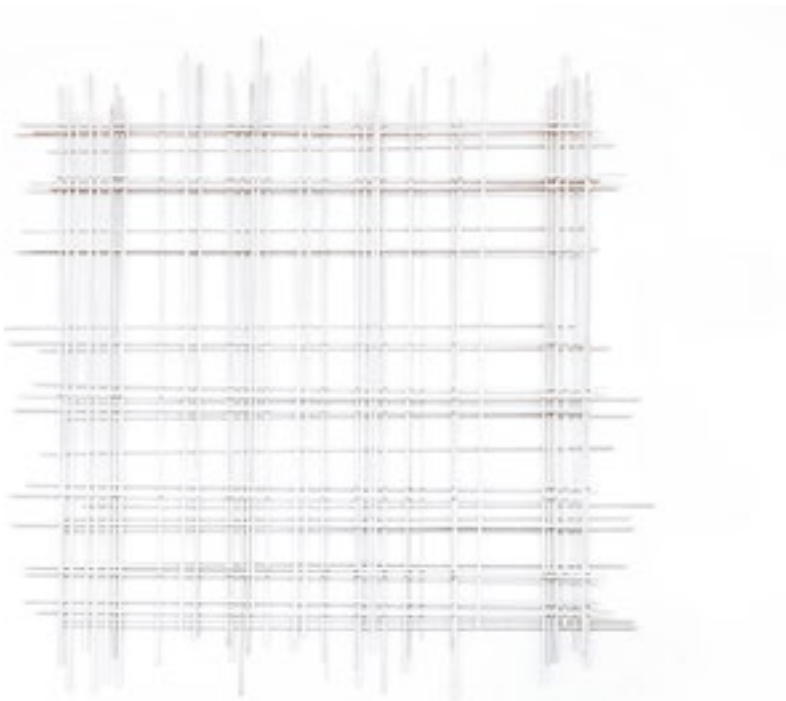


Nothing for All



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.

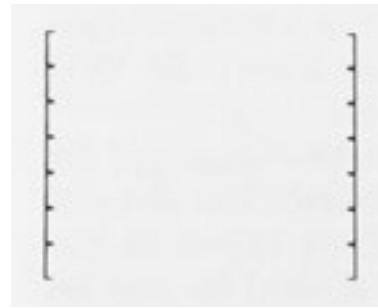


Fig. from: Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Frankfurt am Main 1995, S. 139, © Suhrkamp-Verlag



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



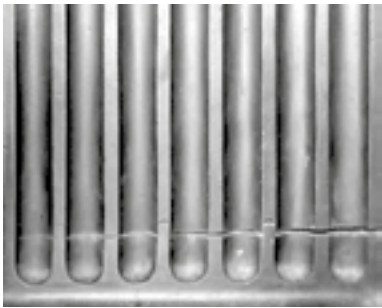
Fred Sandback, 1975, Installation view,
Kunstraum München
© Fred Sandback Estate, photo: Albrecht Ohly

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.

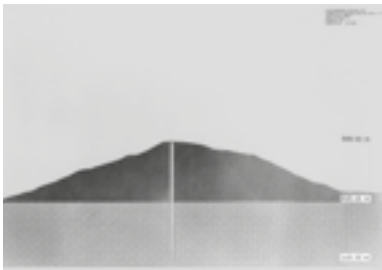
Ähnlich minimal in Materialität und Form zeigen sich die überlebensgroßen Raumzeichnungen *Far From Hot Baths* (2024, S. 16–22) im Kunstraum München, die wie papierne Scherenschnitte als Vertikalen im Raum schweben. Oben sind die Elemente über Viertelkreise und horizontale Träger verbunden und erinnern 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

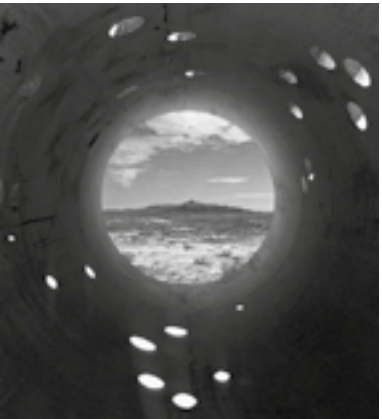
4 Corinna Thierolf: „Never give up! Die Vorschläge amerikanischer Künstler für das Kunstprogramm der Olympischen Spiele 1972“, in: *Kunst und Gesellschaft 1972–2022–2072. Von der Kunst für die Olympischen Spiele in München 1972 zu künstlerischen Gestaltungskonzepten des 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Elisabeth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