

STEPHANIE STEIN

**REIN UND  
RAUSLAND**

That we really can't fall out of reality at all.  
In the insistence, that we fall and tumble, he speaks from horseback.  
We can thank only the animal's good nature that  
it doesn't throw us off.  
M. Steinweg

STEPHANIE STEIN  
REIN UND RAUSLAND



TEXTURE Reality is fractured. Consistency purged. Freedom becomes a set of playgrounds. Art expresses the factuality of these playgrounds. It opens up creative acts. No reason can dismiss creativity as obsolete. Art is still a matter of creation, even when creativity proliferates amongst a chorus of actors. Therefore, instead of closing them, it is crucial to keep these shattered cracks of reality open, for they admit an open world.<sup>1</sup> Convergences of fractures unclosed offer an indefinite reality. This is the lowest common denominator to which this chorus agrees: the world forms a transmogriying texture to continue weaving art.

AUFBRUCH Aufbruch, the subject withdraws from realities in order to progress towards the unknown. Aufbruch means to wring these realities out, to wander from established paths, to deviate and entrust a self. Aufbruch is the hope for something new. The odyssey begins. Deleuze with Guattari preferred the nomadic to the established, not without emphasizing that actual wandering may be absence of movement. As a gyroscope spins steadfast into the ground, Deleuze’s Aufbruch is comparable to a spinning top, distancing itself from reality by drilling holes into it. This is understood as deterritorialisation. Not to escape the territory but to make it porous. This escape, which Deleuze associates with Aufbruch, has nothing to do with merely losing oneself. ‘Aufbrechen’ is to make a way by drawing a line<sup>2</sup> that leads towards the unknown, away from the established but not in transcendence. Aufbruch leads a subject to articulate its relation to the world.<sup>3</sup>

PANIC Being in the world, how could someone not panic? The world may be experienced as a prison or a desert. In a world experienced as a prison or Weltgefängnis, the convict thinks of a prison break. If necessary, they may tear down the prison walls with their heads. No Aufbruch fractures a prison without a break. Panic overwhelms the convict as freedom appeals. No price is too high for it. Who can’t imagine a prisoner fracturing the skull in prison? In panic, all reason fails. This makes it no less reasonable. The less reasonable may augment thinking. To be precise, there is no reason that is not exaggerated, insane, excessive, panic per se. When the unreasonable is stolen from the subject, panic grabs back. This is the function of institutionalized discipline and punishment as Michel Foucault described: the prison, the sanatorium, the school, and the military. Its task is to eradicate the subject’s madness. Panic returns this stolen madness. The convict thus understands stolen madness as stolen freedom. Robbing madness, the robbed reacts with panic. They know that whoever takes this madness, steals freedom. Yet, simultaneously, there is panic caused by freedom. The moment the subject becomes incommensurably conscious of its freedom, it transmogriifies into a bird searching for its cage. The dialectic of freedom and captivity create images of both: a cage, which is looking for a bird, and vice versa. Kafka understood this. Minimum destruction leads to maximum freedom. This form of freedom is most certainly not absolute freedom.

A idealistic chimera prevails. Freedom in objective captivity interweaves a reality different in texture. For Kafka this fracture creates a way not for a better world but endures a metamorphosis within. The evidence becomes shattered. It narcotizes the subject as self-enlightenment to avoid any conflict. Hans Blumenberg writes: “Convictions may break, the most frail are the plain which manifest the dubious beyond doubt.”<sup>4</sup> Philosophic as well as artistic thinking consider myriad convictions for ontological inconsistency, confronting and converging a reality. They function within a frame-work of references to relinquish the consistent.<sup>5</sup> It is the meaning of Ludwig Wittgenstein’s claim about conviction: “What I know, I believe.”<sup>6</sup>

ATTENTION Susan Sontag states in a Rolling-Stone interview from 1978: “Look, what I want is to be fully present in my life – to be really who you are, contemporary with yourself in your life, giving full attention to the world, which includes you. You are not the world, the world is not identical to you, but you’re in it and paying attention to it. That’s what a writer does – a writer pays attention to the world. Because I’m very against this solipsistic notion that you find it all in your head. You don’t, there really is a world that’s there whether you’re in it or not.”<sup>7</sup> Sontag spots the egocentric, isolated, and closed self-transparency as a philosophic-idealistic phantom. She claims being here is not to sacrifice the self as a metaphysical apparition. On the contrary: the subject is closely connected to the exterior world. The subject will not flourish in imprisonment. The self is already outside, within the world, intertwined. Be it social, economic, political or cultural in nature, the question stands to ask for a reality of worlds intertwined, the human subject woven within, and how these converge as artistic methodology. In the world as fragments, the subject assembles meaning. A most effortless dynamic of life is this resolution. Concurrently, this empathy demands a philosophic-artistic creation. May there be a rivalry between the world and the work<sup>8</sup> as Barthes remarked; for Kafka every work is of the world – which belongs to it, assembling without assimilating. Every work collects the world where it belongs. But it does so in revolution. The world in fragments does not concur swimmingly. It is always due to the subject’s empathy.

FRACTURE Dependence is part of the subject’s reality. Being in objective reality is never free from codes. Consequently, it has no choice in empathy towards a world where willingness to question the world is necessary to understand better. Questioning demands a critical tact sincere enough to simultaneously grasp and maintain a distance. In polyphonic intervals it operates within certain conditions. Active distancing of given parameters of an established reality confronts an attested existence. Critical orientation is a contingent dialectic. The endless metamorphoses of subjective situations transform the subject in multiple ways. Inevitably, thinking and analysis of this multiplicity is subject to revisions. There is no valid conclusion. To preserve a situation requires a degree of isolation. The subject intensifies its contact to its own reality by instigating resistance.<sup>9</sup> What Gilles Deleuze calls the fundamental affinity between art and resistance<sup>10</sup> articulates this fracture between subject and world.

1. The world, writes Nancy, is based on nothing – and there lies its most liveliest of senses [Jean-Luc Nancy, Die Anbetung. Dekonstruktion des Christentums 2, Zürich/Berlin 2012, P52 (i.o. italic)]. Over nothing a whole sails, on nothing resting. No pedestal necessary: “No column, no turtle, no sea, not even an open gap or abyss: for the world is this abyss, which devours every setting scene” (Ibid, P53f). As such it engenders endless fragility. One may allege a distracting indifference of differentiation in space and time. To allege an ontological status upon her a distracting indifference tears into the immeasurable. Boundless becoming begets stability. Being clenches instability. Dialectics of being and becoming? Maybe. Diverse particles spontaneously dance? The whole splits endlessly? Nancy calls it “the odd itself, the absolute, oddity of the real” (Ibid, P54) which could also mean the uncanny yields not to any reasoning.

2. Gilles Deleuze & Claire Parnet, Dialoge, Frankfurt a.M. 1980. P45

3. On awakening Virilio writes: “Awakening means to move on, leaving the quay, departing the port, setting off, but also means to shatter the peace, accelerate violently, that unforeseen driving force, suddenly breaks the velocity of the general traffic. Each awakening disrupts our contact, our direct experience: velocity tortures and rips our bodies, steals our speed – a sensory deprivation of the passenger. Impelled, propelled – further acceleration leaves but the drive’s force and the emancipation of the immediate. Force turns speed into a synergy of prowess and aim. Content breaking up and down the living, in emptiness and speed, we go nowhere” (Paul Virilio, Fahren, fahren, fahren ...,

Berlin 1978, P80).

4. Hans Blumenberg, Die Vollzähligkeit der Sterne, Frankfurt a.M. 2011. P318

5. When philosophy pleads, it evaluates its certitude. Constitutive skepticism is reason. Glee combines and affirms an inconsistent world. Euphoric questioning resists no certitude. Philosophy is wanderlust ahead of nostalgia. Oddity of the real yields uninterrupted suppression of its meaning. Whereas mocked, nothing is more uncertain than interpretation. Serious mockery is the repertoire of common sense. Who needs philosophy? One answer perhaps: You, compromised in ignorance!

6. Ludwig Wittgenstein, Über Gewißeheit, Frankfurt a.M. 1970. P53

7. Jonathan Cott & Susan Sontag, The Complete Rollingstone Interview. New Haven and London 2013. P4

8. Roland Barthes, Die Vorbereitung des Romans, Vorlesung am Collège de France 1978– 1979 und 1979 – 1980, Frankfurt a.M. 2008. P309

9. Jean-Paul Sartre speaks of situations, Alain Badiou of circumstances. All thinking – be that artistic, philosophic, scientific or political – articulates itself in contexts in lieu of airless space. All depends on the question of the definition of the relation towards the given. It is not enough to speak of affirmation or critique. It is more complex. Perhaps, the condition to think is admittedly more heterogeneous than homogeneous. There is no such thinking that would not encounter a crisis of inconsistency, critical in thinking of the critical state of the world. Fundamentally, thinking awakens a critical experience of its fragility. Whoever thinks, thinks already against him- or herself, uncertain, undermining the paradigm within. Whether one speaks of freedom or situation is irrelevant. Thinking lets go of evidence in order to agree about the vertigo of non-evidence, its centrifugal force, its energy. As Sartre and Badiou claim, there cannot be any serious thinking without the inconsistency of knowledge. This is an experience, distinguished by the repetition of the known, an unraveling of prototypical programs: perceiving the oddity of the real, reasoning this abyss of being as an affirmation of dynamic panic, tears the subject out of its subject-form into the nameless. Specifying its headlessness reveals its politics.

10. Gilles Deleuze, ‘Was ist der Schöpfungsakt?’, in Schizophrenie & Gesellschaft von 1975– 1995, Frankfurt a. M. 2005. P307

**TEXTUR** Die Realität ist rissig. Sie entbehrt letzter Konsistenz. Es gibt Spielräume der Freiheit in ihr. Kunst drückt die Faktizität solcher Spielräume aus. Sie eröffnet sie im schöpferischen Akt. Es gibt keinen Grund, die Kategorie des Schöpferischen als obsolet abzutun. Immer noch geht es in der Kunst um Schöpfung, auch dort, wo der Schöpfungsakt sich auf eine Mehrzahl von Akteuren verteilt. Immer geht es darum, die Risse im Realitätsgefüge, statt zu schließen, offen zu halten, denn sie indizieren die Offenheit unserer Welt.<sup>1</sup> Offenheit, die mit ihrer Unabgeschlossenheit konvergiert, mit ihrem Status als indefinite Realität. Das ist das Mindeste, worauf sich die künstlerischen Akteure einigen: dass die Welt eine transformable Textur bildet, an der weiter zu weben Kunst heißen kann.

**AUFBRUCH** Im Aufbruch bricht das Subjekt mit seinen Realitäten, um ins Unbekannte zu gehen. Aufbrechen heißt, sich auf den Weg machen, indem man die gefestigten Wege verlässt, von ihnen abweicht, sich der Bewegung eines Schlingerns überlässt. Immer verbindet sich mit dem Aufbruch die Hoffnung auf Neues. Man begibt sich auf die Reise. Mit Guattari hat Deleuze den Nomadismus der Sesshaftigkeit vorgezogen, nicht ohne hervorzuheben, dass das wirkliche Reisen sich auf der Stelle bewegt. Wie ein Kreisel, der sich in den Boden bohrt. Deleuzes Aufbruch gleicht einer Kreiselbewegung, die mit der Wirklichkeit bricht, indem sie Löcher in sie bohrt. Eben dies heißt Deteritorialisierung. Nicht, das Territorium zu fliehen, sondern es porös werden lassen. Die Flucht, die Deleuze mit dem Aufbruch assoziiert, hat nichts mit bloßem Sichdavonstehlen zu tun. „Aufbrechen, sich davonmachen heißt, eine Linie ziehen“<sup>2</sup>, die ins Unbekannte des Bestehenden, statt in seine Transzendenz, führt. Im Aufbruch präzisiert das Subjekt das Verhältnis zu seiner Welt.<sup>3</sup>

**PANIK** Wie sollte man daran zweifeln, dass der Weltbezug des Subjekts zu Paniken führt? Die Welt kann als Gefängnis wie als Wüste erfahren werden. Im Weltgefängnis denken die Gefangenen an Ausbruch. Nötigenfalls reißen sie die Gefängnismauern mit ihren Köpfen ein. Kein Aufbruch, der kein Ausbruch wäre. Die Panik überkommt den Eingeschlossenen als Appell zur Freiheit. Für sie ist kein Preis zu hoch. Jeder kennt das Bild des die Wände seiner Zelle mit seinem Schädel einrennenden Häftlings. Im Zustand der Panik versagt jegliche Vernunft. Das macht sie nicht weniger sinnvoll. Nicht vernünftig zu sein, kann Ausdruck gesteigerten Denkens sein. Genau genommen gibt es keine Vernunft, die nicht per se panisch wäre, übertrieben, wahn-sinnig, exzessiv. Die Panik ergreift das Subjekt in dem Moment, indem man ihm seine Unvernunft zu stehlen beginnt. Das ist die Funktion der Einschließungsmilieus, die Michel Foucault beschrieben hat: des Gefängnisses, der Heilanstalt, der Schule, des Militärs. Ihre Aufgabe besteht darin, dem Subjekt seine Verrücktheit zu nehmen. Auf den Raub seines Wahnsinns reagiert der Bestohlene mit Panik. Er weiß, dass wer ihm seinen Wahnsinn nimmt, seine Freiheit stiehlt. Zugleich gibt es Panik aus Freiheit. In dem Moment, in dem dem Subjekt seine Freiheit als inkommensurable bewusst wird, wird es zum Vogel, der einen Käfig sucht. Die Dialektik von Freiheit und Unfreiheit drückt

sich in beiden Bildern aus: im Käfig der einen Vogel sucht, wie umgekehrt. Kafka wusste das. Ein Minimum an Zerstörung kann zu einem Maximum an Freiheit führen. Zweifellos handelt es sich bei dieser Freiheit um keine absolute Freiheit. Die bleibt idealistische Chimäre. Es ist Freiheit in objektiver Unfreiheit, eine bestimmte Art sich anders mit der Realitätstextur zu verweben als zuvor. Bei Kafka erscheint sie als Ausweg, der nicht aus der Welt in eine bessere führt, sondern verändert in ihr sein lässt. Es geht darum, mit den Evidenzen zu brechen. Sie narkotisieren das Subjekt, indem sie als Selbstverständlichkeiten auftreten, um sich jeglicher Infragestellung zu entziehen. Hans Blumenberg schreibt: „Gewißheiten sind zerstörbar, am empfindlichsten die, deren Selbstverständlichkeit sie unbemerktbar und damit unbefragbar gemacht hat.“<sup>4</sup> Philosophisches, wie künstlerisches Denken heißt, sämtliche Gewissheiten zu prüfen, um sie mit der ontologischen Inkonsistenz des Realität genannten Zusammenhangs zu konfrontieren. Gewissheiten sind nichts als Gewissheiten. Sie funktionieren im Verhältnis zu einem Bezugssystem, das letzter Konsistenz entbehrt.<sup>5</sup> Das ist der Sinn des Satzes aus Ludwig Wittgensteins *Über Gewißheit*: „Was ich weiß, das glaube ich.“<sup>6</sup>

**AUFMERKSAMKEIT** Im Rolling-Stone-Interview von 1978 konstatiert Susan Sontag: „Ich möchte in meinem Leben vollkommen präsent sein – genau dort sein, wo ich gerade bin, ganz bei mir selbst sein, meine volle Aufmerksamkeit auf die Welt richten, die auch mich einschließt. Du bist nicht die Welt, die Welt ist nicht mit dir identisch, aber du bist in ihr und schenkst ihr deine Aufmerksamkeit. Das ist die Tätigkeit des Schriftstellers – der Schriftsteller schenkt der Welt seine Aufmerksamkeit. Ich bin entschieden gegen die solipsistische Auffassung, dass alles in unseren Köpfen stattfindet. Das stimmt nicht, es gibt eine äußere Welt, ob man sich in ihr bewegt oder nicht.“<sup>7</sup> Sontag weiß, dass es volles Beisichsein und geschlossene Selbsttransparenz nur als philosophisch-idealistisches Phantasma gibt. Was sie Aufmerksamkeit nennt und Präsentsein, heißt nicht, sich einem metaphysischen Präsenzphantasma hinzugeben. Im Gegenteil: Das Subjekt ist mit der Außenwelt verklammert. Ihm wird es nicht gelingen, sich in einer Ipseität einzuschließen. Es selbst ist bereits draußen, in der Welt als ein Teil von ihr, mit ihr verwoben, durch sie bestimmt. Es geht um die Frage der Weltverwobenheit des menschlichen Subjekts, und wie sie sich mit der künstlerischen Praxis verbindet, die nicht anders kann als sich zu den bestehenden Realitäten zu verhalten, seien sie sozialer, ökonomischer, politischer oder kultureller Natur. Als Teil der Welt bringt das Subjekt ihr Aufmerksamkeit entgegen. Es gehört zur einfachsten Lebensdynamik, dies zu tun. Zugleich lässt sich diese Aufmerksamkeit zu einer Sensibilität steigern, die nach künstlerisch-philosophischer Formulierung verlangt. So sehr es auch eine „Rivalität zwischen der Welt und dem Werk“<sup>8</sup> geben mag, wie Barthes unter anderem in Bezug auf Kafka feststellt, so sehr ist jedes Werk von der Welt – der es angehört, indem es ihr höchste Aufmerksamkeit entgegenbringt, ohne sich ihr zu assimilieren – durchschossen. Jedes künstlerische Werk zeugt von der Welt, in der es entsteht. Doch tut es dies durch Resistenz ihren Diktaten gegenüber. Das Weltverhältnis des Werks lässt sich nicht auf eine einfache Formel bringen. Immer aber verdankt es sich der Aufmerksamkeit des Subjekts gegenüber seiner Situation.

1. „Die Welt“, schreibt Nancy, „beruht auf nichts – und da liegt das Lebendigste ihres Sinnes.“ (Jean-Luc Nancy, *Die Anbetung. Dekonstruktion des Christentums 2*, Zürich/Berlin 2012, S. 52 (i.O. kursiv)). Als über nichts schwebende Ganzheit, ruht sie auf nichts. Sie kommt ohne Sockel aus: „Keine Pfeiler, keine Schildkröte, kein Weltenmeer, nicht einmal eine offene Kluft oder ein Abgrund: Denn die Welt ist selbst dieser Abgrund, der jede Art von Hinterwelt verschlingt“ (Ebd., S. 53f.). Als solche ist sie Entfaltung unendlicher Fragilität. Man kann von der distraktiven Indifferenz ihrer Ausdifferenzierung in Raum und Zeit sprechen. Wollte man ihr einen ontologischen Status zuweisen, müsste man von dieser Distraction sprechen, die sie ins Unermessliche reißt. Ihre Stabilität verdankt sie der Unaufhörlichkeit ihres Werdens. Ihre Instabilität fängt ihr Sein auf. Eine Art Dialektik von Sein und Werden also? Vielleicht. Tanz vielfältiger Partikel, dessen Choreografie nicht festgeschrieben zu sein scheint? Ganzheit, die nicht aufhört, sich zu spalten? Nancy nennt sie „die Fremdheit selbst, die absolute, die Fremdheit des Realen“ (ebd., S. 54.), was auch bedeuten könnte, dass ihre Unheimlichkeit sich keinem Denken beugt.
2. Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialoge*, Frankfurt a. M. 1980, S. 45.
3. Zum Aufbruch kann man bei Virilio lesen: „Aufbrechen heißt sich fortbegeben, vom Quai ablegen, aus dem Hafen auslaufen, losfahren, heißt aber auch mit seiner Ruhe brechen, auf die Gewalt der Geschwindigkeit abfahren, jene unvermutete Gewalt, die das Fahrzeug erzeugt, jene Schnelligkeit, die uns so jäh von den durchquerten Orten losreißt und der wir uns im allgemeinen Verkehr hingeben. Jeder Aufbruch ist auch ein Abbruch unseres Kontaktes, unserer direkten Erfahrung: die Bewegung, die das Fahrzeug vermittelt, zerreißt und foltert den Körper, dem sene Eigenbewegung genommen wird – eine sensorische Deprivation des Passagiers. Mitgefahren, mitgefangen– die Gewalt der Fahrt läßt uns keinen anderen Ausweg als weitere Beschleunigung und Verlust des Unmittelbaren. Durch ihre Gewalt wird die Geschwindigkeit gleichzeitig Geschick und Ziel. Wir gehen nirgends hin, wir begnügen uns damit, aufzubrechen und Lebendiges abzubrechen, zugunsten der Leere und der Schnelligkeit.“ (Paul Virilio, *Fahren, fahren, fahren....*, Berlin 1978, S. 80).

4. Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a. M. 2011, S. 318.
5. Sollte die Philosophie sich mit einem Appell verbinden, dann ist es der zur Prüfung ihrer Gewissheiten. Das ist die dem Denken konstitutive Skepsis. Sie verbindet sich mit der Heiterkeit der Affirmation der Inkonsistenz der Welt. Keine Gewissheit resistiert ihrer euphorischen Befragung. Statt Heimweh zu sein, ist Philosophie Fernweh. Sie öffnet sich den fremden Anteilen der Realität durch unausgesetzte Infragestellung ihres Sinns. Nichts ist ungewisser als ihre Bedeutung, weshalb sie sich routiniertem Spott ausgesetzt sieht. Sie ernst zu nehmen, indem man sich über sie lustig macht, gehört zum Repertoire des Common Sense. Wer braucht schon Philosophie? Eine Antwort wäre: Eben Du, dessen Ignoranz sie kompromittiert!
6. Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit*, Frankfurt a. M. 1970, S. 53.
7. Susan Sontag & Jonathan Cott, *The Doors und Dostojewski*. Das Rolling-Stone-Interview, Hamburg 2016, S. 26.
8. Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*. Vorlesung am Collège de France 1978 – 1979 und 1979 – 1980, Frankfurt a. M. 2008, S. 309.



RISS Zur Realität des Subjekts gehört reale Dependenz. Nie ist es frei von Kodierungen, die sein Sein in der objektiven Welt determinieren. Folglich bleibt ihm nichts übrig, als sich so aufmerksam wie möglich zu seiner Welt zu verhalten, was die Bereitschaft einschließt, den Weltzusammenhang, dem es angehört, in Frage zu stellen, um ihn besser zu verstehen. Infragestellung, die ein Höchstmaß an kritischer Sensibilität verlangt, insofern sie ein Sicheinlassen auf die Situation ebenso erfordert, wie eine gewisse Distanz. Nur handelt es sich um eine Distanz, die inmitten der gegebenen Lage operiert. Eine aktive Distanzierung von den geltenden Parametern der etablierten Realität bei voller Konfrontation ihrer faktischen Existenz. Zur kritischen Einstellung gegenüber der eigenen Situation gehört die fortlaufende Auseinandersetzung mit ihr. Situativ ist das Subjekt auch in dem Sinn als dass sich seine Situation kontinuierlich ändert. Folglich müssen das Denken und die Analyse dieser Situation sich mit ihrer Veränderung verändern. Es kommt zu keinem Ergebnis mit letzter Gültigkeit. Zum Sicheinlassen auf seine Situation gehört weiterhin das Markieren eines gewissen Abstands zu ihr. Das Subjekt intensiviert den Kontakt zu seiner Realität, indem es ihr einen Widerstand einträgt.<sup>9</sup> Was Gilles Deleuze die „grundlegende Affinität zwischen einem Kunstwerk und einem Widerstandsakt“<sup>10</sup> nennt, artikuliert den Riss zwischen dem Subjekt und seiner Welt.

9. Jean-Paul Sartre spricht von Situationen (situations), Alain Badiou von Umständen (circonstances). Jedes Denken – sei es künstlerisch, philosophisch, wissenschaftlich oder politisch – artikuliert sich in Kontexten, statt im luftleeren Raum. Alles hängt an der Frage der Definition des Verhältnisses zum Gegebenen. Es reicht nicht aus, von Affirmation oder Kritik zu sprechen. Es ist komplexer. Vielleicht kann man sagen, dass die Bedingung der Möglichkeit des Denkens, das Sicheinlassen auf diese Komplexität ist, statt ihre überhastete Verwerfung im Votum für nur eine Option. Es gibt kein Denken, das sich nicht in die Krise des Selbstverlusts stürzt, um inmitten des Gegebenen auf dessen Inkonsistenz ausgerichtet, kritisches Denken des kritischen Zustands der Welt zu sein. Im Herzen der Situation und Umstände erwacht das Denken als kritische Erfahrung ihrer Fragilität. Wer denkt, denkt bereits gegen sich, entzieht sich seine Gewissheiten, destabilisiert das Paradigma, indem er sich bewegt. Ob man von Freiheit oder Ereignis spricht, ist unerheblich. Das denkende Denken gibt seine Evidenzen aus der Hand, um in den Taumel der Nichtevidenz einzuwilligen, der seine Fliehkraft darstellt, seine Energie. Sartre und Badiou wissen, dass es kein ernst zu nehmendes Wissen ohne die Erfahrung der Wissensinkonsistenz geben kann. Eben dies ist eine Erfahrung und unterscheidet sie von der Repetition des Bekannten, dem Abspulen eines Programms: Das Ertasten der Leere im Wirklichen, die Berührung des Lochs im Sein als Affirmation der Kopflösigkeit einer Dynamik, die das Subjekt aus seiner Subjektform ins Namenlose reißt. Im Präzisieren dieser Kopflösigkeit liegt seine Politizität.

10. Gilles Deleuze, „Was ist der Schöpfungsakt?“, in ders., Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975-1995, Frankfurt a. M. 2005, S. 307.

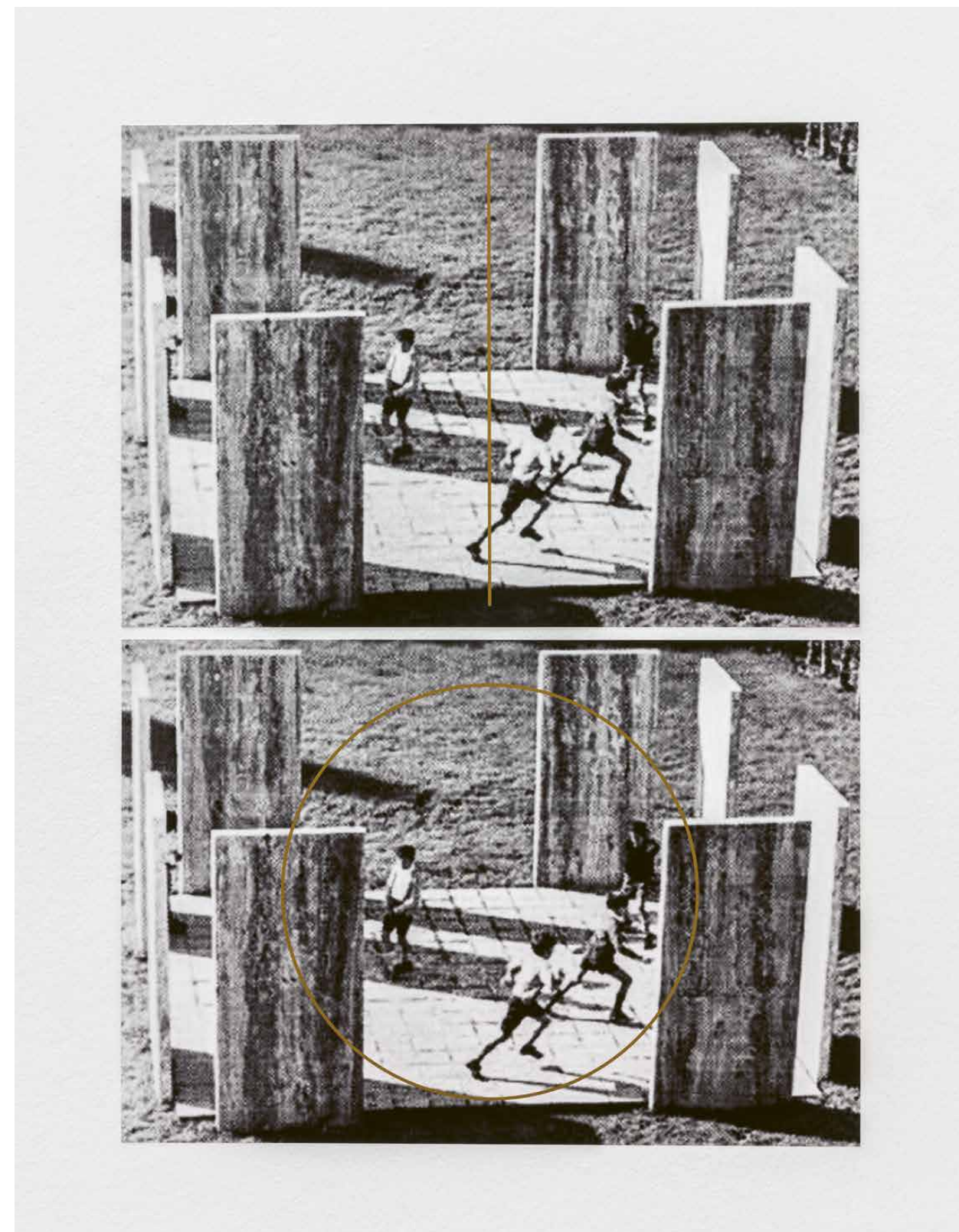








REIN UND RAUSLAND  
2020, video, sound: Carlo Heller



IO  
2020, digital photo print, 37 x 59 cm





CONDITION

2020, graphite on wood, lacquer on metal, 170 x 100 x 10 cm

Assuming it were possible for every single word that has been written since the very beginning of writing to be contained on one surface, how much space would that occupy? How many layers would that fill? The nature of the material used by Stephanie Stein immediately evokes its most widespread use: writing. Graphite comes with a specific range of references but, our way of thinking is already stuck in the intricate realm of language. The ambiguity of language reigns and there is nothing we can do to free ourselves from it. Philosophy has always tried to define a possible structure, a universal law that could codify the intangible relationship between a word and its scientifically proved significance. But it is precisely this ambiguity that makes discussion possible, and that, ideally, could be accumulated in layers of written words.

Stephanie Stein's exhibition *Rein und Rausland* at Sauvage, Düsseldorf, presents a rigorous selection of her latest works.

Upon entering the first room of the exhibition space, one is confronted by a large grid of nine square panels depicting a monochrome landscape. A huge map of nothing at first glance, but as one looks at it an overwhelming feeling of comfort slowly begins to arise and potential interpretations are revealed. The viewer is standing in front of a two-dimensional work but its polished surface awakens another sense that completes the experience. Even without touching the work, its texture evokes soft connotations. The title of the work, *90-60-90*, is a direct reference to the canonic measurements of the perfect female body, a numerical definition of an obsolete and sadly standard way of identifying ideal beauty. The superficiality of such an example of male chauvinism is underlined here and somehow dissolved in the landscape of possibilities suggested by Stein's work. Layers of graphite are pressed onto the aluminum support and the surface of each of the nine panels is sanded several times. The entire process creates an oscillation between discovering and hiding, an accumulation that releases a powerful silence. This silence is just like the confrontation with the primordial language of nature, which create a figurative enantiosemy by containing everything and nothing.

The natural landscape that has shaped Stephanie Stein's formative years has the intense characteristic of rawness; the ground at the edge of the ocean creates a gap like a cut in the scenery that reveals all its unquestionable truth, one that artificial language will never be able to grasp. But nature does, and so the geological origin of graphite seems to perfectly represent the archetype of language explored by Stein, communicating a deep sense of immanence. As Marcus Steinweg so aptly summarized: Stein delicately and persistently explores with her geometries of determinacy and indeterminacy spaces that create emancipation from reality.

In *Condition*, another work presented at the show, the use of graphite keeps us in this undetermined space, but the clear definition of the architectural element of the classical Greek column as a horizontal portion of the surface gives us the possibility of holding onto something more decipherable. The image suggested by the use of such a specific element pushes us to another aspect of Stein's work that concerns her research: politics.

The definition of the self in a social context is a natural and necessary aspect of human development in our civilized world. Leaning toward the philosophy of Hannah Arendt, Stephanie Stein's artistic investigation of political self-definition relies on Arendt's belief that the self needs to be emancipated from its private life, family, group, and origin in order to accept the risk of being exposed to others for the love of a world inhabited by unique people.

The critique regarding the use of numbers as a measurement of achievement in *90-60-90* becomes even more political when viewed from this perspective. The meaning of existence for each human being comes by affirming a freedom that is basically the power of initiative and innovation, the ability to express oneself and to take responsibility for one's actions, transforming the context of relationships, traditions, and established rules that construct reality around us in a place of a common grounding of experiences, of sharing a common destiny. Politics is to enhance the human condition as a condition of plurality.

The title of the exhibition, *Rein und Rausland*, is also the title of a video collage in the exhibition that shows large dust clouds growing in the air filmed from the rear window of a rapidly moving car. This loop is overlaid by a scene from Elio Petri's movie *La classe operaia va in paradiso* where a neon light is broken and falls down as a result of the rebellious actions of the factory's workers against the capitalistic power represented by the owners. This movement of breaking lights and falling shards creates a strong contrast with the images of the dust rising from the escaping car. The divergence suggested by the images is reflected in the title of the work and in the similar sounding choice of words. Once again, the 'in and out' intellectual movement that Stein confidently uses as the expression of her own artistic language represents the conflict experienced by the human condition experiences We are constantly finding ourselves in the position of having to choose from many possibilities, our free will is both a tool for escape and a trap, and defining a possible space where a choice has not yet been made, where language is still pure and not corrupted by its use, remains at the heart of Stephanie Stein's research.

The repetition of a historical image of playing children in a brutalist playground surrounded and delimited by large marble elements, printed twice with the silkscreen letters I on one and O on the other, is the element in the exhibition that condenses the vast philosophical wandering of the self: *IO* — the Italian word for I — is spelled on the image of our innocence. A Pasolinian image of an incorruptibility that is represented by characters lacking a specific identity, petrified by their sweetness, moving between acceptance and resistance.



Angenommen, es wäre möglich, jedes einzelne Wort, seit dem Ursprung des Schreibens, auf einer Fläche unterzubringen: Wie viel Platz würde das beanspruchen? Wie viele Ebenen würde das füllen? Das Material, das Stephanie Stein für ihre künstlerische Arbeit verwendet, Graphit, lässt un-mittelbar an seine am weitesten verbreitete Verwendung denken – die Schrift. Die Mehrdeutigkeit der Sprache hat absolute Macht über uns, und wir sind durch nichts imstande, uns von dieser zu emanzipieren. Alle Versuche, ein universelles Gesetz zu finden, das die ungreifbare Beziehung zwischen einem Wort und seinem wissenschaftlichen Bedeutungsgehalt definiert, ist die Triebfeder philosophischen Denkens.

Aber genau diese Ambivalenz kann eine Diskussion anstoßen und bestenfalls in Ebenen geschriebener Worte akkumuliert werden. Stephanie Steins Ausstellung *Rein und Rausland* bei Sauvage, Düsseldorf, umfasst eine konzentrierte Auswahl ihrer neuesten Arbeiten.

Im ersten Ausstellungsraum sieht man sich mit einem großformatigen Raster – bestehend aus neun quadratischen Tafeln, die sich zu einem monochromen Landschaftsmotiv zusammenfügen – konfrontiert. Während die Arbeit auf den ersten Blick wie eine riesige Karte des Nichts anmutet, werden bei genauerer Betrachtung mögliche Interpretationsansätze offenbar, und es stellt sich ein Gefühl der Vertrautheit ein. Obwohl man vor einem zweidimensionalen Werk steht, aktiviert dessen polierte Oberfläche einen weiteren Sinn, der die Erfahrung vervollständigt: auch ohne die Arbeit zu berühren, ruft deren Textur weich konnotierte Sinnesempfindungen in einem hervor. Der Titel der Arbeit, *90-60-90*, ist ein direkter Verweis auf die kanonischen Maße des vermeintlich perfekten Frauenkörpers, die numerische Definition von idealer Schönheit entlang einer überholten und doch gängigen Sicht, deren Oberflächliche hier durch den Abstraktionsgrad ad absurdum geführt wird. Nachdem mehrere Graphit-Schichten auf die Träger gepresst werden, wird die Oberfläche jeder der neun Platten mehrfach geschliffen. Der gesamte Prozess entspricht einem Oszillieren zwischen Aufdecken und Verbergen und schafft eine Dichte, die eine kraftvolle Ruhe ausstrahlt. Es ist, als würde man mit der Ursprache der Natur konfrontiert, die – indem sie alles und nichts enthält – ein figürliches Januswort offenbart.

Die für Stephanie Stein prägende Landschaft zeichnet sich durch ihre Rohheit aus. Der Raum zwischen Küste und Ozean offenbart die ganze Wahrheit der Landschaft – eine Wahrheit, die die Sprache der Kunst nicht zu erfassen vermag. Doch die Natur ist dazu in der Lage, und der geologische Ursprung des Graphits scheint den Archetyp in idealer Weise zu repräsentieren, da es ein unerwartetes Gefühl von Immanenz aufkommen lässt.

Marcus Steinweg hat es treffend zusammengefasst: Stephanie Stein erfasst mit ihren Geometrien der Determiniertheit und Indeterminiertheit Räume, die sich von der Realität emanzipieren.

*Condition* – eine weitere Arbeit der Ausstellung – hält einen durch die erneute Verwendung von Graphit in diesem unbestimmten Raum fest. Doch die klare

Definition des architektonischen Elements der klassischen griechischen Säule als horizontaler Teil der Oberfläche bietet Gelegenheit, uns auf etwas Dekodierbares zu fokussieren. Das durch die Verwendung eines so spezifischen Elements erzeugte Bild führt zu einem weiteren Aspekt von Steins Schaffen, als essenzieller Teil ihrer Auseinandersetzung: die Politik.

Die Definition des Selbst in einem sozialen Kontext ist der zentrale Aspekt natürlicher – und sicher nicht ausschließlich menschlicher – Persönlichkeitsentwicklung. In Anlehnung an Hannah Arendt geht Stephanie Stein davon aus, dass das Selbst von Privatleben, Familie, Gruppe und Herkunft emanzipiert werden muss, um zu wachsen und beitragen zu können – immer verbunden mit dem Risiko eines unglücklichen Verlorenenseins.

Vor diesem Hintergrund wird die mit *90-60-90* angedeutete Kritik an der Verwendung von Zahlen als Maßstab für vermeintlichen Erfolg noch stärker politisch aufgeladen. Es geht um die Affirmation einer Freiheit, die aus eigener Initiative entsteht – aus der Fähigkeit zur Benennung und aus der Verantwortung für die eigene Handlung – als Position gegenüber Traditionen und Regeln, die die Realität als gemeinsam erlebte Erfahrung konstituieren. Politik bedeutet, die *conditio humana* zu einer Bedingung von Pluralität zu erklären.

Der Titel der Ausstellung *Rein und Rausland* ist auch der Titel einer in der Ausstellung präsentierten Videocollage, die Staubaufwirbelungen hinter einem schnell fahrenden Fahrzeug zeigt und die aus der Heckscheibenperspektive zu sehen sind. Die Videoschleife wird von einer Szene aus Elio Petris Film *Der Weg der Arbeiterklasse ins Paradies* überlagert, in der ein Neonlicht zu Beginn eines Fabrikarbeiter-Aufstands gegen die von den Eigentümern repräsentierte kapitalistische Macht zerbrochen wird und die Bruchstücke zu Boden fallen. Diese Bewegung von zerbrechendem Licht und herabfallenden Scherben geben dem aufwirbelnden Staub hinter dem rasenden Fahrzeug eine Dringlichkeit, die mit Flucht-vor-einem-Seinszustand konnotiert ist. Die hier suggerierte Diskrepanz spiegelt sich im Titel der Arbeit wider. Einmal mehr repräsentiert die intellektuelle Bewegung des *Rein und Rausland*, die Stein selbstbewusst als Ausdruck ihrer eigenen künstlerischen Sprache verwendet, den Konflikt, der die menschliche Existenz ausmacht. Wir befinden uns ständig in der Situation, aus vielen Optionen wählen zu müssen. Unser freier Wille erweist sich gleichermaßen als Fluchtinstrument und als Falle. Das Definieren eines Möglichkeitsraumes, in dem die Wahl noch nicht getroffen wurde, in dem die Sprache noch nicht durch ihren Gebrauch korrumpiert ist, bleibt das zentrale Anliegen.

Die wiederholte Verwendung einer historischen Fotografie von Kindern in einer – von brutalistischer Architektur dominierten – Spielplatz-Szene verdichtet sich zum philosophischen Streifzug des Selbst. Jeweils mit einem Siebdruckbuchstaben versehen – I auf der einen, O auf der anderen – ergeben die beiden Fotografien zusammengenommen den Titel *IO*, ital. „ich“. Somit trägt das Abbild unserer Unschuld die Aufschrift „ich“ – das pasolinische Bild einer Unbestechlichkeit, die von Figuren verkörpert wird, die zwischen Akzeptanz und Widerstand hin und hergerissen werden.



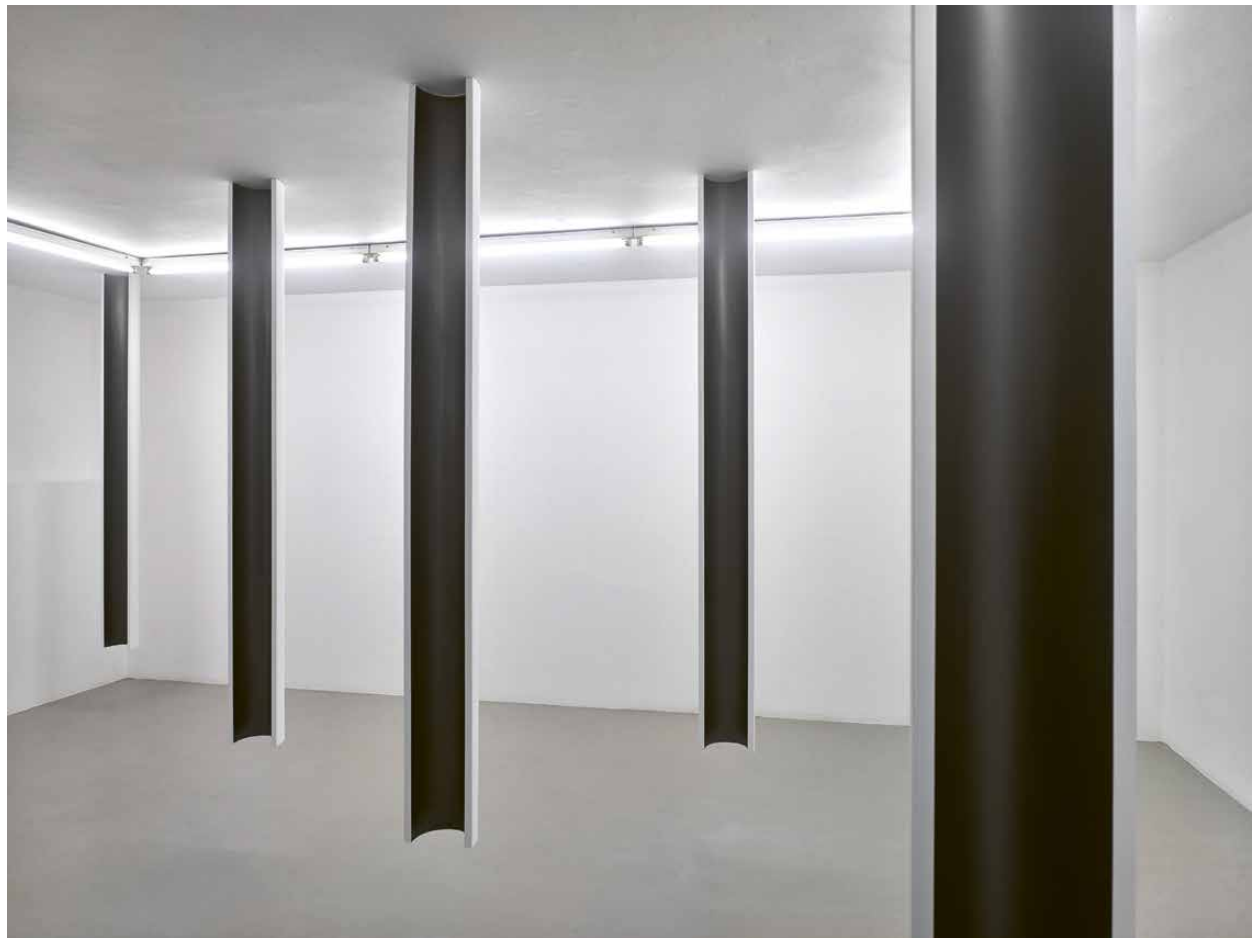
90-60-90

2020, graphite on metal, 267 x 267 x 1 cm





MARTHA  
2017, upholstered wood, lacquer, 250 x 250 x 250 cm



DEVICES TO ENTER A SPACE

2018, graphite and lacquer on wood, 6-part installation, each 200 x 20 x 13 cm



Stephanie Stein’s works position themselves between inside and outside. They are objects with a clear spatial relation; they make their relativity, their schematic character a principle. Even when found flat on the wall, forming only contours and lines. Their materiality is arranged in layers and contains pictorial moments. Between image and object, between mental and physical space. In this in-between-space, they negotiate orders of knowledge and questions of power.

The distance between two fingers is an in-between-space measured by the substance between them — it doesn’t get filled. A gap in knowledge is created within it, a collision between expectations and perceptions.

Between the tactile qualities of the carpet and the enlarged fingers another space of contradiction and consensus, closeness and distance is created. They are images of this state of incompleteness, of the non-accessibility and elasticity of images and things. The spatial dispositions and the agents that open up the space — a space that is both public and private, sensory and theoretical, a room that is feminist? — are silent abstractions that paradoxically become even more articulate for being so. Through them and between them, there runs a schism that exists in dependence on and against reality. It is that of space, that of the sensory counterpart. The work containing fingers is titled *might* — *might* as a minimalist ‘power’ and as a minimalist ‘perhaps’. It is an artificial construct that formulates the fragility of showing and seeing.

Zwischen Innen und Außen verorten sich die Arbeiten von Stephanie Stein. Sie sind Objekte mit einem klaren Raumbezug, die ihre Relativität, ihren Anordnungscharakter zum Prinzip machen. Auch dann, wenn sie sich flach auf der Wand wiederfinden, nur Umriss und Linien bilden. Ihre Materialität ordnet sich in Schichten an und enthält malerische Momente. Zwischen Bild und Objekt, zwischen mentalem und physischem Raum. In diesem Zwischenraum verhandeln sie Wissensordnungen und Machtfragen.

Der Abstand zwischen zwei Fingern ist ein Zwischenraum, der durch die Substanz zwischen ihnen vermessen und nicht gefüllt wird. In ihm entsteht eine Erkenntnislücke, eine Kollision zwischen Erwartungen und Wahrnehmungen.

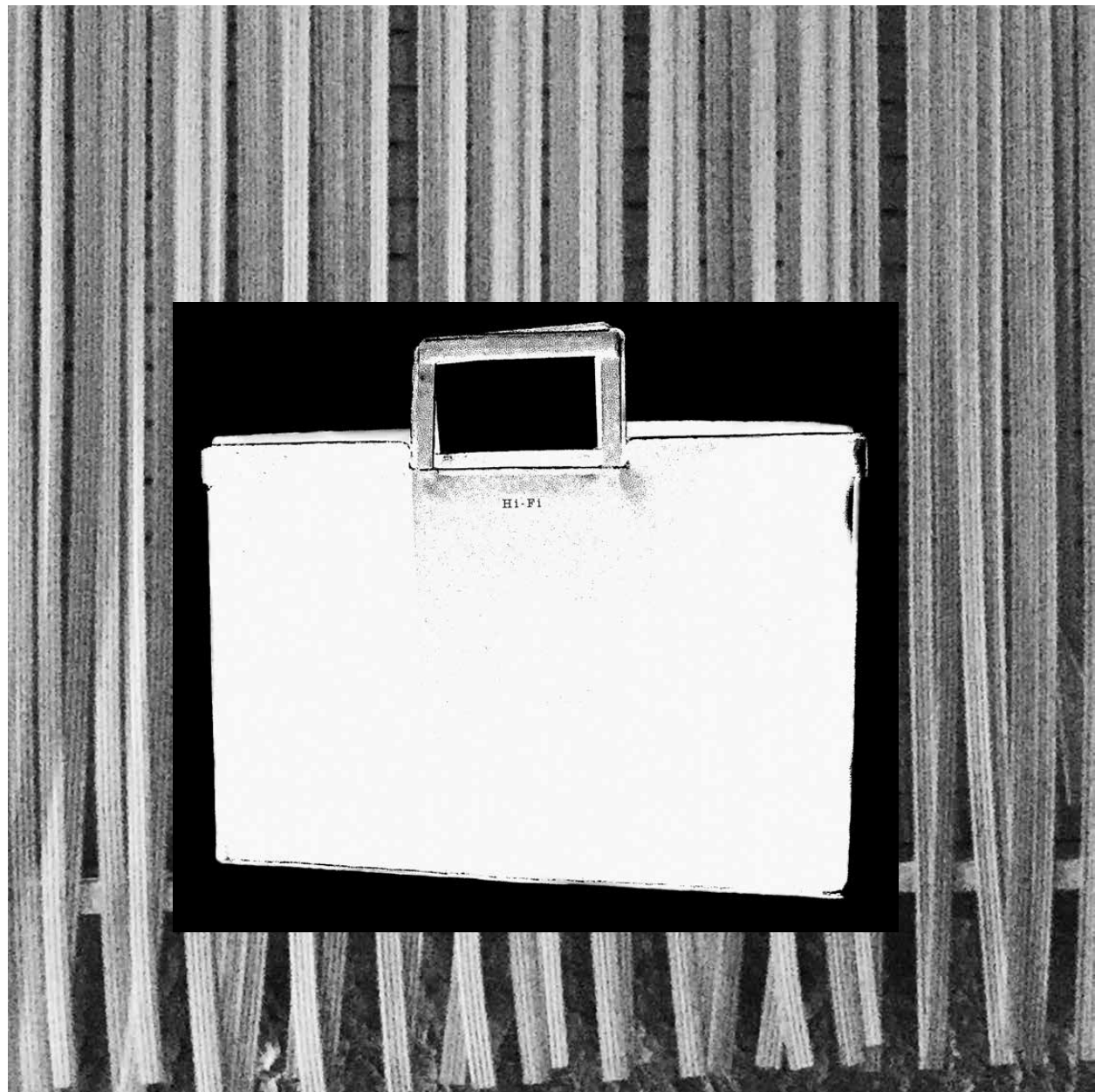
Auch zwischen dem Taktilen des Teppichs und den vergrößerten Fingern entsteht ein Zwischenraum von Widerspruch und Einverständnis, Nähe und Distanz. Es sind Bilder von diesem Umstand der Lückenhaftigkeit, von der Unzugänglichkeit und der Dehnbarkeit der Bilder und der Dinge. Die räumlichen Anordnungen, bzw. die Hilfsmittel die sich den Raum erschließen – ein gleichsam öffentlicher wie privater, ein sinnlicher wie theoretischer, ein feministischer Raum? – sind stille Abstraktionen, die darin paradoxer Weise umso sprechender sind. Durch sie und zwischen ihnen verläuft ein Schisma, das in Abhängigkeit von und gegen Realität existiert. Derjenigen des Raums und derjenigen des sinnlichen Gegenübers. Die Arbeit mit den Fingern ist *might* betitelt – eine minimalistische Macht und ein minimalistisches „könnte“ – das als künstliches Konstrukt die Fragilität von Zeigen und Sehen formuliert.



IDEOLOGY

2020, detail, digital photo print, 66 x 89 cm





HI-FI

2020, digital photo print, 65 x 75 cm



ROBIN HOOD

2020, digital photo print, 79 x 79 cm





H.O.T. (HOUSE OF TROUBLE)

2019, graphite on wood, 5-part installation/mise en scène, size variable, each 250 x 120 x 3 cm

Texts:

Annette Hans, Stefania Palumbo, Marcus Steinweg

Translations and proofreading:

Mark von Schlegell, Good & Cheap Art Translators

Exhibition spaces:

Sauvage, Düsseldorf, Germany: page 12 – 15, 20, 21

kjubh, Cologne, Germany: page 24, 25

Mélange, Cologne, Germany: page 28, 29

Public Program Paris Internationale, The Performance Agency, Paris, France: page 30, 31

Photography:

Johannes Bendzulla page 12 – 15, 20, 21

Marcus Schneider: page 22, 23

Achim Kukulies: page 24, 25

The Performance Agency: page 30, 31

Collaboration:

Tobias Hoffknecht, page 22, 23

Design:

Heller & C GmbH, Berlin/Cologne

Paper: Cartiere Fedrigoni

Cover: Sirio Color Rough Jasmine, 210 g

Inside: X-PER White, 140 g

Publisher:

Heller & Sons Publishers

Lindenstrasse 20, 50674 Cologne, Germany

Printing:

Grafische Werkstatt Druckerei und Verlag, Gebrüder Kopp GmbH und Co.KG, Cologne, Germany

All rights reserved

© 2020 of the publication Stephanie Stein and the authors

Special thanks:

Victor, Carlo & Lars Heller, Stefania Palumbo, Marcus Steinweg, Mark von Schlegell, Annette Hans, Jan Höhe, Elena Brugnano, Nicola Flossbach, Scott Watson, Monika Leyer-Pritzkow, Henning Boecker, Patrick Haas, Jonas Schenk, David Ostrowski, Robert Elfgem, Michael Kopp, Anika Schröder, Bernd Euler, Holger Link, Josephine Nickel, Philipp & Stanton, Gigi & Alfonso Johnson

www.stephanie-stein.com

HELLER & SONS  
*Publishing*