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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 77: Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel

Artikel: Du Lump, du, dir werd ich's zeigen! = You clod you, I'll show you!

Autor: Spinelli, Claudia / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680982

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

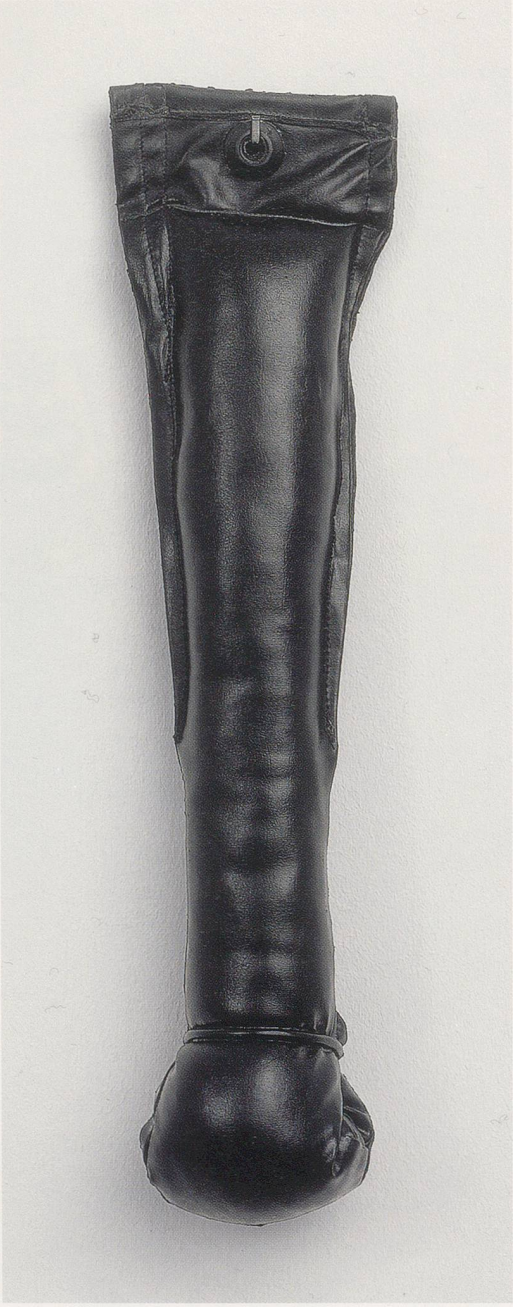
Du Lump, Du,

CLAUDIA SPINELLI

Nachdenken über Erik Steinbrecher

Eine Hand zerteilt ein Stück rohes Fleisch, knallt es in die Bratpfanne, dann auf den Teller, schneidet mit Gabel und Messer ein Stückchen ab und kippt Sekunden später die Reste in den Müll. Die fünf Handlungsmotive, die Erik Steinbrecher aus zwei alten Filmen herausgeschnitten und zu einer kurzen Videosequenz montiert hat, fügen sich zu einer kleinen Erzählung. Zu einer Erzählung mit Störungen, muss man präzisieren – nicht nur der gesundheitsschädigenden Geschwindigkeit wegen, in der gekocht, gegessen, verdaut und entsorgt wird. Tatsächlich wird die Folge in jeweils leicht variierter Form mehrmals wiederholt. Einmal wird das Fleisch ohne Umweg über den Teller direkt aus der Pfanne in den Mülleimer gekippt, ein andermal gerät es bereits in der zweiten Sequenz auf den Teller, weil das Kochen weggefallen ist. Je länger wir dem Treiben zusehen, desto verwirrender kommt es uns vor. In der Stein-

CLAUDIA SPINELLI ist Kunstkritikerin und freie Kuratorin. Sie lebt in Basel.



ERIK STEINBRECHER, SHORTY I, 2004, cast rubber, 204 3/4 x 47 1/4 x 31 1/2" / Gummiguss, 520 x 120 x 80 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)

ERIK STEINBRECHER, RUBBER BOOT, 2005, cast rubber, 130 x 102 3/8 x 43 1/4"/ GUMMISTIEFEL, Gummiguss, 330 x 260 x 110 cm. (PHOTO: PETER KOEHL)

ERIK STEINBRECHER, CLOD, 2005, cast rubber, 16 1/2 x 22 1/2"/ LUMP, Gummiguss, 42 x 57 cm. (PHOTO: STEFAN MARIA ROTHER)

Dir werd ich's zeigen!

brecherschen Küche ist man anscheinend immer hungrig – selbst kurz nach dem Verdauen.

In FLEISCH, so heisst die 2004 entstandene Videomontage, vermengen sich die variierten Sequenzen zu einem Handlungsablauf ohne Anfang, Ende, Erfüllung oder Sinn, getragen einzig von der oberflächlichen Logik der filmischen Montage. Und doch, das liegt am Motiv, könnte die inhaltliche Stossrichtung dieser kleinen Arbeit lebensnäher nicht sein: Der Eindruck von Absurdität und Befremden, den Steinbrecher aus der gezeigten Fresskette herauskitzelt, liegt im Ablauf selber.

Wie viele seiner Generation ist Steinbrecher ein Künstler, der die Möglichkeit, Neues zu schaffen, grundlegend in Frage stellt. Anstatt vor dieser Tatsache zu kapitulieren spielt er den Zweifel selbstbewusst aus. Dies geschieht vornehmlich, indem er, wie soeben beobachtet, Bestehendes in neue, ungewohnte Aggregatszustände überführt. Damit kann er alternative Zusammenhänge in den Vordergrund rücken und verborgene Bezüge sichtbar machen. Eine Vorgehensweise, die zunächst verunsichert, denn Steinbrecher sucht weder Stabilität noch Gewissheit, sondern stellt laufend in Frage. Dies aber nicht in einem nihilistischen Sinn, im Gegenteil: Steinbrechers Kunst ist polyvalent, suggestiv und immer auf der Suche nach Reibungsflächen. So gesehen kennt sie kein letztes Wort.

Im Fall der Videocollage FLEISCH ist es durchaus aufschlussreich zu wissen, dass sich Steinbrecher aus zwei Filmen von Roman Polanski bedient hat. Beim ersten handelt es sich um *Rosemary's Baby* von 1968, beim zweiten um *Death and the Maiden* von 1994. Der ältere Film war das Ausgangsmaterial. Dies zunächst aus dem einfachen Grund, dass die Szene, in der sich Mia Farrow in der Küche zu schaffen macht, an heutigen cineastischen Gewohnheiten gemessen unendlich lang und somit sehr geeignet ist, in einzelne, kleine Szenen zerlegt, in einen anderen Aggregatszustand versetzt, gleichsam verflüssigt und damit eben auch verwandlungsfähig zu werden. Dass Steinbrecher mit den beiden Filmen von Polanski ausgerechnet die Genres Horrorfilm und Psychothriller ins Spiel bringt, wo das Subkutane und Sug-

ERIK STEINBRECHER, POLITICS OR PORN, 2004, installation view, Kunsthalle Wien / POLITIK ODER PORNO, Ausstellungsansicht. (PHOTO: CHRISTIAN WACHTER)

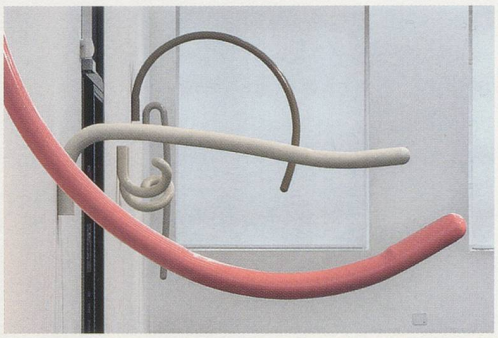
gestive als Stilmittel eine zentrale Rolle spielt, mag vielleicht ein Zufall sein, ist aber doch einigermassen symptomatisch: Steinbrecher interessiert sich weniger fürs Explizite denn fürs Implizite, für das also, was zwischen den Zeilen ist.

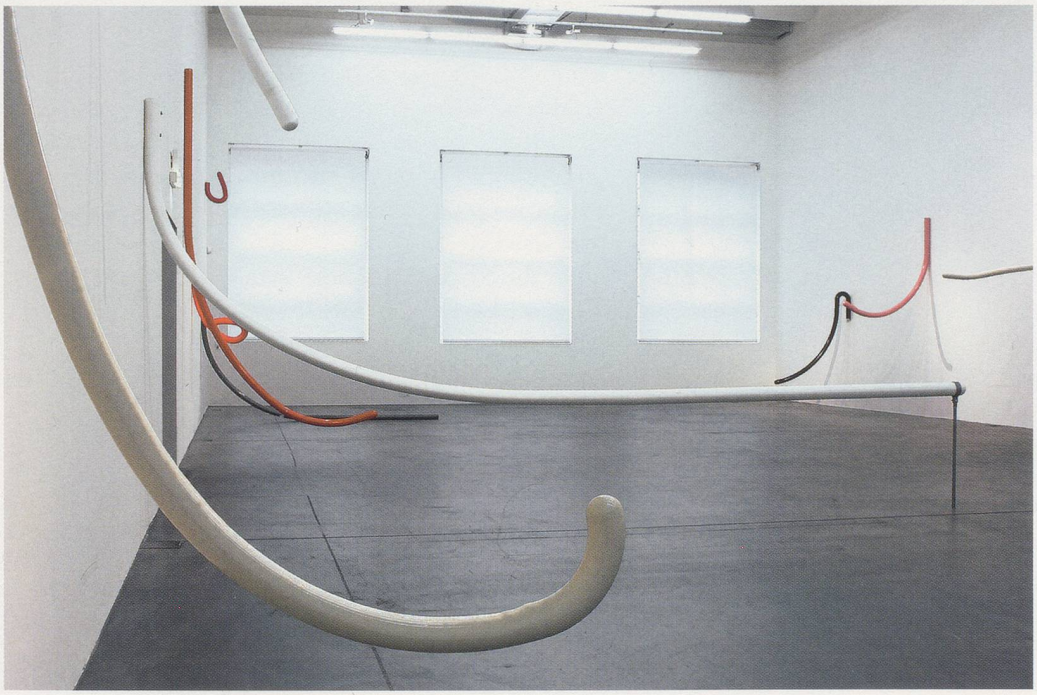
Bekannt geworden ist der Wahlberliner mit Schweizer Wurzeln mit Collagen und Bildinstallationen. Aus einem Archiv, das aus gefundenem und selbst photographiertem Material besteht, stellte er thematische Gruppen zusammen. Manchmal verband er die Bilder über narrative Assoziationen, manchmal konzentrierte er sich auf einzelne Motive. So entstanden zum Beispiel materialreiche Sammlungen von Körperteilen wie Haaren, Brüsten oder Schultern. Gerade in der enzyklopädischen Gleichbehandlung von vermeintlich «harmlosen» Körperteilen wie zum Beispiel Nasen mit einem eindeutig sexuell konnotierten Körperteil wie der Frauenbrust brachte Steinbrecher die vermeintliche Neutralität seiner Position kritisch ins Spiel. Mit humorvollem Augenzwinkern unterlief er den Formalismus, den er vordergründig als Prinzip seiner Kunst etabliert hatte.

Ähnliches kommt auch bei ARABESQUE A GOGO (2003), einer photographischen Sammlung von Abschrankungen und Zäunen zum Tragen. Paravents, gepflegte Lattenzäune in Vorstadtgärten, wettergegerbte Naturholzschranken, hochdruckimprägnierte Paneele aus dem Gartencenter, Schilfmatten, Bambuslatten, neugotische Balustraden, Strassensperren, rotweiss gestreifte Barrieren, Treppengeländer aus der Werkstatt eines Kunstschlossers, Balkonbrüstun-

gen, rustikale Pergolas – spätestens bei dem Bild, wo neben einer Abschrankung aus Eisenketten die untere Körperhälfte eines Polizisten zu sehen ist, wird das motivische Nebengeräusch zum bestimmenden Element: Das fette Hinterteil des Ordnungshüters, das nonchalant an eine phallische Eisenstange lehnt, wird zur Pointe. Zu einer bildnerischen Pointe, in der ein ganzes Kapitel Filmgeschichte kulminiert: Es geht um den korrupten Polizisten und um die lächerliche Arroganz der Macht. Und dies bei einem Künstler, der auf den ersten Blick von einem rein formalen Interesse geleitet wird!

Von der Ausbildung her ist Erik Steinbrecher Architekt. In Auftragsarbeiten beschäftigt er sich schon seit Jahren mit ortsbezogenen Setzungen, die Vorhandenes aufgreifen und hervorheben. Neuerdings fliessen entsprechende Erfahrungen auch in Form von Objekten und Skulpturen in sein autonomes Werk ein. Und natürlich findet sich die Tendenz zur Verflüssigung und Verwandlung, die sich wie ein roter Faden durch Steinbrechers Œuvre zieht, auch hier. Am offensichtlichsten wird dies bei den auf Gegenständen basierenden skulpturalen Arbeiten, die man in einem klassischen Sinn kaum als kunstwürdig bezeichnen würde. Die Rohlinge, die später aus Aluminium gegossen und weiss beschichtet werden, sind zum Beispiel aus je einem Stapel Toastbrot (viereckig) und Roggenbrot (oval), zusammengebastelt und durch ein dickes Stück Bambus miteinander verbunden. Je nach Brotsorte – gearbeitet wird mit Fladenbroten, Hamburger- und Hotdog-Brötchen, Baguettes, Schrippen oder Semmeln – nehmen die Assoziationsketten eine andere Richtung. Diese werden durch die Titelgebung weiter intensiviert: SIE UND ER (2005), GRIECHISCH – UND ITALIENERIN (2005), AMOK (2006), TOTEM (2006), WHOPPER





ERIK STEINBRECHER, MINIMALIST KITSCH, 2005, installation view / Ausstellungsansicht, Haus Konstruktiv, Zürich. (PHOTO: PETER KOEHL)

(2006), oder KNOCHEN (2006) nennt Steinbrecher seine Kunstgeschöpfe. Manche erinnern an Körperteile oder wecken gar die Vorstellung anthropomorpher Wesen.

Diese Plastiken sind in mehrfacher Hinsicht interessant. Sie sind nicht abstrakt, aber auch nicht wirklich illusionistisch, sondern – wie die photographischen Sammlungen und die filmischen Collagen – in einem ganz speziellen Aggregatszustand erstarrte Abgüsse. Wenn man Steinbrechers Umgang mit dem Material analytisch betrachtet, dann wird – gerade vor dem Hintergrund einer seit den 60er Jahren dominierenden antiillusionistischen Auffassung von Plastik – eine Abweichung deutlich. Während zum Beispiel Richard Serra in seinem frühen Werk mit den spezifischen Eigenschaften des Materials arbeitete und die Gummiteile, die er an der Wand befestigte, auch wirklich schlapp hingen und auf nichts als sich selbst verwiesen, bewegt sich Steinbrecher auf einem ganz anderen Weg. Seine Skulpturen sind, was ihre Form betrifft, nicht vom Material, sondern von seiner eigenen künstlerischen Phantasie bestimmt. Dies bedeutet aber noch lange nicht, dass sie in einem klassischen Sinn illusionistisch sind.

Tatsächlich wird die Materialität vorzugsweise so eingesetzt, dass sie die Identität eines Gegenstandes nicht bestätigt, sondern im Gegenteil aufbricht und in Frage stellt. So erinnern die aneinander gereihten Hamburger- und Hotdog-Brötchen vielleicht an eine Luftmatratze oder die zu einer langen, an einem Ende leicht angehobenen Stange montierten türkischen Fladenbrote von HUNGER (2005) an eine Figur, die sich mit letzter Kraft von ihrem Lager zu erheben sucht. LUMP (2005), eine Gummigussskulptur, ist ein weiteres, aufschlussreiches Beispiel für Steinbrechers Spiel mit Motiv und Material: Ein Baseballschläger steckt in einem mit Gummi aufgefüllten Rund eines liegenden Reifens und hat, da selber aus dem weichen, nachgiebigen Material, seine Schlagkraft und Stabilität verloren. Aus dem Baseballschläger, dem Schlagstock der Neofaschisten, ist ein kläglicher «Lump» geworden. Das ist politischer Kampf mit künstlerischen Mitteln: Die inhaltliche Subversion erfolgt durch eine äusserliche, einzig mit der Materialität beschäftigte Massnahme.

In welchem Medium Steinbrecher auch arbeitet, immer wieder ist da eine Freude an widersprüchlichen Konstellationen auszumachen. Daraus scheint sich auch seine Motivation zu nähren, mit dem Begriff «Minimalist Kitsch» zu argumentieren.[1] Die Werkgruppe, die diesen Namen trägt, besteht aus einem Park von eleganten Eisenstangen, die von der Wand abgehend in unterschiedlichsten Krümmungen in den Raum ragen. Aus Metall und rot, weiss oder dunkelgrau gespritzt, führen sie formale Strenge und einen barocken Hang zum Dekorativen zusammen. Als sie unlängst im Zürcher Haus Konstruktiv und später in der Villa Merkel in Esslingen am Neckar ausgestellt waren, haben die weit in den Raum ragenden Objekte bei manchem Betrachter phallische Assoziationen ausgelöst. Natürlich eine Assoziation mit deutlich humoreskem Unterton. Gleichzeitig aber auch Indiz für ein zentrales Charakteristikum von Steinbrechers plastischem Schaffen: Seine Setzungen wirken aufgeladen, wesenhaft und manchmal sogar beseelt.

Erik Steinbrecher ist kein Künstler der grossen Gesten, sondern ein Choreograph feinster Verschiebungen. Sein Fokus liegt auf formalen Ausgangslagen, sein Hang indes geht in Richtung einer inhaltlichen Verschärfung. Durch seinen gezielten Eingriff erfahren banale Alltagsgegenstände eine wesenhafte Aufladung. Seien dies nun Filmcollagen, Bildersammlungen oder Gussskulpturen, Steinbrecher macht vorgefundenes Material zum Ausdruck einer subversiven Weltsicht. Deren Funktionsweise ist nicht die Stabilität, sondern die stete Verflüssigung. So gesehen ist Erik Steinbrechers Kunst eine sehr lebendige und beredte Kunst. Eine Kunst auch, der man sich am besten mit einer guten Portion Humor ausgestattet nähert!

1) Der Begriff stammt ursprünglich von der Publizistin Jennifer Allen, hat Steinbrecher aber so zugesagt, dass er ihn weiterverwendete.

ERIK STEINBRECHER, MINIMALIST KITSCH, 2005,
installation view / Ausstellungsansicht, Haus Konstruktiv, Zürich.
(PHOTO: PETER KOEHL)

You Clod you,

CLAUDIA SPINELLI

Thinking About Erik Steinbrecher

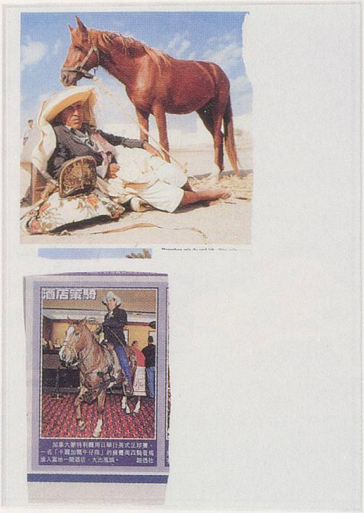
A hand divides a piece of raw meat, slaps it into a frying pan, then onto a plate, cuts a piece off with fork and knife, and, seconds later, tosses the rest into the trash. Erik Steinbrecher has cut the five actions out of two old films and reassembled them into a short, narrative video, more precisely, into a narrative sequence with defects—and not only because of the unhealthy speed at which the food is cooked, eaten, digested, and disposed of. The sequence is repeated several times with slight variations. At one point the meat goes directly from the frying pan into the garbage without detouring via the plate; another time it lands on the plate in the second scene because the cooking scene has been eliminated. The longer we watch the sequence the more bewildering it becomes. Hunger is evidently a constant in Steinbrecher's kitchen, even shortly after digestion.

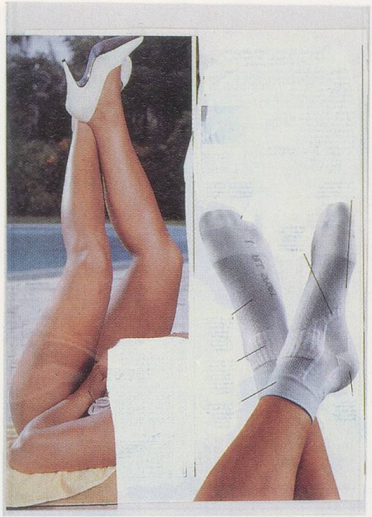
In FLEISCH (Meat), as the video montage of 2004 is called, the sequences fuse into plots without beginning, end, denouement, or meaning. The structure of the variations is based only on the superficial logic of the cinematic montage. Nonetheless, thanks to its subject matter, this small piece could hardly be more intensely lifelike. The impression of absurdity and alienation that Steinbrecher has coaxed out of his eating chain lies in the sequencing itself.

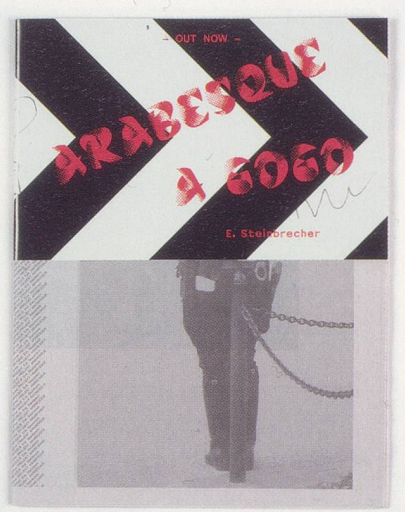
Like many artists of his generation, Steinbrecher demonstrates a profound skepticism about the possibility of creating anything new, but he does not capitulate. Instead, he deliberately plays on that perceived impossibility. As we have just seen, he does so pri-marily by transforming existing material into new, unwonted aggregate states. In this way he foregrounds alternative relations and reveals hidden connections, an approach that is initially unnerving because Steinbrecher has no interest in stability or certainty. Yet, though he is relentlessly subversive, he is not nihilistic: his art is in fact polyvalent, suggestive, and always seeking out the interfaces of friction. In this respect it never offers the last word.

Appreciation of FLEISCH is enhanced by the knowledge that he drew his source material from two films by Roman Polanski: *Rosemary's Baby* (1968) and

CLAUDIA SPINELLI is a critic and freelance curator who lives in Basel.

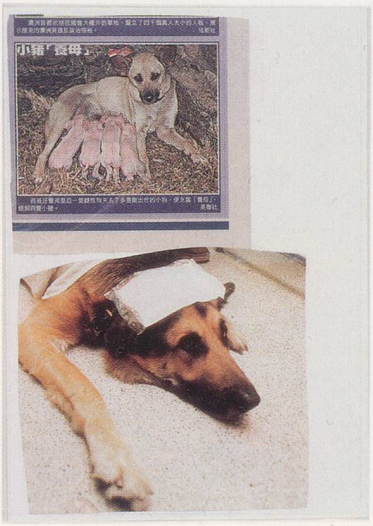


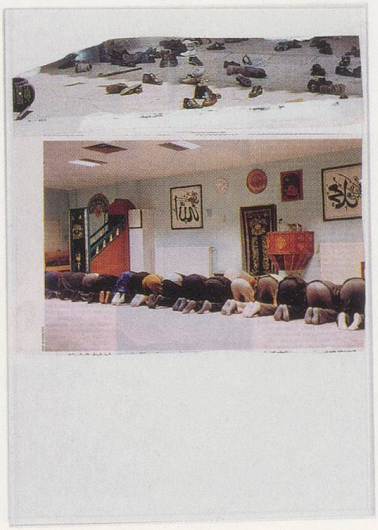




I'll Show You!

Top right / oben rechts:
ERIK STEINBRECHER,
ARABESQUE A GOGO, cover /
Umschlag, JRP Editions, Zürich.





ERIK STEINBRECHER, UNTITLED,
2001–2004, collage, each 11 $^{3}/_{4}$ x 8 $^{1}/_{4}$" /
OHNE TITEL, Collage, je 29,7 x 20,9 cm.
(PHOTO: ERIK STEINBRECHER)

Death and the Maiden (1994). The older film served as his point of departure for one very simple and compelling reason: the scene in which we see Mia Farrow at work in the kitchen stretches on interminably by today's accelerated cinematic standards. It is therefore well suited to being subdivided into small little scenes, transported into another aggregate state and liquefied, as it were, making it amenable to metamorphosis. The fact that Steinbrecher's choice brings the genres of horror film and psychothriller into play may be a coincidence but it is symptomatic. As genres that thrive on the subcutaneous and suggestive, they dovetail with Steinbrecher's circumvention of the explicit, with his interest in addressing what lies between the lines.

The Swiss-born artist based in Berlin has made a name for himself with collages and installations of pictures. He has amassed an archive of photographs, both his own and found images, which is divided into groups by category. His classifications sometimes follow associatively narrative trails, and at other times concentrate on specific motifs. A case in point is his rich inventory of body parts, like hair, breasts, or shoulders. His encyclopedic approach lends a critical undercurrent to the ostensible neutrality of his position, for it entails equivalent treatment of "harmless" body parts like noses and, for example, a body part with an obvious sexual connotation like a woman's breast. With playful irony, Steinbrecher subverts the formalism that he has established as the principle of his art.

A similar spirit informs ARABESQUE A GOGO (2003), collected photographs of barriers and fences: room dividers, trim little picket fences in suburban gardens, barriers of weathered untreated wood, high-pressure waterproofed panels from a garden center, cane matting, bamboo trellises, neo-Gothic balustrades, police roadblocks, red-and-white striped barriers, a banister from a blacksmith's workshop, balcony railings, and rustic gazebos. By the time we have reached the picture showing the bottom half of a policeman next to an iron-chain barri-

ERIK STEINBRECHER, MINIMALIST KITSCH, 2006, installation view / Ausstellungsansicht, Villa Merkel, Esslingen.
(PHOTO: BRIGITTE MORHARDT)

ERIK STEINBRECHER, UNTITLED (HEAD), 2006, bread, wax, 4 3/4 x 6 x 11 7/8" / OHNE TITEL (KOPF), Brot, Wachs, 12 x 15 x 30 cm.
(PHOTO: ERIK STEINBRECHER)

ERIK STEINBRECHER, HE AND SHE, cast aluminum, powder coated, 59 x 4 x 21 1/2" / SIE UND ER, Aluminiumguss, pulverbeschichtet, 150 x 10 x 55 cm. (PHOTO: ERIK STEINBRECHER)

ERIK STEINBRECHER, HUNGER, 2005, cast aluminum, powder coated, 86 1/2 x 11 3/4 x 11 3/4" / Aluminiumguss, pulverbeschichtet, 220 x 30 x 30 cm. (PHOTO: ERIK STEINBRECHER)

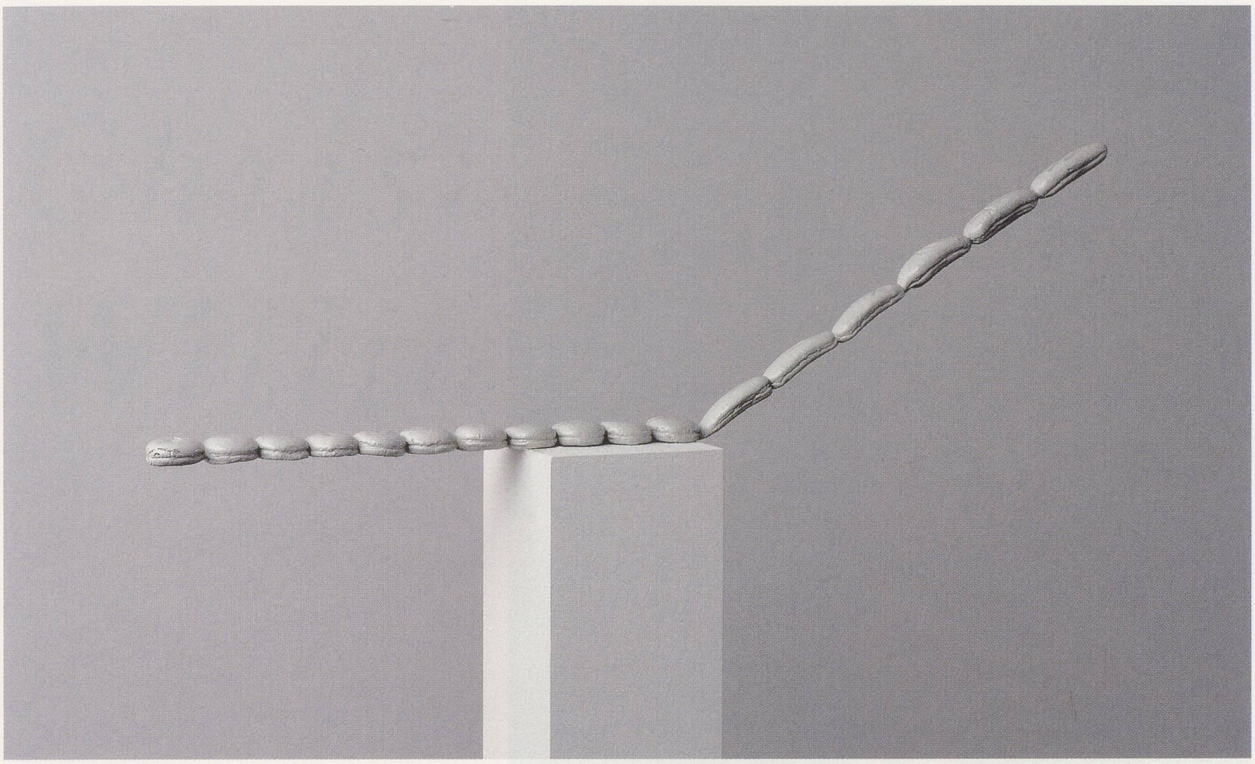
er, we can no longer ignore the background noise of the motif: the message implicit in the officer's hefty rear-end casually leaning on a phallic iron post is unmistakable. An entire chapter of film history culminates in this one picture: the corrupt policeman and the risible arrogance of power. And this is the product of an artist supposedly driven by purely formal interests!

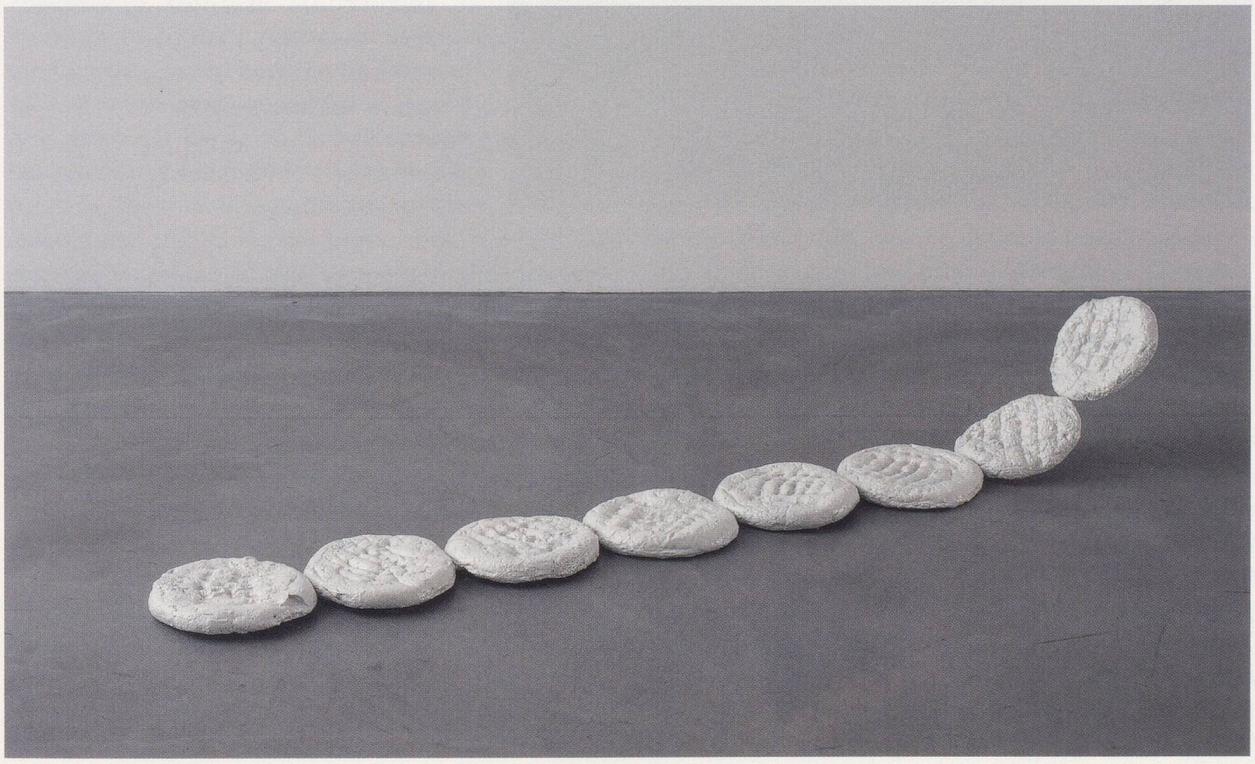
Erik Steinbrecher started out as an architect. For years he has done commissioned work, carrying out site-specific projects that study and emphasize the givens. Recently, that experience has begun to make an impact on his autonomous oeuvre in the form of objects and sculptures, which are also informed with his indefatigable penchant for dissolving and transforming things. This quality is at its most conspicuous in sculptural works based on objects that would hardly be considered worthy of art in classical terms. The items, cast in aluminum and coated white, may be a stack of toast (square) or of whole-wheat bread (oval), piled up and tied together with a thick piece of bamboo. The chain of association takes a different direction, depending on the kind of bread—Steinbrecher uses pita bread, hamburger and hot dog rolls, baguettes, batons, muffins, and breakfast rolls—and is underscored by the choice of title: SIE UND ER (She and He, 2005), GRIECHISCH – UND ITALIENERIN (Greek- and Italian Woman, 2005), AMOK (2006), TOTEM (2006), WHOPPER (2006), or KNOCHEN (Bone, 2006). Some of these works resemble parts of the body or even evoke the impression of anthropomorphic beings.

The sculptures are of interest in several respects. They are not abstract, nor are they really illusionistic. Like the collected photographs and filmed collages, they are cast configurations solidified in a very special aggregate state. On taking an analytical look at Steinbrecher's treatment of material, a deviation becomes apparent especially in view of the anti-illusionist approach to sculpture that has been dominant since the 1960s. While in his early work Richard Serra dealt with the specific properties of his materials—the rubber parts that he mounted on the wall really did hang limply, referring to nothing but themselves—Steinbrecher, on the other hand, pursued an entirely different path. It is not the material but rather his own artistic imagination that determines the shapes he lends his sculptures, which does not, of course, mean that his work is illusionistic in the classical sense of the term.

Steinbrecher has a propensity for using his materials so that, instead of reinforcing the identity of an object, they actually break it down and undermine its very nature. Seeing the hamburger and hotdog rolls all lined up, one might be reminded of an air mattress, or the Turkish pita bread, mounted on a pole, slightly raised at one end, in the work HUNGER (2005), could evoke a figure summoning the last bit of energy in an effort to get up. LUMP (Clod, 2005), a sculpture cast in rubber, offers another illuminating example of the way in which Steinbrecher plays with motif and material: the center of a tire, filled with rubber, has a baseball bat sticking out of it that has obviously lost its clout and stability because it too is made of the same soft, yielding material. The baseball bat, the club used by neofascists, has been reduced to an impotent "lump" of material. This is a political battle with artistic means: the artist has subverted his subject matter solely by superimposing an external measure on his material.

Regardless of the medium in which Steinbrecher chooses to work, one can observe a constant in his project as a whole: a delight in contradictory configurations. This may also explain why he has adopted the term "minimalist kitsch" in support of his argument.[1)] The group of works thus named consists of a number of elegant iron rods mounted on a wall and protruding into the room, bending and curving





ERIK STEINBRECHER, DOUBLE SCHNAPS, 2006, c-print, 16 3/8 x 12 1/4"/ DOPPELTER KLARER, C-Print, 41,6 x 31,2 cm. (PHOTO: ERIK STEINBRECHER)

every which way. The metal array, spray-painted red, white, or dark gray, unites formal rigor with a feeling of positively baroque embellishment. Recently on view at Haus Konstruktiv in Zürich and later at Villa Merkel in Esslingen, Germany, these objects reach into the room in a fashion that inevitably evokes phallic associations—though with unmistakably humoresque undertones. In addition, they are indicative of a central feature of Steinbrecher's sculptural oeuvre, namely its tendency to seem charged, creature-like, and sometimes even animate.

Steinbrecher does not deal in grand gestures; he is a choreographer of subtle shifts and deviations. Starting with the pursuit of formal interests, he moves on to a highly distilled presentation of his content. His deliberate and focused interventions inform everyday objects with a creatural energy. Whether he makes film collages, collects images, or casts sculptures, Steinbrecher enlists found materials to express a subversive worldview. His materials do not function by way of stability but rather by way of liquefaction. In this sense, Steinbrecher's art is extremely dynamic and eloquent—and best appreciated with a healthy dollop of humor!

(Translation: Catherine Schelbert)

1) The term, coined by Jennifer Allen, appealed to Steinbrecher so much that he has continued to use it.