

RUN

RUN

RUN

RUN

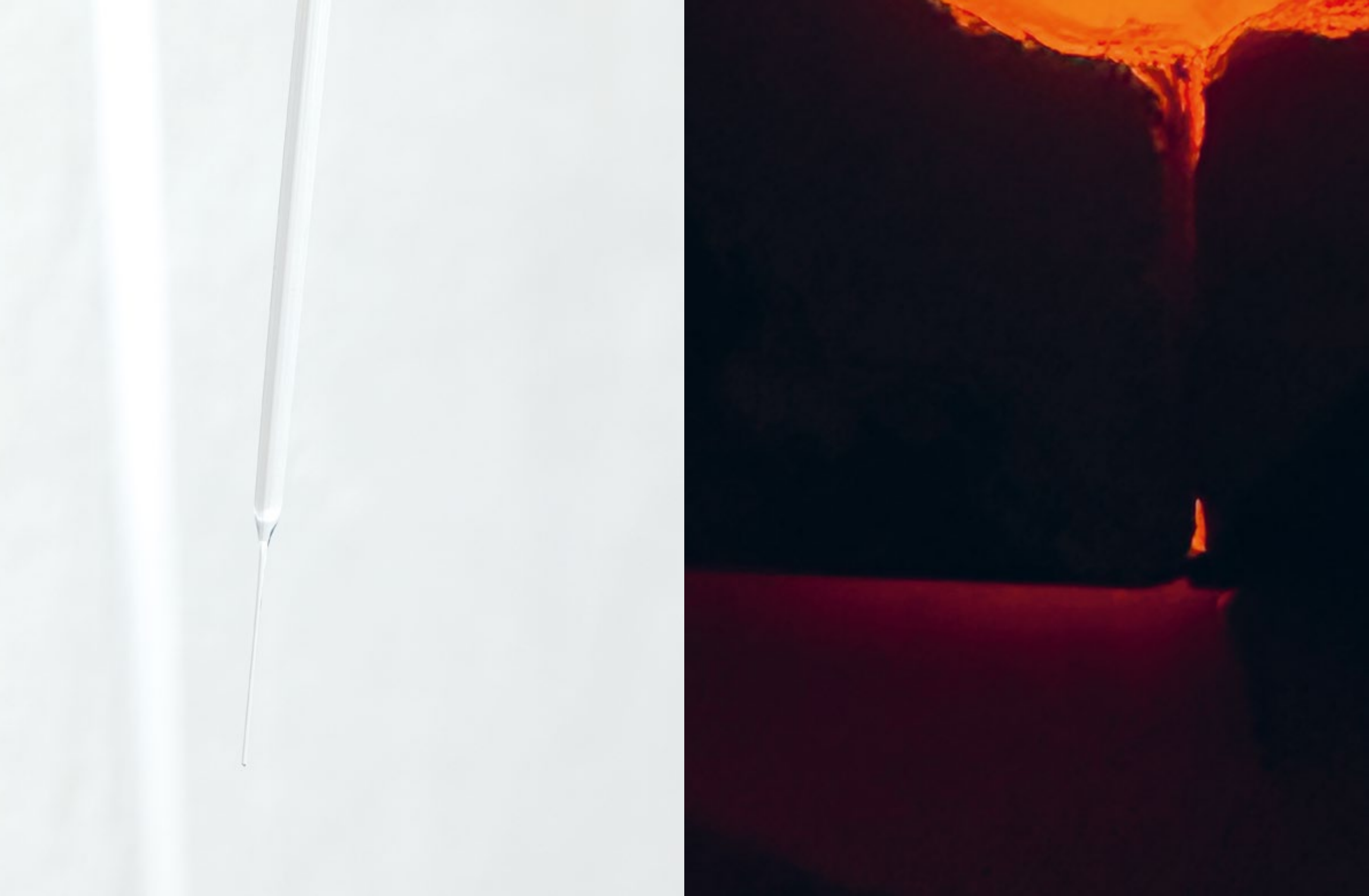
STEPHANIE STEIN

RUN

RUN

VERLAG KUNSTRAUM MÜNCHEN







CONTINUOUS INTEREST 2024, glass, seventeen-part installation, each 110–130 cm



I must emphasize that if we are to know anything, we must be free to know – free in thought and feeling. This may require a deliberate breaking of habits, a period of distrust of what we have been taught to think and feel. Kenneth Barnes, *The Listener*, 1960

Stephanie Steins Kunst wurzelt tief in einem ornamentalen Denken und Fühlen, das auf eine bildnerische Sprache zurückgreift, die in den letzten Jahrzehnten verloren ging und erst allmählich aus der Wiederentdeckung der Ursprünge von Kunst und Form zurückkehrt. Verschlüsselte Bilder verdichten sich zu zeichenhaften Objekten, die von der ersten bildnerischen Konzeption – dem Strich – bis in die letzten, scheinbar unwesentlichen Details ihrer formalen Ausführung reichen.

Es ist bereits der Titel der Ausstellung, der Fragen aufwirft: *RUN RUN RUN* klingt für die Betrachtenden wie eine dringende Aufforderung zur Flucht, die unmittelbar zum Handeln anregt. Im Jahr 1967 beschrieb auch Lou Reed ein prosaisches Unbehagen:

*You never know who you‘re gonna find there.
You gotta run, run, run, run, run.*

Wenn wir dem Titel der Ausstellung als Aufforderung folgen, erzeugt das (Weg-) Rennen eine Bewegung. Steins Werk scheint sich den Betrachtenden zu entziehen, während es gleichzeitig eine Spur der Vergangenheit durch Linien und Formen zieht. Wie eine Echo-kammer vergangener Ereignisse und Strömungen in der Geschichte, manifestiert sich die unaufhaltsame Bewegung der Zeit. Der Akt des (Weg-) Rennens impliziert auch eine dynamische Bewegung innerhalb der Skulptur selbst, die den Bildraum lebendig erscheinen lässt. William Hogarths *Analyse der Schönheit* besagt, „daß die Hand das Lebendige der Bewegung verspürt, wenn sie jene mit Feder oder Pinsel zeichnet“.¹

Steins künstlerische Motivation, die aus ihrer persönlichen Bewegung entspringt, besteht darin, ihre gesammelten Eindrücke durch eine aktive künstlerische Verarbeitung zu interpretieren. Dabei flieht sie in einen konsequent entworfenen, reduzierten Bildraum. Die Betrachtung des Werks wird dem Moment der Inspiration gleichgesetzt, in dem Steins Kunstwerke dazu einladen, sich in einem unsicheren Raum von der gewohnten Position zu lösen und sich allein durch die Betrachtung aktiv an Veränderungen zu beteiligen. Ihre Kunst ist zugleich traditionsverwurzelt und gegenwartsbezogen, von Vorbildern angeregt und spontan original, naturverbunden und abstrakt, ornamental und autonom. Die Reduktion auf das ornamentale Fühlen und Denken führt bei Stein zu einer Kunst, in der jeder einzelne Strich, so klein er auch sein mag, Teil einer festen und unbeugsamen künstlerischen Vision ist.

Letter to a Friend

¹ William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, Dresden/Basel 1995 [engl. EA *The Analysis of Beauty*, 1753], S. 77.

NILS EMMERICHS

Letter to a Friend



I must emphasize that if we are to know anything, we must be free to know – free in thought and feeling. This may require a deliberate breaking of habits, a period of distrust of what we have been taught to think and feel. Kenneth Barnes, *The Listener*, 1960

Stephanie Stein’s art is deeply rooted in an ornamental way of thinking and feeling, drawing upon a visual language that has been lost in recent decades and is only gradually returning through a rediscovery of the origins of art and form. Coded images condense into symbolic objects extending from the initial artistic conception—the line—to the seemingly insignificant details of their formal execution.

It is the title of the exhibition itself that raises questions. For the viewer, *RUN RUN RUN* resonates like an urgent call to escape, prompting immediate action. In 1967, Lou Reed also described a prosaic discomfort:

*You never know who you’re gonna find there.
You gotta run, run, run, run, run.*

If we follow the exhibition’s title as an invitation, the act of running generates movement. Stein’s work seems to elude the viewer, while at the same time leaving a trace of the past through lines and forms. Like an echo chamber of past events and currents of history, the inexorable movement of time manifests itself. The act of running also implies a dynamic movement within the sculptures itself, bringing the pictorial space to live. In his *Analysis of Beauty*, William Hogarth states that “the hand feels the liveliness of the movement when it draws it with pen or brush”.¹

Stein’s artistic motivation, which stems from her personal movement, is to interpret her collected impressions through active artistic processing. In doing so, she escapes into a consistently designed and reduced pictorial space. Contemplation of her work is equated with the moment of inspiration, inviting viewers to detach from the familiar and actively participate in changes through observation alone. Her art is firmly rooted in tradition while simultaneously connected to the present. It displays spontaneous originality, an intimacy with nature, all while preserving abstract form. The reduction to ornamental thinking and feeling leads Stein to a form of art where every single stroke, no matter how small, is part of a firm and unyielding artistic vision.

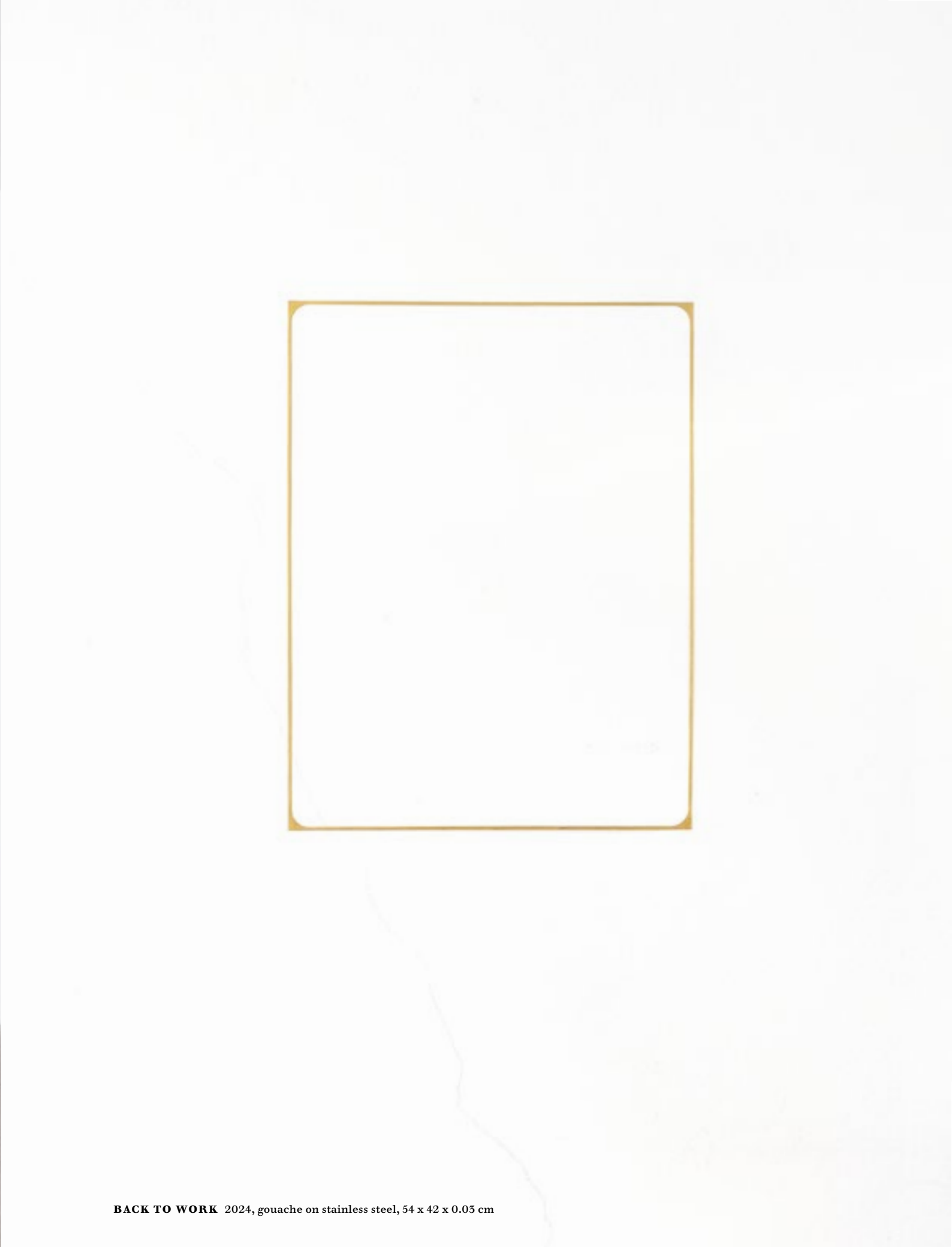
¹ William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, Dresden/Basel 1995, p. 77. [published 1753 as *The Analysis of Beauty*]



FAR FROM HOT BATHS 2024, lacquer and gouache on stainless steel, six-part installation, size variable (height 220cm)



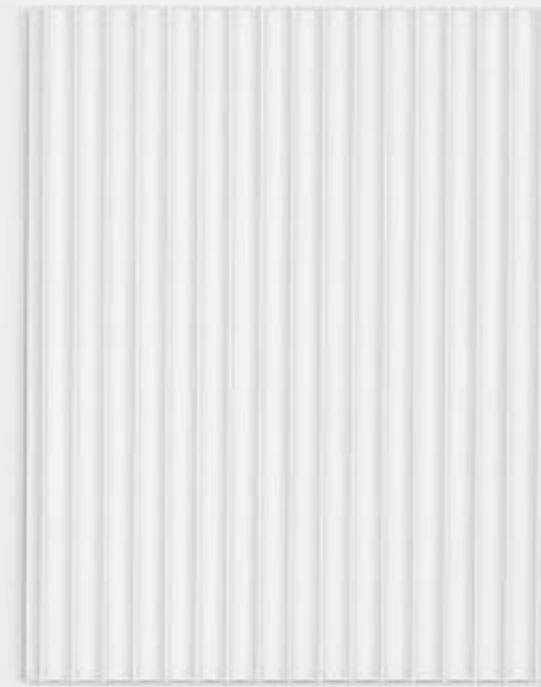




BACK TO WORK 2024, gouache on stainless steel, 54 x 42 x 0.03 cm



THE PROMISE 2025, lacquer on wood, hinges movable, 220 x 3 x 4 cm





TURN

Krustentiere

„Wenn man ökonomische Unsicherheit, Ungleichheit oder Unge-
rechtigkeit für Mord und Zerstörung verantwortlich macht, dreht
man den Spieß nur um. Unser Wesen bestimmt den Ist-Zustand“,
schreibt John Steinbeck in seinem *Logbuch des Lebens*, dem Reise-
tagebuch zu seiner sechswöchigen Meeresexpedition im Golf von
Kalifornien im März 1940 auf der *Western Flyer*, einem Ringwaden-
fänger. Während der Zweite Weltkrieg mit seinen Verwüstungen
über West- und Mitteleuropa zog und Schatten unaussprechlicher
Gräueltaten vorauswarf, sezierte Steinbeck Krebstiere, Seegurken
und andere wirbellose Meereskreaturen. Seine Beobachtungen zum
Miteinander der vielfältigen Wasserlebewesen führen ihn immer
wieder zu Betrachtungen über das Lebewesen Mensch. „Würden wir
uns genauso selbstzufrieden unter die Lupe nehmen, wie etwa Ein-
siedlerkrebse, dann müssten wir anhand der gewonnenen Erkennt-
nisse zugeben: ‚Ein symptomatischer Zug des Homo sapiens besteht
darin, dass sich Gruppen von Individuen in gewissen Abständen mit
einer fiebrigen Nervosität anstecken, die dazu führt, dass die Indivi-
duen nicht nur ihre Artgenossen, sondern auch alles vernichten, was
diese Spezies erschaffen hat.‘“¹

Diese „fiebrige Nervosität“ ist nicht unähnlich zu Nietzsches Cha-
rakterisierung des Menschen als „eine kleine überspannte Thierart,
die – glücklicher Weise – ihre Zeit hat“². Der Entschlüsselung dieser
dem menschlichen Wesen inhärenten, zerstörerischen Unruhe sind
wir heute wenige Schritte näher. Dank der Epigenetik wissen wir
nun beispielsweise, dass sich Traumata über mehrere Generationen
vererben lassen. Die Ahnung, dass für das menschliche Auge un-
sichtbare Spuren von Altem immer dem Neuen innewohnen, ist in
diesem Fall belegt. Doch die Wesenszüge unserer Spezies sind ein
Puzzle aus der Summe ererbter Eigenschaften, individueller Biogra-
fien und kollektiver, kultureller und gesellschaftlicher Prägungen.
Unsere Art, das in uns Eingeschriebene, und unsere Konditionie-
rung, das von uns Erfahrene, bestimmen unser menschliches Mit-
einander und wie wir Dinge lesen. Vor diesem Hintergrund erklärt
es sich, dass der Titel von Stephanie Steins Ausstellung *RUN RUN
RUN* wohl von vielen und gerade in den heutigen Zeiten nicht etwa
als enthusiastisch anspornender Ruf an Sportler*innen verstanden
werden wird, sondern als Warnruf zur Flucht. Unklar wohin, unklar
woher, unklar von wem und vor wem oder was. Der Aufruf erscheint
beunruhigend, bedrohlich und trägt Vorzeichen von Gewalt in sich.

Dabei ist der Ursprung des Titels, rein faktisch betrachtet, vorder-
gründig ein harmloser. Century Schoolbook, eine Anfang des
20. Jahrhunderts von Moris Fuller Benton für die American Type
Founders (ATF) gestaltete Serifenschrift aus der erst kurz vor 1900
entwickelten Century-Familie, nutzt standardmäßig als Beispieltext
zur Illustration des Schriftbildes die Wort- und Zeichenfolge „Run,
run, run!“³. Die gut lesbare Schrift, in der Stein auch den Titel ihres

1 John Steinbeck, *Logbuch des Lebens*,
Hamburg 2021 [EA Sea of Cortez,
New York 1941], S. 30.

2 Friedrich Nietzsche, Nachlass Frühjahr
1888, S.16 [25] (KSA 13, S. 488).

Ausstellungsplakates setzen ließ, erfreut sich seit mehr als hundert Jahren einiger Beliebtheit. Sie fand, wie ihr Name bereits impliziert, in Schulbüchern Verwendung und prägte so erste Leseversuche von Generationen von Kindern. Allerdings fordert der US-amerikanische Supreme Court auch heute noch in seinem Regelwerk explizit, dass Century-Schriften für alle Dokumente zu verwenden seien.³ Und schon ist es vorbei mit der vermeintlichen Harmlosigkeit einer historischen oder ästhetischen typografischen Referenz. Durch Steins subtile Geste der Schriftwahl sind wir plötzlich bei der Frage angelangt, in welchen Formen Macht festgehalten, transportiert und kommuniziert wird, wer sie formuliert und wer ihr unterworfen wird. Das dreimal wiederholte Verb im Imperativ und in Versalien gesetzt ist nicht mehr nur unspezifisch bedrohlich. Es ist mit einer weiteren kritischen Unsicherheit, der fragilen Rolle des Individuums oder bestimmter Gruppen gegenüber staatlicher Autorität, aufgeladen.

Derartige minimale Gesten und ästhetische Entscheidungen, die vordergründig schön und klar daherkommen, jedoch ein Sediment vielschichtiger literarischer wie auch historischer und kunsthistorischer Bezüge sind, die auf zugrundeliegende Machtstrukturen, Spuren von Gewalt, Verlust und menschliche Untiefen verweisen, sind vielleicht als ganz typisch für das künstlerische Schaffen von Stephanie Stein zu bezeichnen. Eine Ausstellungsvorbereitung beginnt bei ihr zumeist mit umfassender Lektüre. So handelt es sich beispielsweise bei ihren zu eckigen Klammern geformten Glasneonröhren mit dem Titel *L'autre* (2022) nicht nur um delikate, postminimalistische Wandarbeiten, sondern um einen Verweis auf entsprechend markierte Auslassungen in Ludwig Wittgensteins *Geheime Tagebücher 1914–1916*, die er während seines Fronteinsatzes im Ersten Weltkrieg verfasste. Das Liebliche und das unsagbar Grausame sind in dieser älteren Arbeit ebenso eng verwoben wie bei ihren neuen, spezifisch für den Kunstraum München geschaffenen Skulpturen. Die monumentalen Glasnadeln *Continuous Interest* (2024) stellen für sich betrachtet feingliedrige, wunderbar ästhetische Objekte dar, die in ihrer transparenten, fragilen Materialität faszinieren. Sie verweisen auf ein Zitat aus Paul Éluards *Hauptstadt der Schmerzen*: „Nach Jahren der Weisheit/In denen die Welt so durchsichtig war wie eine Nadel“⁴. Mit Nadeln näht man und flickt, was zerrissen oder zerschunden ist. Doch insbesondere in Kriegs- und Notzeiten wurden Neugeborenen auch manchmal dünne Nadeln durch die noch nicht zugewachsene Fontanelle in den Kopf gesteckt. Einen plötzlichen Kindstod vortäuschend, blieb dieses Verbrechen häufig unbemerkt. In einzelnen Fällen war der Mordversuch erfolglos und die Nadel im Kopf verblieb als jahrzehntelang unbemerktes Dokument von Schuld, Schmerz, Verzweiflung und dessen, was Menschen einander und ihren Nachkommen fähig sind, anzutun.

Als Spur von etwas, das nicht mehr ist und vielleicht auch nie war, erscheinen die weiß und mit silberner Gouache gefassten Arkaden *Far From Hot Baths* (2024), die, präzise und scharf in den Raum schneidend, den Blick auf die Zwischenräume und Leerstellen, das nicht gefüllte Volumen, lenken. Diese skulpturalen Skelettformen sind weder dem Zahn der Zeit noch dem zerstörerischen Werk des von fiebriger Nervosität gepackten Krustentiers Mensch zuzuschreiben, und doch gemahnen sie uns an den Verlust von etwas Ganzem. Wenn die Welt in Ruinen liegt, so tut sie dies nicht nur in Einzelteilen, sondern immer auch im Plural: *ruinae*, der lateinische Ursprung des deutschen Wortes „Ruine“, ist seiner Wortbedeutung „Trümmer“ bezeichnenderweise ein Pluraletantum, ein Begriff, von dem es keinen Singular gibt. „Ruine ist damit immer schon Zerfall von Einheit und Ganzheit und Rückfall in Vielheit.“⁵ Ein Fragment, hier eine isolierte architektonische Form, fungiert stets auch als Pars pro Toto, das auf etwas Größeres verweist – und dies nicht nur im konkreten, objekthaften Sinne. Gleichermäßen wie die Serifenschrift im Ausstellungstitel ist auch die Arkadenform kein neutrales Element. Im westlichen, mitteleuropäischen Kulturkreis sozialisiert, wird man bei ihr beispielsweise an die Arkadenbögen der römisch-antiken Architektur denken; oder auch an das Muster, das eine abgerollte kannelierte Säule ergibt. In München steht einem jedoch sofort die Feldherrnhalle vor Augen, die, als zentraler Schauplatz des blutigen Hitlerputsch 1923, nach der Machtübernahme durch die NSDAP ein Instrument nationalsozialistischer Propaganda wurde. Macht, Gewalt, Blut, Zerstörung – alles klingt in der schlichten Reihung einfacher Bogenformen an.

Arkaden und Säulen als Chiffre für Pracht- und Machtarchitekturen werden neuzeitlich und bis in die Gegenwart immer wieder als solche zitiert, da sie in dieser Bedeutung fester Teil unseres kulturellen kollektiven Gedächtnisses sind. Nun ist das mit der Überlieferung, der Erinnerung an etwas und ihrer Rezeption allerdings per se ein polyvalentes, komplexes Feld. Wissen bleibt nur so lange lebendig, wie dessen Überlieferung aktiv gehalten wird. „Die Kommunikation zwischen den Epochen und Generationen bricht ab, wenn ein bestimmter Fundus an gemeinsamem Wissen abhanden gekommen ist.“⁶ Doch nicht nur fußt unser kulturelles Wissen auf dem Zufall des Überdauerns bewusster wie unbewusster Überlieferung über kriegerische Zeiten, mutwillige Zerstörung und Naturgewalten hinweg – Glocken zu Kanonen, Schwerter zu Pflugscharen, Kunstwerke für die Kriegskasse –, sondern vor allem müssen wir, Alaida Assmann folgend, unterscheiden zwischen einem „kulturellen, epochenübergreifenden Gedächtnis, das durch normative Texte gestützt ist, und dem kommunikativen, in der Regel drei Generationen verbindenden Gedächtnis der mündlich weitergegebenen Erinnerungen.“⁷ Der Übergang von diesem individuellen Erinnern zu dem kollektiven, die Generationen überdauernden Gedächtnis ist ein sensibler, kritischer

3 <https://www.supremecourt.gov/filingandrules/2023RulesoftheCourt.pdf>, [Zugriff am 27.12.2023].

4 „Après des années de sagesse/Pendant lesquelles le monde était aussi transparent qu'une aiguille“, Paul Éluard, *Hauptstadt der Schmerzen. Capitale de la douleur*, Berlin 1983 [franz. EA 1926], S. 11.

5 Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hrsg.), *Ruinenbilder*, München 2002, S. 9.

6 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010 [EA 1999], S. 13.

7 Ebd.

Punkt. Entsprechend attestiert Assmann unter Referenz auf Pierre Noras *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* bereits Ende der Neunzigerjahre eine „aktuellen Krise des Erfahrungsgedächtnisses“, „welche darin besteht, daß mit einem weiteren Generationenwechsel die überlebenden Zeugen der größten Katastrohe dieses Jahrhunderts, der Shoah, allmählich aussterben.“⁸ Was für die Wissenschaft zwar den Verlust von Zeitzeugen, doch auch eine Möglichkeit der nüchterneren, distanzierteren Betrachtung bedeuten mag, kreiert gleichzeitig ein Vakuum im Raum des Erinnerns, der als solches von Medien, Politik und den unterschiedlichsten Akteuren im Rahmen ihrer individuellen Agenden gefüllt werden kann und wird. „Niemand wird leugnen, daß diese Gedächtnisse mit ihren je eigenen Erfahrungen und Ansprüchen zu einem umkämpften, vitalen Teil der Gegenwartskultur geworden sind.“⁹ Und wie viel brisanter, im tatsächlichen Wortsinn umkämpfter und blutiger ist dieser Anspruch auf die historische Deutungshoheit zum Holocaust und seiner Folgen jüngst in Hinblick auf die politische und geographische Weltkarte geworden.

Der Bilduntergrund des Ausstellungplakates auf dem sich der Schriftzug „RUN RUN RUN“ findet, zeigt das Schwarzweißfoto eines nurmehr im Fragment erhaltenen Regenfallrohrs, eingelassen in eine Quadersteinwand. Auch hier liegen Architektur und Zivilisation im Fragment. Das Rohr wird überzeitlich, wird prähistorisch, wird Rippe, wird Fossil. „Becoming intense, becoming animal, becoming landscape, becoming imperceptible“, wandelt Stephanie Stein eine Kapitelüberschrift aus Gilles Deleuzes und Félix Guattaris *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* um, indem sie den Begriff der Landschaft hinzufügt.¹⁰ „Becoming“ ist hier nicht im Sinne eines tatsächlichen Werdens zu verstehen. „Becoming produces nothing other than itself. We fall into a false alternative if we say that you either imitate or you are.“¹¹ Alles ist symbiotisch und immer schon inhärent. „Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht“, heißt es schon in Büchners *Woyzeck*.¹² Vielleicht muss man wie Stephanie Stein am Meer, dem Ursprung allen Lebens, an einer Küste von Schmelzwassersedimenten, Geschiebemergel und Geschiebelehm groß geworden sein, um diese Sensibilität für Bedeutungs- und historische Schichtungen, für Erosionen, Ellipsen und existentielle Natur- wie auch menschliche Gewalten zu entwickeln.

8 Ebd., S. 13f.

9 Ebd., S. 16.

10 E-Mail von Stephanie Stein vom 20. Dezember 2023.

11 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis/London 1987, S. 238.

12 Georg Büchner, *Woyzeck*, H 2,8 [Reclam Studienausgabe 2022, S. 78].

ALESSA RATHER

Crustaceans

“If one places the blame for killing and destroying on economic insecurity, on inequality, on injustice, he is simply stating the proposition in another way. We have what we are”, writes John Steinbeck in his *Log from the Sea of Cortez*, the journal of his six-week marine expedition in the Gulf of California in March 1940 aboard the *Western Flyer*, a purse seiner. As the devastation of World War II raged across Central and Western Europe, casting a shadow of unspeakable atrocities to come, Steinbeck dissected crustaceans, sea cucumbers, and other invertebrate sea creatures. Time and again his observations of the interactions of these diverse aquatic creatures led him to reflect on the human being. “If we used the same smug observation on ourselves that we do on hermit crabs we would be forced to say, with the information at hand, ‘It is one diagnostic trait of Homo sapiens that groups of individuals are periodically infected with a feverish nervousness which causes the individual to turn on and destroy, not only his own kind, but the works of his own kind.’”¹

This “feverish nervousness” is not unlike Nietzsche’s characterization of man as “a small species of very excitable animals, which—fortunately—has its time”². Today, we are a little closer to decoding this destructive restlessness inherent in human nature. Thanks to epigenetics we now know, for example, that traumata can be passed down through several generations. The intuition that traces of the old, invisible to the human eye, always inhabit the new is substantiated in this case. However, the traits of our species are a puzzle comprising the sum of inherited characteristics, individual biographies, and collective, cultural, and social conditioning. Our nature, what is inscribed in us, and our conditioning, what we have experienced, determine our human interactions and how we perceive things. Against this backdrop, the title of Stephanie Stein’s exhibition *RUN RUN RUN* will probably be understood by many, especially in today’s times, not as an enthusiastically motivating call to athletes, but rather as a warning cry to flee. Uncertain where to, uncertain where from, unclear by whom and from whom or what. The call appears unsettling, threatening, and carries the omen of violence.

Yet seen from a purely factual perspective the origin of the title would seem to be quite innocuous. Century Schoolbook, a serif typeface designed by Moris Fuller Benton for the American Type Founders (ATF) at the beginning of the 20th century on the basis of the Century family (itself developed shortly before 1900) uses the word and character sequence “Run, run, run!” as its default sample to illustrate the typeface. The easily legible typeface, also chosen by Stein for the title of her exhibition poster, has been popular for over a hundred years. As the name implies, it was used in school textbooks and thus shaped generations of children’s first attempts at reading. Notably, even today, the Supreme Court of

1 John Steinbeck, *The Log from the Sea of Cortez* [1941] (New York 1969), p. 17.

2 Friedrich Nietzsche, *The Complete Works of Friedrich Nietzsche. Volume Fourteen. The Will to Power. Books One and Two*, ed. Oscar Levy, trans. Anthony M. Ludovici (London and Edinburgh 1914), no. 303, p. 248.

the United States explicitly mandates the use of Century typefaces for all its documents.³ And suddenly the presumed innocence of a historical or aesthetic typographic reference is shattered. Through Stein’s subtle choice of font, we are immediately confronted with the question of the forms in which power is recorded, transported, and communicated, who articulates it, and who is subjected to it. The thrice-repeated verb in the imperative, set in capital letters, is no longer merely vaguely threatening. It is charged with another critical uncertainty—the fragile role of the individual or certain groups in relation to state authority.

Such subtle gestures and aesthetic decisions that initially seem to be beautiful and clear-cut actually comprise sediments of multi-layered literary, historical, and art historical references pointing to underlying power structures, traces of violence, loss, and human abyss and can arguably be described as characteristic of Stephanie Stein’s artistic work. Generally speaking the artist begins her preparation for an exhibition with extensive reading. For example, her glass neon tubes shaped into square brackets, titled *L’autre* (2022), are not only delicate, post-minimalist wall works; they reference marked omissions in Ludwig Wittgenstein’s *Private Notebooks 1914–1916*, written during his deployment to the front in World War I. The endearing and the unspeakably cruel are just as intimately interwoven in this older work as in her new sculptures created specifically for Kunstraum München. The monumental glass needles *Continuous Interest* (2024) are delicate, wonderfully aesthetic objects in their own right, fascinating in their transparent, fragile materiality. They refer to a quote from Paul Éluard’s *Capital of Pain*: “After years of wisdom / During which the world was as transparent as a needle”⁴. Needles are used to sew and mend what has been torn or damaged. However, especially in times of war and hardship people feigned cot death by inserting thin needles into the brains of newborn babies through the still open fontanelle. Often such crimes remained undetected, while in some cases the attempted murder failed, and the needle remained in the victim’s head for decades as an unseen document of guilt, pain, despair, but also evidence of what humans are capable of doing to each other and to their offspring.

Far From Hot Baths (2024), arcades painted in white and silver gouache, appear as a trace of something that no longer is and perhaps never was, cutting precisely and sharply into the space, directing the gaze to the interstices and voids, the unfilled volume. These sculptural skeletal shapes can neither be ascribed to the ravages of time nor to the destructive activities of the human crustacean gripped by feverish nervousness, and yet they remind us of the loss of something whole. When the world lies in ruins, it does so not only in individual parts, but always in the plural:

Significantly, *ruinae*, the Latin origin of the English ‘ruins’, is, in the meaning of the German word ‘Trümmer’ a *plurale tantum*, a term of which there is no singular. “Ruins are thus always already a disintegration of unity and wholeness and a regression into multiplicity.”⁵ A fragment, here an isolated architectural form, always functions as a pars pro toto, which refers to something larger—and not only in a specific sense of something object-like. Just like the serif font in the exhibition title, the arcade form is not a neutral element. For people who grew up and were educated in Western, Central European culture, it brings to mind things like the arcade arches of ancient Roman architecture, or the pattern created by a rolled, fluted column. In Munich, however, the Feldherrnhalle immediately comes to mind, which, as the main scene of the bloody Hitler coup in 1923, became an instrument of Nazi propaganda after the NSDAP seized power. Power, violence, blood, destruction—all are echoed in the straightforward sequence of simple arched forms.

Arcades and columns, as ciphers of magnificent and powerful architecture, have repeatedly been cited in the modern era and to this day, because they are firmly ingrained in our collective cultural memory with this specific significance. That said, tradition, the memory of something and its reception are all per se inherently polyvalent and complex topics. Knowledge only remains alive as long as its transmission is actively maintained. “Communication between eras and generations is broken when a particular store of common knowledge disappears.”⁶ Our cultural knowledge is not only based on the coincidence of the survival of conscious and unconscious traditions through times of war, willful destruction, and the forces of nature—bells to cannons, swords to plowshares, works of art for the war chest—but above all, according to cultural theorist Aleida Assmann, we have to distinguish between a “cultural memory that transcends eras and is supported by normative texts, and the communicative memory, which generally links three generations through memories passed on by word of mouth.”⁷ The transition from this individual memory to the collective memory that spans generations is both a sensitive and critical juncture. Accordingly, Assmann, citing Pierre Nora’s *Between Memory and History*, already attested to a “current memory crisis” in the late 1990s, “based on the experiential memory of a rapidly dwindling number of witnesses who survived the greatest of all 20th-century catastrophes, the Holocaust.”⁸ While for science this will mean both the loss of firsthand accounts and the possibility of a more detached, analytical perspective, it simultaneously creates a vacuum in the space of remembrance. This vacuum can and certainly will subsequently be filled by the media, politics, and a wide variety of actors pursuing their individual agendas. “No one today would deny that these memories, based on individual experiences and transformed into collective claims, have become a controversial element of modern

3 Supreme Court of the United States, *Rules of the Supreme Court of the United States*, 2022, p. 43, <https://www.supremecourt.gov/filingandrules/2023RulesoftheCourt.pdf> [last accessed on January 23, 2024].

4 Après des années de sagesse / Pendant lesquelles le monde était aussi transparent qu'une aiguille", cited after Paul Éluard, *Hauptstadt der Schmerzen. Capitale de la douleur*, Berlin 1983 [French original edition 1926], p. 11.

5 Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (eds.), *Ruinenbilder* (Munich 2002), p. 9 [translated].

6 Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* [1999] (Cambridge et al. 2011), p. 4.

7 Ibid. [emphasis in the original].

8 Ibid. [emphasis in the original].

culture.”⁹ And how much more explosive — in the truest sense of the word, more contentious and bloodier — has this claim to historical sovereignty over the interpretation of the Holocaust and its aftermath recently become with regard to the political and geographical map of the world.

The background of the exhibition poster, featuring the lettering “RUN RUN RUN”, is a black-and-white photograph of a rainwater downpipe, only a fragment of which has survived embedded in an ashlar wall. Here, once again, architecture and civilization lie in fragments. The pipe becomes beyond time, becomes prehistoric, becomes a rib, becomes a fossil. “Becoming intense, becoming animal, becoming landscape, becoming imperceptible,” Stephanie Stein transforms the title of a chapter from Gilles Deleuze’s and Félix Guattari’s *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* by adding the concept of landscape.¹⁰ Here “becoming” is not to be understood in the actual sense of a genesis. “Becoming produces nothing other than itself. We fall into a false alternative if we say that you either imitate or you are.”¹¹ Everything is symbiotic and inherently existent. “Everyone is an abyss. You get dizzy when you look down,” as Georg Büchner’s *Woyzeck* states.¹² Perhaps like Stephanie Stein, you must have grown up by the sea, the origin of all life, on a coast of meltwater sediments, glacial till and boulder clay, to develop this sensitivity for layers of meaning and history, for erosions, ellipses, and existential forces of nature and humanity.

⁹ Ibid., p. 7.

¹⁰ Email from Stephanie Stein to the author, December 20, 2023.

¹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* [1980], trans. Brian Massumi (Minneapolis and London 1987), p. 238.

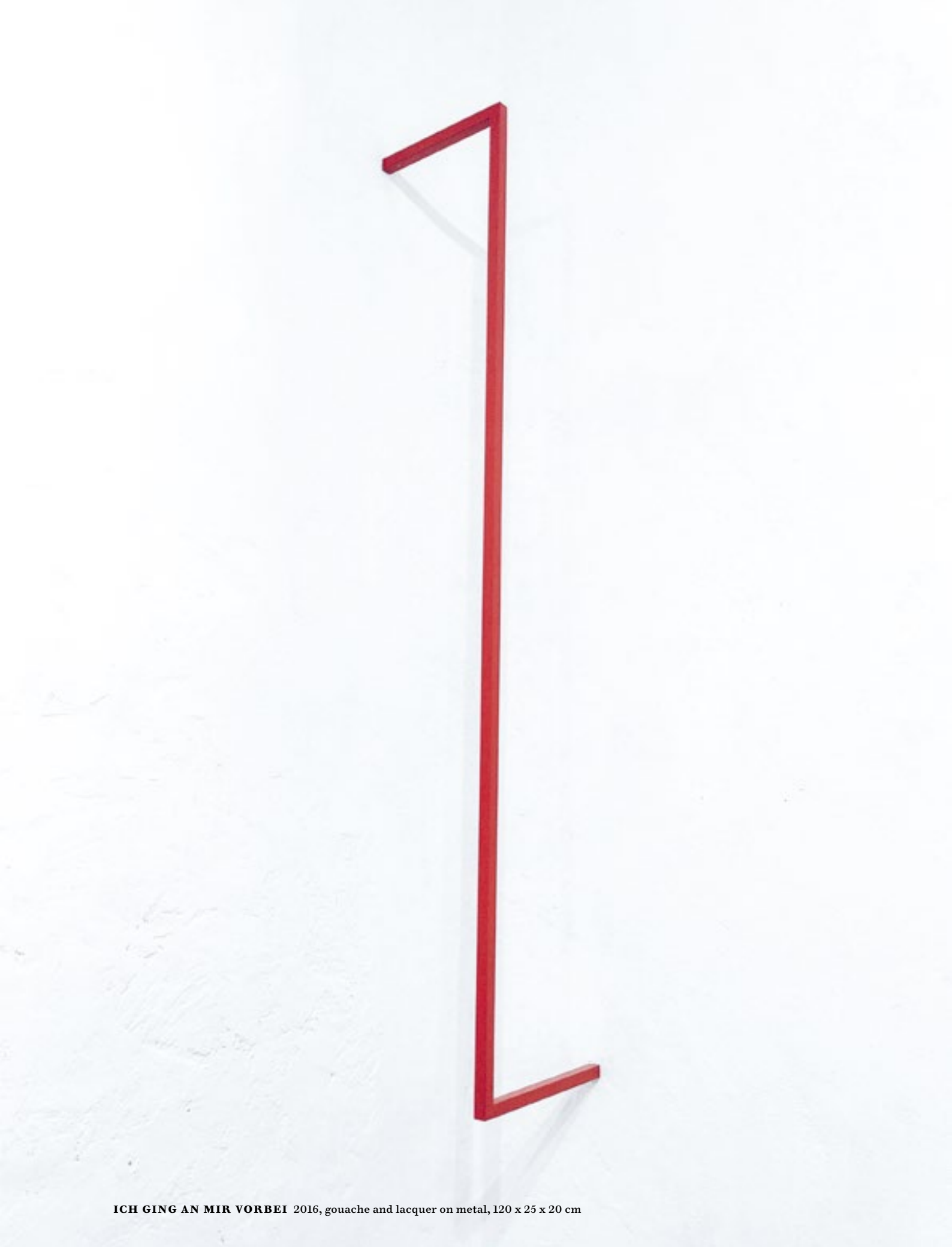
¹² Georg Büchner, *Woyzeck*, trans. Gregory Motton (London 1996), scene 8, pp. 19f.







ONLY DOG KNOWS 2024, gelatin silver print, 102 x 72 cm



ICH GING AN MIR VORBEI 2016, gouache and lacquer on metal, 120 x 25 x 20 cm

MARCUS STEINWEG

Dahingeredet

...

Dass wir alle Astronauten sind
Wir uns auf einem Flugkörper bewegen
Auf dieser Erdkruste bewegen sich
Die Menschen wie Irrlichter
Gewissermaßen taumelnd
Ohne das überhaupt zu merken

Man hat das Gefühl
Festen Boden unter den Füßen zu haben
Die Unentscheidbarkeit des Bodens
Die Unentscheidbarkeit der Konsistenz eines Bodens
Von dem wir nicht sagen können
Dass er nicht existiert

Wir stürzen nicht unaufhörlich
Wir fallen nicht von Klippe zu Klippe
Bewegen uns einigermaßen stabil in der Realität

Wittgenstein hat gezeigt
Dass es uns kaum gelingt aus der Realität zu fallen
In der Insistenz darauf dass wir fallen können
Spricht er von dem Rücken des Pferdes
Wir verdanken es nur der Gutmütigkeit des Tieres
Dass es uns nicht abwirft

Wobei das Tier zu dieser Zwischenfigur wird
Zwischen Leere und abwesenden Grund
Der Bodenlosigkeit und den Menschen

Wir alle
Die auf diesem fliehenden Pferderücken
Gewissermaßen schwebend
Gewissermaßen an seinem Hals festklammernd
In die Zukunft gestürzt werden
Das heisst wir schweben ohne zu schweben

...

ERROR O
2017, two-part performative video installation,
lyrics by Marcus Steinweg, sound by Andreas Reihse

Talk away

...

That we are all Astronauts
We move upon a flying body
On this Earth's crust
People wander like ghosts
Tumbling in a way
Without realizing

One has the feeling
Of solid ground underfoot
The undecidability of the ground
The undecidability of the consistency of it
We cannot say
That it does not exist

We do not rush headlong
We do not fall from cliff to cliff
We are reasonably confident in our reality

Wittgenstein showed
That we really cannot fall out of reality at all
In the insistence that we can fall
He speaks of a horse's back
We can thank only the animal's good nature
That it doesn't throw us off

Whereby the animal becomes a liminal figure
Between the emptiness and absent bottom
The lost ground and the human

All of us
Riding on this back of the flying horse
In a way floating
In a way clinging to its neck
To get shot into the future
Meaning we float without floating

...



H.O.T. (HOUSE OF TROUBLE) 2019, graphite on wood, five-part installation, each 250 x 120 x 3 cm, size variable



L'AUTRE 2022, recycled glass, fourteen-part installation, each 30 x 10 cm, 1.5 cm in diameter, size variable

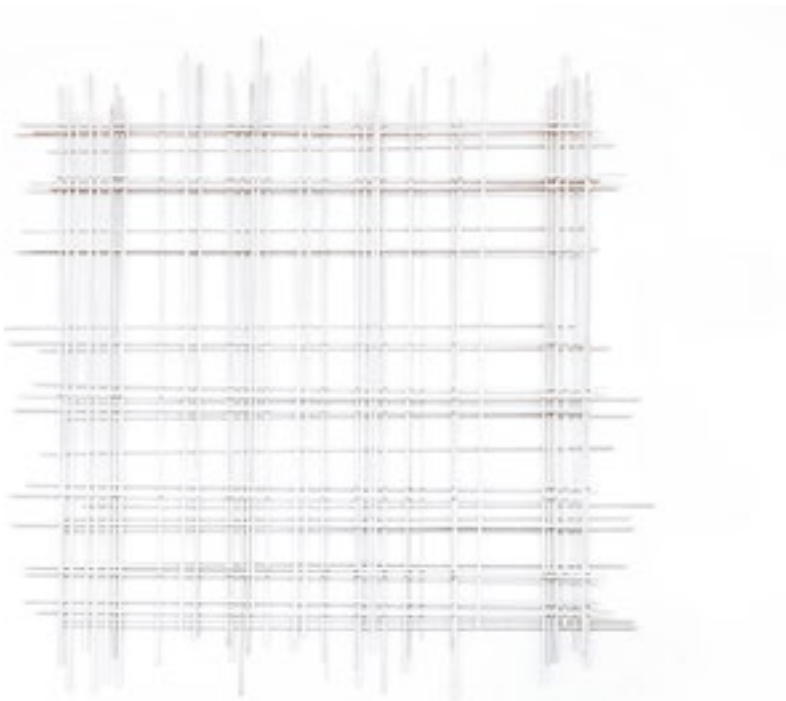


SCHADENSFALL 2014, gouache on balsa wood, two-part installation (ten pieces each), each 100 x 0.5 x 0.2 cm, size variable

Nothing for All



CIRCUS I
2013, gouache on balsa wood,
94 x 104 x 16 cm, photo: Archive of the artist



FEDEX 2012, pigment on balsa wood, 110 x 110 x 5 cm, photo: Archive of the artist

2012 entstand Stephanie Steins erste Arbeit aus dünnen Balsahölzern, die sie wie ein vielschichtiges Gitter übereinandergeschichtet hatte. Auf weiße Horizontalen und Vertikalen reduziert, erinnert sie an historische Stabkarten, die den indigenen Bewohner*innen der Marshallinseln in Mikronesien als Navigationsinstrumente dienten oder auch an die Grundstrukturen in den konstruktivistischen Bildern Piet Mondrians, die dieser ausschließlich aus horizontalen

und vertikalen Linien aufgebaut hat. In den Folgejahren erarbeitete sich die Künstlerin hiervon ausgehend ein reiches Repertoire aus filigranen, hölzernen Wandarbeiten, die die Zweidimensionalität mehr und mehr verlassen und in *Schadensfall* (2014, S. 50/51) zu einer überlebensgroßen, markanten Raumzeichnung werden. Mit nur zwei schwarzen „Linien“ – dünnen schwarzen Holzleisten – gelingt es ihr, einen ganzen Raum im historischen Gebäude des Palazzo Guaineri delle Cossere in Brescia in perfekter Proportionierung wie eine Hohlkehle auszumessen und zu „durchschwingen“.¹ Das leichte Modellbauholz dient dabei nicht so sehr als skulpturaler Werkstoff, sondern vielmehr als Träger, um pure Farbpigmente ziel-sicher im Raum zu platzieren.

Für die Einzelausstellung *RUN RUN RUN* im Kunstraum München konzipierte Stephanie Stein erneut ortsspezifische, fast schwere-lose Arbeiten. Hier geht es ihr besonders um die wiederkehrenden Mechanismen von Macht und Gewalt – wie sich diese in gesellschaft-lichen und politischen Strukturen manifestieren und inwiefern sie sich auf den Menschen und die Natur auswirken. Es sind sehr subtile Gesten, mit denen die Künstlerin den Raum bespielt oder aktiviert und zugleich vielschichtige Themen- und Bedeutungsfelder öffnet.

Im Kunstraum ist erstmals die Videoarbeit *Hit* (2024) zu sehen, in der sich ein heller, vibrierender Schein vor einer fast schwarzen, leicht bläulich flirrenden Fläche zeigt. Der Monitor ist hochkant aufgerichtet, so dass die tanzenden Lichtpunkte als Vertikale die Bildmitte markieren. Der endlos geloopte Film entpuppt sich als die nächtliche Aufnahme eines verglühenden Meteoriten, gesehen durch die Lamellen einer Jalousie. Es ist ein nur kurzer Moment, der im Film festgehalten ist, der sich nun als vage Idee transportiert und dennoch das große Thema der Verortung des Menschen in der Welt und deren Stellung oder Position im Kosmos anrührt.

In der Video- und Soundinstallation *Oase* (2022) sehen sich die Betrachter*innen nicht mit einem einzelnen Monitor konfrontiert, sondern tauchen vor einer wandfüllenden Projektionsfläche in einen intensiven Farb- und Klangraum, der zunächst ähnlich abs-trakt wirkt wie die zarten Pixel in *Hit*. Es erschließt sich nicht, nach welchem Prinzip die vertikalen Lichtstreifen angeordnet sind oder wann und wie sie aufleuchten. Es könnte sich um eine digitale Kom-position handeln oder um einen zufallsgesteuerten Algorithmus. Stephanie Stein greift aber auch hier auf ein konkretes Ereignis bzw. in diesem Falle auf eine mittlerweile zwar noch genutzte, aber ver-altete Technologie zurück: die Funktionsweise der Natriumdampf-lampe, die heute noch in der Außenraumbeleuchtung oder im militärischen Bereich zum Einsatz kommt.



HIT
2024, video loop, photo: Archive of the artist

1 Die Arbeit *Schadensfall* entstand als orts-spezifische Installation für die Gruppen-ausstellung *L'avventura – Die mit der Liebe spielen*, kuratiert von Lena Ipsen, A+B gallery/Palazzo Guaineri delle Cossere, Brescia, 2014.



OASE
2022, video sound installation, 3:40 min, sound composition: Carlo Heller, photo: Archive of the artist

Bei den in dunklem Rot bis zu gleißendem Schwefelgelb aufleuch-tenden Farbstreifen handelt es sich um eine analoge Filmaufnahme des Aufleuchtens solcher Natriumdampflampen. Unweigerlich kann man Sonnenauf- oder -untergang assoziieren – doch taucht der Schein seine Umgebung nicht in ein warmes Licht, sondern ent-zieht den beleuchteten Dingen bei voller Helligkeit jede Farbe und verwandelt alles in neutrale Grautöne. Die parallel angeordneten Leuchtstreifen lassen auch an die abstrakte Malerei in der Mitte des 20. Jahrhunderts denken; in ihrem Erscheinen und Verschwinden sind sie jedoch dynamisch und unvorhersehbar. Der zugehörige Sound von Carlo Heller ist integraler Werkbestandteil und umfängt die Betrachtenden mit seinem pulsierenden Klang, wodurch die soghafte Wirkung der Videobilder noch verstärkt wird. Was der Titel *Oase* verheißungsvoll suggeriert, entpuppt sich bei näherer Betrach-tung und Freilegungen der verschiedenen Fakten- und Bedeutungs-ebenen also als Zeugnis einer Technologie: eine menschengemachte Technik für die militärische und zivile Nutzung, in der sich Gewalt-ausübung und Gewaltprävention durch Beleuchtung antipodisch gegenüberstehen. Bei *Hit* nutzt Stephanie Stein dagegen die Auf-nahme eins Naturschauspiels bzw. einer Naturgewalt, bei der es sich laut Lexikon-Definition um einen „Prozess in der Natur mit hoher, bedrohlicher Energie“ handelt. Auch hier spürt sie den Momenten von Kraftentladung, Energie und deren ungeheurer Zerstörungs-macht bzw. Gewalt nach.

Ausgangspunkt der raumgreifenden Video- und Soundinstallation war die Lektüre von Ludwig Wittgensteins *Geheime Tagebücher 1914–1916* – ein unmittelbar kriegsbedingtes Artefakt. Sie entstanden bei seinem Fronteinsatz im Ersten Weltkrieg, während er nach feindlichem Beschuss Ausschau hielt. Um nicht den Verstand zu verlieren, hielt er darin philosophische Notizen und private Wünsche, Ängste und Gedanken fest. Auch vor dem Hintergrund der globalen Pandemie in den Jahren 2020–2022 nahm die Künstlerin die Schriften zum Anlass, über die Auswirkungen von Sinnesentzug und Isolation nachzudenken. In *Oase* gelingt es ihr, ein physikalisches Paradoxon in ein künstlerisches Werk zu transformieren: Eine erzwungene, massive Einschränkung der Sinne kann zugleich eine besondere Schärfung ebendieser Wahrnehmung hervorbringen.



MACHT NICHTS 2021, detail



MACHT NICHTS 2021, acrylic resin, four-part installation, each 220 x 120 x 28 cm, photos: Trevor Good



Zeppelin Tribune Nuremberg, Albert Speer, photo: Archive of the artist

Das Thema der Gewalt zeigt sich besonders auch in der Arbeit *Macht Nichts* (2021), den für München konzipierten Werken und klingt bei genauerem Hinsehen ebenso deutlich in der sehr zarten, wandgebundenen Glasskulptur *L'autre* (2022) an. Die Bodenarbeit *Macht Nichts* besteht aus vier fast symmetrischen, weißen Stufen-Elementen. Formal erinnern sie an Skulpturen der Minimal Art, wie beispielsweise Donald Judds Betonkuben in der kargen Landschaft Marfas. Sie werden jedoch durch Körperabdrücke – Vertiefungen, die von einer menschlichen Elle stammen – individualisiert. Wie in der Skulptur geht es auch Stephanie Stein um die Fragen von Materialität, Proportionen und Raumerfahrung, aber stets in Bezug auf menschliche Lebensbedingungen. Die Treppenformen stammen hier von einem konkreten Ort der monumentalen Machtdemonstration: Sie sind an die Maße der Zeppelintribüne des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes angelehnt, das nur wenige Jahre nach der Machtergreifung von 1935–1937 erbaut und dann für Aufmärsche und Propagandaveranstaltungen der NS-Regierung genutzt wurde. *Macht Nichts* ist jedoch nicht aus massivem Stein, sondern als gefaltete Form oder Fläche aus einem Gips-Kunststoffgemisch (Acrystal) gefertigt. Kulissenhaftigkeit und Zerbrechlichkeit auch monumentaler Konstruktionen und Proportionen werden so besonders evident.

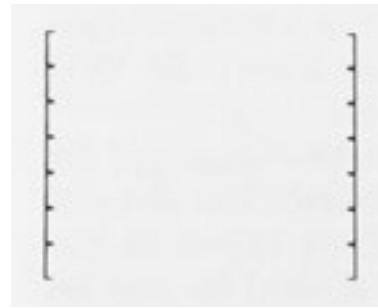


Fig. from: Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Frankfurt am Main 1995, S. 139, © Suhrkamp-Verlag



FAR FROM HOT BATHS
2024, study, ink on paper, 50 x 40 cm,
photo: Archive of the artist



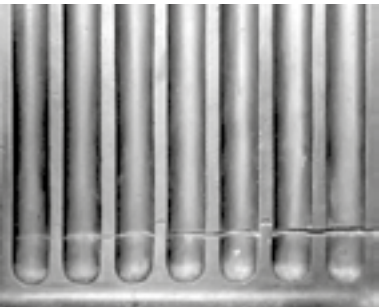
Fred Sandback, 1975, Installation view,
Kunstraum München
© Fred Sandback Estate, photo: Albrecht Ohly

Die Glasarbeit *L'autre* (S. 48/49) besteht aus recycelten Glasröhren für Neonschrift, die wie eckige Klammern an den Enden rechtwinklig abgebogen sind und in sieben dicht übereinander gesetzten Reihen an der Wand montiert sind. Der Abstand zwischen den beiden Klammerhälften beträgt circa einen Meter und bildet so einen an den menschlichen Körper angepassten Zwischenraum. In einem geschriebenen Text zeigen die eckigen Klammern eine Auslassung an oder können eine ergänzende Bemerkung der Redaktion aufnehmen, während sie in der Mathematik eine Matrix umfassen. Stephanie Stein bezieht sich mit dieser formal sehr zurückhaltenden Arbeit wiederum auf Ludwig Wittgenstein, nicht nur auf *Die Geheimen Tagebücher 1914–1916*, sondern ebenso auf den *Vortrag über Ethik*, in dem er im Anhang ein eigenes logisches Zeichen- und Verweis-system entwickelt hatte.² Die mit Schreibmaschine getippten eckigen Klammern stehen für ein „passt zu“. Als leere Klammern lässt Stephanie Stein aber offen, was hier wozu passt oder was für ein Raum oder Zwischenraum hier geschaffen wurde.

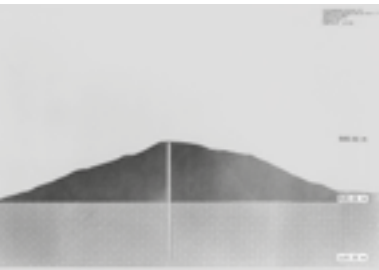
Ähnlich minimal in Materialität und Form zeigen sich die überlebensgroßen Raumzeichnungen *Far From Hot Baths* (2024, S. 16–22) im Kunstraum München, die wie papierne Scherenschnitte als Vertikalen im Raum schweben. Oben sind die Elemente über Viertelkreise und horizontale Träger verbunden und erinnern schemenhaft an Rundbogengänge oder aufs Wesentliche reduzierte Arkaden. Sie definieren den Raum sowie die Bewegungsmöglichkeiten der Betrachtenden neu. Hier lässt sich an die vielfältigen Setzungen Sandbacks denken, der für den Kunstraum 1975 mit drei Fäden 64 verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten entwickelt hat und damit verdeutlichte, wie minimale Eingriffe die Raumwahrnehmung oder -nutzbarkeit elementar beeinflussen.

Sie sind aber auch als formale Referenzen lesbar, die einerseits an Bauwerke der Antike – Architekturen des Dialogs und der Kontemplation – und andererseits an Herrschaftsarchitekturen der jüngeren Geschichte erinnern, vom antiken Delphi über die Klöster des Mittelalters und monumentale Gotteshäuser bis hin zu den Museumsbauten des 19. oder Staatsgebäuden des 20. Jahrhunderts, die Erhabenheit und häufig Macht demonstrieren sollen. Mit diesen Begriffen geht jedoch zwangsläufig eine Distanz einher, die Objekt und Subjekt klar, mitunter gewaltvoll gegeneinander positioniert und hierarchisch ordnet. Diese Referenz an alltägliche, historisch gewachsene und gesellschaftlich legitimierte Gewalt ist ein zentraler Aspekt, den Stephanie Stein auch im Titel dieser Arbeit, *Far From Hot Baths*, veranschaulicht, den sie Simone Weils Text *The Iliad or the Poem of Force* (1939) entlehnt.³ Weil seziert die Mechanismen der Macht, die Formen der Gewalt und die Verführungskraft der Ideologie und begreift die Ilias und den darin besungenen Trojanischen Krieg als Archetypus moderner Kriegsführung und kollektiver Verblendung.

- 2 Ludwig Wittgenstein: „Anhang C. Wittgensteins Aufzeichnungen“, in: *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 1995, S. 134–139.
- 3 Simone Weil, *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, Zürich 2018; darin: „Die Ilias oder das Poem der Gewalt“, S. 161–191.



Column (hollow throat),
Pantheon Rome, 125 AD/2015,
photo: Archive of the artist



Technical drawing of *Olympic Mountain Project*, 1970 © Estate of Walter De Maria,
courtesy of the Walter De Maria Archive

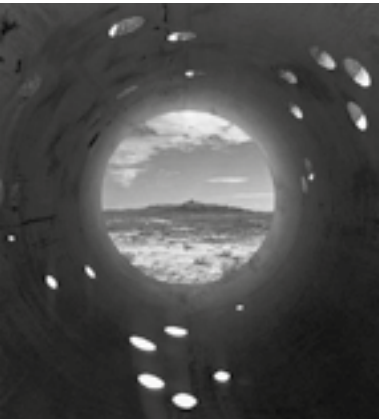
4 Corinna Thierolf: „Never give up! Die Vorschläge amerikanischer Künstler für das Kunstprogramm der Olympischen Spiele 1972“, in: *Kunst und Gesellschaft 1972–2022–2072. Von der Kunst für die Olympischen Spiele in München 1972 zu künstlerischen Gestaltungskonzepten des 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Elisabeth Hartung und Anton Biebl, München 2023, S. 72–85.

5 In einem adaptierten Konzept setzte Walter De Maria die zugrunde liegende Idee in seinem *Der vertikale Erdkilometer* 1977 für die documenta 6 um, was zu einer permanenten Arbeit im öffentlichen Raum auf dem Friedrichsplatz in Kassel wurde.

Die Oberflächen der beiden Reliefs *Echo I* und *Echo II* (S. 26–28) erinnern an die kannelierten Oberflächen von Säulen, die nun als Ausschnitt flach präsentiert werden. Durch die gleichmäßige verteilte Platzierung beider Stücke auf der Wand wird der Zwischenraum aktiviert und die Objekte selbst wirken umso ausschnitthafter. Fast wie ein Blick durch ein Mikroskop oder eine Lupe erscheint die Oberfläche vergrößert und für die genaue Beobachtung aufbereitet. Zugleich wird deutlich, dass es sich um den Ausschnitt einer Säule handelt, die seit der antiken Architektur zwar ein statisches, dabei aber immer auch ein Hoheits- oder Herrschaftselement war, das vor allem an öffentlichen Bauten zum Einsatz kam. Bei *The Promise* (2023, S. 24/25) reduziert Stephanie Stein diese Referenz an eine Säule auf eine einzige Kannelure, die aber in der Doppelung und der Möglich-keit, zwei dieser Kanneluren übereinander zu klappen, zu einem innenliegenden Hohlraum transformiert werden kann. In dieser Geste wird sehr deutlich, wie eng Innen- und Außenraum zusammenspielen und dass ein Raum immer als Negativ oder Positiv gedacht und definiert werden kann. Hier lässt sich auch an Walter De Marias *Olympic Mountain Project* denken, das der Künstler 1970/71 als öffentliches Werk für das Münchner Olympiagelände konzipiert und vorgeschlagen hatte. In den aus Kriegstrümmern bestehenden Olympiaberg sollte eine Bohrung von drei Metern Durchmesser und 120 Metern Tiefe vorgenommen werden – 60 Meter hätte die Bohrung den Berg durchdrungen, um dann weitere 60 Meter tief ins Erdreich zu ragen. An der Oberfläche, in der Mitte der Hügelspitze, hatte er als Abschluss eine Bronzeplatte mit fünf Metern Durchmesser und einer Stärke von 30 Zentimetern vorgeschlagen.⁴ Den Betrachter*innen sollte diese Fläche als Aussichtspunkt, aber gewissermaßen auch als meditativer Ort dienen. Walter De Maria formulierte seinen Anspruch an die Skulptur als aus zwei Teilen bestehend, „Einem Sichtbaren / Einem Unsichtbaren“. Beim Betreten der Platte sollten sich die Nutzer*innen über dem Luftraum der Besonderheit des Ortes und ihrer eigenen Existenz bewusst werden. Die Skulptur wäre also nur zu einem Bruchteil sichtbar gewesen, sollte aber die Kraft entwickeln, Erd- und Zivilisationsgeschichte sowie die Beziehung und Verortung des Individuums darin zu vergegenwärtigen.

Sie wäre ein einzigartiges Werk der Minimal und Land Art für München gewesen,⁵ das mit minimalen Mitteln eine möglichst große Wirkung erzielen und den Betrachter*innen – im besten Falle – eine gewissermaßen transzendente Erfahrung ermöglichen hätte sollen. Die halbierten Röhren von Steins *Devices to Enter a Space* (2018), die wie Außenhüllen des immerselben Bohrkerns aus der Decke ragen und mit purem Graphit ausgekleidet sind, lassen den Ausstellungsraum zu einem unbekannten Inneren werden, das zu Forschungszwecken punktiert wird und dessen elementare Bestandteile Spuren auf der Oberfläche hinterlassen.

DEVICES TO ENTER A SPACE
2018, lacquer, graphite on wood,
six-part installation, each 200 x 20 x 13 cm,
size variable, photo: Achim Kukulies



Nancy Holt, *Sun Tunnels* 1973-76 (detail)
© Holt/Smithson Foundation and Dia Art
Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Stephanie Stein geht es vielleicht nicht um Transzendenz, aber sehr entschieden um den Kern der menschlichen Existenz, die Verortung des Menschen in Kosmos und Umwelt und um die Macht- und Organisationsstrukturen im menschlichen Miteinander, die nicht immer klar und sichtbar oder als solche erkennbar sind. Hier knüpft sie an die Haltung der amerikanischen Künstlerin Nancy Holt an, die stetig die Frage nach dem Platz des Menschen in der Welt stellte und dazu die Beziehungen zwischen Wahrnehmung, Systemen und Ort untersuchte. In Werken wie den *Sun Tunnels* (1973–1976) oder ihren *Locators*, skulpturalen „Sehgeräten“, richtet sie die Aufmerksamkeit und damit die visuelle Wahrnehmung auf einen konkreten Ort oder kosmische Phänomene wie einen bestimmten Sonnenstand.

Mitunter sind die Machtgesten in der Architektur oder die Starrheit gesellschaftlicher Konventionen so etabliert, dass sie fast unsichtbar geworden sind. Stephanie Stein versucht ähnlich wie Holt, den Blick zu schärfen für das, was allgegenwärtig, aber nicht sichtbar ist. Gerade im befriedeten Europa waren Macht- und Gewaltgesten seit dem Ende des Kalten Krieges in friedvolle Umformsformen gehüllt. Im Deutschland der Nachkriegszeit sollte die Architektur das Bild einer weltoffenen, transformierten, demokratischen Gesellschaft schaffen, wie dies in den modernen und transparenten Bauten beispielsweise der olympischen Sportstätten in München gelang. Heute scheint sich das historische und politische Klima jedoch wieder unheilvoll zu ändern und es wird immer klarer, dass auch demokratische Gesellschaften geopolitisch gesehen nicht ohne Machtdemonstrationen oder gewaltvolle Drohgebärden auskommen scheinen.

Diesen neuralgischen Punkt zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, gleichsam Schwebezustand zwischen Klarheit und Mehrdeutigkeit, Offenheit und Geschlossenheit, Innen- und Außenraum, Positiv und Negativ, allem und nichts versucht Stephanie Stein in ihrer künstlerischen Praxis, sowohl formal als auch inhaltlich möglichst präzise zu treffen. In Materialität, Ästhetik und Formensprache knüpft sie sowohl an Werke der Arte Povera, Minimal Art, Land Art oder Konzeptkunst an. Ihr gelingt es durch minimale Verschiebungen und ästhetische Entscheidungen, Räume sowie Raum- und Seherfahrungen neu zu definieren und umfangreiche Bedeutungsfelder zu öffnen, die ihr in der literarischen, historischen und kunsthistorischen Recherche begegnet sind. Das, was zunächst ästhetisch schön und zugleich sehr zurückhaltend, manches fast unsichtbar scheint, offenbart bei näherer Betrachtung, wie eine strukturell bedingte Gewalt- oder Machtverteilung die Beziehungen zwischen Individuen, spezifischen gesellschaftlichen Gruppierungen und einer staatlichen Autorität prägt. Und wo die Bruchstellen dieser Systeme liegen. Um eine „Begegnung mit fast nichts“ handelt es sich hier also kaum. Vielmehr scheint ein Zitat Italo Calvinos aus seinen *Sechs Vorschläge für ein neues Jahrtausend*, 1988/91 ein Leitstern der künstlerischen Haltung Stephanie Steins zu sein, dem sie auf der Suche nach dem perfekten Schwebezustand zielgerichtet folgt:

*Es gibt eine Leichtigkeit der Nachdenklichkeit, so wie es bekanntlich eine Leichtigkeit der Frivolität gibt [...] Für mich verbindet sich Leichtigkeit mit Präzision und Bestimmtheit, nicht mit Vagheit und Vertrauen auf den Zufall.*⁶

Mit einer solchen präzisen Leichtigkeit stellt sie sich den elementaren Fragen des Menschseins, die alle gleichermaßen betreffen. Nothing for all.

⁶ Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. Harvard-Vorlesungen, Frankfurt am Main 2012, S. 25, 31.

FRIEDERIKE SCHULER

Nothing for All

¹ The work *Schadensfall* was created as a site-specific installation for the group exhibition *L'avventura – Die mit der Liebe spielen*, curated by Lena Ipsen for A+B Gallery at Palazzo Guaineri delle Cossere, Brescia, 2014.

In 1973, the *Süddeutsche Zeitung* published an article under the headline *Encounter with Almost Nothing*, in which the author discussed an exhibition of works by the still young American artist Fred Sandback at Galerie Heiner Friedrich in Munich. With threads stretched across the room, Sandback had succeeded in redefining spaces by precisely visualizing surfaces and volumes with minimal means.

A closer look at Stephanie Stein’s artistic practice reveals that the above-referenced title might also be appropriate for an examination of her work. Since the early 2000s, Stein creates formally consistent, quasi post-minimalist works. The artist’s range of materials and techniques includes glass, metal, wood, hand-painted surfaces, silk-screen, photographic and typographic manipulation, and moving images. Like time-enduring signs, her works evoke architectural fragments, cultural techniques, historical events, Minimalist spatial drawings or sculptures, linguistic areas, and natural phenomena, allowing for associations with themes related to anthropology or natural history.

In 2012, Stephanie Stein created her first work using thin sticks of balsa wood (p. 53), which she arranged in a layered grid. Solely composed of white horizontals and verticals, the work recalls the historical “stick charts” that served as navigational instruments for the indigenous inhabitants of the Marshall Islands in Micronesia, or the basic structures in Piet Mondrian’s constructivist paintings, which he built exclusively from horizontal and vertical lines. In the following years, building on this foundation, Stein developed a rich repertoire of filigree wooden wall works that gradually departed from two-dimensionality and evolved into a striking, larger-than-life spacial drawing in *Schadensfall* (2014, p. 50/51). With just two black “lines” – thin, black strips of wood – she succeeds in measuring and “swinging through” an entire room of the historic Palazzo Guaineri delle Cossere in Bresica in perfect proportion, like a cavetto.¹ Here, the lightweight wood used in model making serves less as a sculptural material than as a support for the effective placement of pure color pigments in space.

For her solo exhibition *RUN RUN RUN* at Kunstraum München in 2024, Stephanie Stein has once again conceived site-specific, almost weightless works. Here, she is particularly interested in the recurring mechanisms of power and violence – how they manifest themselves in social and political structures, and how they affect humans and nature. Stephanie Stein uses very subtle gestures to play with or activate the space while opening up multi-layered thematic and semantic fields.

At the Kunstraum the video work *Hit* (2024, p. 54), in which a bright, vibrating glow appears in front of an almost black, slightly bluish

shimmering surface, is being shown for the first time. The monitor is set upright so that the dancing points of light mark the center of the image as a vertical line. The endless loop turns out to be a nocturnal recording of a burning meteorite seen through the slats of a Venetian blind. It is only a brief moment that was captured in the film, now conveyed as a vague idea and yet touching on the great theme of humankind’s localization in the world and the position or place of humans in the cosmos.

In the video and sound installation *Oase* (2022, p. 55), the viewer is not confronted with a single monitor, but instead is immersed in an intense space of color and sound in front of a wall-sized projection screen that initially seems as abstract as the delicate pixels in *Hit*. It is not clear on what principle the vertical stripes of light are arranged, or when and how they light up. It could be a digital composition or a randomly controlled algorithm. Here, again, Stephanie Stein refers to a specific event or, in this case, to a technology that is still in use but outdated: the sodium-vapor lamp, which continues to be utilized today for outdoor lighting and in military applications. The colored stripes, which glow from dark red to bright sulfur yellow, are an analog film recording of the illumination of such sodium-vapor lamps. The association with a sunrise or sunset is inevitable, but the glow does not bathe its surroundings in a warm light. Rather, at full brightness, it drains the illuminated objects of all color, transforming everything into neutral shades of gray. The parallel stripes of light also evoke mid-twentieth-century abstract painting; however, in their emergence and disappearance they are dynamic and unpredictable. The soundtrack by Carlo Heller is an integral part of the work and envelops the viewer with its pulsating sound, further intensifying the maelstrom effect of the video images. Upon closer inspection and the uncovering of the various levels of fact and meaning, what the title *Oase* promisingly suggests turns out to be the evidence of a technology: a human-made technique for military and civilian use, in which the exercise of violence and the prevention of violence through light are diametrically opposed. In *Hit*, on the other hand, Stephanie Stein uses the image of a natural spectacle or force of nature, which by lexicon definition is a “mighty natural force beyond human control”. Also here, she explores moments of power discharge, energy, and its immense destructive power and violence.

The point of departure for this expansive video and sound installation are philosopher Ludwig Wittgenstein’s *Notebooks 1914–1916*, artifacts directly related to the war. They were written during his deployment to the front during World War I while he was on the lookout for enemy fire. To avoid losing his sanity, he made philosophical notes and recorded private desires, fears, and thoughts. Against the backdrop of the global pandemic of 2020–2022,

Stephanie Stein also used the writings as an opportunity to reflect on the effects of sensory deprivation and isolation. In *Oase*, she succeeds in transforming a physical paradox into an artistic work: a forced, massive restriction of the senses can simultaneously produce a special sharpening of those sensory perceptions.

The theme of violence is particularly evident in the work *Macht Nichts* (2021, p. 56), as well as in the works conceived for Munich. On closer inspection, it echoes just as clearly in the very delicate, wall-mounted glass sculpture *L’autre* (2022, p. 48/49). The floor work *Macht Nichts* consists of four almost symmetrical white step elements. Formally, they are reminiscent of Minimalist sculptures, such as Donald Judd’s concrete cubes in the barren landscape of Marfa. However, they are broken up by body impressions—indentations made by a human ulna. Like in Minimal sculpture Stein’s work is concerned with the sculptural questions of materiality, proportion, and spatial experience but always in relation to human living conditions. The forms of the step elements here are derived from the concrete site of a monumental demonstration of power: they are based on the dimensions of the *Zeppelin Tribune* at the Nazi Party Rally Grounds in Nuremberg, which was built in 1935–1937, just a few years after the Nazis seized power, and then used by the Nazi government for marches and propaganda events. *Macht Nichts*, however, is not made of solid stone but is a folded form or surface made of Acrystal, a plaster-like acrylic resin. The stage-like quality and fragility of even the most monumental constructions and proportions are thus particularly evident.

The work *L’autre* consists of recycled glass tubes used for neon lettering, which are bent at right angles at the ends into square brackets and mounted onto the wall in seven closely stacked rows. The distance between the two halves of the brackets is approximately one meter, forming a space adapted to the human body. In a written text, square brackets indicate an omission or can accommodate an additional comment by the editor, in mathematics they denote a matrix. With this very formally restrained work, Stephanie Stein also refers to Ludwig Wittgenstein, both to his *Notebooks 1914–1916* as well as to his *Lecture on Ethics*, in which he had developed his own logical system of signs and references.² The square brackets typed on a typewriter stand for “fits to” (p. 57). As empty brackets, however, Stein leaves open what fits to what, or what kind of space or interstice has been created here.

Similarly minimal in materiality and form are the larger-than-life spatial drawings *Far from Hot Baths* (2024, p. 57) in the Kunstraum München, which float vertically in space like paper silhouettes (p. 20–25). Connected at the top by quarter circles and horizontal beams, the elements are vaguely reminiscent of archways or arcades

2 Ludwig Wittgenstein, *Lecture on Ethics*, ed. Edoardo Zamuner, Ermelina Valentina Di Lascio, D. K. Levy (Chichester 2014).

reduced to the essentials. They redefine the space and the movement of the viewer. This is reminiscent of Sandback’s multiple settings for Kunstraum München in 1975, in which he developed sixty-four different possible spatial combinations using three threads, thus illustrating how minimal interventions have a fundamental influence on the perception or usability of space (p. 57). But Stein’s work can also be read as a formal reference that recalls, on the one hand, the buildings of antiquity—architectures of dialogue and contemplation—and, on the other, the architecture of power in more recent history, from ancient Delphi to the monasteries of the Middle Ages, from monumental places of worship to the museum buildings of the nineteenth century and the state buildings of the twentieth century, all of which were intended to demonstrate grandeur and often authority. However, these concepts are inevitably accompanied by a distance that clearly and sometimes violently positions object and subject against each other and organizes them hierarchically. This reference to everyday, historically evolved, and socially legitimized violence is a central issue that Stephanie Stein also refers to in the title of the work, *Far from Hot Baths*, which she borrowed from Simone Weil’s text *The Iliad, or The Poem of Force* (1939).³ In that text, Weil dissects the mechanisms of power, the forms of violence, and the seductive power of ideology and understands that the Iliad and the Trojan War it sings about are archetypes of modern warfare and collective blindness.

The surfaces of the two reliefs *Echo I* and *Echo II* (2024, p. 26–28) are reminiscent of the fluted surface of a column, which is now presented as a flat cutout (p. 58). The even distribution of the two pieces on the wall activates the space between them, and the objects themselves appear even more like cutouts. Almost as if viewed through a microscope or magnifying glass, their surfaces appear enlarged and prepared for close observation. At the same time, it becomes clear that this is a section of a column, which, since antiquity, has been an element of statics, sovereignty, and authority used primarily in public buildings.

In *The Promise* (2023, p. 24/25), Stein reduces this reference to a single flute, which has been transformed into an inner cavity by doubling it and folding two of the flutes on top of each other. This gesture makes it very clear how closely interior and exterior spaces interact, and that a space can always be conceived and defined as negative or positive. The work is reminiscent of Walter De Maria’s *Olympic Mountain Project*, which the artist proposed as a public art project for the Olympic Park in Munich in 1970–1971 (p. 58). De Maria proposed drilling into the Olympic Mountain, a large hill composed of war debris, by boring a hole into its interior that was three meters in diameter and 120 meters deep. This would have penetrated the mountain vertically by sixty meters and run

another sixty meters into the ground. For the surface of the hill, at its center, he proposed a bronze slab five meters in diameter and thirty centimeters thick.⁴ This would serve as a vantage point for viewers, but also as a place of meditation. Walter De Maria formulated his requirements for the sculpture as consisting of two parts: “One visible/One invisible”. Standing on the bronze slab, users would become aware of the special nature of the site and their own existence above the airspace. Only a fraction of the sculpture would have been visible, but it was intended to develop the power to visualize the history of the earth and civilization, as well as the relationship and place of the individual within it. It would have been a unique work of Minimal Art and Land Art for Munich,⁵ using minimal means to achieve the greatest possible effect and, in the best case, providing the viewer with a kind of transcendental experience. The halved tubes of Stein’s *Devices to Enter a Space* protrude from the ceiling like the outer hull of one and the same drill core and are lined with pure graphite, and so they turn the exhibition space unknown interior punctured for research purposes and whose elementary components leave traces the surface.

Stephanie Stein may not push the concept of transcendence, but she is decidedly concerned with the core of human existence, human-kind’s place in the cosmos and the environment, and the power and organizational structures of human interaction that are not always clear, visible, or recognizable as such. Her approach echoes that of American artist Nancy Holt, who consistently questioned humankind’s place in the world by exploring relationships between perception, systems, and place. In works such as *Sun Tunnels* (1973–1976, p. 59) or *Locators*—sculptural ‘viewing devices’—she directed attention, and thus visual perception, to a specific location or cosmic phenomena, such as a particular position of the sun.

Sometimes the gestures of power in architecture or the rigidity of social conventions are so entrenched that they have become almost invisible. Like Holt, Stephanie Stein seeks to sharpen our focus on what is ubiquitous but not seen. Especially in pacified Europe, gestures of power and violence have been cloaked in peaceful forms since the end of the Cold War. In postwar Germany, architecture was intended to create the image of a cosmopolitan, transformed, democratic society, and was achieved, for example, in the modern and transparent buildings of the Olympic sports facilities in Munich. Today, however, the historical and political climate seems to be changing ominously again, and it is becoming increasingly clear that, from a geopolitical perspective, even democratic societies cannot seem to get along without demonstrations of power or violent gestures of threat.

In her artistic practice, Stephanie Stein seeks to hit this neuralgic point between visibility and invisibility — that state of suspense

3 Simone Weil, “The Iliad, or The Poem of Force” [1940], trans. Mary McCarthy, in: *Chicago Review*, vol. 18, no. 2, 1965, pp. 5–30.

4 See: Corinna Thierolf: “Never Give Up! The Proposals from American Artists for the Program of the Olympic Games in 1972,” in: Elisabeth Hartung and Anton Biebl, *Art and Society 1972–2022–2072. From the Art for the Olympic Games in Munich in 1972 to Artistic Design Concepts of the Twenty-First Century* (Munich 2023), pp. 72–85.

5 In an adapted concept, Walter De Maria realized the underlying idea in his work *The Vertical Earth Kilometer* for documenta 6 (1977), which became a permanent work in the public space on the Friedrichsplatz in Kassel.

between clarity and ambiguity, openness and closedness, interior and exterior space, positive and negative, everything and nothing—as precisely as possible in terms of both form and content. In terms of materiality, aesthetics, and formal language, she draws on the works of Arte Povera, Minimal Art, Land Art, and Conceptual Art. Through minimal shifts and aesthetic choices, she succeeds in redefining spaces as well as spatial and visual experiences and also succeeds in opening up extensive fields of meaning that she has encountered in her literary, historical, and art historical research. What at first glance appears to be both aesthetically beautiful and very restrained—in some cases almost invisible—reveals upon closer inspection to be a demonstration of how a structurally determined distribution of violence or power shapes the relationships between individuals, specific social groups, and state authority. And where the breaking points of those systems lie. This is hardly an “encounter with almost nothing”. Rather, a quotation from Italo Calvino’s *Six Memos for the Next Millennium* (1988) seems to be a lodestar for Stephanie Stein’s artistic approach, which she pursues single-mindedly in her search for the perfect state of suspense:

*There is such a thing as a lightness of thoughtfulness, just as we all know that there is a lightness of frivolity. [...] Lightness for me goes with precision and determination, not with vagueness and the haphazard.*⁶

With such a precise lightness, she confronts the elementary questions of being human that affect all equally. Nothing for all.

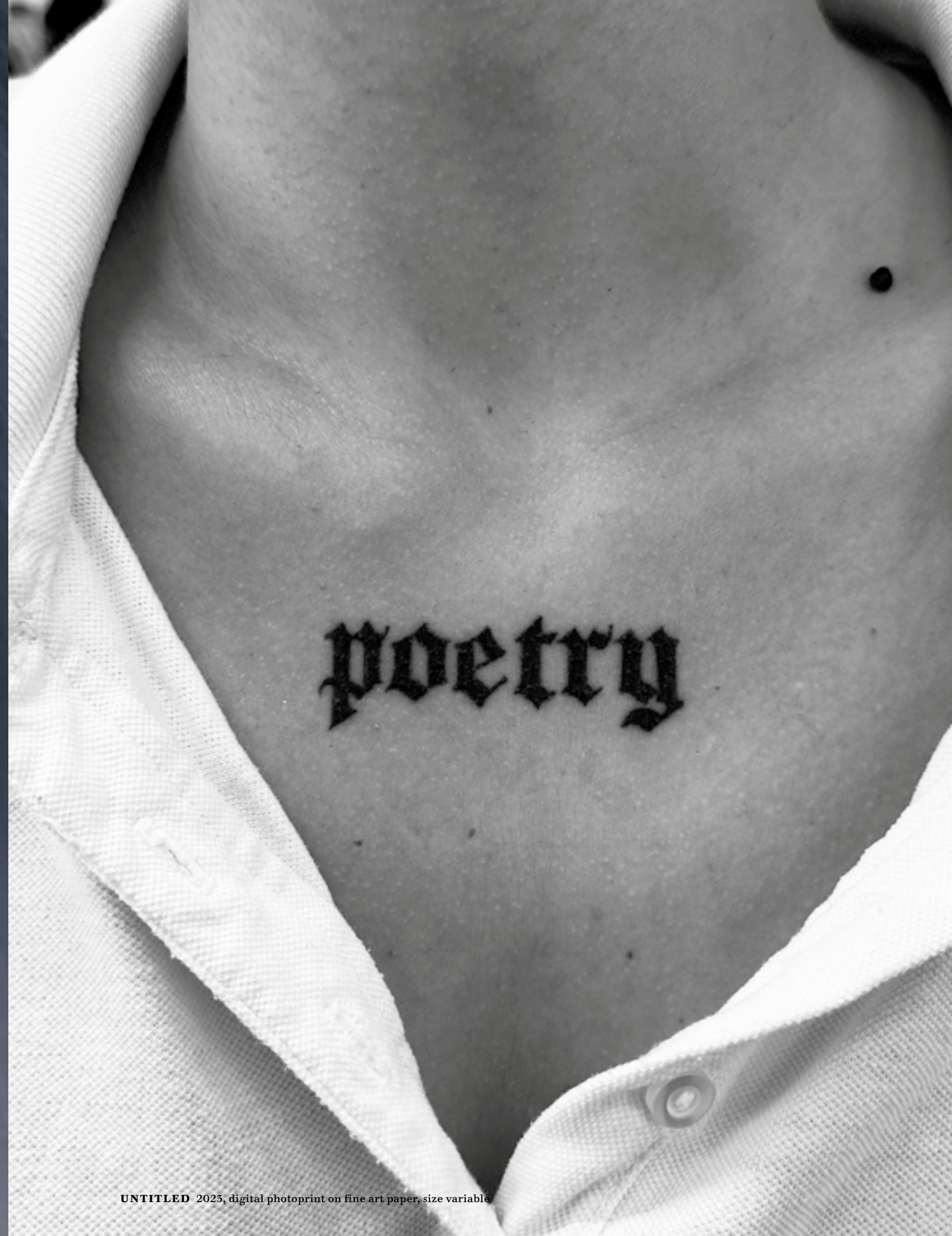
1 Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, MA 1988), pp. 10, 16.



SOUS LE SOLEIL EXACTEMENT 2017, graphite on wood, eleven-part installation, each 110 x 3 x 4 cm



DEVICES TO ENTER A SPACE 2018, lacquer and graphite on wood, six-part installation, each 200 x 20 x 15 cm, size variable (detail)



UNTITLED 2023, digital photoprint on fine art paper, size variable



This publication shows a selection of works from 2012–2024.

It is published on the occasion of the solo exhibition

Stephanie Stein

RUN RUN RUN

Kunstraum München

18.1.–3.3.2024

Curated by Friederike Schuler

Concept: Stephanie Stein, Lars Heller

Authors: Nils Emmerichs, Dr. Alessa Rather, Dr. Friederike Schuler, Marcus Steinweg

Editing: Lars Heller, Dr. Alessa Rather, Dr. Friederike Schuler

Translation: Dr. Jeremy Gaines, Gérard Goodrow

Copyediting: Anne M. Mager, Courtenay Smith

Graphic design: Heller & C GmbH, Berlin/Cologne

Lithography: Jan Wischermann, Düsseldorf

Printing: TheissenKopp GmbH, Cologne

Paper: Fedrigoni

Photo credits: Johannes Bendzulla (p. 70/71), Trevor Good (pp. 42/43, 48/49), Alwin Lay (p. 67),

Philipp Seibel (p. 50/51), Thomas Splett (pp. 4–6, 8–28, 41), Stephanie Stein (pp. 7, 29–31, 44–47, 68, 69)

© 2024 Stephanie Stein, Kunstraum München, authors and photographers

Published by

Verlag Kunstraum München

Holzstrasse 10

80469 Munich

info@kunstraum-muenchen.de

Specials thanks to:

Nils Emmerichs, Bernd Euler, Fedrigoni Deutschland, Nicola Flossbach, Ambra Frank, Tanja Geltsch,

Lena von Geyso, Carlo, Lars & Victor Heller, Henry Kaap, Michael Kopp, Kunstraum München, Vera Leraclet,

Alessa Rather, Ulrike Remde, Martina & Thomas Schröpfer, Friederike Schuler, Jelena Seng, Sarah Seyring,

Marian Simon, Alexander Steig, Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung, Marcus Steinweg, Dorothee & Kurt von Storch,

Richard Stury Stiftung, TheissenKopp GmbH, Jan Wischermann, Markus Zeier, Dominic Ziller

Printed in Germany

All rights reserved

ISBN 978-3-948754-06-8

STEPHANIE STEIN