

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. Gleichermaßen 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.

