung.

Die Fotografin wechselt zwischen diesen Gegenständen neben ihren Apparaten

und den Kleidungsstücken ihre Posen und ihre Haltung. Sie fotografiert nebenher, sie fotografiert heimlich, sie fotografiert präzise, nimmt eine Einstellung an ihrem Apparat vor, lässt sich Zeit, wartet ihr Motiv ab, überprüft ihre Aufnahmen. Der Aufbau der Szenerie um die Fotografin, mit ihren Kleidern und ihren Apparaten ist modellhaft. Die Szenerie ähnelt einem beliebig wiederholbaren Aufbau, der zu einem verifizierbaren Ergebnis führt. Die Fotografin ist nicht die Fotografin der Bilder, die wir hier sehen, sondern ihr Modell. Wir sehen nicht die Bilder, die sie macht, und möglicherweise tut sie nur so, als machte sie Bilder. In den Fotografien, die wir zu sehen bekommen, gibt es nichts, wovon sie Fotografien anfertigen könnte. Die Fotografin ist hier das Modell einer Fotografin, ihr Apparat ist das Modell eines Apparats. Alles, was wir zu sehen bekommen, ist Teil eines technischen, eines medialen, schließlich eines gesellschaftlichen Modellaufbaus. Der Apparat der Fotografin ist sicher nicht „Der Apparat“. Die Fotografin müht sich ab, aber sie vermag es nicht, ein Bild zu produzieren. Wo also ist „Der Apparat“? „Der Apparat“ ist außerhalb, er setzt die Regeln. Es ist „Der Apparat“ der die Bildarbeiterin in ihren verschiedenen Bildarbeiterinnenberufen, in ihren verschiedenen Bildarbeiterinnenrollen ins Bild setzt. Es ist „Der Apparat“, der die Rollen der Bildarbeiterin festlegt, der den Kader um die Frau mit ihrem Apparat setzt. Dem so gesetzten Kader entkommt die Frau mit dem Apparat nicht und bleibt die Bildarbeiterin, die „Der Apparat“ von ihr einfordert zu sein. Mit ihrem Apparat ist sie gegen „Den Apparat“ machtlos, so sehr sie sich mit der Produktion von Gegenbildern abmühen mag. Das betrifft auch die Gegenbilder der engagierten Pressefotografin, der Demofotografin oder der Kriegsfotografin, die geduldig auf Stühlen sitzen, sich hinter Sockeln verstecken und über Brandschutzteppiche robben. Die Gegenbilder, die in einem Vortragssaal, mit seinen stapelbaren Stühlen, in einem Museum mit seinen weißen Sockeln geschossen werden, mit viel oder auch wenig Mühe, haben im großen Bild bereits ihren Platz. Es ist das große Bild, das ins Visier der Fotografin geraten muss, damit sich der Kader um sie herum auflöst und das Bild, das sie macht, das Bild, das von ihr gemacht wird, ersetzt.

Andrzej Steinbach
Figur x, immer dazwischen

Monopol Magazin #09, 2019

Saskia Trebing

Da liegt also diese schwarz glänzende durchnässte Bomberjacke auf dem Boden und sieht irgendwie klaffend körperlich aus. Wie eine glitschige Muschel mit orangenem Innenfutter-Fleisch. Altmeisterlicher Faltenwurf trifft Meeresfrucht- und Vagina-Assoziation. Und dann scheint aus dem Stoff auch noch eine hellbraune Lache auf den weißen Fußboden zu suppen. Ist das ein Tatort? Ein Stillleben? Oder abgeworfener Ballast, damit die Besitzerin der Jacke besser vorm Wasserwerfer wegrennen/im Regen tanzen/jemanden verprügeln kann?

Im Werk des Berliner Künstlers Andrzej Steinbach, der vor allem Menschen fotografiert, nimmt das verlassene Kleidungsstück eine Sonderstellung ein. Aber selbst in dieser Aufnahme von Ballonseide auf Steinboden lässt sich erkennen, wofür sich der 1983 im polnischen Czarnków geborene Fotograf interessiert. „Erweiterte Menschenbilder“ nennt er die Objekte, die seine Werke bevölkern. Steinbachs Bilder sind so voller kultureller Codes (Bomberjacke! Subkultur! Skin- heads? Punk?), dass man sie unbedingt lesen will, aber gleichzeitig so reduziert, dass statt einer interpretativen Punktlandung ein Schwebezustand entsteht. Das gilt auch für seine Porträtserien, mit denen Andrzej Steinbach bekannt geworden ist. Die junge Frau mit dem kahlrasierten Kopf und dem ungerührten Blick, die in einem kargen Zimmer immer wieder ihre Kleidung und Posen ändert, vergisst man nicht mehr, wenn man sie einmal gesehen hat. Den Fotografen interessiert das Verhältnis zwischen einer Serie und ihren Einzelteilen. Jedes Porträt eines Menschen, ob fotografiert oder gemalt, gibt noch immer das vermessene Versprechen, etwas über sein Modell preiszugeben, das an der Wahrheit kratzt. Wenn dasselbe Subjekt jedoch in verschiedenen Inkarnationen auftaucht, beginnt diese Erwartung zu bröckeln. Individuum wird Figur.

Jetzt könnte die Verheißung der Mode- und Produktfotografie einspringen, dass

jeder mit den richtigen Accessoires alles sein kann. Doch auch diese Gewissheit wird untergraben, weil die Botschaften nicht eindeutig genug sind, um eine echte Zugehörigkeit auszudrücken. Andrzej Steinbach ist so etwas wie ein visueller Minister für innere Unsicherheit. Gegen den Trend zur allgemeinen Selbstvergewisserung und der aufflammenden deutschen Sehnsucht nach klaren Grenzen interessiert ihn vor allem das Uneindeutige und Instabile. Für seine Serie „Gesellschaft beginnt mit drei“ geht er vom klassischen Gruppenporträt aus, nur um die Rollen konsequent durchzutauschen und immer nur eine Protagonistin in den Fokus zu nehmen. Vieles passiert bei ihm an den Rändern, irgendwer bleibt immer außenvor. Andrzej Steinbachs Gesellschaft – will man sie denn als deutsch lesen – zeigt ein Land im Wandel. Geschlechteridentitäten werden fluide, aber es sieht auch aus, als müssten sich die Protagonisten für diese Veränderung wappnen. Jede Version der Figur steht unter Beobachtung der Kamera und der Betrachter. Die Fotografie als Versuchslabor.

Die Grundidee eines Bildes in Variationen immer wieder durchzuspielen, bedeutet für den Fotografen auch eine Entschleunigung des Sehens. „Die hochaufgelösten Bilder von heute zeigen alles“, sagt er. „Aber die Details nimmt man erst wahr, wenn man Ähnlichkeiten und Unterschiede sucht.“ Steinbachs Bilder tragen oft eine Ahnung von Gewalt in sich. Menschen beginnen sich zu vermummen, eine Fotografin in schusssicherer Weste scheint sich für ein Krisengebiet zu wappnen. All diese Szenen finden jedoch in generischen, bürohaften Räumen statt. Als sähe man eine Probe vor dem Showdown. Das eigentliche Ereignis bleibt unsichtbar. Und am Ende liegt da die tropfnasse Jacke

Andrzej Steinbach
Society Starts With Three

Fotograf Magazine
#33 investigation

Jen Kratochvil

Kunsthalle Wien crowned their 2018 dramaturgy with the exhibition project *Antarctica*, tackling the sociological term “alienation,” prominently present in the work of Michelangelo Antonioni, whose quote about moving glaciers opened the whole show. *Antarctica* focused on photography and film, as media seemingly holding a privileged relation to reality, yet proving how wide a gap between the depicted and its real context could be. Andrzej Steinbach’s work was represented by a segment of his series *Gesellschaft beginnt mit drei* (*Society Starts With Three*) from 2017, relating in its title to an essay by the German sociologist Ulrich Bröckling. According to him, the binary of “us” and “them” is since postmodernity undermined by a third position which “mutates from troublemaker to an often emphatical guarantor of an aesthetically absorbed diversity or serves as the starting point for specific identity politics.” *Antarctica* presented the works of participating artists in an abstracted, yet still relatively literally staged environment, resembling a wasteland of endless wild plains of the realm of glaciers with implemented traces of post-industrial ruins of the era of late-capitalism. This allusion to nature most of us know only from high- definition images on pages of glossy magazines or from technically highly sophisticated documentaries and has much in common with the work of Andrzej Steinbach. His approach to the nowadays much critical topic of identity politics is mostly utilizing a traditional medium of a photographic portrait, realistic representation of a human body staged either in private or public surroundings. The testimonial value of these images is highly uncertain though. His figures could be possibly identified by their garments or items accompanying them, yet their status remains ambiguous, making the viewer somehow lost in meaning. Three women from his series of photographs exchange their dresses, postures, and expressions with each new shot; some remain visible, some are pushed to the background outside

of view. Any attempt to construct a narrative or to understand what we are witnessing is doomed to failure. These highly stylized scenes could come from a fashion magazine editorial, yet their unsettling character proves the reality must be entirely different. Just as the architecture of the show provides a glimpse into something highly familiar, at the same time unreachable and truly theatrical, these photographs play with a very similar strategy. The ostensibly outdated concept of alienation finds a new urgency for our post-truth era, making it as relevant as back when Monica Vitti walked the empty streets of the newly built Italian cities during the economic miracle of the 1960s.

Andrzej Steinbach
frieze, 2017

Chloe Stead

Viewed individually, many of Andrzej Steinbach’s photographs wouldn’t appear out of place in a fashion magazine. The young woman with a shaved head and an ambivalent gaze in *Figur I, Figur II* (2015), for instance, could seamlessly have illustrated a 2016 i-D feature titled ‘The Radical Resurgence of the Female Buzz Cut’. There is an androgyny to Steinbach’s models that would sit comfortably within contemporary publications drawing on counter- and youth-cultures. It is only when Steinbach’s images are viewed serially within an exhibition that larger questions are raised: about the political import of style, culture and identity, and their representation through photography. Why, we might wonder, is a figure in *Untitled (Ordinary Stones/ Reading)* (2016) clutching *The Invisible Committee’s* 2015 book *To Our Friends?* And what is Steinbach’s intention in interspersing portraits of a young woman with unassuming photographic studies of the titular ‘ordinary stones’? *To Our Friends* is the second book by the anonymous socialist collective *The Invisible Committee*. Their first, *The Coming Insurrection* (2007), which declared the ‘imminent collapse of capitalist culture’, was decreed a manual for terrorism by the French government, leading to the arrest of nine of the book’s authors. Taken in this context, it seems likely that Steinbach’s ‘ordinary stones’, despite being depicted as unembellished museological artifacts, are intended to inspire direct action or even destructive revolt. And, by extension, is it also possible that the Nike baseball caps and oversized bomber jackets worn in the photographs reference the uniform of the new foot soldiers of the radical left rather than being mere elements of style without substance? This question remains unanswered, however. Certainly, Steinbach issues no direct call-to-arms with these portraits: he seems more interested in the conventions of photographic portraiture and how cultural mores are transposed and communicated via stance, gesture and apparel. A grouping of five images from the series ‘*Figur I, Figur II*’ depicts a black woman fashioning a T-shirt, step-by-step, into a niqab. Currently, there is perhaps no more politicized article of

clothing than the religious headwear worn by Muslim women. In some Muslim countries, a woman can be arrested for going out unveiled; yet, conversely, in certain European countries, such as France and the Netherlands, a woman can be fined for wearing a burka in a public place. While critics argue that the burka and niqab oppress women, many Muslims choose to cover their heads and faces not only for religious reasons but also as a means of expressing their cultural identity. In other words, their decision to dress this way may not be out of necessity but, rather, an alternative form of cultural identification to that portrayed in Steinbach’s photographic portraits of young women in Western clothing. Steinbach’s exhibition in Hamburg was directly followed by a second show, inaugurating Galerie Conradi’s new space in Brussels. This also featured works from ‘*Figur I, Figur II*’ and ‘*Ordinary Stones*’ but with one addition: an improvised bat, fashioned from a piece of a supermarket shopping trolley, which the artist found at a protest in Frankfurt. In a short text about the object, he observes: ‘It points to an important aspect of artistic practice: the love for form, turned into a weapon.’ For Steinbach, it seems anything – the human body, a T-shirt, a stone – has revolutionary potential. All that’s needed is the right attitude.

Andrzej Steinbach

Tobias Peper

Andrzej Steinbach führt uns mit konstruierten Erzählungen in Sackgassen. Der Künstler spielt in seinen Fotografien mit Einschreibungen und Codes, um sie in der Tradition inszenierter Fotografie zu widerlegen und dekonstruieren. Die Figuren und Gegenstände seiner Serie Ordinary Stones (2016) könnten für sich genommen alles sein und bedeuten: Szenehipster, Aktivistinnen oder Aktivisten des Schwarzen Blockes, Mann oder Frau; ästhetische Studien, archäologische Artefakte, Wurfgeschosse oder eben simple Steine. Durch bewusst gesetzte Manipulationen verführt Steinbach die Betrachterinnen und Betrachter jedoch zu vorschnellen Urteilen. So ist auf einer der präsentierten Arbeiten eine hockende Figur abgebildet, die mit Baseballcap, schwarzem Mantel, hochgekrempelter Hose und weißen Turnschuhen zunächst im Berliner Straßenbild nicht weiter auffallen würde. Links unter dem Mantel blitzt jedoch ein Stück militärische Tarnkleidung hervor, die Hände in schwarzen Fingerlingen sind zu Fäusten geballt und hinter ihr steht ein leerer Karton, auf dem in mehreren Sprachen das Wort „Achtung“ gedruckt ist. Dergestalt wird ein aggressiver Unterton in der Aufnahme lesbar, der sich jedoch nicht einlöst. Zu lax ist die Pose, zu unbeteiligt der Blick an der Kamera vorbei und zu neutral und ordinär der Rohfaserhintergrund. Eine weitere Aufnahme zeigt vielleicht dieselbe androgyne Figur lesend auf einem Bett, rechts im Bild ein Mobiltelefon, links von ihr eine merkwürdig deplatzierte Batterie auf einem Notizzettel. Die Kleidung ist dieselbe wie auf der ersten Fotografie, doch ist die Hose nun heruntergekrempelt und enthüllt den Typ trendige Jogginghose und statt des Mantels trägt die Person nur noch die Tarnjacke, auf der nun Aufnäher mit der deutschen Flagge sichtbar sind. Sie liest To Our Friends des anonymen Kollektivs The Invisible Committee, dessen Erstveröffentlichung The Coming Insurrection 2007 im vermutlichen Heimatland der Verfasser, Frankreich, als Traktat der autonomen, terroristischen Szene betrachtet und beschlagnahmt wurde. Wer um diese einigermaßen bekannte Geschichte weiß, deutet die Figur in Kampfkleidung sogleich in eine entsprechende Richtung. Jedoch wählte

Steinbach das Nachfolgebuch, das einen deutlich gemäßigteren und reflektierteren Ton als das erste anschlägt. Und abermals konterkariert die in sich ruhende Haltung der Gestalt jegliche Form von Aktivismus. Steinbachs Fotografien erweisen sich als Nicht-Porträts, die unsere Sehnsucht nach Lesbarkeit am ausgestreckten Arm verhungern lassen. Jede inszenierte Deutungsebene führt ins Leere und anstelle von Individuen und Persönlichkeiten formt der Künstler ein Konglomerat aus politischen, pop- sowie subkulturellen Codes, das nur die eigene Konstruktion preisgibt. Auch die Objektfotografien stehen in Komplizenschaft zu diesem Vorgehen. In Kombination mit den Figurenaufnahmen der Serie lassen sich die Ziegel- und Pflastersteine oder die achtlos auf den Boden geworfene Jacke als Accessoires einer vermeintlich politischen Ausrichtung lesen, denn Steinewerfer in Bomberjacke sind ein vertrautes und auch beliebtes Bild, wenn es um die Darstellung linksextremer Gewalt geht. Gleichzeitig neutralisieren sich aber beide Teile der Serie gegenseitig und betonen die Verweigerungshaltung hinsichtlich jedweder Form von Lesbarkeit. Durch akribische Inszenierung und Manipulation seiner Bildinhalte konfrontiert Steinbach das Publikum mit seinen auf normativen Prägungen und Vorurteilen basierenden Einbildungen. Der Künstler selbst vergleicht die Wirkmechanismen seiner Arbeiten mit einem trojanischen Pferd, das sich nicht im Krieg befindet, und lenkt uns damit vielleicht abermals in eine Falle.

Andrzej Steinbach
ASPN Leipzig

Frieze/de 2016

Moritz Scheper

Consider an inscrutable, untitled photograph by Andrzej Steinbach from 2013. At its centre is a record player, its plastic cover worn and scratched. Strewn around it are a Lonsdale jacket, cigarettes and other paraphernalia. This picture is included in Steinbach's show 'The Parallax View' at ASPN, comprising three sound works on vinyl as well as 15 photographs, pinned simply to the wall. The photographs seem both noisy and hermetic: cobblestones and pieces of brick are presented like geological specimens, placed in front of grey wallpaper or on sheets of glass, where they have left dirt and scratches. Two pictures of streetwear jackets, draped over a chair or flung in a corner, also shirk interpretation. They seem to be codes that can only be deciphered by initiates – as with the first picture mentioned above, whose militant backstory is revealed only if one knows that Andreas Baader hid a gun inside a record player in his cell at Stammheim prison. A key to Steinbach's series can be found in the six photographs featuring people. The subject of Untitled (pose I) (2016), for example, is a shorthaired young woman wearing a black coat, leather gloves and baseball cap. She peers out of deep-set eyes, her fists clenched. At the edge of this picture – clearly referencing fashion photography – we see a removal box with the word 'Attention' printed in five languages. Another photograph is a close-up of tattered clothes over scratched skin. The work's title, Untitled (activist) (2016), suggests that these injuries are the result of a politically-charged scuffle. In Untitled (reading) (2016), on the other hand, the woman with the baseball cap is reading a book by the anarchosituationist collective The Invisible Committee, known for its text The Coming Insurrection (2009). These less obscure literary and fashion cues allow the series to be gradually deciphered, revealing a subtext of revolt; the stones suddenly can be read as projectiles. The photographs' unapproachability is indicative of a defensiveness to a ubiquitous (governmental) gaze that calls for aesthetically normed and unambiguous content. In this

context, it is no surprise that the show's title alludes to the apparent shifting of objects when viewed from different perspectives, as well as referring to Slavoj Žižek's eponymous book from 2004.

The sound works in the exhibition deal with the theme of revolt more explicitly. On one of the soundtracks, Liste (2015), a female speaker reads out the names of The Baader-Meinhof gang, albeit defamiliarized by her French West African accent. As in the photographs, a form of distrustful, coded speech is audible. Steinbach takes a similar approach for the sound work Talkshow (2015). A television chat show from the late 1970s, now a YouTube classic, that ended with Nikel Pallat, the singer of German left-wing rock group Ton Steine Scherben, smashing a table with an axe, is re-enacted in dramatically compacted form. In this clearly structured radio play, which lacks the shouting and confusion of the television episode, the reason for Pallat's meltdown comes to the fore: the co-opting of left-wing alternative arts by 'market-based competition'. This seems an accusation that could also be levelled at Steinbach. But the way his approach functions in exactly the opposite way: instead of allowing for his work to be 'co-opted', he is interested in how ambiguity and political non-conformism can garner artistic expression given the ascent of smooth, commercial pictorialism. Unlike Pallat's confrontation, Steinbach's approach does not immediately land him outside of the room.

Andrzej Steinbach
Figur I, Figur II

Camera Austria, 2016

Moritz Scheper

Mit seiner Ausstellung »Figur I, Figur II« im Sprengel Museum zeigt der Leipziger Fotograf Andrzej Steinbach eine intensive Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Hintergründen des fotografischen Porträts. Die in Hannover gezeigten 20 großformatigen Aufnahmen – eine extreme Verdichtung der 186-teiligen Serie – zeigen Porträtstrecken zweier Frauen, aufgenommen in einem kahlen Interieur. »Figur I«, eine androgyne, kahlrasierte Frau mit Nasenring, wurde in wechselnden Posen und Out ts abgelichtet. Einmal schaut sie über ihre Schulter in die Kamera, den Blick abweisend wie ihr ausgebeulter Kapuzenpulli. Dann mit Rehaugen aus gesenktem Gesicht, in T-Shirt und ballonseidener Baseballjacke beinahe kokett. Später wieder indifferent in Holzfällerhemd und Springerstiefeln, oder verloren im Herrenhemd. Was entfernt an eine Streetwear-Modestrecke erinnert, deutet man schnell als durchkonzipierten Zeichensatz, zu deutlich ist die »Figur« behängt mit subkulturellen Codes und Ösen, bei denen mögliche Interpretationen einhaken können. Wesentlich narrativer angelegt ist die Porträtstrecke von »Figur II«, eine schwarze Frau mit kurzem Afro. Wir sehen der schwarz gekleideten Frau vor geschlossenen Lamellenvorhängen dabei zu, wie sie sich über sieben Aufnahmen hinweg zögerlich mit einem weißen T-Shirt, das sie um ihren Kopf bindet, maskiert. Trotz einiger Unterschiede in der Strukturiertheit verbindet die beiden Teilserien von »Figur I, Figur II« mehr als nur das unpräzise Schwarzweiß mit lediglich schwachen Kontrasten. Da ist die offensichtliche Auseinandersetzung mit Kleidung; insbesondere die Aufnahmen von »Figur I« rufen ostentativ das Register der Modefotografie auf. Kaum zu lösen von diesem ist das Machtgefüge, indem eine junge Frau vor dem männlichen Kamerablick Anweisungen ausführen soll. Wie nachdrücklich Steinbach diesen Umstand reflektiert, zeigt er durch seinen Ausstellungstitel, der die jungen Frauen entpersonalisiert, formal abstrahiert zu

Figurinen. Allerdings konterkarieren die Fotografien dies, beide Modelle inszenieren sich nicht vor der Kamera, oder korrekter: Sie inszenieren die Verweigerung von Inszenierung. Das kahlgeschorene Modell etwa dekliniert mit ihren Posen zwar die Typologie der Kleidungspräsentation durch, stellt allerdings über eine abwehrende Körperspannung und unbeteiligte Mimik ihr Unbehagen aus. Und auch das zweite Modell scheint bei ihrer Maskierung nur widerwillig einer Anweisung nachzugehen. Diese widerständigen Momente lassen die Fotografien Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen männlichem Kamerablick und weiblichem Modell, und damit den der Modefotografie inhärenten Macht- und Geschlechterverhältnisse werden. Zwar reproduzierte Steinbach die sozioökonomischen Bedingungen eines Modeshootings für das Entstehen seiner Serie, fügte aber eine zentrale Brechung ein. Denn die Art, wie er seine Modelle posieren lässt, erinnert an das Schauspiel des epischen Theaters, welches »auch das Zeigen« zeigen sollte: »Nehmen wir an, die Figur sagt etwas, was sie wahr glaubt. Der Schauspieler kann sagen, muss ausdrücken können, dass es unwahr ist.«¹ Genau das tun Steinbachs Modelle, sie drücken die Unwahrheit ihrer Figuren aus. Bis hin zur Wahl einer schmucklosen Kulisse setzt der Fotograf Brechts Maßnahmen zum Unterlaufen einer illusionistischen, auf Einfühlung basierenden Rezeptionshaltung, die zentral für den Bilderhandel der Konsumtion ist, um. Doch geht Steinbach mit »Figur I, Figur II« noch darüber hinaus. Durch den abweisenden Habitus, Maskierungen und Springerstiefel vermitteln die Figuren etwas grundsätzlich Angriffes. Die Porträtierten erlauben zwar die einzelnen Porträts und damit Einblicke in ihre eigene »unerschöpfliche Alterität«², Rückschlüsse auf das Subjekt dahinter wehren sie jedoch ab und weigern sich sogar, diese vorzuspielen, wodurch die komplexe Serie noch eindrücklicher die Funktionsmechanismen des (fotografischen) Porträts desavouiert.

1 Bertolt Brecht, »Neue Technik der Schauspielkunst«, in: Ders., Schriften zum Theater 3, Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag 1963, S. 166; 169.

2 Jean-Luc Nancy, Das andere Porträt, Zürich / Berlin: diaphanes 2015, S. 17.

Thomas Seelig

Fotomuseum Winterthur, Schweiz

Erst auf den zweiten Blick lässt das Bildessay hier vermuten, dass es sich bei Andrzej Steinbachs Bildern von politisierten jungen Menschen und ihren Wohnungseinrichtungen um Inszenierungen handeln könnte. Seine neutral in die Kamera blickenden Gesichter sind wie entleerte Folien oder Oberflächen, die zu (Fehl-)Interpretationen einladen. Sie geben ähnlich wenige Informationen über sich preis, wie die uniformierte Frau, die sich mit schwarzer Kleidung und Maskierung verummmt einer möglichen Identifizierung durch politische Gruppierungen oder die Staatsgewalt entzieht. Steinbach pflegt eine distanziert ambivalente Haltung zur dokumentarischen Erzählung. Etwa wenn er über politischen Aktivismus spricht und dabei auch die Wirkungsmacht der Fotografie im Blick hat: „Sich frei zu entscheiden, das eigene Gesicht zu verdecken, wird zum Werkzeug, vielleicht zu einer Art Waffe, die einer Welt, bestimmt durch Bildrhetorik und Zeichenpolitik, etwas entgegensetzen vermag.“

Andrzej Steinbach

In: *Eigensinn der Dinge, Stilleben in fotografischen Konzepten der Gegenwart*

Exhibition cat.

Kunsthau Wien, 2017

Martin Prinzhorn

A very reflexive body of work about the effects of objects in our world permeated by industries is that of Andrzej Steinbach. These objects are quasi pictured with the camera from a natural angle (usually resting on the ground) and then land up, in this perspective, on the exhibition wall. This, in turn, fosters a distance, since we suddenly see on the wall the same vantage point found in the works, but now with our own shadow, and it is hard to comprehend this shift. How Steinbach achieves this sense of alienation remains unclear. The focus is on the objects rendered in the photographs: usually heavy stones, their traces rooted in the picture, a bomber jacket, or a record player reminiscent of Andreas Baader's turntable, set amongst their items. This distance is aroused through the angle of the shot. When looking at the images, I always feel as if I were standing on the outside, unable to penetrate the inside with my gaze. But what is the inside? We are again reminded of moments in the still lifes of Cézanne, which convey a similar feeling, as if we were standing in front of a painting, yet without actually entering it.

Andrzej Steinbach
Zeichen und Bedeutung
Bauwelt 42.2015

Bettina Maria Brosowsky

Das Sprengelmuseum Hannover, über dessen Erweiterungsbau die nächste Bauwelt-Ausgabe berichten wird, zeigt aktuell in seinem Raum für Fotografie zwanzig großformatige Schwarz-Weiß-Abzüge aus der Serie Figur I, Figur II des jungen Fotografen Andrzej Steinbach. Dazu erschienen ist ein Katalog, der alle 186 Fotos der Bildfolge reproduziert – ohne irgendeine Art von Begleittext. Lösen die ausgestellten Fotografien schon Unsicherheit aus, was uns der Bildautor mit seinen Hybriden aus Porträt-, Dokumentar- oder Modeaufnahmen eigentlich sagen will, spitzt die Auskunftsverweigerung des Katalogs die Situation weiter zu. Und auch die serielle Hängung gibt keine Hilfestellung.

Als der Kölner Fotograf August Sander (1876–1964) ab 1910, ausgehend von Bauernfamilien im Westerwald, sein umfangreiches Porträtwerk zu Menschen des 20. Jahrhunderts begann, erschien die Gesellschaft noch in eindeutigen sozialen Schichten gefestigt, unter anderem durch entsprechende Berufe. Ein Kanon ästhetischer Insignien machte Sanders Bilder allgemein verständlich: Der Konditor hantiert im Kupferkessel in seiner Küche, der Notar repräsentiert vor seinem Haus, die emanzipierte Sekretärin des WDR trägt Pagenkopf, modische Kleidung, und selbstverständlich raucht sie.

Über Sanders Grundidee, dass man den Menschen ansieht, wer sie sind, bestand damals wohl breiter Konsens. Heute scheint es, als sollten sich die Zeichen, die eine Person aussendet, nicht mehr illustrativ auslesen lassen, eine postmoderne Selbsterzählung folgt dem pluralistischen Credo des Alles-ist-möglich. Gestaltete Artefakte in Architektur, Design oder Mode verschließen sich der unmittelbaren sozialen Bildsemantik. Mit ökonomischem Kalkül wird so eine offene, nicht normierende Gesellschaftsstruktur suggeriert. Mit dieser Uneindeutigkeit ästhetischer Codes operiert Andrzej Steinbach in seiner Fotografie. Zwei Modelle dienen ihm als überindividuelle Figuren, sie agieren zwischen persönlicher

Aura und anonymisierender Zurücknahme.

Da ist eine junge hellhäutige Frau. Sie ist schlank, androgyn, der Schädel rasiert, ein Ring im rechten Nasenflügel. Sie trägt wechselnde urbane Streetwear, meist schlecht sitzend, von ästhetischer Belanglosigkeit. Trotzdem ist sie in der Präzision der professionellen Modefotografie abgebildet. Mal sitzt sie, mal steht sie vor der Wand, ein Teil des Raums ist zu sehen: kein schickes Studio, sondern ein Altbau mit abgetretenem Holzfußboden. Mitunter liegen Kartons am Boden, oder es lehnt etwas an der Wand. Sie posiert ernst, konzentriert. Und in dieser Präsenz agiert sie auch mit Stilphänomenen, deren geistiger Nährboden derzeit vor allem in Deutschlands Osten liegt. Gut, die College-Jacke, wie sie eine trägt, hielt vor ein paar Jahren als Design-Zitat auch in die Kollektionen großer Modehäuser Einzug. Aber es gibt den latenten Bekennungscode in der ähnlichen Bomberjacke, kombiniert mit Springerstiefeln und derber Hose. Derartige Gesinnungsaffinität mag aufblitzen.

Die zweite junge Frau hat dunklere Haut und krauses Haar. Sie greift zu wechselnden Textilien, demonstriert damit variantenreiche Vermummungen. Aber weshalb verbirgt sie ihr Antlitz? Sucht sie Schutz? Reagiert sie auf die andere? Man könnte eine politische Aussage hineinlesen, etwa, dass in Zeiten brennender Asylunterkünften, in Zeiten von Pegida und AfD alles Abweichende (wovon eigentlich?) in Deutschland gut daran tut, sich der Erkennbarkeit zu entziehen. Denn die derzeitige Willkommenskultur könnte sich als brüchig erweisen.

Andererseits scheint Steinbach in seiner Fotografie ohne die leisesten Anzeichen einer Empathie zu arbeiten. Seine Bildauffassung ist kühl, distanziert, tritt zudem unter multipler Verweigerung begleitender Deutungserschließung an. Zweifel an der Absicht einer expliziten Aussage müssen aufkommen. Was wäre dann die Botschaft von Andrzej Steinbach, der, 1983 in Polen geboren, in Chemnitz aufwuchs und 2013 in Leipzig sein Fotografiestudium abgeschlossen hat? Vielleicht, dass sich gesellschaftliche Differenzierungen in Mainstream und Divergenz, Affirmation und Protestkultur bildrhetorischer Codes bedienen,

die sich zum Verwechseln ähneln können, also zumindest des genaueren Blicks bedürfen. Ob sie dann, anders als Sanders wertstabiles Soziogramm, überhaupt noch etwas über einen Menschen zu erzählen vermögen, dem geht Steinbach nun schlaglichtartig in seinem deutungsoffenen, nicht unproblematischen Bildsystem nach.

Andrzej Steinbach
Ich bin, was du willst
TAZ 03.07.2015

MAIK SCHLÜTER

Für seine 184-teilige fotografische Bildserie, die das Sprengel Museum in Hannover zeigt, porträtierte Andrzej Steinbach zwei junge Frauen im neutralen Raum.

Gloria Gaynor sang 1983: „I am what I am.“ Ursprünglich wurden Text und Musik für das Musical ein „Käfig voller Narren“ vom Komponisten Jerry Herman geschrieben. Hermans Song war ein Bekenntnis: Schwule, Lesben und Transsexuelle sollten sich trotz aller gesellschaftlicher Repressionen zu ihrer sozialen Identität bekennen. Gut 30 Jahre später nutzte ein großer Sportartikelhersteller den Songtitel als Slogan für eine Werbekampagne. Jetzt durften Stars aus Sport, Musik oder Film stolz verkünden, warum sie so sind, wie sie sind. Der Titel mutierte zur Phrase. Die Werbeversion verwandelte die soziopolitische Dimension des Songs in eine egozentrische Botschaft: „Ich bin, was ich bin“ bedeutete nun nichts anderes, als dass die Subjekte vereinzelt sind und sie ausschließlich ihre eigenen Ziele verfolgen. Die unwirtlichen sozialen, psychologischen oder ökonomischen Härten der Identitätsfindung wurden durch eine Erfolgsgeschichte ersetzt. Unvollendete, gebrochene oder gar kollektive Biografien waren von dieser Botschaft ausgenommen.

Der Begriff des Porträts

Für seine 184-teilige fotografische Bildserie porträtierte Andrzej Steinbach (geb. 1983) zwei junge Frauen in einem neutralen Raum aus wechselnden Perspektiven. Aber schon der Begriff Porträt verzerrt die Vorstellung von der umfangreichen Arbeit in großformatigen Schwarz-Weiß-Bildern. Denn eine psychologische Interpretation von Person und Situation erscheint nahezu unmöglich. Zu konstruiert und zu distanziert erscheint das Setting, um als Betrachter mit herkömmlichen Mustern der Lesart von Fotografien weiterzukommen. Daher ist auch der nüchterne Titel „Figur I, Figur II“ die beste Beschreibung der Anordnung. Steinbach umkreist seine Modelle mit der Kamera. Die erste Figur wechselt innerhalb

der Serie häufig die Kleidung und die Position. Die junge Frau erscheint androgyn, ist sie doch sehr schlank und hat sich den Schädel komplett rasiert. Auch der Gesichtsausdruck wirkt neutral. Die Kleidung besteht aus verschiedenen Variationen von aktueller Streetwear wie Collegejacke, Hoody, Cargo-Hose oder Basecap. Steinbachs Bilder lassen sich nicht eindeutig zuordnen: folgt er mit seiner Arbeit einer analytischen Typologie der urbanen Mode oder sind die Bilder für ein Modeshooting entstanden, bei dem die vermeintlich künstlerische Ästhetik ganz selbstverständlich angewendet wurde? Steinbach hält seine Bilder bewusst indifferent, um die wechselnden Bedeutungen von Stilen, Moden oder Typen sowohl auf der Ebene persönlicher Identifikation wie auch der Bedeutung von Bildern deutlich zu machen. Die Arbeit wirft Fragen auf zum Verhältnis von Gesellschaft und individueller Identität, von Mode und Mimesis, von Subkultur und Mainstream und verweist auf Formen der Selbstinszenierung aller Individuen, die sich in einer westlichen Industriegesellschaft definieren müssen. „I am what I am“ war wohl immer eine fragwürdige Aussage, die im Kontext des alten Diktums vom Arthur Rimbaud („Ich ist ein anderer“) und der neuesten Erkenntnisse der Neurowissenschaft und einer dezidierten Kapitalismuskritik fast albern erscheint. Dennoch: Auch eine komplexe Theorie zum Subjekt befreit niemanden von der Fragestellung: „Wer bin ich?“ Ein wesentlicher Impuls der Subkultur begründete sich in einem massiven Widerspruch gegenüber der Logik des Elternhauses, der Schule und sonstiger Institutionen, die Konformität einforderten. In Steinbachs Arbeit ist schlecht mit diesem Begriff zu hantieren. Ist die junge Frau ein Skinhead- oder Rudegirl? Nutzt sie ihre androgyne Erscheinung als Mittel der Provokation, um erstarrte Geschlechterrollen zu demaskieren, oder geht es um rassistische Stereotype, wenn das zweite, dunkelhäutige Model explizit die Posen der hellhäutigen und kahl rasierten Figur aufnimmt und weiterführt? Wir sehen in der zweiten Bildfolge, wie sich diese weitere Figur zu verummern beginnt: mit einem Halstuch, einer Sturmhaube oder mit einem T-Shirt. Aus Streetwear wird Radical Chic und aus Mode ein Outfit für den Straßenkampf, denn die Verhüllung des Gesichts würde gegen das

Vermummungsverbot bei Demonstrationen verstoßen.

Eindeutige Uneindeutigkeit

Steinbachs Arbeit lässt sich am besten mit eindeutiger Uneindeutigkeit beschreiben. Die klare Bildsprache verspricht Nähe und Authentizität, hinterlässt aber eher ein Gefühl von Distanz und Irritation. Damit thematisiert er auch bewusst die Grenzen und Sehnsüchte, die nach wie vor an die Fotografie als Medium der Information, der Exotik, der Erotik, des Schocks oder der kommerziellen Faszination herangetragen werden. Die neueste Mode und die aktuelle Kritik an Formen mimetischer Identifikation werden von ihm in einer geradezu klassischen Anordnung zwischen weiblichem Model und männlichem Fotografen konterkariert. Damit bleibt das Ganze in einem produktiven Sinne in der Schwebe. Form und Inhalt sind variabel, dennoch bleiben bestimmte Aussagen sinnvoller als andere. Gleichzeitig erscheinen die Genauigkeit des Fotografen, das Selbstbewusstsein der Modelle und die Vielschichtigkeit der Aussage fast als Utopie.

