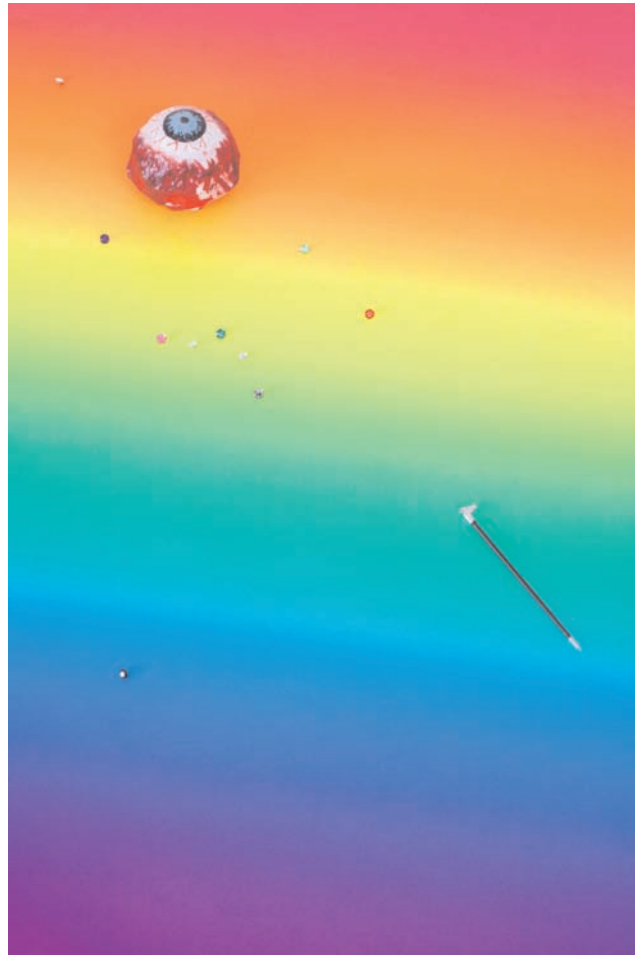


Stefan Panhans

Untitled & Items for Possible Video Sets

Essays by Reinhard Braun and Jens Asthoff
(German/English) p.66 ff



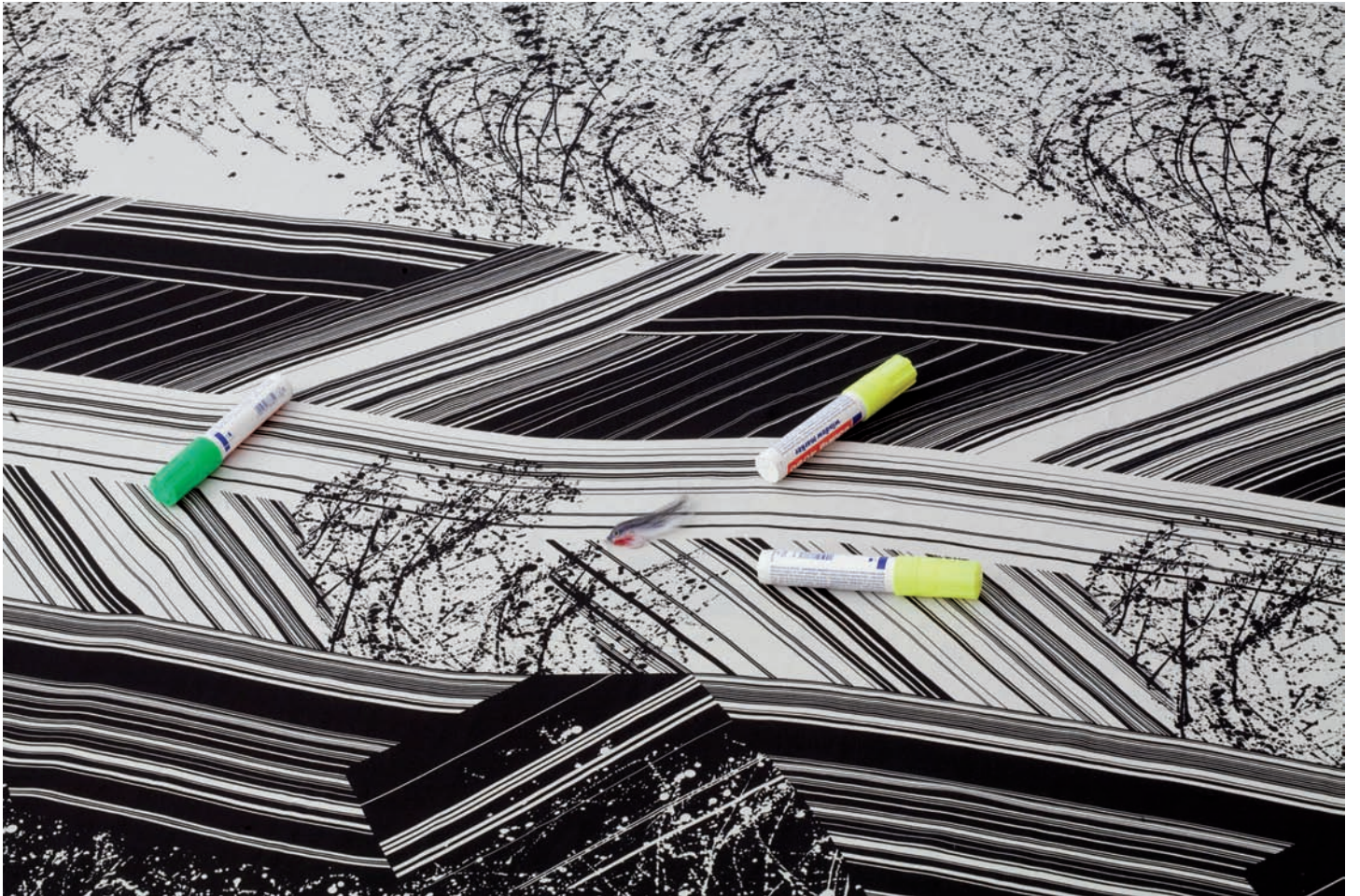
Items for Possible Video Sets #1 (Bones), 2009 c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets, #2, 2009, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #3 (GTA VIII), 2009, c-print, 60 x 90 cm



Items for Possible Video Sets #4 (GTA IX), 2009, c-print, 60 x 90 cm



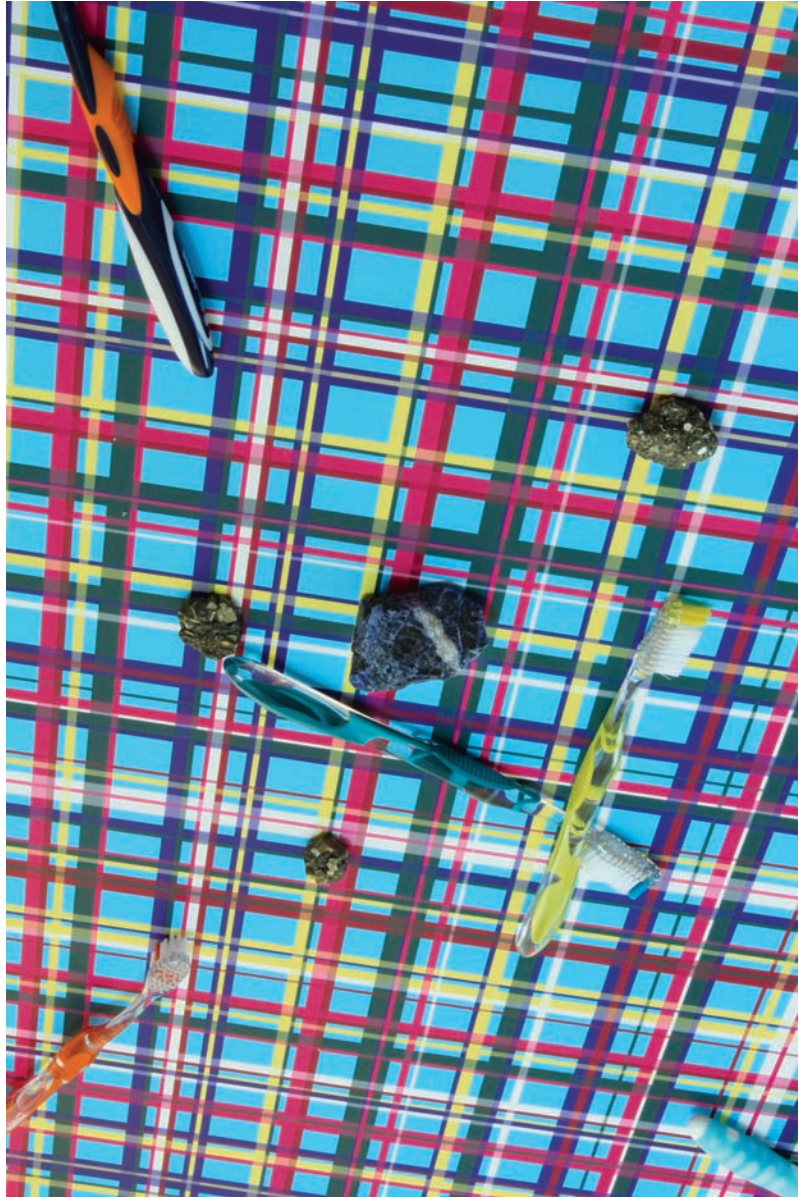
Items for Possible Video Sets #5, 2010, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #6, 2010, c-print, 53 x 80 cm



Items for Possible Video Sets #7, 2010 c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #8, 2010, c-print, 75 x 50 cm



Items for Possible Video Sets #9, 2010, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #10, 2010, c-print, 40 x 60 cm



Items for Possible Video Sets, #11, 2010, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #12, 2010 c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets, #13, 2010, c-print, 90 x 60 cm



Items for Possible Video Sets #14, 2011, c-print, 60 x 90 cm



Items for Possible Video Sets #15, 2011, c-print, 60 x 90 cm



Items for Possible Video Sets #16, 2011, c-print, 90 x 60 cm



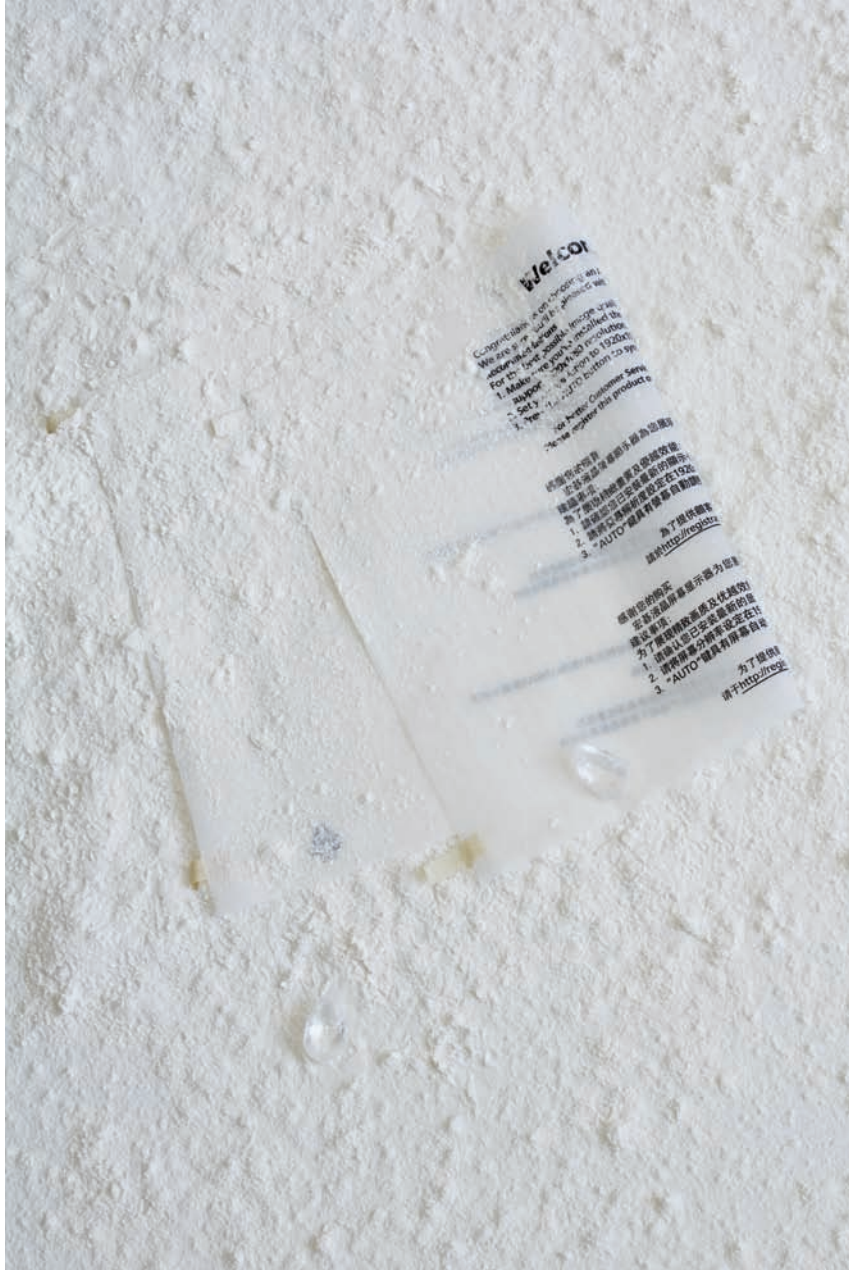
Items for Possible Video Sets, #17, 2011, c-print, 45 x 30 cm



Items for Possible Video Sets #18, 2011 c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #19, 2011 c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #20, 2011 c-print, 80 x 53 cm



Untitled, 2011, 80 x 120 cm, c-print



Untitled, 2011, 73 x 110 cm, c-print



Items for Possible Video Sets #21, 2011, c-print, 60 x 90 cm



Untitled (RUN), 2011, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #22, 2012, c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #23, 2012, c-print, 60 x 90 cm



Items for Possible Video Sets #24, 2012, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #25, 2012, c-print, 90 x 60 cm



Items for Possible Video Sets #26, 2012, c-print, 45 x 30 cm



Untitled, 2012, 3 x 40 x 45 / 1 x 40 x 60 cm 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #27, 2012, c-print, 80 x 53 cm



Items for Possible Video Sets #28, 2012, c-print, 75 x 50 cm



Items for Possible Video Sets #28.2, 2012, c-print, 75 x 50 cm



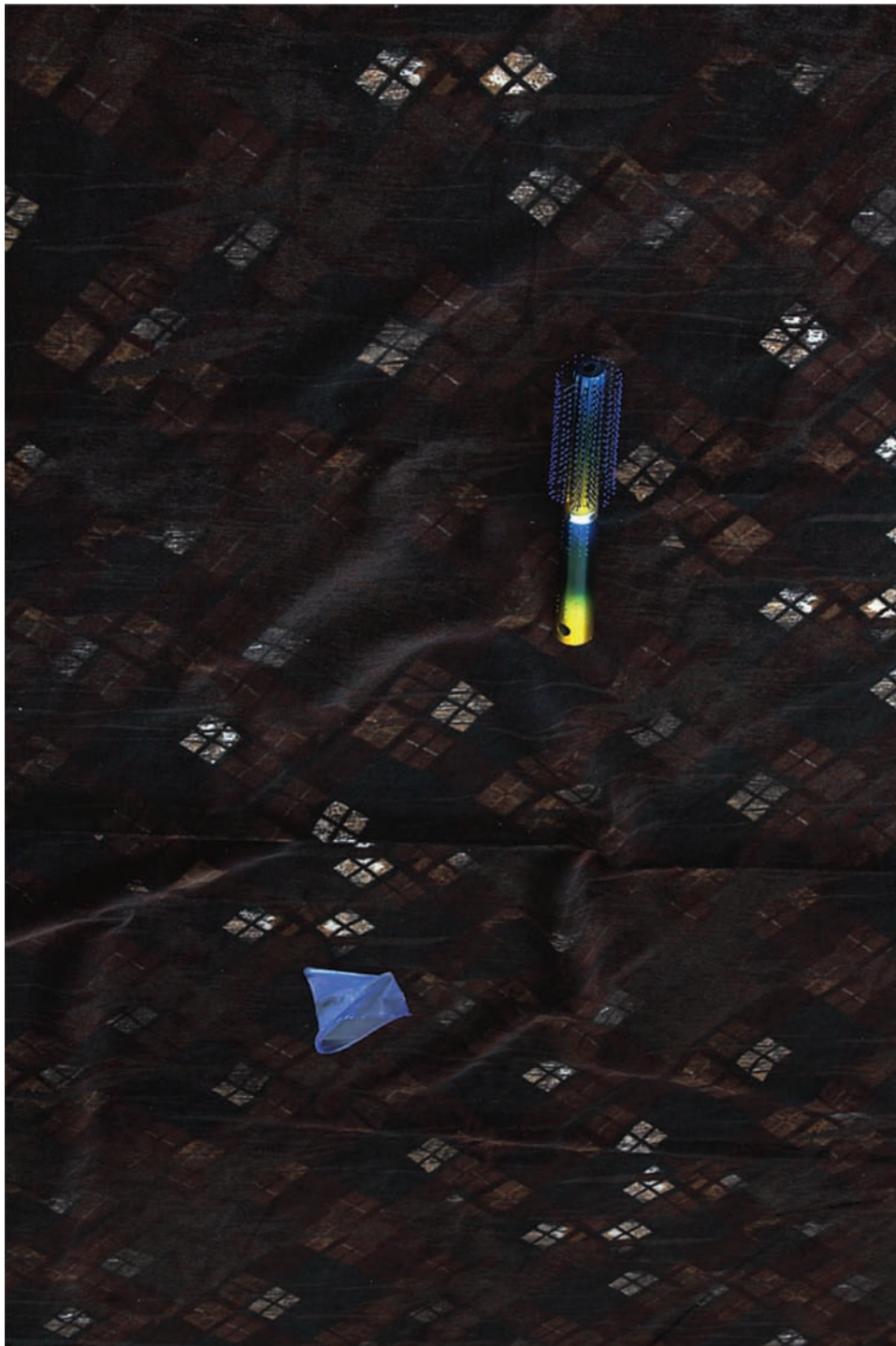
Items for Possible Video Sets (prOzacX) #29, 2012, c-print, 60 x 40 cm



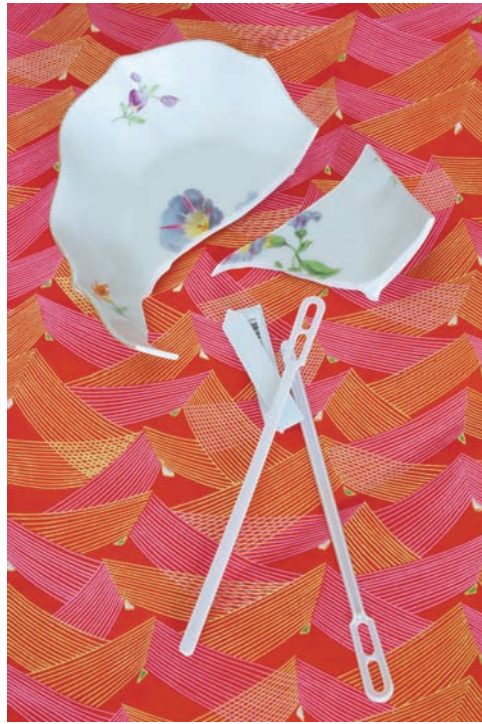
Items for Possible Video Sets #30, 2013, c-print, 60 x 90 cm



Items for Possible Video Sets #31, 2013, c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #32, 2013, c-print, 90 x 60 cm



Items for Possible Video Sets #33, 2013, c-print, 45 x 30 cm



Items for Possible Video Sets #34, 2013, c-print, 75 x 50 cm



Items for Possible Video Sets #35, 2013, c-print, 90 x 60 cm



Untitled, 2013, c-print, 45 x 30 cm



Items for Possible Video Sets #36, 2013, c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #37, 2014, c-print, 75 x 50 cm



Items for Possible Video Sets #38, 2015, c-print, 40 x 60 cm



Items for Possible Video Sets #39, 2015, c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #40 (90%OFF), 2015, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #41, 2015, c-print, 50 x 75 cm



Items for Possible Video Sets #41.2, 2015, c-print, 50 x 75 cm



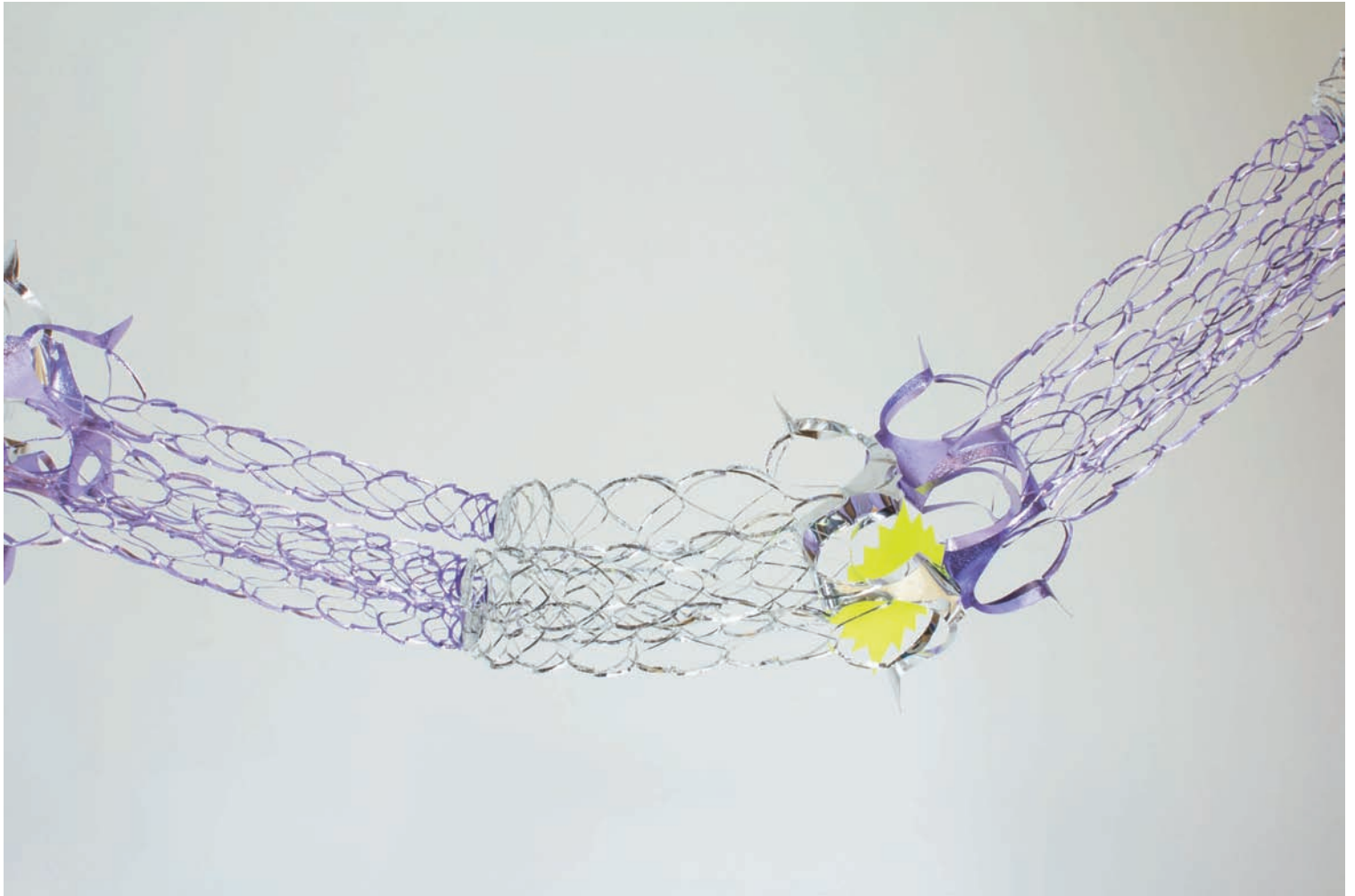
Items for Possible Video Sets #42, 2015, c-print, 80 x 53 cm



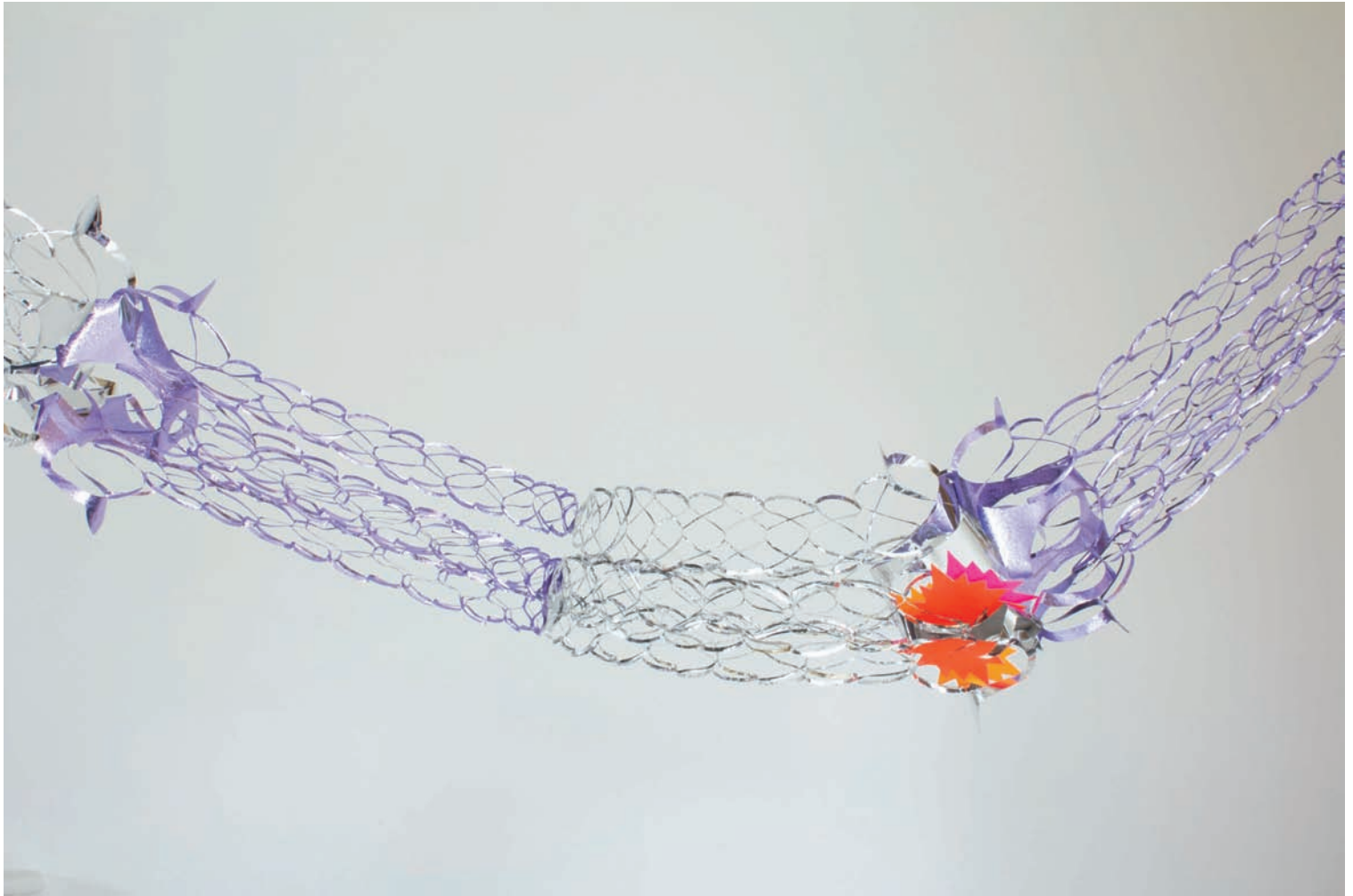
Items for Possible Video Sets #43, 2015, c-print, 60 x 40 cm



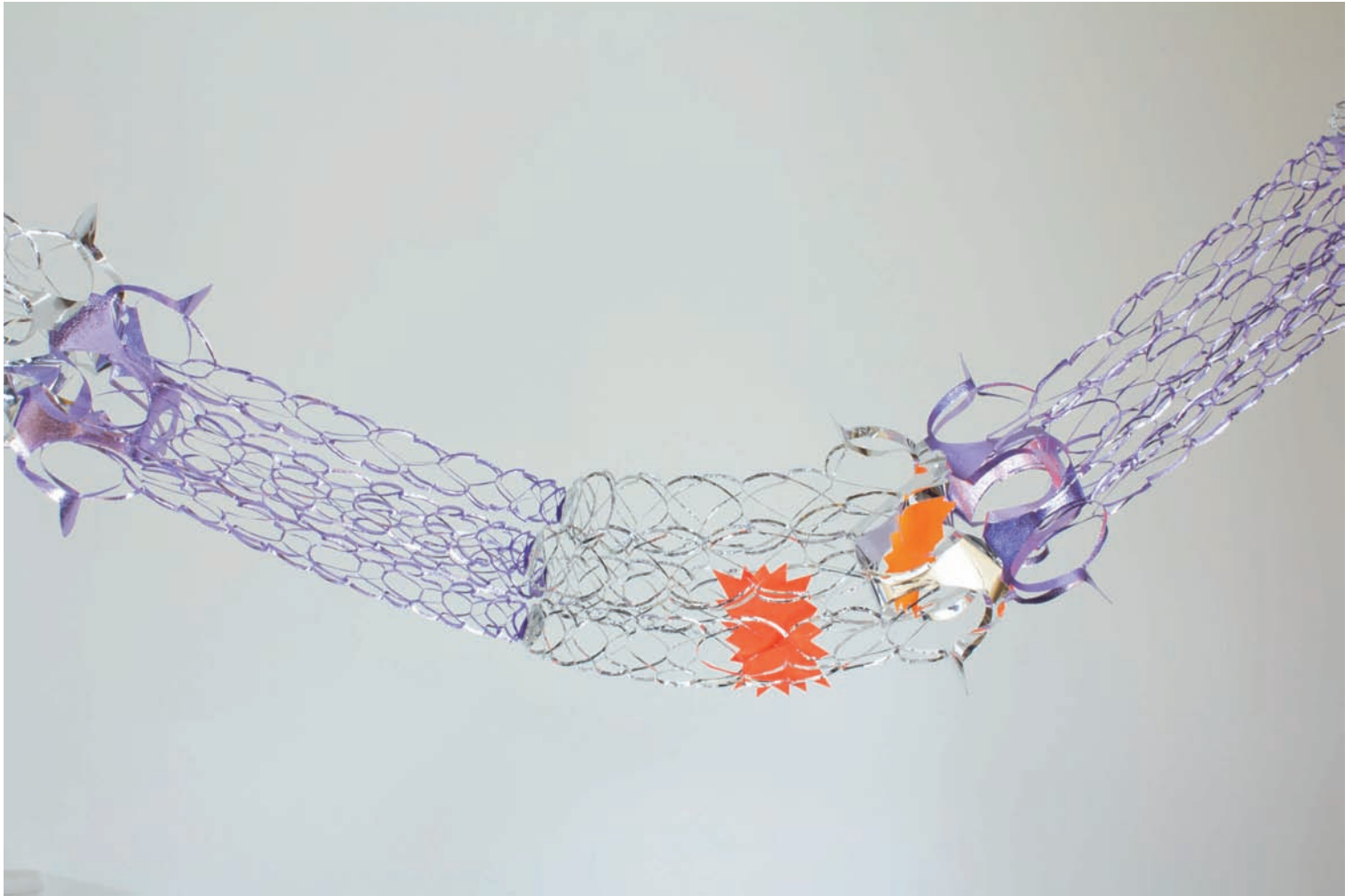
Items for Possible Video Sets #44, 2015 c-print, 80 x 53 cm



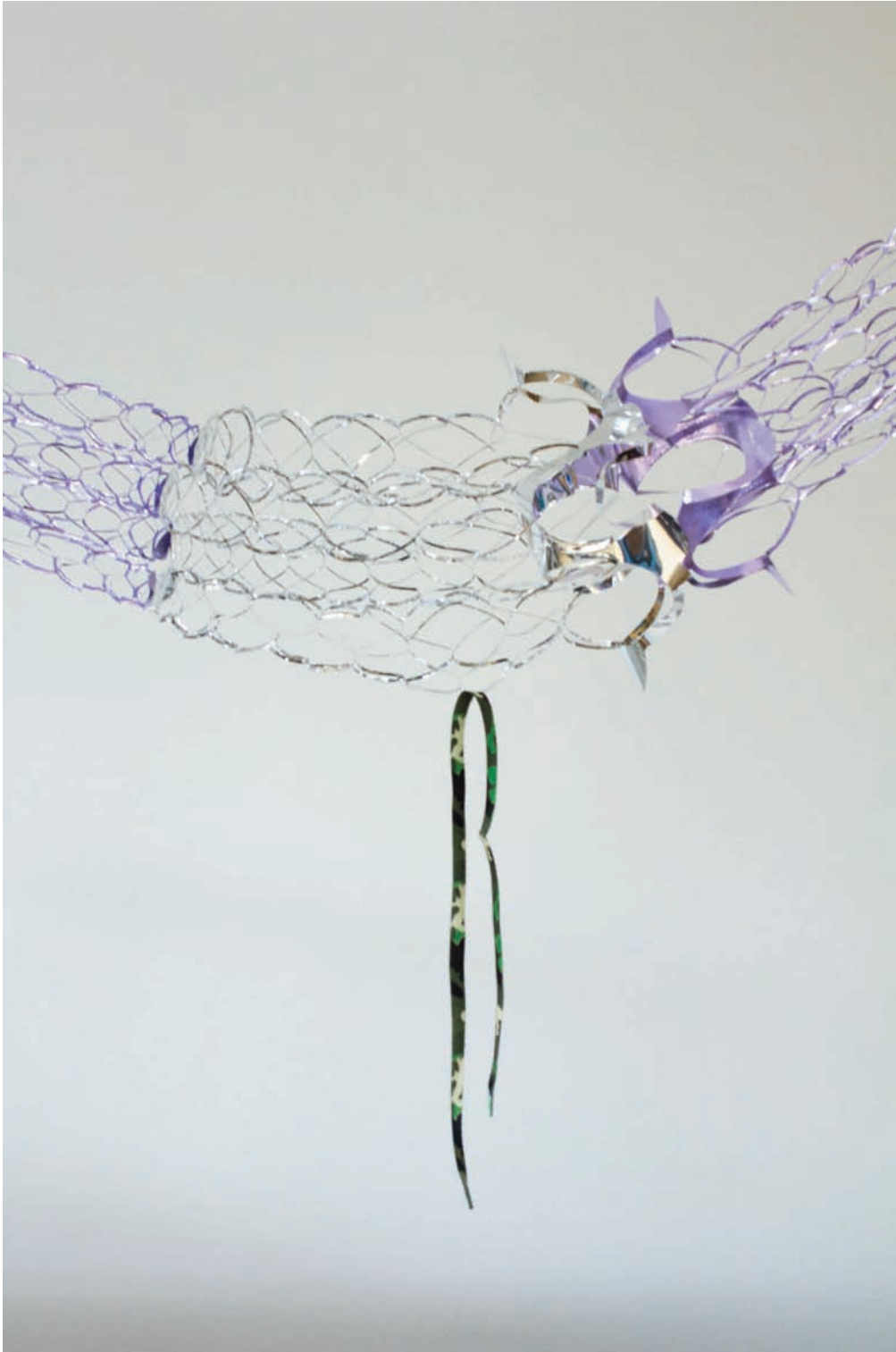
Items for Possible Video Sets #45, 2015, c-print, 70 x 105 cm



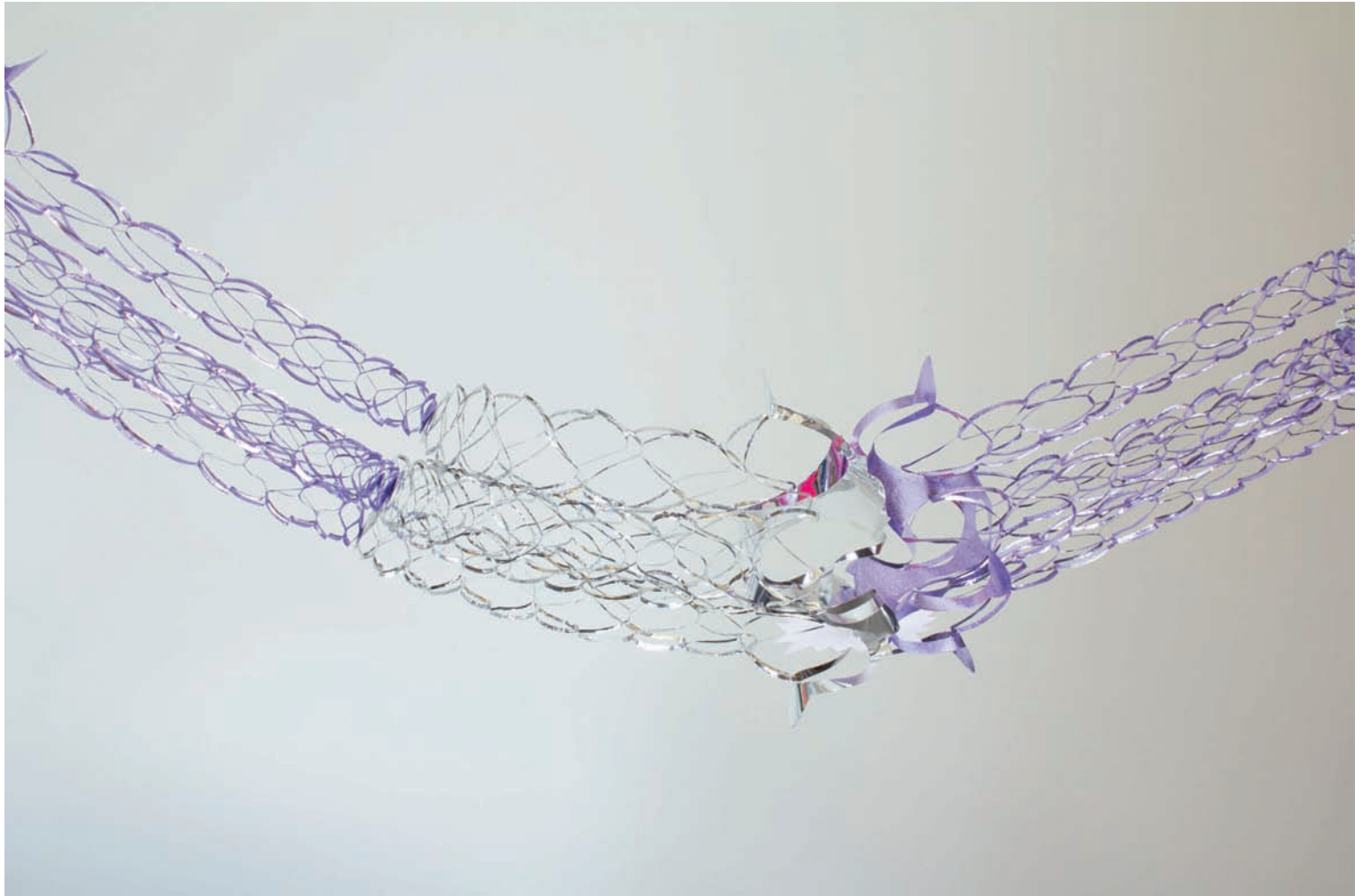
Items for Possible Video Sets #45.2, 2015, c-print, 70 x 105 cm



Items for Possible Video Sets #45.3, 2015, c-print, 70 x 105 cm



Items for Possible Video Sets #45.4, 2015, c-print, 105 x 70 cm



Items for Possible Video Sets #45.5, 2016, c-print, 70 x 105 cm



Items for Possible Video Sets #46, 2023, c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #47, 2023, c-print, 75 x 50 cm



Items for Possible Video Sets #48, 2024, c-print, 75 x 50 cm



Items for Possible Video Sets #49, 2023, c-print, 40 x 60 cm



Items for Possible Video Sets #50, 2024, c-print, 90 x 60 cm



Items for Possible Video Sets #51, 2024, c-print, 75 x 50 cm



Items for Possible Video Sets #52, 2024, c-print, 60 x 40 cm



Items for Possible Video Sets #53, 2024, c-print, 45 x 30 cm

Stefan Panhans – Items for Possible Video Sets 4.1

In seinem schmalen Büchlein über das ästhetische Unbewußte schreibt Jacques Rancière vom direkten Niederschlag einer unartikulierten Wahrheit, die sich auf der Oberfläche des Werks einprägt und jede wohlgefügte Logik der Geschichte und der rationalen Komposition von Elementen durchkreuzt.

Dies klingt wie eine Beschreibung der "Items for Possible Video Sets" von Stefan Panhans, einer bisher an die 40 Fotografien umfassenden Reihe: Sichtbeton, Sand, Plastikmüll, ein verkohltes Baguette, ein Badeanzug treffen in diesen Bildern auf Hüte, mögliche Erinnerungsstücke, Sporthelme, Protektoren, Gitarren, eine Bürste, bunten Tand, Kerzen, Mehl und Monitorfolien. Ein seltsames Aufeinandertreffen von Oberflächen, Texturen, Materialitäten, Mustern und Gegenständen – Rückstände, Strandgut, Angeschwemmtes. Eine Ordnung der Dinge, die sich der Verfügung durch den Blick und das Bild entzieht, "als besäßen Bilder die Macht, Menschen zu beeinflussen, Dinge von uns zu fordern, uns zu überzeugen, zu verführen und in die Irre zu leiten?" (WJT Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, dt. 2008, 22)

»Also, das lenkt einen total ab, das verwirrt einen, also das soll einen verwirren und total ablenken, wie im Shop drin auch, ja?, da tut alles so ordentlich, und ist es ja auch irgendwie, aber irgendwie hat man dauernd das Gefühl, dass das Ganze auf Verwirrung ausgelegt ist, ja?, bis du weich wirst und dich ergibst, bis du's endlich hinter dich bringen willst, ja? Her jetzt mit dem Teil und noch eins!, oder so ähnlich, und schon haben sie dich wieder drangekriegt, Alter, aber nicht mit mir, ja?« (Aus: Stefan Panhans, *Sieben bis zehn Millionen*, 2005, HD-Video, 5:30 min)

Es scheint, als wären die "Items" einem Versuch geschuldet, zumindest vorübergehend dieser Verfolgung durch Informationen, Angebote, Aufforderungen, Bilder, Töne und Erinnerungen – dem Begehren der Bilder und Dinge selbst – eine Form zu geben, diese in Anordnungen zu überführen, visuelle Metaphern zu gestalten, zumindest Andeutungen von Erzählungen mit und über dieses kapitalistische Strandgut, eine Art bildmäßig "ausgesprochener" Bann.

Zumindest deutet die Arbeitsweise von Stefan Panhans darauf hin: Es handelt sich um keine Bilder von zufällig vorgefundenen Gegenständen, sondern um präzise Inszenierungen einer Art "Ballet der Dinge". In einer von Produkt- und Werbefotografie bekannten Präzision, Plastizität und Farbigkeit, in kontrollierter Ausleuchtung und Komposition zeigen diese Bilder verwirrende Konstellationen von Gegenständen, sie zeigen genau diese Konstellationen, sie zeigen somit, was sie zeigen, sie zeigen geradezu nichts anderes, als dass sie zeigen, was sie zeigen. Die ästhetische Präsenz der Dinge herausstreichend, zwischen Fetischismus und Banalität oszillierend, verstricken uns die "Items" in ein Begehren am Ding und seiner befremdlichen Schönheit, die uns zugleich fasziniert wie verstört und ängstigt.

Möglicherweise zeigen uns diese Bilder, dass sich Gegenstände in metaphorische Objekte für mentale oder politische oder gesellschaftliche Zustände verwandeln können, dass, trotz ihrer scheinbaren Beliebigkeit, diese Anordnungen Ausgangspunkte für Verkettungen sein könnten: "Die Bilder agieren und reagieren unaufhörlich untereinander, produzieren und konsumieren sich gegenseitig." (Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972 – 1990*, dt. 1993, 78) Werden wir selbst von diesen Bildern konsumiert? Werden wir selbst von diesen Bildern mit den Dingen verkettet? Der Titel deutet

jedenfalls darauf hin, dass diese Bilder eine entscheidende Rolle im Erzählen einer Geschichte spielen könnten, die uns angeht, in die wir selbst irgendwie verstrickt sind. Welche Videos aber evozieren die "Items"?

Auch dies entzieht sich unserer Kenntnis. Manche arrangierten Gegenstände – wie Hüte, Turnschuhe, eine Hose, die quasi selbsttätig zu schreiten scheint, ein braunes Zuckerstück in Form des Gucci-Logos neben iranischen Teezucker-Plättchen, ein Badeanzug, Lampen oder Gitarren – verweisen auf bestimmte Mode- und Körperpolitiken, auf alltägliche Verwendungszusammenhänge, manches verweist auf Dekoration – selbst schon eine Form der Inszenierung und Verführung. Doch bilden diese Verweise keine zusammenhängende Erzählung.

Wenn hier etwas aufgeführt wird, wenn hier ein auch theatraler fotografischer Raum entsteht, ein Handlungsraum, in den die Bilder verstrickt sind (den sie jedenfalls eher hervorrufen als dass sie ihn abbilden), dann wissen wir kaum etwas über diese Aufführung. Lothar Kurzawa schreibt über Jean-Luc Godard: "Die Montage steht nicht mehr in Dienste eines vorgeschriebenen (metaphorischen) Sinns, sondern einer reflexiven Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Bildmaterial. Wie dem Sehen das Sprechen, so sollen die Bilder der Bedeutungskonstitution vorausgehen. Die Montage wird zur Demontage: des Sinns, der Helden, des Imaginären." (Jean-Luc Godard, *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*, dt. 1981, 111)

Als rohe, sinnliche Präsenz eines – immer schon kulturalisierten – Realen, die diese »Items" im Grunde auf- und vorführen, durchkreuzen sie die Bedeutungskonstruktion von Diskursen – dokumentarisch oder inszenatorisch, affirmativ oder kritisch – und sperren sich gewissermaßen gegen diese Fähigkeit der Fotografie: einen Diskurs zu generieren, eine Erzählung anzustoßen, eine Geschichte zu codieren. Die Freisetzung der Materialien erzeugt ein Spannungsverhältnis zur Etablierung eines Diskurses – und es scheint, als würde dieses Spannungsverhältnis – zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren – in den Bildern geradezu greifbar.

»Peter: Ich kann die komischen Dinger nicht kapiieren, die mir die senden ... all die ganzen Files die ich hier reinkriege ... ich versteh's nicht ... is' alles total durcheinander da – könnt' ihr das bitte nochmal anders senden, bitte Leute ... mein Kopf macht das nicht mit! ... das setzt aus hier, ich versteh' nichts, Entschuldigung ... what the hell ey!« (Aus: Stefan Panhans: *Who's Afraid of 40 Zimmermädchen*, 2007, HD-Video, 35 min)

Die Arbeitsweise von Stefan Panhans lässt sich also nicht dadurch beschreiben, dass er ein möglichst unwahrscheinliches Aufeinandertreffen weit auseinanderliegender (zumindest unterschiedlichen Regimen angehörender) Dinge herbeizuführen sucht, denn die offensichtliche Künstlichkeit der Arrangements (die "Items" sind bis ins Detail durchkomponiert) wird durch eine eigenartige Selbstverständlichkeit unterwandert, weshalb auch der Begriff Inszenierung eigentlich unzutreffend ist (und sich die Frage aufdrängt, ob nicht der filmische Begriff der Montage, gerade auch, was seine Nähe zum Performativen, zur Zeit und zur Bewegung betrifft, geeigneter wäre, die Strategie der Ordnung außerhalb jeder Ordnung zu beschreiben). Obwohl sich somit die »Items« einer zugleich obskuren wie rationalen Idee der verkettenenden Montage verdanken, sind sie gerade nicht durch eine barocke Surrealität gekennzeichnet, sondern eher durch Momente der Abstraktion, der Beschränkung, der Reduktion. Es scheint sich eher – im doppelten Sinn des Wortes – um Rückstände zu

handeln, um etwas, das zurückbleibt (sich widersetzt?), das einer Reihe von analytischen Verfahren unterzogen wurde, um etwas, das geradezu notwendiger Weise übrigbleibt, wenn alles Überflüssige ausgeschieden wurde. Durch diese Reduktion und Subtraktion, die manchmal in fast monochrome Kargheit mündet, werden die Übergänge zwischen den unterschiedlichen Ordnungen und Kontexten herausgearbeitet, denen die Dinge angehören (aus denen heraus sie ihr je spezifisches Begehren formulieren und erzeugen), werden letztendlich auch die Widersprüche evident, denen unser Verhältnis zu den Dingen unterliegt. Es ereignet sich (es wird nicht dargestellt) ein – manchmal dosiertes, manchmal forciertes – Durchkreuzen visueller Gewissheiten: immer schon zugleich künstlich und real, fiktiv und dokumentarisch, inszeniert und vorgefunden, flüchtig, prekär und doch unverrückbar, zugleich Montage und Demontage – möglicherweise jenes Moment, das den Arbeiten ihre Präsenz und ihre Performativität verleiht, weil es diese Spannung zwischen den Materialien und ihren (möglichen) Bedeutungen herbeiführt, ausstellt, und ihnen dabei manchmal geradezu Gewalt antut.

»Find' den Zugang zu dir und deinen Gefühlen und Wünschen wieder, das ist sehr wichtig, nur wer RICHTIG wünscht, bekommt, was er sich wünscht. Dazu musst du wissen, was du EIGENTLICH willst. Versuch deinen unbewussten Wünschen auf den Grund zu gehen, check deine Überzeugung genau und deine Auffassung vom Leben und vergiss nicht: Deine Überzeugungen entwerfen deinen Lebensplan!« (Aus: Stefan Panhans, *If A Store Clerck Gave Me too Much Change*, 2009, HD-Video, 2 x 15 min)

Paolo Virno schreibt davon, dass wir in unserer gegenwärtigen post-fordistischen Lebenswelt zunehmend der Welt in ihrer Gesamtheit ausgesetzt sind, wodurch sich ein unvermeidlicher Zustand des "Un-Zuhause" einstellt. Prägt diese Zerstreuung des Sozialen auch eine Zerstreuung der Dinge, des Begehrens an den Dingen und letztendlich die Bilder davon? Ist Visualität gegenwärtig vor allem als Bricolage von Wirklichkeiten, Verweisen und Verhältnissen zu verstehen, die zunehmend ihren Fokus verlieren, ein zwangloses Changieren zwischen Fetischismus, Authentizität und Fiktion? Sehen wir uns einer Bastelei von Bildern gegenüber, die alle irgendwie miteinander zu tun haben, die gemeinsam erscheinen, ohne jedoch einen gemeinsamen Raum des Erscheinens herstellen zu können: einem fundamentalen Un-Zuhause der Bilder selbst, eine strategische Verwirrung, die die Form riesiger Shopping-Malls und Online-Shops, Unmengen von Push-Messages und Anträgen auf Online-Freundschaft annimmt? Wie könnten Bilder heute noch von einer Politik erzählen, die es möglicherweise gar nicht mehr gibt?

Mit diesen Fragen lässt uns Stefan Panhans angesichts der "Items for Possible Video Sets" zurück, mit Mutmaßungen und Verdachtsmomenten, die die Bilder in ihrer Performanz quasi ausstreuen, ohne sie zu repräsentieren oder gar abzubilden zu versuchen.

"Ich glaube nicht, daß ich in diesem Film großartige Dinge ausgedrückt /exprimer/ habe, aber ich habe, glaube ich, die Dinge nicht schlecht eingedrückt /imprimer/. " (Jean-Luc Godard, *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann* (Das Leben), dt. 1981, 45)

Reinhard Braun

Stefan Panhans – Items for Possible Video Sets 4.1

In his short book on the aesthetic unconscious Jacques Rancière writes of the direct mark of a truth impossible to articulate whose imprint on the surface of the work undoes the logic of a well-arranged story and a rational composition of elements. This sounds like a description of Stefan Panhans' *Items for Possible Video Sets*, a series of (at present) nearly forty photographs: in these pictures exposed concrete, sand, plastic waste, a charred baguette and a swimsuit meet hats, possible memorabilia, sports helmets, projectors, guitars, a brush, assorted bric-a-brac, candles, flour and monitor transparencies. A strange encounter of surfaces, textures, materialities, patterns and objects – residues, flotsam and jetsam. An order of things that eludes disposition by the glance and the image, “as if pictures were alive, possessing the power to influence us, to demand things from us, to persuade us, seduce us, or even lead us astray”. (W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2006, p. 7)

“So it's really distracting my focus, confuses me, and it's meant to confuse you and make you lose your focus, just like in the shop too, right?, it all just pretends to be all proper and ordered, and somehow it is, but somehow you've always got the feeling that it's made to confuse you, right?, until you get soft and give in, until you just want to get through with it, right? So you'll just take this one and another one, and they've got you again man, but not with me, right?” (Sieben bis zehn Millionen, 2005). It would seem as if the *Items* are a result of the attempt to lend form, temporarily at least, to this persecution by information, offers, requests, pictures, sounds and recollections – the desire of images and the things themselves, the attempt to translate them into instructions, to create visual metaphors, at least intimations of narratives with and of this capitalist flotsam, a kind of spell that is “invoked” pictorially. The artistic practice of Stefan Panhans, at least, points us in this direction: it is not about images of objects found by accident but about the precise staging of a kind of ‘ballet of things’. Through a rigour, plasticity and colour scheme familiar to us from product and advertising photography with its controlled lighting and composition, these pictures feature confusing constellations of objects. They show precisely these constellations, thus displaying exactly what they display, literally showing nothing but what they show. Foregrounding the aesthetic presence of objects, oscillating between fetishism and banality, the *Items* entangle us in a desire for the thing and its disconcerting beauty, which fascinates us, disturbs us and frightens us all at once.

Maybe these pictures demonstrate that things are capable of transforming into metaphorical objects that signify mental or political or social states, and that despite their apparent randomness these arrays can be points of departure for concatenations: “Images are constantly acting and reacting on each other, producing and consuming.” (Gilles Deleuze 1995. *Negotiations: 1972-1990*, New York, p. 42) Are we being consumed by these images? Are we being chained to things by these images? The title would suggest that the images might play a crucial role in the narrating of a story that concerns us, in which we have somehow become enmeshed. However, which videos do the *Items* evoke?

That, too, is beyond our ken. Some of the objects thus arranged – such as hats,

trainers, a pair of trousers that seems to stride of its own volition, so to speak, a piece of brown sugar in the form of the Gucci logo next to Iranian tea-sugar-platelets, a swimsuit, lamps or guitars – refer to certain fashion or body policies, to the mundane contexts of their use. Others refer to decoration – as such a form of staging and seduction. However, the references alone do not make for a coherent narrative.

If anything is staged here at all – if a theatrical-photographic space is emerging, a space of action in which the images are deeply involved (at least they create it more than they portray it) – then we will know hardly anything of such a staging. Lothar Kurzawa has written about Jean-Luc Godard: “The montage is no longer in thrall to a preordained (metaphorical) sense, but serves as a reflective examination of the existing image material. As seeing should precede talking, so images should predate the constitution of meaning. Montage becomes dismantling: of sense, of heroes, of the imaginary.” (transl. from the German edition of Jean-Luc Godard, “Liebe Arbeit Kino”. *Rette sich wer kann (Das Leben)*, Berlin 1981, p. 111). As the raw, sensuous presence of a reality that is integrated all along in the cultural, which the Items perform and display, they thwart the construction of meaning in discourses – be it in the sense of a documentary or a staging, in an affirmative or critical sense – and defy this capacity of photography: to generate a discourse, to trigger a narrative, to encode a story. Releasing the materials creates a tension with the establishing of a discourse. It seems as if this tension – between what is visible and what can be said – is palpable in these pictures.

“Peter: I don’t get the strange things they’re just sending me ... all the files that I’m getting in here ... I don’t get it it’s a total mess there – can you send that again in a different format please guys ... hey my brain is switching off! ... it’s going down here I don’t understand a thing, sorry ... what the hell hey!” (*Who's Afraid of 40 Zimmermädchen*, 2007)

Therefore the artistic practice of Stefan Panhans cannot be described simply by stating that he seeks to engineer a highly unlikely encounter of extremely disparate things (or, at least, things belonging to distinct systems). For the evident artificiality of the arrangements (Items is composed down to the last detail) is subverted by a peculiar self-evidence that provides the reason why the concept of staging is actually inappropriate (and why the question is presented whether the cinematic concept of the montage, in terms of its proximity to the performative, time and motion, would be more apt to describe the strategy of order beyond all order). Although the Items are therefore based on the idea, both obscure and rational, of a concatenated montage, they are precisely not characterised by a baroque surrealism but instead by moments of abstraction, restraint and reduction. Rather, we seem to be dealing with residues in both the sense of something remaining (resisting?) after being subjected to a series of analytical procedures – and in the sense of remaining as if by necessity, when everything superfluous has been eliminated. This process of reduction and subtraction, which sometimes results in an almost monochrome barrenness, exposes the transitions between the various orders and contexts to which things belong (and from which they each formulate and generate their specific desire), eventually bringing to light the paradoxes to which our relation to the things is subject. There occurs (although it is not depicted) a thwarting of visual certainties that is sometimes measured, sometimes forced: always

simultaneously artificial and real, fictitious and documentary, staged and candid, elusive, precarious and yet unalterable, a montage and a dismantling at the same time – possibly that momentum which bestows presence and performativity on photographs because it precipitates and displays the tension between materials and their (possible) significance while occasionally, in doing so, almost doing violence to them.

“Peter: I don’t get the strange things they’re just sending me ... all the files that I’m getting in here ... I don’t get it it’s a total mess there – can you send that again in a different format please guys ... hey my brain is switching off! ... it’s going down here I don’t understand a thing, sorry ... what the hell hey!” (If A Store Clerk Gave Me Too Much Change, 2009)

Paolo Virno writes that we are increasingly exposed, in this post-Fordist world in which we live, to the world in its totality, which inevitably leads to a state of “un-home.” Does this dissipation of the social also inform a dissipation of the things, the desire of the things and finally the images of it? Is visuality present to be understood primarily as a bricolage of realities, references and relations of waning focus, casually oscillating between fetishism, authenticity and fiction? Are we faced with a bricolage of images that all hang together somehow, that appear together without being able to generate a common space of appearance: a fundamental un-home of the images themselves, a strategic confusion, which takes on the form of gigantic shopping malls and online shops, a plethora of push-messages and applications for online-friendship? How could pictures still speak of politics today when politics possibly no longer exists at all?

In *Items for Possible Video Sets* Stefan Panhans leaves us alone with these questions, with our suspicions and conjectures that scatter the images in their performance, as it were, without attempting to represent, let alone depict them.

“I do not think that I have expressed /exprimer/ great things in this movie, but I have, I believe, imprinted /imprimer/ the things not too badly.” (transl. from the German edition of Jean-Luc Godard, „Liebe Arbeit Kino“. *Rette sich wer kann* (Das Leben), Berlin 1981, p. 45)

Reinhard Braun (Translation: Volker Ellerbeck)

Stangenbrot auf Sand

Ein paar bunte Blätter liegen herum, scheinbar absichtslos verstreut zwischen Grasmulden am Rand eines schütterten Fichtenwalds. Mit ihren klaren Farben wirken sie in der nadelgrünen Naturkulisse wie Fremdkörper, fügen ein anderes, reineres Bunt den Farbtönen des seinerseits nicht gerade „natürlich“ wirkenden Walds hinzu. Dezent und beinahe schon dekorativ sieht das aus, jedenfalls nicht nach Umweltverschmutzung. Das Setting ist schwer einzuordnen. Ohne Titel (2011) könnte ein geglücktes Zufallsfoto sein, aber auch eine beiläufig gehaltene Inszenierung: Kleine Farbinseln aus DIN-A4-Papier im blassen Oktobergras, in Cyanblau, Magenta oder Grün – Farbmuster womöglich oder geschmäcklerisches Briefpapier. Auf den zweiten Blick mag einem auffallen, dass die Blätter nicht von Tau- und Regenfeuchtigkeit aus der Form gebracht, also wohl frisch ausgelegt oder verloren wurden. Sie bilden eine flüchtige Spur, die in den Wald hineinführt, unbestimmt im Dickicht endet und so das Bild in die Tiefe öffnet.

Es ist eine von Panhans' neuesten Fotoarbeiten, die (noch) keiner bestimmten Serie zugeordnet sind und von denen er im vorliegenden Buch drei publiziert. Dazu zählt auch das stark unterbelichtete ohne Titel (RUN) (2011), dessen Protagonistin zusammen mit dem eleganten Luxusauto an frühere Arbeiten etwa aus ohne Titel (seit 2007) oder Red Light White Sands Black Palms (2002–2007) erinnert; merkwürdigerweise wirkt es aber sowohl stärker schnappschussartig als auch inszenierter. Die drei Bilder stellt Panhans hier in den Kontext der un abgeschlossenen Serie Items for Possible Video Sets (seit 2009), die den Hauptteil der Publikation ausmacht. Schon darin liegt eine Geste, Panhans bricht einen homogenen Deutungshorizont zugunsten semantischer Durchmischung der Bildkontexte auf. Nicht nur, dass die titellosen Einzelfotos ganz unterschiedliche Szenen zeigen und untereinander in keinem erkennbaren narrativen Zusammenhang stehen – auch die Bildsprache und der Grad ihrer Inszenierung kontrastieren mit den komplett durchkomponierten Items. Dennoch behalten beide auf ihre Weise etwas Rätselhaftes, was auf die für Panhans typische Vermischung von Künstlichkeit und Realitätsmomenten zurückgeht. In der neuen ohne Titel-Gruppe wird das Verhältnis von Inszenierung und Realsituation offener, auch vieldeutiger gehandhabt: Das bühnenartige Dachboden-Szenario in ohne Titel (2011) etwa hält auf subtile Weise eine Spannung aufrecht zwischen durchkomponiertem Arrangement und „natürlich gewachsener“ Anhäufung. Hat man sich ins relative Durcheinander eingesehen, fügen sich Linienführung und differenziert beige-gelbe Tonigkeit schlüssig ineinander. Eine Art „Nature morte trouvée“ mit kompositioneller Überarbeitung, die ins Unheimliche tendiert.

Dieses inszenatorische Mischungsverhältnis ist bei Panhans relativ neu. Zwar spielte auch bisher das Staging eine bedeutende Rolle, aber quasi in umgekehrter Richtung. Fotos der Serie Red Light... etwa zeigen Stadtraum im Zustand der realen Inszenierung: Panhans durchstreifte dafür europaweit die hochkommerzialisierten Innenstädte und Shopping-Malls – urbane Benutzeroberflächen, die geprägt sind von globalem Franchising, das selbst noch die Akteure einbegreift. So fokussiert er Körperinszenierungen, die durch Mode und Lifestyle der Beauty- und Fitnessindustrie konditioniert sind. Die repräsentative Selbstinszenierung der Pas-

santen kommt mit den Kulissen der Konsumwelt verstörend passgenau zur Deckung, wirkt manchmal geradezu collageartig – tatsächlich aber ist nichts davon gestellt. Panhans hat hier im Stil der Streetphotography gearbeitet. Dabei ist ohne Titel (seit 2007). bereits offener, bewusst uneindeutiger angelegt als Red Light..., umfasst neben Interieur, Porträt und Landschaftsfotografie erstmals auch Stilleben. Auch diese Bilder sind keineswegs inszeniert, sie zeigen vielmehr Inszenierung: Es sind Fundstücke von Panhans' Streifzügen durch städtische „Kulturlandschaften“, deren Wirklichkeitsgehalte kaum recht einzuordnen sind – nicht im Einzelbild, erst recht nicht in den assoziativen Konstellationen, in denen Panhans Bilder für Ausstellungen immer neu und auch mit Motiven aus anderen Projekten kombiniert.

Vor diesem Hintergrund sind die Items for Possible Video Sets eine markante Modifikation seiner bisherigen Bildverfahren. Allesamt Stilleben, wurden sie per Studiofotografie realisiert und sind, anders als frühere Arbeiten, komplett inszeniert. Requisiten findet Panhans übrigens genau dort, wo er als Flaneur und Semionaut auch bisher unterwegs war: in großstädtischen Warenwelten. So verwendet er etwa Deko- und Bastelartikel, farbige Papiere, Folien, Masken und Kostüme, Lifestyle-, Sport- und Scherzartikel in abstrusen Kombinationen – mal mit einem Sneaker (#2, 2009), einem „abgetrennten“ Plastikfinger (#10, 2010) oder plastisch umgedeuteter Trendkost wie Designer-Müsli (#17, 2011). Die Konstellationen verschmelzen mit den piktoralen Hintergründen zu geschlossenen Oberflächen wie bei inszenierter Werbefotografie – wobei sie jedoch ganz eigene, teils widersprüchliche Stimmungswelten definieren.

In Items... #2 etwa trifft Merkwürdiges aufeinander: Vier Blatt blauschwarzes, mit sternenhimmelhaft weißen Pünktchen übersätes Dekopapier schafft die Grundierung, darauf in lockerer Verteilung bunte kleine Füllstoffwürstchen – essbares Verpackungsmaterial für Kindergeburtstage – sowie Bruchstücke von offenbar schon trockenen Vollkornmüslistangen. Unten links ragt in dynamischer Positivlinie als größtes Element ein trendiger Laufschuh ins Bild. Der Kamerablick zoomt nah ans Arrangement, erzeugt so einen flachen, schräg angeschnittenen Bildraum. Das Ganze ist wie aus der Fußgängerzone: Der Schuh und die fugengenau passenden Papiere assoziieren Bodenplatten, der Rest lässt an weggeworfenen Kleinkram wie Kippen, Papier und Kaugummis denken, und auch Brötchen à la Kamps oder Starbucks gehören mittlerweile ja zum Abfallüberzug der Innenstädte. In #5 (2010) wurden goldglänzend aufgefaltete Rettungsfolie, ein Spielzeugzaun Marke Schleich und Tessiner Spaghetti kombiniert. Die schwarzbraune Nudelspezialität stakt sperrig aus dem kreisförmig gesteckten Zaun, beides verbindet sich in Braun und Gold mit glänzender Verschattung zum befremdlichen, doch eleganten Ganzen. Das stillrätselhafte #7 (2010) dagegen fokussiert in bildfüllendem Anschnitt drei Böden eines silberfarbenen Ikea-Regals, in dem nichts als eine grünblauviolett schimmernde Perücke präsentiert wird – die hier wie irgendetwas zwischen getuntem Kleintier und absurdem Fetisch wirkt.

In neueren Items... spitzt Panhans Material- und Objektkombination weiter zu: Die illusionistisch flache Raamtiefe der Deko-Karos in #8 (2010) wird im leicht versetzten Kamerawinkel dramatisiert, während fliehende Linienpattern durch ergonomisch gestylte Zahnbürsten gekontert sind – passend unpassend ergänzt durch

esoterische „Heilsteine“ wie Katzensgold und Lapislazuli. Das Spiel um Materialfarbigkeit ist im zunächst eher unspektakulär wirkenden #14 (2011) besonders raffiniert: Die im Kolorit dicht beieinanderliegende Beige-Grau-Gelb-Verschränkung wird durch Materialstrukturen kontrastierend flankiert, wenn da die rautönerne, rotbraune Baumarkt-Amphore mit leicht verkleckelter Lasur ziemlich verloren flach auf der graubunten Stoffstedecke liegt – kontrapunktiert bloß durch ein kleines gelbes Streifenwirrwarr links, was die relative Leere des Arrangements betont. Unregelmäßiger Faltenwurf der dicht von feinem weißem Garn durchwirkten Decke streut amorphe Schattenlinien, die die Fläche diagonal und überwiegend weich durchkreuzen. Ein sich unter eigener Spannung aufbäumendes, glänzend schwarzes Fahrradringschloss auf grauem Sand, darunter ein verbranntes Stangenbrot mit offener Sollbruchstelle, beide ins rechte untere Bildviertel gedrängt, formieren sich in #21 (2011) zum eigenwilligen Stillleben. Der Sand ist im oberen Bildteil graublau verschattet, doch im unteren Bereich, genau auf Höhe des zerbrochenen Brotes, verbreitet sich warmes Licht, das dem schwarzen Stangenbrot zusätzlich Kontur verschafft und, ausgerechnet, die verkohlte Oberfläche prächtig leuchten lässt. Ein auf den ersten Blick spartanisches Ensemble, tatsächlich aber von komplexer Materialfarbigkeit und durchdrungen von verblüffenden Kalt-warm-Valenzen.

Panhans geht bei solchen Arrangements intuitiv vor, die Bilder funktionieren wie ein Spiel des Spurenlegens und Offenlassens. Dabei sind sie durchaus „Übersetzungen“ aus der Wirklichkeit, doch die Elemente sind ihren realen Funktions- und Repräsentationszusammenhängen entzogen. Und bereits die Titelgebung ist Teil der Inszenierung: Geben die Items for Possible Video Sets doch vor, als Probe-Settings für Videos, also als Arbeitsskizze zu fungieren. De facto sind sie als Fotografien aber völlig eigenständig. Panhans, der ja auch Videos macht, nutzt dies als fiktive Sinnzuweisung, die sich ins Bild einschreibt. So stellt er in den Items... einen deutlich veränderten Blickwinkel auf im Kern vertraute Themenfelder her: die der Codes von Konsumkultur und allgegenwärtigen Consumer-Oberflächen. Die fotografischen Objektcollagen aus Deko-, Werbe- oder Fitnesswelt haben sich nur scheinbar aus der Realität jener Verführungsarchitekturen zurückgezogen, wie Panhans sie in früheren Serien aufgriff. Die neuen Arbeiten abstrahieren vom städtischen „in situ“, doch schärfen sie desto mehr den diagnostischen Blick für jene Oberflächen, Spiegelungen und Verkleidungen, mit der die Theatralität der Warenwelt leerlaufendes Begehren mobilisiert. Es sind Reenactments eben dieser Codes und Zeichen, die Möglichkeiten alternativer Ordnungen offenhalten.

Jens Asthoff

French Bread on Sand

A couple of colourful sheets lie around, apparently purposelessly scattered, between grassy hollows at the edge of a sparse spruce forest. Brightly coloured they appear like foreign matter among the fir needle green nature backdrop, add another, purer colourfulness to the forest that for its part doesn't exactly appear "natural". They look discreet nearly decorative, but at any rate, not like environmental pollution. The setting is hard to label. Untitled (2011) could be a lucky photograph of coincidence, or an installation opting for orchestrated randomness: small colour islands of A4 papers in pale October grass, in cyan blue, magenta or green – probably colour patterns or fancy stationary. At second sight, one realises that the sheets have not gone out of shape by the moisture of dew and rain, therefore, must have been spread or lost just recently. They draw a vague trace leading into the forest, left undetermined in the thicket and, in doing so, open up into the depth of the picture.

It is one of Panhans' latest photographic works that are not (yet) assigned to a specific series and of that Panhans is presenting three in the present book. Also the strongly underexposed Untitled (RUN) (2011) is part of it whose protagonist together with the elegant luxury car remind of earlier series as e.g. Untitled (since 2007) or Red Light White Sands Black Palms (2002–2007); strangely enough, Untitled (RUN) appears both more snap shot-like and more staged. Panhans locates the three pictures within the context of the ongoing series Items for Possible Video Sets (since 2009) that constitute the main part of the publication. This already bears a certain gesture, Panhans breaks a homogenous interpretative horizon in favour of a semantic stirring of picture contexts. The untitled individual photographs not only show very different sceneries and miss out on a recognizable narrative connection – the image language and the level of staging contrast with the entirely through-composed Items. Nevertheless, each of them in its own way retains something enigmatic which refers to Panhans' typical blending of artificiality and moments of reality. In the new Untitled-group the relationship of staging and real situation becomes more open, also remains more ambiguous: The stage-like attic scenario Untitled (2011) fosters tension in a subtle manner between well composed arrangement and "naturally grown" accumulation. After thoroughly looked at the relative mess, the layout of lines and differentiated beige-yellow hues conclusively comply. A kind of "nature morte trouvé" with compositional revision tending towards uncanniness.

This dramaturgic mixing ratio is comparatively new for Panhans. Although, (the) staging still plays an essential role, but, so to say, in reversed direction. The photographs of the series Red Light... show urban space in the state of real staging: Therefore, Panhans roamed the highly commercialised city centres and shopping malls throughout Europe – urban user interfaces coined by global franchising which even encompass the players. In this way, he focalises the staging of the body that is conditioned by the fashion and lifestyle of the beauty and fitness industries. The representative self-staging of the passers-by becomes unsettlingly congruent with the sceneries of the consumer world, at times, almost collage-like – in fact, nothing is staged. Panhans worked here in the style of the street photogra-

phy. Untitled is already more open, deliberately kept less explicit than Red Light..., and includes next to interiors, portraits and landscape photographs also still lifes for the first time. These pictures are neither staged, they rather show staging: They are finds from Panhans' forays through urban "cultural landscape" whose contents of reality are difficult to classify – not in the single picture, neither in the associative constellations that Panhans recombines in exhibitions also including motifs of other projects.

Having said this, the Items for Possible Video Sets are a striking modification of Panhans' former image strategies. All of them still lifes, carried out in the way of studio photography and, unlike former works, completely staged. Panhans actually finds his props exactly there where he used to be out and about as flâneur and semionaut: in the metropolitan worlds of goods of department stores. He uses e.g. decoration and craft stuff, colourful papers, foils, masks and costumes, lifestyle products, sportive goods and joke articles in absurd combinations – at times, with a sneaker (#2, 2009), a "detached" plastic figure (#10, 2010) or sculpturally reinterpreted trend food like designer-muesli (#17, 2009). The constellations merge with the pictorial backgrounds into a closed surface alike in staged advertising photography – whereas they define very unique, sometimes controversial arrays of moods.

E.g. in Items... #2 odd things come together: four sheets of blue-black decoration paper with small white dots littered in the manner of a starry night create the foundation, on top a loose distribution of colourful squirts of fill material – edible wrapping material for children's birthday parties – as well as fragments of an apparently dry whole-grain muesli bun. At the lower left, the largest element, a trendy running shoe projects in a dynamic positive line into the picture. The camera view zooms close to the arrangement creating a flat, cut slantwise image space. The whole thing is like out of the pedestrian zone: The shoe and the fitting joints of the paper sheets associate paving tiles, the rest can be imagined as discarded odds and ends like fags, paper, chewing gums, meanwhile also rolls à la Kamps or Starbucks belong to the waste coating of city centres. In #5 (2010) a golden shiny, unfolded rescue foil, a toy fence of the brand Schleich and Ticino spaghetti are combined. The blackish-brown pasta speciality stalks in a bulky manner out of the circularly set fence, the two merge in brown and gold with glossy shadows to a strange, but elegant whole. In contrast, the quiet-cryptic #7 (2010) focuses on an image-filling section showing three racks of a silver IKEA-shelf in which only a wig in gleaming green-blue-violet is presented – appearing like something between a tuned small pet and an absurd fetish.

Panhans pushes the material and object combinations even further in the newer Items...: The illusionistic, flat spatial depth of the decorative check in #8 (2010) is dramatised by a slightly displaced camera angle, while fleeing line patterns are countered by ergonomically styled tooth brushes – appropriately complemented by esoteric "healing stones" like fool's gold and lapis lazuli. At first sight rather looking unspectacular, the play with material colouring is in #14 (2011) especially refined though: The shades of the beige-grey-yellow-entanglement are very similar and are contrastingly flanked by material structures when the coarse clay, auburn DIY superstore amphora with slightly spilled varnish rests pretty

lost and flat on the colourful grey crazy quilt out of fabric remnants – only juxtaposed by a tiny yellow tangle of stripes on the left which emphasizes the emptiness of the arrangement. Irregular fall of the folds of the blanket which is tightly enwrought with fine white yarn spreads amorphous shadow lines crossing the area in a diagonal and prevailing soft way. A glossy black bicycle lock rebelling against its own tension on grey sand, among a burnt French bread with predetermined breaking point; shoved into the lower right quarter in #21 (2011), they form an idiosyncratic still life. This time, the backdrop is unevenly trodden sand. The upper picture part is grey blue shadowed, but in the middle part, exactly on the height of the broken bread, warm light radiates that supplies the black French bread with even more contour and so especially enhances the carbonized surface with a splendid glow. Another ensemble, at first sight Spartan, but indeed, of complex material coloring and permeated by surprising cold-warm-valences and ambivalent associations.

Panhans approaches such arrangements in an intuitive way, the pictures function like a game of leaving traces and keeping things open. Thereby they are indeed “translations” from reality but the elements are withdrawn of their common representation and function purposes. And already the title is part of the staging: The Items for Possible Video Sets pretend to work as test settings for videos, so to say, as work sketches. In fact, as photographs they are completely independent. Panhans, who also works with video, uses this fictitious assignment of meaning that in turn feeds into the picture.

In this way, Panhans presents in the Items... an obviously altered viewpoint on topics that are in their essence familiar: the codes of consumer culture and omnipresent consumer interfaces. The photographic object collages out of the decoration, advertisement or fitness world only seemingly withdrew from the reality of those architectures of seduction that Panhans seized on in earlier series. The new works abstract from the urban “in situ”, but they sharpen even more the diagnostic view on these surfaces, mirrorings and camouflagings with that the theatricality of the consumer world mobilises desire in idle. They are daydream-like re-enactments of such codes and signs which leave possibilities for alternative orders open.

Jens Asthoff (Translated by Andrea Winkler)