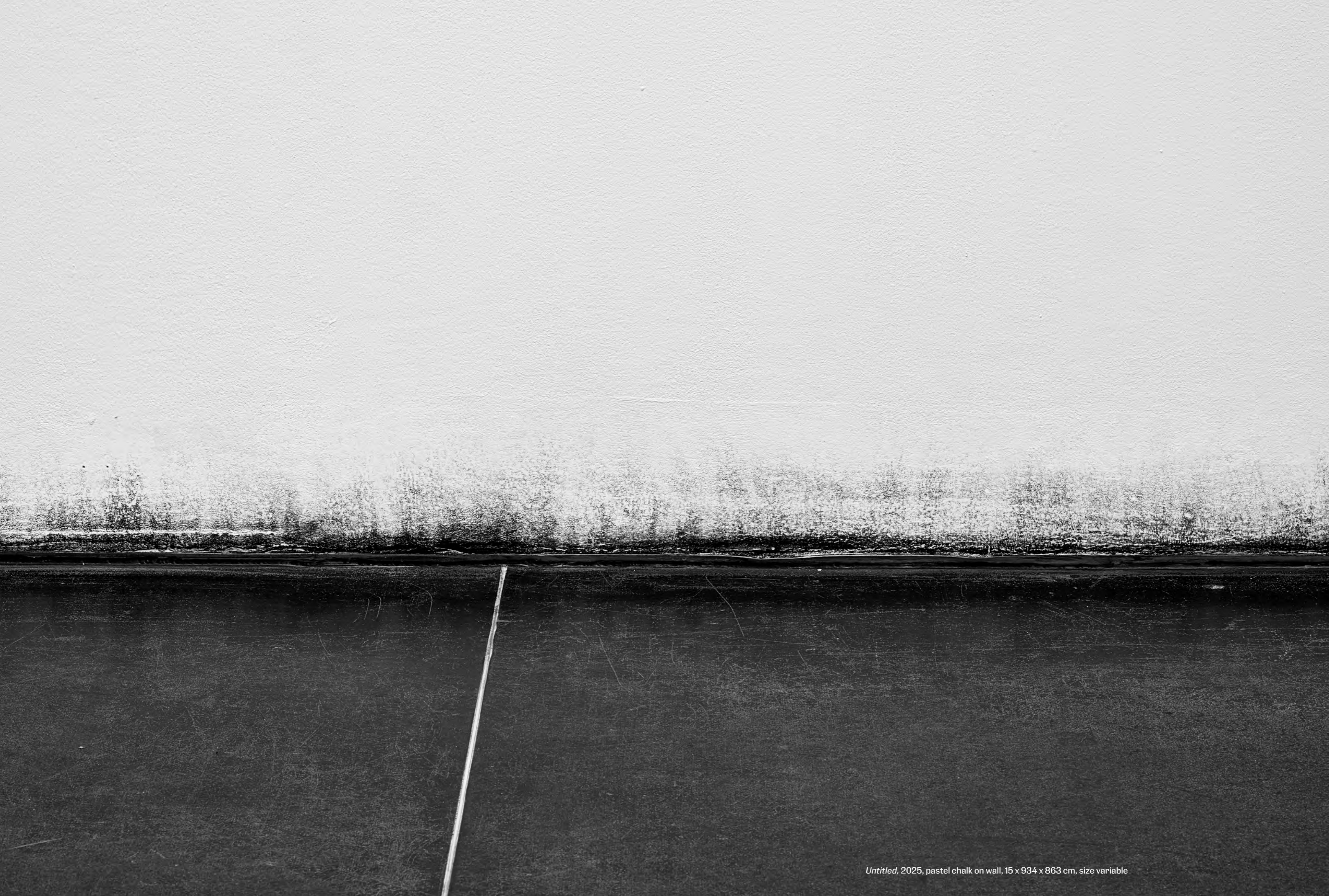


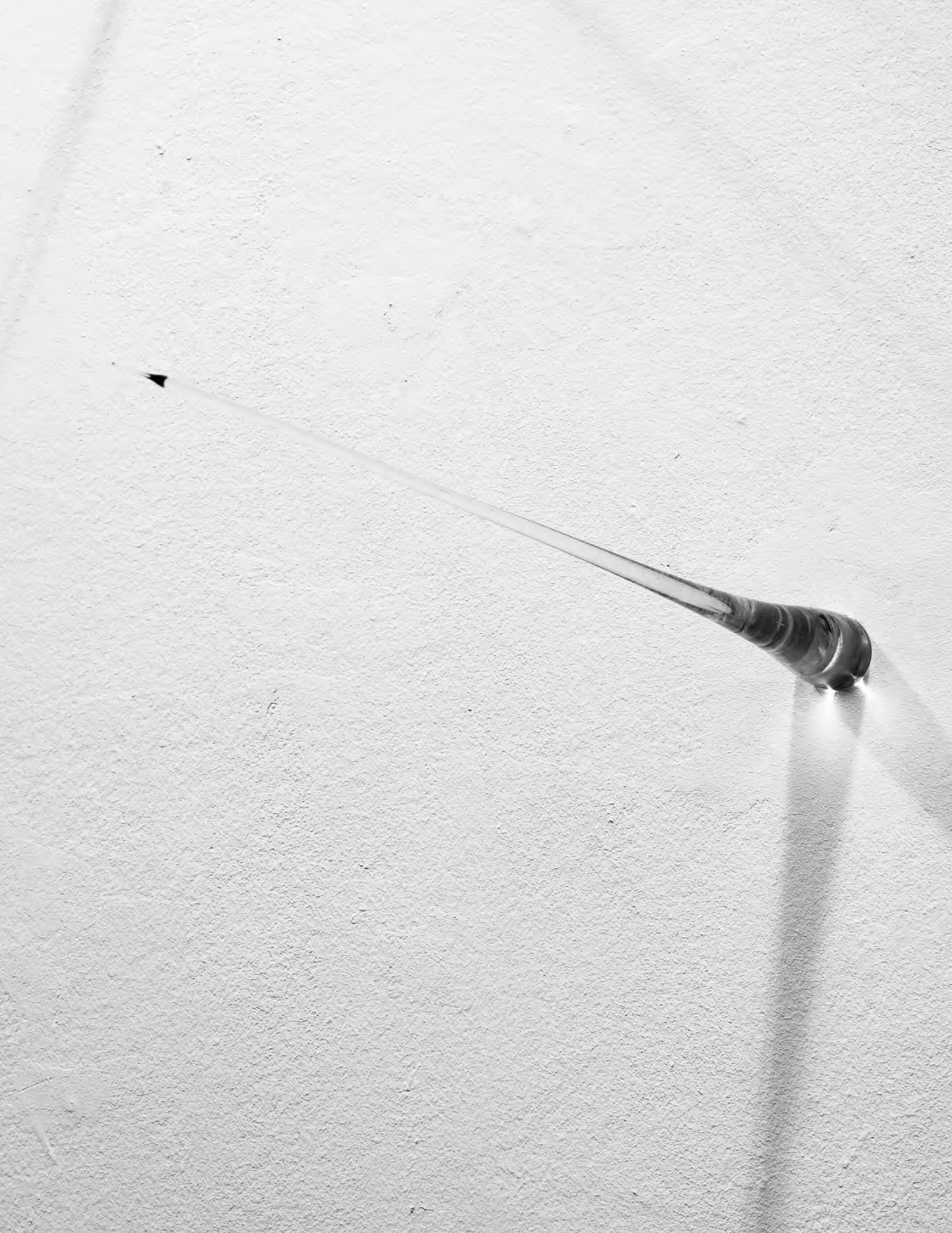
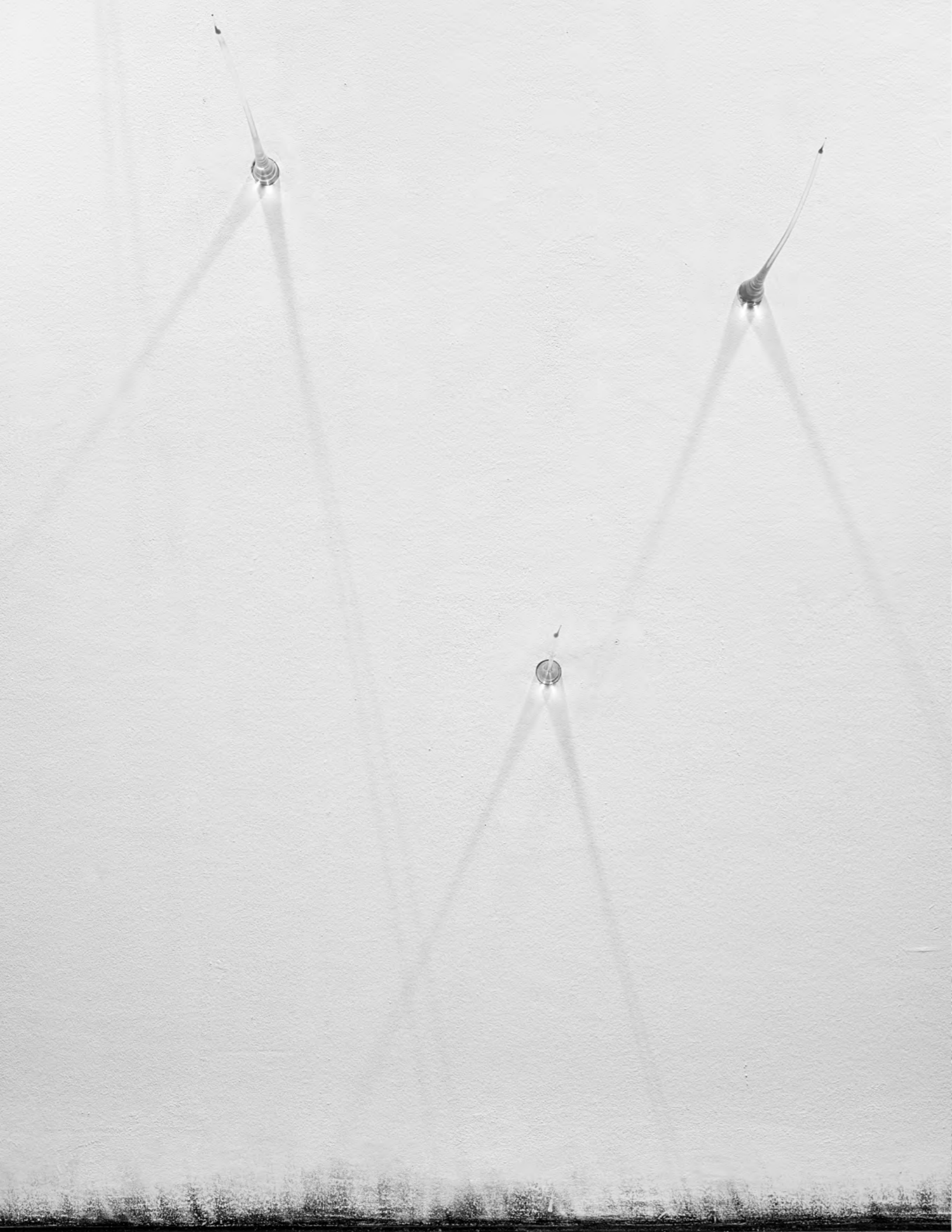
MARE'S NEST

STEPHANIE STEIN
MARE'S NEST

Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König, Köln







HOT COLD, 2025, 19-part installation, mouth-blown glass needles, 310 x 290 cm, size variable, (needles approx. 45 cm, diameter 0,1-5 cm), details



ALESSA RATHER

LIFE IS A FAIRYTALE, BUT THE AUTHOR
IS GERMAN

„Die Trude war so groß, daß sie höher war als die Remsspitze oder die Weißkugel. Sie konnte sich aber auch außerordentlich klein machen, weshalb es ihr möglich war, heimlich in die Häuser zu kommen und die Leute nachts zu quälen. Sie legte sich ihnen alsdann auf die Brust und preßte sie dergestalt, daß sie beinahe den Athem verloren und in Angstschweiß beinahe gebadet wurden. Oft sog sie an den Brüsten von Knaben und Mädchen so, daß sie hoch aufschwollen und morgens Milch daraus floß. [...] Jetzt existiert diese Trude nicht mehr, aber ihre Kinder treiben noch ihr Unwesen, drücken die Leute und saugen an den Brüsten, daß sie hoch aufschwellen.“

Die große Trude, in: *Sagen aus Tirol*. Gesammelt und herausgegeben von Ignaz V. Zingerle, zweite vermehrte Auflage, Innsbruck 1891, S.113

Trude, Alb, Nachtmahr, Mare, Struda, Mora, Schrättele – unter vielen Namen sind die Gestalten bekannt, die als eine der ältesten und am weitesten verbreiteten mythologischen Vorstellungen¹ durch die Sagenwelt geistern, sich des Nachts durch Schlüssellöcher Eingang zu Häusern und Ställen verschaffen, sich dann den Schlummernden auf die Brust setzen, sie mit Alpträumen quälen, ihnen den Atem abdrücken, sie missbrauchen und zu Schweißausbrüchen treiben. Der Geist ist wach, doch der Körper kann sich nicht bewegen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit hängt die erstaunliche Vielzahl sich ähnelnder mythologischer Erzählungen und Volksmärchen zu Wesen, die im Dunkel der Nacht Menschen oder Tiere heimsuchen, mit den vorwissenschaftlichen Erklärungsversuchen für das weit verbreitete, erst im 20. Jahrhundert durch Neuro- und Geisteswissenschaften als solches erkannte Phänomen der Schlafparalyse zusammen.² „Sleep paralysis and nightmares have excited the interest of psychologists, psychiatrists, and neurologists, and their work helps clarify the experience of witchcraft in past European societies. The nightmare encapsulates a unique aspect of human experience: a moment when reality, hallucination, and belief fuse to form powerful fantasies of supernatural violation.“³

Doch die Faszination, die bis heute von diesen Geschichten ausgeht, und ihre internationale Verbreitung lassen sich zugleich auf das so eingängige Gegensatzpaar in ihrem innersten Erzählstrang zurückführen: Der Arglosigkeit und empfindlichen Verletzlichkeit des (kindlichen) Schlummers im schützenden Heim steht das bedrohliche Dunkel der Nacht gegenüber, aus dem sich irgendjemand oder irgendetwas unbemerkt in mörderischer und gewaltvoll-erotischer Absicht heimtückisch Zutritt verschafft.

1)
Siehe *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Hanns Bächthold-Stäubli (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Eduard Hoffmann-Krayer, Berlin 2000 [Nachdruck der Ausgabe 1927-1942], Bd.1 Alp, Spalte 282.

2)
„Sleep paralysis is not rare. Surveys around the world suggest that 20-45% of people experience at least one sleep paralysis episode in their lifetimes [...]. Those affected by sleep paralysis can see and hear, because under REM sleep there is intense central nervous system activity, but they are unable to make significant movements, because muscle activity is suppressed. Likewise, only inarticulate sounds can be made.“ Siehe Owen Davies, „The Nightmare Experience, Sleep Paralysis, and Witchcraft Accusations“, in: *Folklore*, 114, 2 (2003), S. 181-203, hier S. 182.

3)
Ebd.

„Morgen früh, wenn Gott will, wirst Du wieder geweckt.“⁴ Nicht nur der Schlaf, auch der Tod ist eines der Kinder der Nacht.⁵

Dieses dichotome Spannungsfeld, wie wir es ebenso aus den traditionellen Versionen beliebter Kinder- und Volksmärchen kennen, aus alten Kinderliedern und -reimen,⁶ das Liebliche und das Schreckliche stets dicht beieinander, begegnet uns gar nicht unähnlich im Werk von Stephanie Stein. Zartes und Grausames sind auch hier eng verwoben. Ästhetisch verfeinerte und reduzierte, elegante Formen, die Sinnlichkeit gewählter Materialien, präzise und unmittelbar eingesetzt, laden dazu ein, sich bei der Betrachtung ihrer Arbeiten in Sicherheit zu wiegen. Schleicht sich zwar von Anfang an ein diffuses, ad hoc vielleicht nicht greifbares Gefühl von Unbehagen ein, so möchte man dies zunächst beiseiteschieben, um sich ganz dem ästhetischen Reiz des vermeintlich klaren, postminimalistischen Formenvokabulars hinzugeben. Doch dies ist ein Trugschluss, eine Illusion, ein Schwindel im ursprünglichen Sinne des Idioms „mare’s nest“, wie es seit dem späten 16. Jahrhundert belegt ist.

Das „Nest einer Stute“, *a mare’s nest*, zu finden, hieß so viel wie etwas vermeintlich Wunderbares zu entdecken, das sich als nicht real erweist.⁷ Wenn Stephanie Stein den Titel *MARE’S NEST* für ihre Ausstellung wählt, bezieht sie sich damit jedoch nicht auf diesen ursprünglichen Sprachgebrauch, sondern sucht ganz explizit die Ambivalenz, die sich aus der Wortgleichheit des englischen Wortes für „Stute“ mit dem englischen Begriff für den Nachtmahr ergibt, der erst in der Verbindung von night und mære zu nightmare, dem Albtraum geworden ist.⁸ Ist das Nest einer Stute bereits ein höchst absurder Ort, um wieviel unwirklicher und obskurer muss dann das Nest der Mare sein? Den Schutz und die Geborgenheit einer kuscheligen Behausung sollte man hier weder suchen noch erwarten. Vielleicht darf man sich *MARE’S NEST* als eine Art Nachtwesen-Horst vorstellen, in dem die Trude ihre Kinder, die Verbreiter zukünftiger Schrecken, großzieht. Vielleicht läuft man auch selbst Gefahr, dorthin verschleppt zu werden, wie ein Fundevogel aus einem Märchen der Gebrüder Grimm. Und so zieht uns der poetische Titel von Stephanie Steins Ausstellung *MARE’S NEST* zwar in die Welt der Sagen und Märchen, doch ein Happy End ist von Anfang an nicht in Sicht. „My life is a fairytale, but the author is German“ lautet ein populäres Meme, zumeist verbunden mit einem Bild von Paulinchen und ihren zwei Katzen Minz und Maunz, die zusehen müssen, wie sie in Flammen aufgeht.

Schwarz-graue Pastellkreide zieht sich im Hauptausstellungsraum der Galerie wie Asche staubig vom Boden die Wände hoch. Diese subtile Geste, Gratwanderung zwischen Schmutzschicht, Spuren verflossener Zeit und künstlerische Setzung, kreierte ein Moment der Verunsicherung. Die scharfen Raumkanten sind aufgelöst und erscheinen in der Verschleifung von Arbeit und Raum wie ein diffuser Nachhall von Richard Serras *Measurements of Time, Seeing Is Believing*, das dieser 1996 mit heiß geschüttetem Blei in der Hamburger Kunsthalle umsetzte.⁹ Es lässt auch an Ann Hamiltons Beitrag zur Biennale di Venezia 1999 mit dem Titel *myein* denken. Das altgriechische Wort mit der ursprünglichen Bedeutung

4) Volkslied „Gute Nacht, mein Kind!“, in: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Bd. 3, Heidelberg 1808, Anhang Kinderlieder, S. 68.

5) Ungefähr zu der Zeit, zu der Volksmärchen und -lieder systematisch erfasst und publiziert wurden (*Des Knaben Wunderhorn* erstmals 1806, erster Band der Märchen der Gebrüder Grimm 1812) schuf Bertel Thorvaldsen mit *Die Nacht mit ihren Kindern Tod und Schlaf* (1815), bezugnehmend auf die griechische Mythologie und die dort verbreitete Vorstellung von Nyx mit ihren Kindern, eine der beliebtesten klassizistischen Skulpturen.

6) Die Forschung hierzu ist umfassend. Es sei exemplarisch auf die zahlreichen Publikationen von Lutz Röhrich verwiesen. Eine künstlerische Auseinandersetzung mit dieser Thematik stellt beispielsweise die 2025 in der Weserburg Bremen gezeigte Arbeit *Last Song* (2025) von FORT dar.

7) Siehe Michael Quinion, *Mare’s Nest*, 2005, <https://www.worldwidewords.org/qa-mar1.html>, Zugriff am 20.12.2025.

8) Siehe etwa Alaric Hall, „The Evidence for Maran, the Anglo-Saxon ‘Nightmares’“, in: *Neophilologus*, 91 (2007), S. 299 – 317 oder Davies (2003), S. 183/184.

9) Die ersten Arbeiten dieser Art, die jedoch heute nicht mehr erhalten sind, setzte Serra bereits 1968 und 1969 um. Siehe Jeffrey Weiss, „Due Process: Richard Serra’s Early Splash/Cast Works“, in: *Artforum*, 54, 3 (Nov.2015), digital einsehbar unter: <https://www.artforum.com/features/due-process-richard-serras-early-splash-cast-works-226187/>, Zugriff am 25.12.2025. Die ästhetische Verwandtschaft von Steins Arbeit ist bei diesen früheren, reduzierten Arbeiten noch näher als der späteren Umsetzung in der Hamburger Kunsthalle.

„Augen oder Lippen schließen“, „has come to stand for that thing which has not been, or cannot be, explained“. Giftig Fuchsia-farbener Puder rieselte als Teil einer mehrteiligen Installation aus Objekten und Sound im Amerikanischen Pavillon die Wände herab und legte sich als feine Schicht auf die Klebepunkte eines in doppelter Verunklärung weiß-auf-weiß gesetzten Braille-Textes, bevor er den Boden erreichte. „Normally the act of writing replaces speech, but here speech and text are concealed by codes of sound and touch, and rendered opaque to evoke the unnamable legacy of grief in my accounting of the short history of The United States“, so Ann Hamilton.¹⁰

Genau diese Durchdringung, dieses Gespinnst von Sprache, Text und bildender Kunst um Historisches, Unaussprechliches und nicht Greifbares zu verhandeln, die „unresolved tension between language, poetry and matter, and the urge to work in contrary to a medium’s nature and against its materiality, comes to mind when walking through Stephanie Stein’s installation *MARE’S NEST*.“¹¹ Vielschichtig sind in ihrem Werk, in den Titeln ihrer Arbeiten und in den Titeln ihrer Ausstellungen die Verweise auf Literatur und Philosophie, auf die jüngere deutsche Geschichte, die Kunstgeschichte und insbesondere auf die *conditio humana* mit all der ihr inhärenten Gewalt, ihren Untiefen, Abgründen, Machtgefügen und generationalen Traumata.¹² Und so ist die schwarz-pulvrige Pigmentschicht, die sich eben nicht andachtsvoll-märchenhaft und naturromantisch verklärt als „weißer Nebel wunderbar“ erhebt, sondern sich vielmehr als aschener Schleier bedrohlich am Wandfuß des Galerieraumes hochzieht, durchaus als ein Oxymoron ganz im Celan’schen Sinne zu lesen. Sie setzt als vager Verweis auf vergangene Gräueltaten und nicht zuletzt auf die latent schlummernde Gefahr ihrer Wiederholung in Variante den Grundton für die Ausstellung.

Lediglich zwei Arbeiten arrangiert Stephanie Stein in dem sonst leer und auffällig farb- und substanzlos belassenen ersten Ausstellungsraum. Ein Stapel Poster lädt vergleichbar der *Stacks* von Felix Gonzales-Torres oder auch in Nachfolge der *Found Not Taken*-Serie Edson Chagas’ zum Mitnehmen ein. Es handelt sich hier um Owen Gumps *The iCloud (Apple Inc. Data Center), Storey County, Nevada* (2019). Würde man den Titel der Fotografie nicht kennen, fiele man auf die trägerische Idylle der verträumten Nachtszene herein. Horizontal verteilte Lichtpunkte lassen schemenhaft die Konturen einer Gebäudestruktur in einer ansonsten dunklen Nachtlandschaft erahnen. Mit dem Wissen, dass es sich bei diesem Gebäudekomplex um eines der Mega-Datenspeicherzentren in den Weiten der Wüste Nevadas handelt, wird es jedoch finsterer. „The build-out of a dense cluster of energy and water-hungry data centers in a small stretch of the nation’s driest state, where climate change is driving up temperatures faster than anywhere else in the country, has begun to raise alarms among water experts, environmental groups, and residents. That includes members of the Pyramid Lake Paiute Tribe, whose namesake water body lies within their reservation and marks the end point of the Truckee River, the region’s

10) Ann Hamilton, *myein*, 48. Venice Biennial 1999, siehe https://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/myein/AH_myein-project-description.pdf, Zugriff am 21.12.2025.

11) Tal Sterngast, „Stephanie Stein, Mare’s Nest“, in: *Stephanie Stein, MARE’S NEST*, Ausst.-Kat., Galerie Norbert Arns, Köln 2026, S. 22. Der Text wurde erstmals anlässlich der Ausstellungseröffnung online publiziert.

12) Siehe hierzu auch Alessa Rather, „Krustentiere“, in: *Stephanie Stein, RUN, RUN*, Ausst.-Kat., Kunstraum München, München 2024, S. 32-34, sowie Friederike Schuler, „Nothing for All“, ebd., S. 61-66.

main source of water.“¹⁵ Das Werk thematisiert Prozesse der Verdrängung, ökologische Desaster und strukturelle Gewalt im Spannungsfeld einer mit Mythen der Native Americans aufgeladenen Wüste. Es ist sinnfällig, weshalb Stephanie Stein dieses Werk in Dialog zu ihrer Arbeit setzte, werden hier doch auf andere Weise sehr ähnliche Themen verhandelt.

Die Rückwand des Galerieraumes ist gespickt mit einer Gruppe von neunzehn nahezu ätherisch anmutenden, transparenten, gläsernen Nadeln von jeweils knapp einem halben Meter Länge. Ihre filigranen und zerbrechlichen, doch zugleich gefährlich spitzen Enden sind unmittelbar und bedrohlich auf die Betrachtenden gerichtet. Wie gläserne Eiszapfen, die in einer obskuren (Alb-)Traumwelt gewaltbereit der Schwerkraft trotzen, erscheinen sie. Ein Splitter im Auge macht den Blick kalt und hart, ein Splitter im Herzen erstarrt es zu einem Klumpen Eis. Gleich jenen tückischen Scherben eines Zauberspiegels in Hans Christian Andersens Märchen *Die Schneekönigin*, scheinen diese Glasnadeln nur darauf zu lauern, in Auge und Herzen von uns Betrachtenden einzudringen, um jegliches Gefühl in ewiges Eis zu verwandeln.

In Referenz auf ein Gedicht Paul Éluards¹⁴ taucht die gläserne Nadel als Motiv wiederholt im Werk Stephanie Steins auf,¹⁵ der Titel *HOT COLD* wiederum bezieht sich auf Simone Weils Essay *L'Iliade ou le poème de la force* (*Die Ilias oder das Poem der Gewalt*), der 1939/40 unter den erschütternden Eindrücken des Zweiten Weltkriegs und der deutschen Besatzung Frankreichs entstand. „Fast das gesamte menschliche Leben spielte sich weit weg von den warmen Bädern ab.“,¹⁶ lautet hier ein Zitat, wobei das „warme Bad“, ganz vergleichbar dem Nest, stellvertretend für eine häusliche Sphäre steht, sicher und friedlich. Gewalt ausübend, zugleich Gewalt unterworfen und hierdurch verdinglicht findet sich der Mensch jedoch laut Weil zumeist fern hiervon. „Die Gewalt, die tötet, ist eine punktuelle, rohe Gewalt. Wie viel reicher in ihren Methoden, wie viel überraschender in ihren Wirkungen ist jene andere Gewalt, die nicht tötet, oder besser gesagt: noch nicht. Sie wird ganz gewiss töten, oder sie wird vielleicht töten, oder sie schwebt nur über dem Menschen, den sie jederzeit töten kann; in jedem Fall aber versteinert sie ihn.“¹⁷

In der deutschsprachigen Volksmythologie üben Nachtmahre ihre Gewalt in den unterschiedlichsten Formen aus. Sie erscheinen als die Tiere aus den Traumvisionen, nehmen menschliche Gestalt an oder sind gänzlich amorph und körperlos, etwa ein Nebel oder Zugwind. Doch manchmal schlüpfen sie auch in die trügerische Rolle eines konkreten Gegenstandes, der sich in der Schlafkammer befindet. Überliefert sind etwa vermeintliche Manifestationen von Nachtmahren in Form eines Strohhalms, eines Apfels, eines Haares – oder auch einer Nadel.¹⁸

„FEEL“ fordert vehement eine Skulptur, *Untitled (FF)*, 2025, auf die im zweiten Ausstellungsraum der Blick als erstes trifft. Doch wie sollte das noch gehen, angesichts all der latenten Gewalt, den Glassplitter tief im Eisklumpenherz? Verzauberte, hochbeinige Hirsche, Schneewittchensärge ohne Scheiben, Barackenhochbetten ohne Matratzen: Zwei

13) James Temple, „The Data Center Boom in the Desert“, <https://www.technology-review.com/2025/05/20/1116287/ai-data-centers-nevada-water-reno-computing-environmental-impact/#>, Zugriff am 21.12.2025.

14) Paul Éluard, *Hauptstadt der Schmerzen. Capitale de la douleur*, Berlin 1983 [franz. EA 1926], S.11.

15) Siehe hierzu auch Ausst.-Kat. *RUN RUN* 2024.

16) Simone Weil, „Die Ilias oder das Poem der Gewalt“, in: *Simone Weil, Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, Zürich 2021, S. 162, dt. Übersetzung nach: Simone Weil, *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1989, S. 227–253., Erstveröffentlichung des Essays in: *Cahiers du Sud*, 230 und 231, Dez. 1940 und Jan. 1941.

17) Ebd.

18) Siehe *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd.1, Spalte 285/286.

graphitbeschichtete Stahlgebilde erscheinen als die Skelette von Vitrinen, gänzlich ohne Glasscheiben oder Schaustücke. In ihren Proportionen folgen sie den Beuys'schen Vitrinen, die selbst nie reine Ausstellungskästen sind, sondern als mystisch-energetisch aufgeladene Objekte in ihrer „dokumentarischen Ästhetik“ „geradezu einen Habitus des Erinnerns nahelegen.“¹⁹ Doch inhaltsleer und ohne schützende Hülle ist fraglich, an was hier erinnert werden soll, von wem und in welcher Form.²⁰ Entsprechend zynisch und vergeblich wie das FEEL der ersten Vitrine liest sich auf ihrem Pendant das Wort FREE.

Die übrigen Arbeiten, an den Wänden des Raumes installiert, folgen dem zuvor gesetzten, düster-surrealen Duktus: Eine Serie von Tränennadeln – mit Pastellkreiden gezeichnete Tropfen, die entgegen der Schwerkraft die Wand hinauffließen und gleichzeitig mit ihrer elongierten Spitze nach unten stechen; in quadratische Rahmen gespannte Küchenfäden, ungleichmäßig von schwarzer Acrylfarbe bedeckt, als habe sich eine unbekannte, ölig-klebrige Substanz durch diese Fadengitter gequetscht; ein Arrangement dreier aufgezogener Drucke, auf denen sich vergrößert, verdreht und verfremdet erscheinende Details von Werken aus der Ausstellung finden, sowie – auf der einzigen gerahmten Arbeit dieser Gruppe – das Dreiviertelprofil eines lächelnden, jungen Mädchens in traditioneller südtiroler Tracht. Diese letzte Werkgruppe ist es, die in gewisser Weise als Paraphrase der eigentlichen Ausstellung nicht nur ein weiteres Element der Verunsicherung evoziert, sondern auch einen Schlüssel zur Auflösung bietet. Das Portrait des Mädchens, dessen Tracht sofort die Sphären rituellen Brauchtums, regional verwurzelter Mythen und überlieferter Traditionen ins Gedächtnis ruft, bildet das einzige figurative Moment der Ausstellung. Stephanie Stein entnahm die Aufnahme des lachenden Mädchens einer historischen Fotografie, die sie in einem Heimatmuseum in den Dolomiten fand, dem Trachtenmuseum Kastelruth, und die im Rahmen einer Kommunionsfeier entstanden war, somit eines Rituals, das den Übergang vom Kind-Sein, mit seinem Märchenglauben, seiner vermeintlichen Unschuld und Reinheit, in die Erwachsenenwelt markiert, also einen Initiationsritus in eine Gemeinschaft darstellt.²¹ Das Mädchen, nicht mehr ganz Kind, noch nicht ganz junge Frau, lacht, während es nach unten auf etwas im Bildfeld Liegendes, den Betrachtenden komplett verborgenes blickt. In der Vergrößerung der alten Schwarzweißfotografie werden zwar die Kontraste scharf – leuchtend heben sich die Zähne vor der dunklen Mundhöhle ab –, doch die Grauabstufungen, nahezu konturlos auf grau-monochromen Untergrund gesetzt, verleihen der Erscheinung des Mädchens insgesamt etwas extrem Flüchtiges, Unwirkliches und Geisterhaftes. So ist ihr Lachen zwar fröhlich, doch gleichzeitig wirkt es unheimlich und unbestimmt, wie der von Schokolade verkleisterte Mund einer Gretel, die heiter am Hexenhaus genascht hat, unbekümmert, unvorsichtig oder vielleicht auch grausam. Ist es der Moment bevor oder nachdem sie die Hexe im Ofen verbrannte?

In kognitiver Dissonanz lässt sich die Heiterkeit des Mädchens in der Arbeit Stephanie Steins für uns als Betrachtende nicht mit der latent

19) Janneke Schoene, *Beuys' Hut: Performance und autofiktionale Subjektivität*, arthistoricum.net, Heidelberg 2018, S. 123. Zu den Vitrinen von Beuys, in denen dieser bewusst die Proportion eines Hirsches mit massigem Körper und langen, dünnen Läufen evoziert, siehe grundlegend Gerhard Theewen (Hrsg.), *Joseph Beuys. Die Vitrinen. Ein Verzeichnis*, Köln 1993.

20) Zur Problematik von Erinnerung, Überlieferung und kulturellem Gedächtnis im Werk von Stephanie Stein siehe Rather, in: Ausst.-Kat. *RUN RUN* 2024.

21) Grundlegend zur sozialen Rolle von Übergängen begleitenden Riten, siehe die Forschungen von Arnold van Gennep, *Les Rites de Passage*, Paris 1909, und Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York 1969.

beunruhigenden Umgebung des Bildfeldes wie auch der Ausstellung insgesamt vereinen. Unweigerlich projizieren wir das Unheimliche, die Idee einer pervertierten Unschuld und potentieller Grausamkeit in das Bild.²² Doch dass wir als Betrachtende dies so lesen, entspringt keinen fundierten Tatsachen und schon gar keinem übernatürlichen Wirken, sondern ist einzig Ausdruck unserer eigenen kulturellen, sozialen und sogar biologischen Prägung. Albträume und Gewalt gehen nicht von den übernatürlichen Kreaturen der Nacht aus. *MARE'S NEST* – das sind wir selbst.

„Denn wie man sich bettet, so liegt man,
Es deckt einen keiner da zu.
Und wenn einer tritt, dann bin ich es,
Und wird einer getreten, dann bist du's.“²³

22)
Grundlegend zur kognitiven Dissonanz, siehe Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford 1957, siehe auch Joel Cooper, *Cognitive Dissonance: Fifty Years of a Classic Theory*, London 2007.

23)
Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Oper in drei Akten, Musik von Kurt Weill, Textausgabe mit einem Kommentar von Joachim Luchesi, Berlin 2017 [2. Auflage, dem Text der Ausgabe von 1929 folgend], S. 61.

ALESSA RATHER

LIFE IS A FAIRYTALE, BUT THE AUTHOR IS GERMAN

“The Trude was so large that she was taller than the Rems Peak or the White Sphere. Yet she could also make herself extraordinarily small, which allowed her to secretly enter houses and torment people at night. She would then lie upon their chests and press down in such a way that they nearly lost their breath and were drenched in sweat from fear. Often, she would suck on the breasts of boys and girls so that they swelled, and in the morning milk would flow from them. [...] This Trude no longer exists, but her children still carry on her mischief, suffocating people and sucking at their breasts until they swell.”

[German original: *Die Trude war so groß, daß sie höher war als die Remsspitze oder die Weißkugel. Sie konnte sich aber auch außerordentlich klein machen, weshalb es ihr möglich war, heimlich in die Häuser zu kommen und die Leute nachts zu quälen. Sie legte sich ihnen alsdann auf die Brust und preßte sie dergestalt, daß sie beinahe den Athem verloren und in Angstschweiß beinahe gebadet wurden. Oft sog sie an den Brüsten von Knaben und Mädchen so, daß sie hoch aufschwollen und morgens Milch daraus floß. [...] Jetzt existiert diese Trude nicht mehr, aber ihre Kinder treiben noch ihr Unwesen, drücken die Leute und saugen an den Brüsten, daß sie hoch aufschwellen.*]

Translation after: *The Great Trude* [German original: *Die große Trude*], in: *Tales from Tyrol* [German original: *Sagen aus Tirol*], collected and edited by Ignaz V. Zingerle, second expanded edition, Innsbruck (1891), No. 184, p.115.

1)
See: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, edited by Hanns Bächtold-Stäubli with the collaboration of Eduard Hoffmann-Krayer, Berlin (2000) [reprint of the 1927–1942 edition], vol. 1, Alp, col. 282.

2)
“Sleep paralysis is not rare. Surveys around the world suggest that 20–45% of people experience at least one sleep paralysis episode in their lifetimes [...]. Those affected by sleep paralysis can see and hear, because under REM sleep there is intense central nervous system activity, but they are unable to make significant movements, because muscle activity is suppressed. Likewise, only inarticulate sounds can be made.” See Owen Davies, “The Nightmare Experience, Sleep Paralysis, and Witchcraft Accusations”, in: *Folklore*, no. 114, (2003) p. 181–203, here p. 182.

3)
Ibid.

Trude, Alb, Nachtmahr, Mare, Struda, Mora, Schrättele — these are only a few of the many names given to figures that haunt the world of legends as one of the oldest and most widespread mythological concepts:¹ beings that slip through keyholes into houses, barns, and stables at night, sit upon the chests of the sleeping. Tormenting them with nightmares, crushing their chests, abuse them, driving them into fits of sweat. The mind is awake, yet the body cannot move.

The astonishing multitude of closely related mythological narratives and folktales about beings that plague humans or animals in the dark of night is very likely connected to pre-scientific attempts to explain the widespread phenomenon of sleep paralysis² — a condition that was only identified as such in the twentieth century by neuroscience and humanities. “Sleep paralysis and nightmares have excited the interest of psychologists, psychiatrists, and neurologists, and their work helps clarify the experience of witchcraft in past European societies. The nightmare encapsulates a unique aspect of human experience: a moment when reality, hallucination, and belief fuse to form powerful fantasies of supernatural violation.”³

Yet the fascination these stories exert to this day, and their international circulation, can simultaneously be traced back to the compelling duality at the heart of their narrative structure: set against the innocence and vulnerability of (childlike) sleep within the protective home is the threatening darkness of night, from which someone — or something — stealthily gains entry with murderous and violent, erotic intent. “Tomorrow morning, if God wills, you shall be woken again [German original: Morgen früh, wenn Gott will, wirst Du wieder geweckt].”⁴ Not only sleep, death too, is one of the children of the night.⁵

This dichotomous tension — as we know it from traditional versions of popular fairytales and folk stories, from old children’s songs and nursery rhymes,⁶ where the lovely and the terrifying always lie close together — reappears in a strikingly familiar manner in the work of Stephanie Stein. Here too, delicacy and cruelty are tightly interwoven. Aesthetically refined and reduced, elegant forms, the sensuality of carefully chosen materials, employed with precision and immediacy, invite the viewer to feel safe while contemplating her works. Although a diffuse, not immediately tangible sense of unease may steal in from the outset, one is inclined to push it aside at first to surrender fully to the aesthetic appeal of the seemingly clear, post-minimalist formal vocabulary. Yet this is a fallacy — an illusion, a deception in the original sense of the idiom “mare’s nest,” as it has been attested since the late 16th century.

To find a *mare’s nest*, the nest of a horse, meant to discover something supposedly marvelous that ultimately proves unreal.⁷ When Stephanie Stein chooses the title *MARE’S NEST* for her exhibition, however, she does not refer to this original usage. Instead, she deliberately seeks out the ambivalence arising from the homonymy of the English word mare (a female horse) with the term for nightmare — which only becomes the nightmare through its conjunction with *night* and *mære*.⁸ If the nest of a horse is already an utterly absurd place, how much more unreal and obscure must the nest of the mare be? One should neither seek nor expect protection and comfort from a cozy dwelling here. Perhaps *MARE’S NEST* may be imagined as a kind of roost for nocturnal beings, in which the Trude raises her offspring, the disseminators of future terror. Or perhaps one runs the risk of being abducted there oneself, like a Foundling-Bird from a Brothers Grimm fairy tale.

And with that the poetic title of Stephanie Stein’s exhibition draws us into the world of legends and fairy tales — but a happy ending is nowhere in sight from the very beginning. “My life is a fairytale, but the author is German” is a popular meme, usually paired with an image of Paulinchen and her two cats, Minz and Maunz, forced to watch as she goes up in flames.

Black and grey pastel chalk rises dustily like ash from the floor up the walls in the main exhibition space of the gallery. This subtle gesture — a tightrope walk between grime, traces of elapsed time, and artistic intervention — creates a moment of uncertainty. The sharp edges of the room dissolve and appear, in the grinding together of work and space, like a diffuse echo of Richard Serra’s *Measurements of Time, Seeing Is Believing* (1996), which

4) Folk song “Gute Nacht, mein Kind!”, in: *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*, collected by Achim von Arnim and Clemens Brentano, vol. 3, Heidelberg (1808), Appendix: Kinderlieder, p. 68.

5) Around the same time that folk tales and songs were being systematically collected and published (e.g., *The Boy’s Magic Horn* [German original: *Des Knaben Wunderhorn*] first published in 1806, the first volume of the Brothers Grimm’s fairy tales in 1812), Bertel Thorvaldsen created *Night with Her Children, Sleep and Death* (1815). Drawing on Greek mythology and the widely held conception of Nyx with her children, it became one of the most beloved classicist sculptures.

6) Research on this subject is extensive. By way of example, reference may be made to the numerous publications by Lutz Röhrich. An artistic engagement with this theme is represented, for instance, by *Last Song* (2025), a work by FORT shown at the Weserburg Bremen in 2025.

7) See Michael Quinion, *Mare’s Nest* (2005), <https://www.worldwidewords.org/qa-mar1.html>, accessed December 20, 2025.

8) See Alaric Hall, “The Evidence for Maran, the Anglo-Saxon ‘Nightmares’”, in: *Neophilologus*, no. 91 (2007), p. 299–317 or *Davies* (2003), p. 183/184.

9) The earliest works of this kind, which are no longer extant today, were realized by Serra as early as 1968 and 1969. See Jeffrey Weiss, “Due Process: Richard Serra’s Early Splash/Cast Works”, in: *Artforum* 54, no. 3 (November 2015), available online at: <https://www.artforum.com/features/due-process-richard-serras-early-splash-cast-works-226187/>, accessed December 25, 2025. The aesthetic relation with Stein’s work is even closer to these earlier, more reduced works than with the later realization at the Hamburger Kunsthalle.

10) Ann Hamilton, *myein*, 48th Venice Biennale (1999), see https://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/myein/AH_myein-project-description.pdf, accessed December 21, 2025.

11) Tal Sterngast, “Stephanie Stein, Mare’s Nest”, in: *Stephanie Stein, MARE’S NEST*, exhibition catalogue, Galerie Norbert Arns, Cologne (2026), p. 22. The text was first published online on the occasion of the exhibition opening.

12) See also Alessa Rather, “Crustaceans”, in: *Stephanie Stein, RUN RUN*, exhibition catalogue, Kunstraum München, Munich (2024), p. 37–40, as well as Friederike Schuler, “Nothing for All”, *ibid.*, p. 61–66, esp. p. 65/60.

he realized by pouring molten lead in the Hamburger Kunsthalle.⁹ It also recalls Ann Hamilton’s contribution to the 1999 Venice Biennale, entitled *myein*. The ancient Greek word, originally meaning ‘to close the eyes or lips,’ “has come to stand for that thing which has not been, or cannot be, explained.” Seemingly toxic, fuchsia-colored powder trickled down the walls of the American Pavilion as component of a multipart installation of objects and sound, settling as a fine layer on the adhesive dots of a Braille text rendered doubly obscure in white-on-white before finally reaching the floor. “Normally the act of writing replaces speech, but here speech and text are concealed by codes of sound and touch, and rendered opaque to evoke the unnamable legacy of grief in my accounting of the short history of The United States,” as Ann Hamilton notes.¹⁰

Precisely this penetration — this tangled web of language, text, and visual art used to negotiate the historical, the unspeakable, and the intangible — the “unresolved tension between language, poetry and matter, and the urge to work in contrary to a medium’s nature and against its materiality, comes to mind when walking through Stephanie Stein’s installation *MARE’S NEST*.”¹¹ Her work, the titles of her pieces, and the titles of her exhibitions are layered with references to literature and philosophy, to recent German history, to art history, and above all to the *conditio humana* with all its inherent violence, its depths and abysses, its power structures and generational traumas.¹² And so, the black, powdery layer of pigment — which does not rise reverently and fairy-tale-like as a “white mist [German original: *weißer Nebel wunderbar*, a reference to Matthias Claudius’ *Abendlied*],” a romantically transfigured contemplation on nature, but instead creeps upward as an ashen veil along the base of the gallery walls — may indeed be read as an oxymoron in the Celanian sense. A vague reference to past atrocities and, not least, to the latent danger of their recurrence in altered form, it establishes the fundamental tone of the exhibition.

Stephanie Stein arranges only two works in the otherwise empty first exhibition space, conspicuously stripped of color and substance. A stack of posters invites viewers to take one away, comparable to the *Stacks* of Felix Gonzalez-Torres or following Edson Chagas’s *Found Not Taken* series. The work is Owen Gump’s *The iCloud (Apple Inc. Data Center), Storey County, Nevada, 2019*. Without knowing the title of the photograph, one could easily fall for the deceptive idyll of the dreamy nocturnal scene. Horizontally distributed points of light faintly suggest the contours of a building structure in an otherwise dark night landscape. The fact that this complex is one of the mega data storage centers scattered across the Nevada desert casts a darker shadow. “The build-out of a dense cluster of energy and water-hungry data centers in a small stretch of the nation’s driest state, where climate change is driving up temperatures faster than anywhere else in the country, has begun to raise alarms among water experts, environmental groups, and residents. That includes members of the Pyramid Lake Paiute Tribe, whose namesake water body lies within their reservation and marks the end point of the Truckee River, the region’s main

source of water.”¹⁵ The work addresses processes of displacement, ecological disaster, and structural violence within the field of a desert charged with Native American mythologies. It becomes clear why Stephanie Stein placed this work in dialogue with her own, as closely related themes are being negotiated here by alternative means.

The back wall of the gallery space is studded with a group of nineteen nearly ethereal, transparent glass needles, each just under half a meter long. Their filigree and fragile yet dangerously sharp tips aim directly and threateningly at the viewer. They resemble glass icicles that, in an obscure (nightmare) dream world, defy gravity with violent intent. A splinter in the eye turns the gaze cold and hard; a splinter in the heart freezes it into a lump of ice. Like the treacherous shards of the magic mirror in Hans Christian Andersen’s fairy tale *The Snow Queen*, these glass needles seem to lie in wait, ready to enter the eyes and hearts of us viewers, transforming all feeling into eternal ice.

Referencing a poem by Paul Éluard,¹⁴ the glass needle recurs as a motif throughout Stephanie Stein’s work.¹⁵ The title *HOT COLD*, in turn, relates to Simone Weil’s essay *L’Iliade ou le poème de la force (The Iliad, or the Poem of Force)*, written in 1939/40 under the harrowing impressions of the Second World War and the German occupation of France. “Nearly all of human life, then and now, takes place far from hot baths,”¹⁶ Weil writes, with the “hot bath” — much like the nest — symbolizing the domestic sphere as a place of safety and peace. According to Weil, however, human beings are most often found far from this state: exercising violence, subjected to violence, and thereby reduced to objects. “Here we see force in its grossest and must summary form – the force that kills. How much more surprising in its effects is the other force, the force that does not kill, i.e., that does not kill just yet. It will surely kill, it will possibly kill, or perhaps it merely hangs, poised and ready, over the head of the creatures it can kill, at any moment, which is to say at every moment. In whatever aspects its effect is the same: it turns a man into a stone.”¹⁷

In German folk mythology, *Nachtmahre*, mares, exert their violence in many different forms. They appear as animals from dream visions, assume human shape, or remain entirely amorphous and bodiless, like fog or a draft of air. At times, however, they slip into the deceptive role of a concrete object present in the sleeping chamber. Handed down are reports of supposed manifestations of mares in the form of a straw, an apple, a hair — or a needle.¹⁸

“FEEL,” demands a sculpture *Untitled (FF)*, 2025, the first object to meet the eye in the second exhibition room. But how could one still feel, in the face of all this latent violence, the glass splinter lodged deep within the heart of ice? Enchanted, high-legged stags; Snow White coffins without panes; barrack bunk beds without mattresses: two graphite-coated steel structures appear as the skeletal remains of display cases, entirely without glass or exhibits. In their proportions they follow Beuys’s vitrines, which are themselves never mere display boxes but mystically and energetically

13) James Temple, “The Data Center Boom in the Desert”, <https://www.technologyreview.com/2025/05/20/1116287/ai-data-centers-nevada-water-reno-computing-environmental-impact/#>, accessed December 21, 2025.

14) Paul Éluard, *Hauptstadt der Schmerzen. Capitale de la douleur*, Berlin, 1983 [French first edition 1926], p.11.

15) See also exhibition catalogue *RUN RUN* (2024).

16) Simone Weil, “The Iliad or The Poem of Force”, in: *A Pendle Hill Pamphlet*, no.91, Pennsylvania (1959), translation after: Simone Weil, *œuvres complètes*, vol. 2 Paris (1989), pp. 227–253. First published as an essay in *Cahiers du Sud*, Nos. 230 and 231, Dec. 1940 and Jan. 1941.

17) Ibid.

18) See *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, edited by Hanns Bächtold-Stäubli with the collaboration of Eduard Hoffmann-Krayer, Berlin (2000) [reprint of the 1927–1942 edition], vol. 1, col. 285/286.

charged objects that, in their “documentary aesthetic [German original: dokumentarische Ästhetik],” “virtually suggest a habitus of remembrance [German original: geradezu einen Habitus des Erinnerns nahelegen].”¹⁹ Emptied of content and lacking any protective shell, it becomes questionable what is to be remembered here, by whom, and in what form.²⁰ Accordingly cynical and futile as the FEEL of the first vitrine, the word FREE appears on its counterpart.

The further works, installed along the walls of the room, follow the previously established dark-surreal style: a series of tear needles — drops drawn in pastel chalk that flow upward against gravity while simultaneously stabbing downward with their elongated tips; kitchen twine stretched into square frames, unevenly coated with black acrylic paint, as though an unknown oily, sticky substance had forced its way through these thread lattices; an arrangement of three mounted prints showing enlarged, twisted, and alienated details of works from the exhibition; and — on the only framed work in this group — the three-quarter profile of a smiling young girl in a traditional South Tyrolean folk costume.

It is this final group of works that functions, in a sense, as a paraphrase of the exhibition itself, not only evoking yet another element of disorientation but also offering a key to its resolution. The portrait of the girl, whose attire immediately calls to mind spheres of ritual custom, regionally rooted myths, and inherited traditions, constitutes the only figurative moment in the exhibition. Stephanie Stein sourced the image of the laughing girl from a historical photograph she found in a local heritage museum in the Dolomites — the *Trachtenmuseum Kastelruth* — taken during a First Communion celebration, a ritual that marks the transition from childhood, with its belief in fairy tales and its presumed innocence and purity, into the adult world: an initiation rite into a community.²¹

The girl — no longer quite a child, not fully a young woman — laughs while looking down toward the lower left of the picture plane at something entirely concealed from the viewer. In the enlargement of the old black-and-white photograph, the contrasts sharpen — the teeth gleam brightly against the dark cavity of the mouth — the gradations of gray, set almost without contours against a gray monochrome background, lend the girl’s appearance an overall quality of extreme transience, unreality, and ghostliness. Her laughter is cheerful, at the same time eerie and indeterminate, like Gretel’s mouth smeared with chocolate as she happily nibbles at the witch’s house — carefree, incautious, or perhaps cruel. Is it the moment before or after she burned the witch in the oven?

In cognitive dissonance, we as viewers are unable to reconcile the girl’s cheerfulness in Stephanie Stein’s work with the latently unsettling environment of the image and of the exhibition as a whole. Inevitably, we project the uncanny — the idea of perverted innocence and potential cruelty — into the image.²² But this reading on our part arises not from substantiated facts and certainly not from any supernatural agency; it is solely an expression of our own cultural, social, and even biological

19) Translation after: Janneke Schoene, *Beuys’ Hut. Performance und autofiktionale Subjektivität*, arthistoricum.net, Heidelberg University (2018), p. 123. On Beuys’ display cases, in which he deliberately evokes the proportions of a stag with a massive body and long, slender legs, see in particular Gerhard Theewen (ed.), *Joseph Beuys: The Display Cases. A Catalogue*, Cologne (1993).

20) On the problematic of memory, transmission, and cultural memory in the work of Stephanie Stein, see Rather, in exhibition catalogue *RUN RUN* (2024).

21) For a foundational discussion of the social role of rites accompanying transitions, see the research of Arnold van Gennep, *Les Rites de Passage*, Paris (1909) and Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York (1969).

conditioning. Nightmares and violence do not emanate from supernatural creatures of the night. *MARE'S NEST* — that is ourselves.

“Denn wie man sich bettet, so liegt man,
Es deckt einen keiner da zu.
Und wenn einer tritt, dann bin ich es,
Und wird einer getreten, dann bist du's.”^{23,24}

22)

For a foundational account of cognitive dissonance, see Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford, (1957); see also Joel Cooper, *Cognitive Dissonance: Fifty Years of a Classic Theory*, London (2007).

23)

German original: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, opera in three acts, music by Kurt Weill, libretto by Bertolt Brecht. Text edition with commentary by Joachim Luchesi, Berlin (2017), (second edition, following the text of the 1929 edition), p. 61.

24)

[wording differs from German original] from *The Rise and Fall of the City of Mahagonny and The Seven Deadly Sins of the Petty Bourgeoisie* by Bertolt Brecht, edited by John Willett and Ralph Manheim, translated by W. H. Auden and Chester Kallman, New York (first paper back edition, 1996), p. 64:

“As you make your bed so you lie on it
The bed can be old or brand-new:
So if someone must kick, that is my part
And another get kicked, that part's for you.”



STEPHANIE STEIN – MARE’S NEST

Shortly after encountering the sculptor Auguste Rodin in Paris, Rainer Maria Rilke wrote in the summer of 1903 to his friend Lou Andreas-Salomé: “Somehow I too must manage to make things; written, not plastic things,—realities that proceed from handwork.”¹ Rilke struggled to use language as the sculptor he admired used clay, plaster, bronze, or marble. How could he build objects out of words? To her anxious friend Andreas-Salomé replied: “Because words do not build like stones.”²

What Rilke defines in his reply to his friend as “incompatibility of two artistic worlds” remains as tension in the poet’s will to carve things out of language, to come up with a new kind of poem that through inseeing (“einsehen”, a word he invented) takes into account the object’s point of view. The poem itself would not describe the object but rather enact it.

This unresolved tension between language, poetry and matter, and the urge to work in contrary to a medium’s nature and against its materiality, comes to mind when walking through Stephanie Stein’s installation MARE’S NEST. Could a stone be made of words after all?

Stein’s sculptures fluctuate between an incarnation of an imprint in matter (like Joseph Beuys’s) and image-objects: a projection upon matter or casting matter according to a given image (after Marcel Duchamp, all Pop Art and what followed it).

The accurately formed objects, or rather things, seemingly abstract, are arranged among themselves in an interrelated syntax. Like a fragmented body in which each fragment has a life of its own.

Nineteen hand-blown glass needles protrude horizontally from the gallery wall, facing visitors as they enter *HOT COLD*, 2025. A field of drops frozen in midair, suspended horizontally against gravity. Each is no longer than fifty centimeters, thin with spiky tips that penetrate the space and pierce the air.

At first glance, penetration, sharpness and transparency seem to be contradictory attributes. Wonder and attraction coincide with cautiousness, aversion contends awe. But we know that a needle can prick and that glass can cut; glass is also used to make surgical scalpels and ultra-thin blades. What are we to make of these conflicted sensations? Stein mentions Paul Éluard’s lines from the poem *Mania*: “After years of wisdom / During which the world was as transparent / As a needle,” a surrealist idiom of immediacy and pureness.

But perhaps these needles are elongated glass tears? In her previous exhibition *RUN RUN RUN* at the Kunstraum München in 2024, Stein showed *CONTINUOUS INTEREST*, 2024, seventeen glass tear-like needles hanging from the ceiling, their drop like butts held by wire.

1) *Letters of Rainer Maria Rilke, 1892–1910*, translated by Jane Bannard Greene and M. D. Herter Norton. New York (1945), p. 124–125.

2) Rainer Maria Rilke and Lou Andreas-Salomé, *A Love Story in Letters*, translated by Edward Snow, New York (2008), p. 392.

In her studio, one such needle hangs by the window, acting as a prism through which light passes. A tear through which the world is seen, like a window blurred with emotion. “It’s funny / How nothing seems clear, / When you’re looking through a tear,” Aretha Franklin sings. “When love leaves and breaks your heart / Your dreams simply fall apart / You see a world sad and blue / So unfamiliar to you” (*Looking Through a Tear*, 1963). Then again, isn’t a tear through which we see the world also a definition of an image?

Both front and back walls of the gallery are made of glass, making the installation visible from the outside. Glass — material and emblem at the same time, both a transparent surface and a barrier, prefigured to a great degree, at least since Duchamp’s *Large Glass*, the relations between the viewer and the modern work of art. Conceptually, one can experience the artwork only through a wall of glass that separates, or introduces a distance between artist and artwork, artwork and viewer. Glass cases, however, are meaningfully absent from two variations of “vitrines” that stand side by side in the middle of the back room, *Untitled (FF)*, 2025. Their steel skeleton is coated with graphite. Instead of the heavy glazed case of a vitrine there is a rectangular frame, its proportion recalls a cabinet or a grave. The long, spindly legs are reminiscent of an animal. These dysfunctional silhouettes of a display device are adorned on their rims with the words “FEEL” and “FREE” in bold letters: They almost resemble prison bars, suggesting the opposite of their literal meaning. Beuys’s vitrines, which Stein refers to, were often exhibited as an ensemble and made transformative use of the authoritative structure and methodology of the anthropological museum. In his vitrines, which he often constructed especially for his exhibitions, he presented small-scale sculptures, multiples, and residues-relics. His vitrines acted as a double of the museal vitrine that subverts the museum’s encyclopedic display order and serves rather as a threshold that transforms the objects presented inside.

And then, there is a profile of a girl, *Where’s West* (2025), printed and framed. She is photographed in a first communion outfit. A rite of passage between childhood and adulthood, between innocence and seduction, her head is leaning forward, her black and white smile exposes teeth, it exposes a dark hole. The profile of the girl is the only human figure in the installation. Its photographic patina brings to mind Roland Barthes: “For Death must be somewhere in a society; if it is no longer (or less intensely) in religion, it must be elsewhere; perhaps in this image which produces death while trying to preserve life. Contemporary with the withdrawal of rites, photography may correspond to the intrusion, in our modern society, of an asymbolic death, outside of religion, outside of ritual, a kind of abrupt dive into literal Death. Life-Death: the paradigm is reduced to a simple click, the one separating the initial pose from the final print.”³

3) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York (1981), Part 1, p. 92.

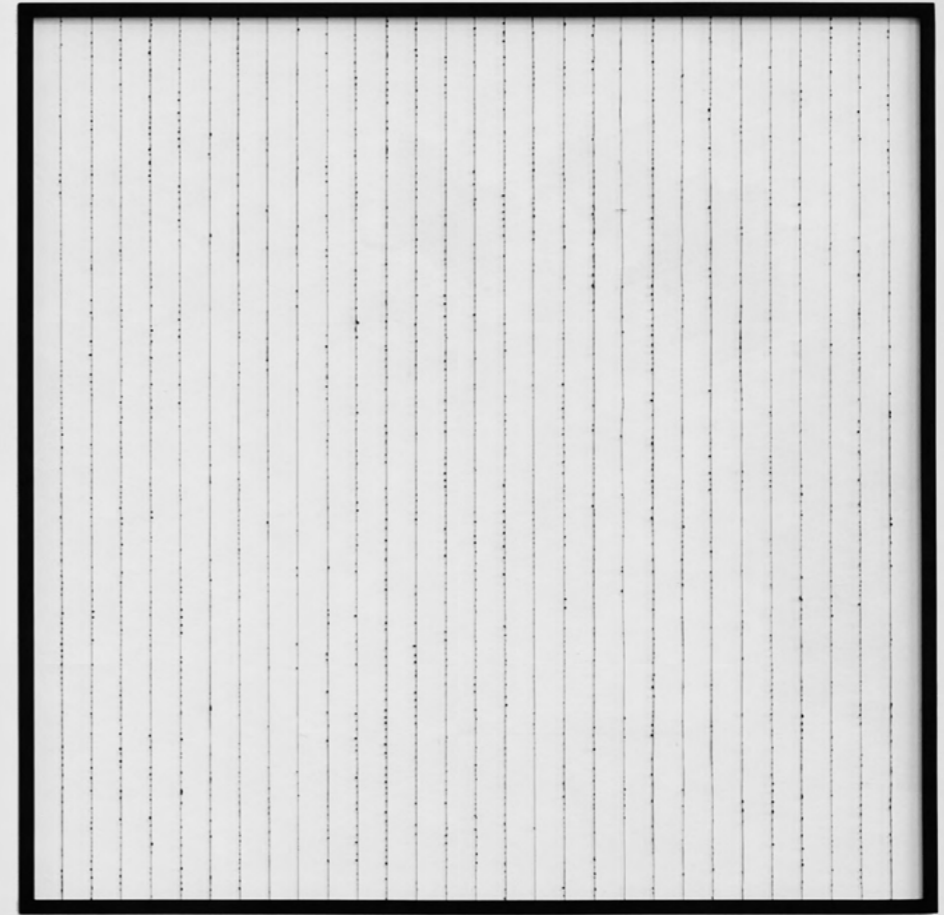
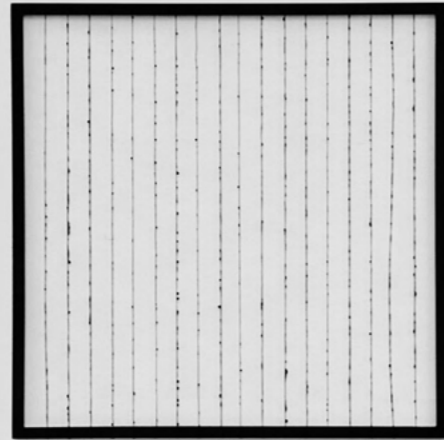
A kind of “dust edge” is applied to the walls of the gallery’s front room — as if something is growing from the floor upwards. In Nordic, Germanic, and Slavic folklore, a mare is a malevolent creature that is often female. It visits people while they sleep and summons nightmares. It can shift smoothly between realms — fable and psyche, human and animal, natural and super-natural, and magic and physical pain. What could her nest be? A home? A trap? An illusion?

A stack of give away posters of Owen Gump’s work, *The iCloud (Apple Inc. Data Center)*, Storey County, Nevada, 2019, on the floor, convey a social and historical aspect to this constellation. The black and white photograph shows a desert landscape at night. A fortress-like building which is surrounded with lights. The invasive, indifferent nature of this secured massive data center in the Nevada desert is as brutal as it is mysterious.

Language in Stein’s work is not merely conceptual or immaterial. It is analytic, systemic and elegiac, personal. Her work is post-minimalism that is neither post nor minimalist. The works in the exhibition flicker between their abstract state, emotional intensity, and narrative implications. They stir sensation to evoke thought. Subjectivity exceeds itself into form.

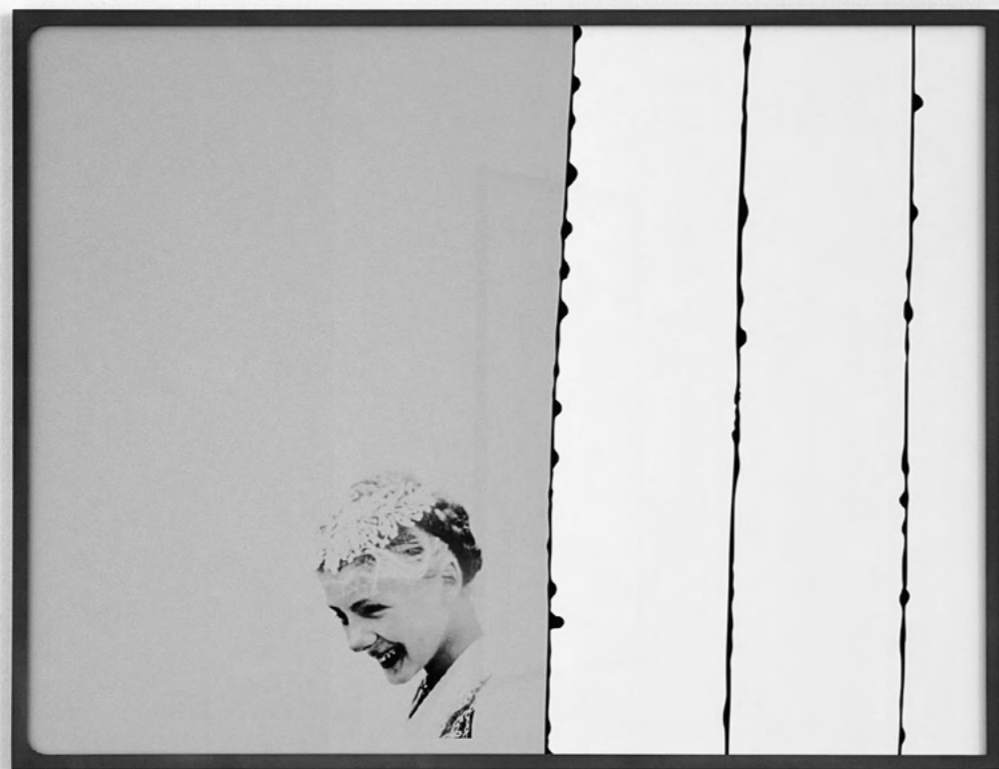


Owen Gump, *The iCloud (Apple, Inc. Data Center)*, Storey County, Nevada, 2019





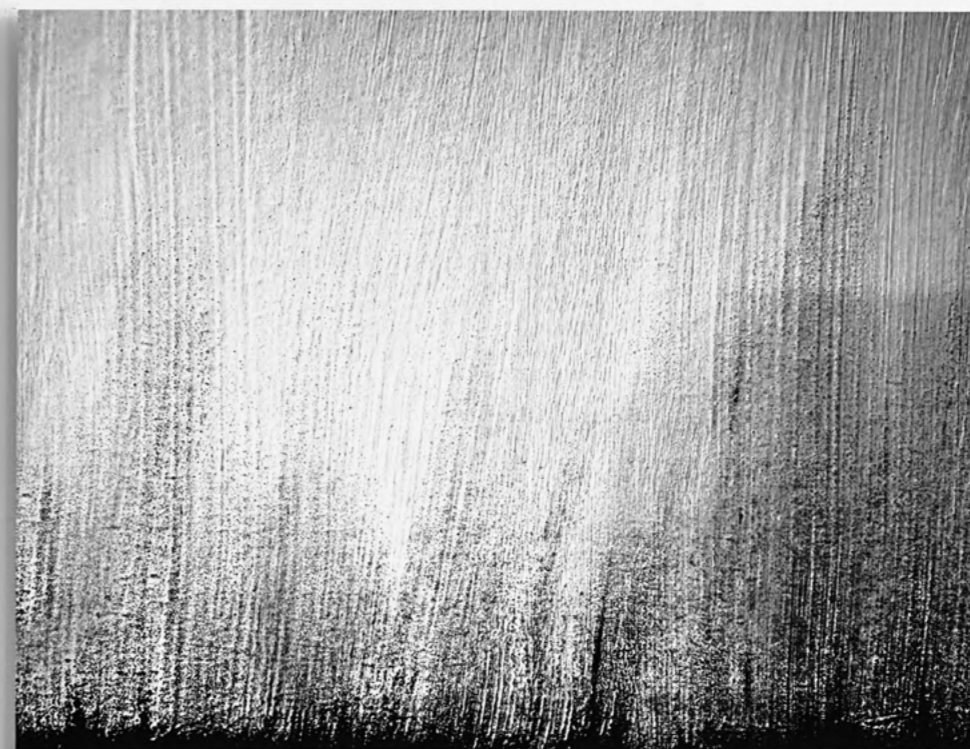
Untitled (FF), 2025, 2-part installation, graphite on metal, 103 x 131 x 100 cm



Where's West, 2025, digital print mounted on dibond, sand-blasted metal frame, 71 x 93 cm



KISSYOU!, 2025, *Ich ich ich*, 2025, digital print mounted on dibond, each 71 x 93 cm



Published on the occasion of the solo exhibition

Stephanie Stein
MARE'S NEST

Galerie Norbert Arns, Cologne
November 2025 - January 2026

Concept: Lars Heller, Stephanie Stein
Authors: Dr. Alessa Rather, Tal Sterngast
Translation: Victor Heller, Tony Just
Copy editing: Isabel Podeschwa
Graphic design: Heller & C GmbH, Berlin /Cologne
Photos: Mareike Tocha
Printing: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH
Paper: Fedrigoni

Special thanks to:
Norbert Arns, BQ Galerie, Robert Elfgen, Owen Gump, Nicola Flossbach,
Carlo, Lars & Victor Heller, Tony Just, Henry Kaap, Isabel Podeschwa,
Alessa Rather, Ulrike Remde & Christian Hockenbrink, Sarah Seyring,
Tal Sterngast, Moritz Wesseler

Published by:
Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König
Ehrenstr. 4, D-50672 Köln

© 2026 Stephanie Stein, authors and
Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln
© 2026 for p. 27: Owen Gump, courtesy BQ, Berlin

All rights reserved

Printed in Germany

Distribution:
Buchhandlung Walther König
Ehrenstr. 4, D-50672 Köln,
+49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0987-3



STEPHANIE STEIN

Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König, Köln



9 783753 309873