



Simon Schubert
Blindkammer

6. April__11. Mai 2025
Schloss Detmold
Seiten 2__9



Melanie Siegel
Malerei

18. Mai__22. Juni 2025
Schloss Detmold
Seiten 10__17



Felix Rehfeld
Malerei

6. Juli__31. August 2025
Schloss Detmold
Seiten 18__25



Marion Eichmann
Papierarbeiten

15. September__20. Oktober 2024
Schloss Detmold
Seiten 26__33



**Blüten-Schönheiten
am Wegrand**
Fotos

21., 28. September
5., 12., 19. Oktober 2025
CulturCafé Heiligenkirchen
Seiten 34__41



**Marcel van Eeden
und Studierende**

9. November__14. Dezember 2025
Städtische Galerie Eichenmüllerhaus
Lemgo
Seiten 42__49

**Jahresgabenausstellung
2025**

16. November__23. November 2025
Detmolder Sommertheater

Simon Schubert Blindkammer



Simon Schubert



Wolfgang Kessler, Projektleitung



Sigrid Verlemann-Müller, Begrüßung



Julia Stellmann, Einführungsrede



Ensemble Horizonte, Musik

6. April__11. Mai 2025
Schloss Detmold

Was haben ein Hase in einem Arztkittel, eine gedeckte Tafel mit Fröschen auf den Tellern und eine Blindkammer im Zentrum der ehemaligen Küche des Detmolder Schlosses gemeinsam? Sie gehören zu Räumen eines fiktiven, stetig anwachsenden Architekturkomplexes des Künstlers Simon Schubert. Dieses unaufhörlich wuchernde Gebäude hat der Künstler, der als Meisterschüler bei Irmin Kamp an der Kunstakademie in Düsseldorf abschloss, über Jahre aus seinen Papierarbeiten heraus entwickelt. Jede seiner Papierfaltungen, jede Zeichnung und jede Ausstellung gewährt somit einen neuerlichen Einblick in eine in sich geschlossene, fantastisch anmutende Welt.

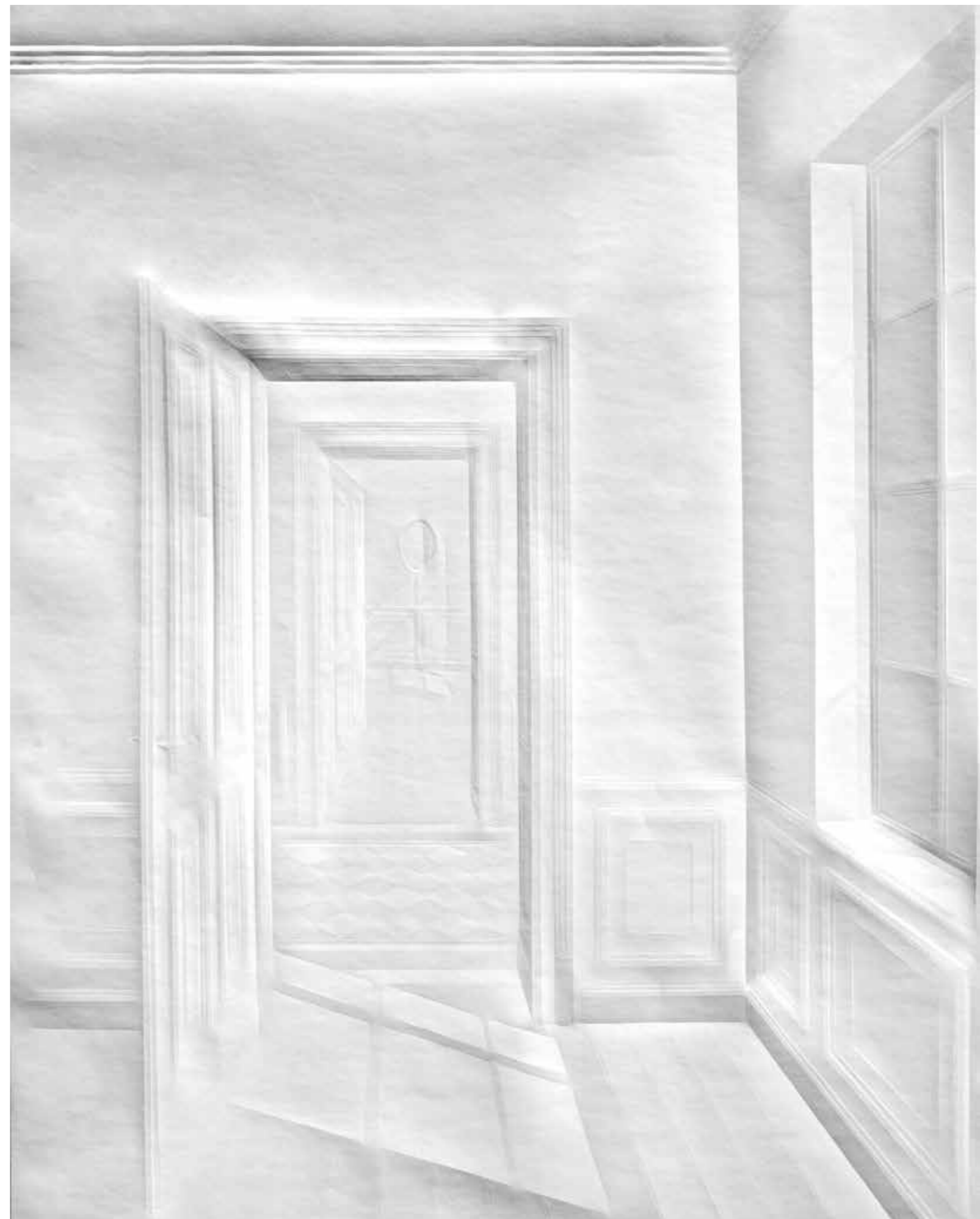
Innerhalb der Ausstellung „Blindkammer“ befinden wir uns ebenfalls in einem dieser Räume, die Schubert mittels Papierinstallationen für das Publikum erfahrbar macht. Seine Papierfaltungen, Pigmentreibungen und Skulpturen bilden dabei eine Art Interieur des jeweiligen Raumes. Über die Rahmen hinaus breitet sich das weiße Papier auf die Wände aus, bildet die detailreiche Vertäfelung und kriecht bis in alle Spalten des Raumes hinein. Der Bildträger löst sich aus der Zweidimensionalität, beginnt sich aus dem Korsett der Fläche zu befreien und emanzipiert sich schließlich in der Dreidimensionalität. Die Installationen von Schubert sind dazu oftmals begehbar, laden die Besucher zum Durchwandern papierner Räume ein.

So suchen wir auch bei dem weißen Kubus in der ehemaligen Schlossküche unwillkürlich nach einem Eingang – und scheitern daran. Nicht einmal eine geöffnete Tür, ein Fenster oder ein Türspion gewähren uns Einblick in das im Verborgenen liegende Innere. In dem geschlossenen Block könnte sich theoretisch alles und nichts befinden. So kann das Innenleben der Blindkammer in unserer Vorstellung ähnlich wie bei Schrödingers Katze gleich mehrere Zustände zugleich annehmen. Ein hermetisch abgeschlossener Raum hat zudem immer auch etwas Geheimnisvolles, fast Magisches. Assoziationen an die Kaaba in Mekka

kommen auf oder an Mausoleen auf nächtlichen Friedhöfen. Vielleicht handelt es sich auch um einen Raum hinter der Tapete, in welchem zu früheren Zeiten Bedienstete in Schlössern ihr Dasein wie Geister hinter der Wand fristeten und nur derart in Erscheinung traten, als dass sie möglichst unauffällig blieben.

Geschlossene Räume, die existent und doch unzugänglich sind, finden sich auch in unserer eigenen Psyche. Zum Beispiel in Form von Erinnerungen, zu denen wir den Zugang verloren haben oder solche, die wir bewusst verdrängen. Solch gleichermaßen anziehende und Schauer über den Rücken treibende Atmosphäre kreiert Schubert innerhalb seiner Ausstellungen mit Vorliebe. Zuweilen fühlen wir uns wie gefangen im Kaninchenbau unseres eigenen Unterbewusstseins. Innerhalb eines immersiv erfahrbaren Raumerlebnisses begeben wir uns auf eine ungewisse Reise in die verborgenen Räume des eigenen Seins. Das fiktive Gebäude erinnert zudem an Mnemotechniken rund um die Erschaffung eines Gedankenpalastes, in welchem Erinnerungen abgelegt werden können und welcher wiederkehrend gedanklich besucht werden sollte, um die Vorstellung dessen zu erhalten.

Aber nicht nur in seinen installativen Arbeiten, sondern auch in seinen Papierfaltungen begegnen wir Räumen in herrschaftlich anmutenden Herrenhäusern, die unvermittelt vor dem inneren Auge zu unterirdischen Tunneln zu schrumpfen vermögen. Die reliefartigen Faltarbeiten sind dabei präzise wie Zeichnungen, indem Schubert dem Papier in einer eigens entwickelten und über Jahre ausgefeilten Technik exakt ausgeführte Knicke und Falze zufügt. Die Papierfaltungen verändern sich mit dem Verlauf eines Tages aufgrund wechselnder Lichtstimmungen, wissen sich erst im einfallenden Lichtschein vollständig zu entfalten. So ist das Dargestellte mal nur schwach und dann wiederum sehr deutlich erkennbar. Inspiriert vom Schriftsteller Samuel Beckett entwickelte Schubert eine Formsprache, die jederzeit ins Nichts zurückfallen kann.



o.T.



Sobald das Licht schwindet, lösen sich auch die Bilder auf, stehen wir nichts als weißem Papier gegenüber.

Die Faltungen entwickeln zusätzlich plastische Qualitäten, führen ebenfalls in die Tiefe der imaginären Architektur. Es ergeben sich perspektivisch verzerrte Innenräume, lange Gänge und steile Treppenfluchten mit gleich mehreren Fluchtpunkten. Diese menschenleeren Flure und Treppen erinnern an die atmosphärischen Interieurs des dänischen Malers Vilhelm Hammershøi. Es wirkt, als hätte sich der Raum in einer Art Negativabdruck geisterhaft ins Papier eingeschrieben. Nie wissen wir mit Gewissheit: Was ist Bild, was Fenster und was Spiegel? So finden wir in der Ausstellung zum Beispiel einen fensterlosen Raum mit in Petersburger Hängung arrangierten Bildern vor, die teils wiederum Bilder an einer Wand zeigen.

Neben den Faltbildern formen Graphitarbeiten die Ausstattung an den Wänden der imaginären und zugleich realen Innenarchitektur. Schubert arbeitet dafür mit Graphitpulver und Pigment, mittels derer er weiche, sfumatoartige Übergänge schafft, die sogar Spiegelungen und Lichteinfall imitieren können. Manchmal lässt er innerhalb dieser Arbeiten auch Teile des Hauses abbrennen, versetzt das gedanklich Erbaute in einen Dauerzustand der Zerstörung. In einem immerwährenden Feuer werden die imaginären Interieurs von Flammenzungen umspielt, aber nie gänzlich verzehrt. In Detmold zeigt Schubert jedoch Bilder, die parallel zu den Weißwelten seiner Faltungen das Gegenstück dunkler Außenwelten evozieren. Sie muten wie Sterne oder ferne Planeten an, die aufblitzen und vielleicht schon nicht mehr existieren. Teils violett irisierend scheinen sie zu allen Seiten hin auszugreifen, sich hinter Wolkenschleiern zu verbergen und unseren Blick sogartig in die Tiefe zu ziehen.

Innerhalb der Räume des fiktiven Gebäudes finden sich zuweilen gesichtslose Kreaturen, in ihre Bestandteile zergliedert oder wie von Teer umschlossen. Diese geisterhaften Figuren bevölkern

die Schattenwelt von Simon Schubert. Bei Erkundung der Räume können die anthropomorphen Zwiesesen wie aus dem Nichts hinter den Besuchern hervortreten. Die Figuren besitzen dabei nie die Funktion einer Belebung der Szenerie, sondern verstärken vielmehr den Eindruck von Einsamkeit und Isolation. Die Ergründung des menschlichen Funkens findet zudem in der Aufgliederung des Menschen in all seine chemischen Bestandteile statt. Vielleicht findet sich der menschliche Funke aber auch in der Skulptur aus Dewar. Dabei handelt es sich um ein Material mit isolierenden Qualitäten, das zum Aufbewahren von Flüssigkeiten oder Feststoffen bei extremen Temperaturen dient. Dewar-Gefäße sind nach dem schottischen Physiker Sir James Dewar benannt. Ähnlich wie die Skulptur könnten auch wir uns mit durch Schuberts Ausstellungen initiiertem Eindringen ins Unterbewusste wie klinisch seziert fühlen. Denn statt mit erwarteten Antworten verlässt das Publikum

den Ausstellungsraum oftmals mit mehr Fragen als zuvor. Sinnbildlich dafür stehen verkantete Rahmen, die miteinander verschmelzen und keinen Anfang, kein Ende besitzen.

Wie es sich wohl anfühlt, im Innern der Blindkammer beheimatet zu sein? Vielleicht wie in einem Traum, in welchem wir zugleich blind und stumm und taub innerhalb des Traumes erwachen. Augen und Mund und Ohren sind über Nacht von einer dünnen Haut wie zum Schutz überwachsen. Ganz so, als versuche das versehrte Ich sich von dem zu regenerieren, was es in dieser Welt sehen und sagen und hören musste. Vielleicht fühlen wir uns dann einsam in einem Raum, in dem es vollkommen dunkel und still ist. Vielleicht aber fühlen wir uns auch endlich zuhause angekommen.

JULIA STELLMANN





elementales Licht 2, 2024, Graphit und Pigment auf Papier, 110x80 cm



Korridor und Tür, Türklinke, Licht auf Tür, 2022, Graphit auf Papier 70x50 cm



Raumspiege, 2019, Pigment auf Papier 70x50 cm



Dewarskulptur, 2024, Dewargefäße, Edelstahl 174x50x50 cm



o.T. (Schachtelung) 2018, Papier gefaltet

Melanie Siegel Malerei



Melanie Siegel



Almut Schmersahl, Projektleitung



Sigrid Verlemann-Müller, Begrüßung



Christiane Heuwinkel,
Einführungsrede

Zwischen Landschaft und Architektur, undurchdringlich erscheinendem Naturraum und menschengeschaffenen Raumkonstrukten zeigt uns die Malerin Melanie Siegel imaginäre Orte voll unergründlicher Spannung.

Panopticon

Als Sir Norman Foster vor zehn Jahren seinen Entwurf für das neue Firmengebäude von Apple in Cupertino vorstellte, ging er nach der Adresse des bisherigen Apple Campus „Infinity Loop Nr. 1“ von der perfekten Kreisform aus. Gesteigert noch in dem Unendlichkeitszeichen, einer liegenden Acht ähnlich, ist die Kreisform von größter Schönheit und Präzision. Lläuft man die perfekte Meile (1,6km) des Rundwegs in dem Ringgebäude, hat man durch die gebogenen endlosen Glasscheiben überall einen spektakulären Blick in den innenliegenden Park (der übrigens doppelt so groß wie der Wiener Stadtpark ist), während eine Sicht nach Außen nicht vorgesehen ist.

Bereits der britische Philosoph des Utilitarismus, Jeremy Bentham, hatte um 1820 die Vorzüge der Kreis- bzw. Ringstruktur in der Architektur erkannt und für den Bau von modernen Fabriken, Gefängnissen und ähnlichen Anlagen empfohlen. Sie ermöglichte die gleichzeitige Überwachung vieler Menschen durch einen einzelnen Überwacher und war damit äußerst effektiv und kostensparend.

Vom in der Mitte der Anlage gelegenen Beobachtungsturm, von welchem aus die Zellentrakte strahlenförmig abgehen und in einen Ring mündeten, konnte der Wärter die Zellen einsehen, ohne dass die Insassen wiederum den Wärter sehen konnten. Das liegt daran, dass die Gefangenen aus der Sicht des Wärters im Gegenlicht gut sichtbar waren, der Wärter selbst jedoch im Dunkel seines Standortes nicht ausgemacht werden konnte. Mithin wussten die Insassen nicht, ob sie gerade überwacht wurden und benahmten sich deshalb in vorauseilendem Gehorsam (so Jeremy Banthams Theorie) untadelig und gesellschaftskonform.

Kein Wunder, dass dieses Nützlichkeitsprinzip sich bis heute in Gefängnis-

sen wie dem berühmten Wandsworth Prison in London (in dem u. a. Julian Assange und Boris Becker einsaßen), dem Zellengefängnis Moabit, aber auch in Port Arthur, Tasmanien, und dem „Presidio Modelo“, d. h. dem „Modellgefängnis“ in Kuba und vielen weiteren internationalen Gefängnisbauten erhalten hat.

Hausring II

Melanie Siegels Gemälde „Hausring II“ aus dem Jahr 2023 zeigt eine solche architektonische Ringstruktur, die an einer Stelle unterbrochen ist, so dass den Betrachtenden ein Blick nach innen auf einen kreisförmigen Pool mit umlaufendem Palmenbewuchs gewährt wird. Die Öffnung der Ringstruktur lässt die Architektur des Berliner Olympiastadions mit ihrem „Marathontor“ für den Zieleinlauf der Athleten aufscheinen. Der Betrachterstandpunkt wiederum erinnert an die Überwachungsperspektive aus dem Banthamschen zentralen Beobachtungsturm, scheint aber, sehr zeitgenössisch, aus einer Drohne heraus aufgenommen zu sein.

Zugleich lässt die 13-stöckige Anlage mit ihrer monotonen Fassadenstruktur und den beliebig erscheinenden Farbakzenten die ambitionierten, aber wenig geglückten Modellbauprojekte internationaler Bauausstellungen sowie Oscar Niemeyers Gesamtkonzept der idealen Hauptstadt Brasilia aufscheinen. Auch dystopische Filmsets, von Fritz Langs megalomane „Metropolis“ hin zu Terry Gilliams schwarzer Komödie „Brazil“ (sic!) oder Ricardo Bofills monströsem postmodernem Sozialwohnungskomplex der 1980er Jahre, sein „Versailles des Volkes“ in St. Denis bei Paris, scheinen Melanie Siegels Architekturvision Pate gestanden zu haben.

Schönheit und Schrecken im Anblick des Perfektionismus: Zwar laden Sonnenschirme und schattenspendende Bäume zu einem Bad im Pool ein, doch fehlen die Menschen. Der kalte Perfektionismus dieser menschengeschaffenen Idealarchitektur, die wie ein Meteorit von einem fernen Planeten in einen grünen Dschungel eingeschlagen zu haben



Hausring, 2023



Haus, 2022

18.Mai__22. Juni 2025
Schloss Detmold

scheint, lässt keine Benutzung zu. Wie sollte man sich auch entspannen, spielen oder baden, wenn die 1.000 Augen der nach innen liegenden Fenster auf einen gerichtet sein könnten und jegliche Privatheit sabotieren?

Gehäuse (I)

Diesen Architekturfiktionen vordergründig geradezu entgegengesetzt wirkt Melanie Siegels Gemälde „Gehäuse (I)“ aus dem Jahr 2025. Die Idealarchitektur einer mönchischen Enklave in einer an Caspar David Friedrich erinnernden Mittelgebirgskulisse lädt zur inneren Einkehr und Meditation ein. Zugleich lässt sie auch ikonische Architekturen wie die gestapelten Baukörper des VitraHauses in Weil am Rhein mit ihren 5-eckigen, vollflächigen Glasfassaden aufscheinen.

Dort wie in Melanie Siegels Modellarchitektur ist das minimalistische Konzept einer Behausung als Mönchszelle eingeschrieben. Eine quadratische Glasfront mit dreieckigem Dachausschnitt erinnert an das Zeichenspiel für Kinder „Das ist

das Haus vom Nikolaus“ oder auch an das Logo der Berliner Architekturgalerie Aedes. Der Innenraum aus geschliffenem Sichtbeton mit einer Designerliege als Repoussoir und dem Teppich, der einen stilisierten Nadelwald rapportartig abbildet, scheint eines Architekturmagazins würdig, doch erzeugt er auch Unbehagen.

Die Natur erscheint zurechtgestutzt zur Kulisse – wie schon Caspar David Friedrich sie in seinen Werken als Collage aus seinem Set von Einzelmotiven zusammensetzte – und im Innenraum zu einem minimalistischen Dekoelement geschrumpft. Melanie Siegel zeigt uns einen Denk- und Möglichkeitsraum, der menschenleer und von jeglicher Benutzung entrückt, in seiner aseptischen Perfektion, die sogar den idealen Betrachterstandpunkt vorgibt, unnahbar, überfordernd, beinah totalitär ist.

No Bigger Splash

Mit „A Bigger Splash“ schuf der Brite David Hockney 1967 ein ikonisches Bild des Californian Way of Life. Mit dem

großen Wasserstrahl, den ein Schwimmer beim Sprung ins Wasser vor einer stylischen Bungalowfassade verursacht hat, schuf Hockney mehr als nur einen Moment für die Ewigkeit.

„California Dreaming“ ist hier eingefroren in einem wolkenlos blauen Himmel, präzise gesetzten Lichtreflexen auf dem Wasser und die im Zenith stehende Sonne, die eine fast perfekte Schattenlosigkeit erzeugt.

So wenig reale Menschen sichtbar sind, so sind es doch ihre Träume: Denn der Pool zeigt – mehr als Haus, Auto oder die eigene Kunstsammlung – das menschliche Begehren. Der private Pool symbolisiert den Erfolg, dass man „es geschafft“ hat.

Er ist die spiegelnde Kulisse einer konsumgestützten Selbstinszenierung, aber auch der Ort, an dem der Traum sekundenschnell zum Alptraum werden kann, denken wir nur an Filme wie „Sunset Boulevard“ von Billy Wilder (1950) oder „Swimming Pool“ von Jacques Deray (1969).



Poollandschaft, 2023



Gehäuse I, 2025



Gehäuse II, 2025



Indoor Pool, 2024

Melanie Siegels Poollandschaften ist jeglicher Kontext entzogen. Das Gemälde „Poollandschaft“ von 2023 mit seinem Ring von Sonnenliegen und -schirmen um ein kreisförmig angelegtes Becken steht in einer scheinbar unberührten, urwaldartigen Landschaft.

Der Allmacht suggerierende Blick von oben zeigt die Zugangslosigkeit des Wasserbeckens wie auch die fehlende Zuwegung der Gesamtanlage. Architektur wie Landschaft scheinen sich gegen den Menschen verbündet zu haben, in ihrem Bestreben, ihn auszuschließen. Und doch erscheinen uns Melanie Siegels Räume zu verführerisch, zu geheimnisvoll, als dass wir uns von ihnen einfach abweisen ließen.

Ihre in vielen Schichten aufgetragenen Acryl- und Ölfarben wirken wie Gaze oder Farbfilter, durch die wir ihre architektonischen Vexierbilder entfernt, entrückt, geradezu als Fata Morgana wahrnehmen. Im Malprozess entwickelt die Künstlerin aus zunächst locker und gleichmäßig

mit Acryl aufgetragenen lasierenden Schichten langsam die einzelnen Bildmotive, ähnlich einer Archäologin, die aus einem zunächst unspezifisch und homogen erscheinenden Trümmerfeld langsam Strukturen, Wege und Mauern herauschält. Mit deckender Ölfarbe akzentuiert sie dann die Bilddetails wie Blatt- oder Fensterformen, Sonnenschirme oder Poolliegen. Ihre zunächst von Fotografien inspirierten Motive variiert sie kontinuierlich weiter, sodass die konkreten Orte ihre Bedeutung zugunsten ihrer fiktionalen Bildrealität komplett verlieren.

Das Gemälde „Spring“ (2023) zeigt einen runden Pool in frontaler Aufsicht, wieder wie von einer Drohne als optimiertem menschlichen Auge gesehen. Der Pool, dessen dreistufiges Treppchen eher geringe Wassertiefe suggeriert, wirkt mit seinen Schattenspielen mysteriös, als würde er eine geheimnisvolle Tiefe bergen. Ein Blick hinein in das

Unbewusste? Obwohl seine Oberfläche verheißungsvoll im Sonnenlicht glitzert und das Wasser so transparent ist, dass man den Boden sehen kann, ist diesem Pool nicht zu trauen.

Das zur Schrumpfform mutierte, eingehegte Meer symbolisiert und bewahrt dessen Mysterium unendlicher Tiefe. Zwar gibt es in ihm keine lebensvernichtenden Strudel, Springfluten oder Monsterwellen, doch ist ein Sprung in ihn keinesfalls risikolos, wie die Fülle von Swimmingpool-Filmen zeigt, die sich an dem, was sich unter der hochglanzversiegelten Oberfläche verbirgt, abarbeiten.

Damit spiegelt die Künstlerin das Auseinanderklaffen von Natursehnsucht und menschlichem Eingriff in die Umwelt. Je stärker wir in unserem Alltag der Natur entfremdet sind, desto stärker sehnen wir uns nach ihr und finden sie in Urlaubsprospekten oder Postkarten von einsamen Palmenstränden und leeren Swimmingpools.

Träume von Räumen

Assoziativ hoch aufgeladen changieren Melanie Siegels scheinbar realistische, hermetische Architekturfiktionen mit ihren streng kadrierten Bildräumen voll stiller Magie zwischen Faszination und Erschauern. Die imaginären Orte voll unergründlicher Spannungen sind Utopie und Dystopie zugleich.

Damit zeugen Melanie Siegels Bildkonstruktionen von unserem Zwiespalt zwischen authentischer Naturerfahrung und dem urban geprägten Bedürfnis nach optimierter Ordnung als hochaktuelle Beiträge zu einer zeitgenössischen Landschaftsmalerei.

CHRISTIANE HEUWINKEL



Dachlandschaft, 2020



Spring, 2023



Tennis Court (II), 2025

Tennis Court (I), 2025



Felix Rehfeld Malerei



Felix Rehfeld



Almut Schmersahl, Projektleitung



Sigrid Verlemann-Müller, Begrüßung



Christiane Heuwinkel, Einführungs-



Artei Theotónio, Cello

6. Juli__31. August 2025
Schlossküche Detmold

Der Berg ruft

Das Matterhorn. 4478 Meter Mythos. DAS Wahrzeichen der Schweiz. Matterhorn (ital. Monte Cervino oder Cervino, frz. Mont Cervin oder Le Cervin, walliserdeutsch Hore oder Horu); aber auch: ein Landschaftsgemälde von Felix Rehfeld.

Was treibt einen zeitgenössischen Künstler an, die unverwechselbar pyramidale Silhouette des berühmtesten Schweizer Berges zu malen, den Adjektive wie „erhaben, enthoben, unbezwingbar“ nur unzureichend beschreiben?

Einem Berg, dessen Gipfelkopf bereits 1908 so allgegenwärtig präsent war, dass er den Chocolatier Theodor Tobler dazu inspirierte, seiner neu kreierten Honig-Mandel-Nougat-Schokolade die charakteristische Dreiecksstruktur zu geben?

Einem Berg, dessen Erstbesteigung bereits im Stummfilm „Der Kampf ums Matterhorn“ mit – natürlich – Luis Trenker in der Hauptrolle verfilmt wurde und der einem ganzen Filmgenre, dem Bergfilm, den Namen gab, der neben Trenker mit so schillernden Figuren wie Arnold Fanck und Leni Riefenstahl verbunden ist, und der einem bis heute vergebenen Filmpreis für den besten Bergfilm des Jahres seinen Namen leiht: „Das goldene Matterhorn“.

„I have been photographed to death“, erkannte Marlene Dietrich einst und verbat sich, weiterhin fotografiert zu werden. Das Matterhorn vermag das nicht. It has been photographed (und ich ergänze: filmed and painted) to death. Was also kann Felix Rehfeld damit tun?

Farbseen – Farbfelder

Wenn Felix Rehfeld das „Matterhorn“ malt, hat er nicht das zu Tode fotografierte Postkartenszenario, kein Bergfilmklischee vor sich, sondern die plane Fläche der Leinwand. Ihn interessiert die Materialität des Bildes, das Material der Malerei: Farbe und Leinwand, der Malgrund und die Fläche, die der Keilrahmen umschließt. Wie ein Alpinist vor dem Aufstieg, der weiß, dass jeder Gang ins Unbekannte eine neue Her-



O.T. (Matterhorn) 2025 135x180 cm



alle O.T. 2025 37,5x50cm

ausforderung darstellt, sieht sich Felix Rehfeld bei jedem Berg-Bild „von neuem zu malerischen Auseinandersetzungen herausgefordert“.

Nähert man sich den Werken Rehfelds, erkennt man zunächst die Landschaftsformation, den erhabenen Felssolitär, in gleißendes, morgenkühles oder abendrötliches, immer stimmungsvolles Licht getaucht. Doch dann wird die dreidimensional, auf Wiedererkennbarkeit angelegte Motivik schnell kontrastiert durch die massiv aufgetragene Farbe, die zum Beispiel den Himmel mit breiten, horizontal geführten Pinselstrichen gestaltet. Ausgerechnet die vom Motiv Himmel suggerierte unendliche Tiefe erscheint als plane Streifenfläche.

Nimmt man dann die Felsformation genauer in den Blick, so erscheint sie als Gefüge pastos und streifig aufgetragener Farbflächen, ergänzt um Farbschlieren, Farbbögen, Farbfelder, Farbberge und Farbseen.

Berge von Bergen

Felix Rehfeld beschreibt seine Intention wie folgt: (...) „ich habe eigentlich die Farbe selbst zum Motiv der Bilder gemacht. So bin ich auch auf das Motiv des Berges gekommen. Weil ich im Atelier Farben arrangiert habe, um sie wieder zu malen. Also, ich baue aus Farben Modelle, mit denen ich im Anschluss wieder Malerei mache. So kam ich eigentlich zu Bergen. Ich habe begonnen, aus Farben Berge zu bauen und habe Berg-Skulpturen aus Farbe gemacht. Daraus ist ein Idealbild geworden: Die Skulptur dient als Stellvertreter für einen Berg. Wenn man auf einen Berg schaut, ist das auch einfach eine natürliche Skulptur. Er ist zwar Teil der Landschaft, aber auch im Idealfall ein frei stehender Gipfel, eine Anhäufung von Material, von Gestein. In meinem Modell ist es eine Anhäufung von Ölfarbe.“

Nicht der touristische Blick auf die naturschöne Landschaft bestimmt also Rehfelds Sicht auf den Berg, vielmehr das Malmaterial Ölfarbe mit ihrer Formbarkeit und pastosen Festigkeit.

Auch wenn er Fotografien von

Bergen durchaus als „Stützräder“ (Felix Rehfeld) in seinen Malprozess integriert, ist doch der Entstehungsprozess ein anderer: So nimmt er den Berg als natürliche Skulptur und als Modell einer idealen Skulptur wahr. Dem Modellcharakter nähert er sich, indem er zunächst winzige Bergbilder malt, deren kleinste 1,5 x 2 cm oder etwas größer sind. Und auch wenn das Format winzig ist, malt er mit dickem Pinselstrich. Ein, wie er selbst sagt, „absurdes Unterfangen“, das ihm aber vermutlich eine Distanz zu den ikonischen Bildvorgaben verschafft. Auf die winzigen Bergbilder, die „Modelle“, folgen dann kleinere Formate, die er jeweils als Modelle für größere Formate nutzt.

Die Loslösung von abgenutzten Motivvorlagen durch den Zwischenschritt der Modell-Malerei ermöglicht ihm malerische Freiräume: so die wie mit dem Raker gezogenen Himmel, die pastosen Farbschlieren, Farbblasen und Farbseen, die locker und geradezu grob gemalten Partien, die zwischen Illusionismus und konkreter Materialität changieren:

„Mit meinen künstlerischen Möglichkeiten das Konstrukt eines Berges darzustellen, so dass der Betrachter zwischen Gegenstand und Abstraktion nicht mehr unterscheiden kann und mag, das ist meine Idealvorstellung eines solchen Bildes.“ (Felix Rehfeld)

Mit Farbe Farbe malen

Von der Ferne des Bergs zur Nähe des Farbmaterials: Während Rehfeld in seiner (hier nicht gezeigten) Serie der 1.000 Kleinen Berge aus dem Jahr 2018 das Erhaben-Gigantische auf Briefmarkengröße schrumpft und dem Miniaturformat das Gigantische der Zahl 1.000 entgegensetzt, nimmt die Serie der Weißen Bilder ihren Ausgang im Detailblick direkt auf die Palette des Malers.

Dass dabei die Erfahrung mit dem „Schneeweiß“ auf den Bergbildern die Farbwahl beeinflusst hat, steht zu vermuten: „Es war das Nichts, das weiße, wirbelnde Nichts, worein er blickte, wenn er sich zwang, zu sehen. (...)“, so schildert Thomas Mann Hans Castorps

Erlebnisse im Schnee-Kapitel des „Zauberbergs“, dass das Unmenschlich-Unfassbare der weißen Schneewüste in einem farbflimmernden Fiebertraum fasst.

Fünf Werke in drei Größen aus der Serie Weiße Bilder zeigen Farbe. Nichts als Farbe. Weiße Farbe. Was zunächst redundant erscheinen mag, nämlich mit Farbe Farbe zu malen, erweist sich in Sujet wie Ausführung als glänzend durchdachte und ästhetisch äußerst raffinierte Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Malerei.

Mit Farbe Farbe malen heißt bei Rehfeld, den Ausschnitt einer Weißfläche von der Palette als Bildmotiv auf die Leinwand zu bringen und die beim Ausdrücken aus der Tube und dem Verteilen auf der Palette entstandene Farbmasse mit ihren Höhungen und Vertiefungen, den Schlieren, Rissen und Löchern nun als gemalte Farbmasse zu erschaffen. War vorher eine Luftblase durch das Verteilen des Farbmaterials realmateriell entstanden, malt Rehfeld sie nun quasi illusionistisch ab und erschafft sie damit neu: Vom Material Farbe zur Farbfeldmalerei.

Mit welcher Farbe malt man eigentlich Weiß? Die Frage ist nicht trivial, denn wie kann man die Erhöhungen, Schattierungen, den Glanz der Oberfläche und stumpfe, rauhe Partien malen? Felix Rehfelds Weiße Bilder sind von großer Farbigkeit, von Eierschalenfarbe zu Cremeweiß, von zartem Grauweiß hin zu bläulichen, gelblichen oder zarten Roséweißtönen. Sie sind mal glänzend, mal stumpf, mal sahnig leicht, mal kompakt und fest. Weiß ist nicht weiß, das wissen nicht nur die Inuit, obwohl sich die Erzählung, dass sie mehr als 40, manchmal 50 verschiedene Wörter für Schnee hätten, längst als wissenschaftlicher Hoax erwiesen hat.

Unter den monochromen Farbbildern sind die Weißen Bilder Felix Rehfelds sicherlich die reduziertesten und damit formal wie inhaltlich avanciertesten, denken Sie nur an Kasimir Malewitschs „Weißes Quadrat auf weißem Grund“.

Der Maler als Forscher

Einem Alpinisten gleich, der an immer höheren, unzugänglicheren Bergen neue Herausforderungen sucht und seine Grenzen testet, startet Felix Rehfeld seine Arbeit, mit der er malerisches Neuland betritt. Dabei gehen seine Bildserien über ihren ersten Anschein als Versuchsreihen weit hinaus. Gerade in der Wiederholung und Variation des Themas wird ihr Reichtum anschaulich.

Vom Weiß zum Gold. Wie malt man Gold? Wie überführt man die kostbare

Materialität des Goldes in die farbliche eines Gemäldes? Felix Rehfelds Goldene Bilder zeigen es. Die glänzende Oberfläche des Goldes und ihre spezifische Haptik wiederum führt ihn zu seinen Spiegel-Bildern, die ortsspezifisch so konzipiert sind, dass sich in ihnen der reale Ausstellungsraum zu spiegeln scheint. Damit erzeugt der Künstler größtmögliche Realität bei gleichzeitig größtem Illusionismus.

Felix Rehfelds reiches Werk, von dem in der Schlossküche naturgemäß

nur ein kleiner Ausschnitt präsentiert werden kann, changiert zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, zwischen Illusion und Konkretion, zwischen Ferne und Nähe seiner Bildmotive.

Jede seiner Serien ist in ihrer gedanklichen wie ästhetischen Herausforderung ein Gang auf einem Höhenkamm, mutig, nach vorn, absturzgefährdet zwar, aber mit voller Aussicht auf den Gipfel: Ästhetische Erstbesteigungen.

CHRISTIANE HEUWINKEL



O.T. (weiß) 2025 120x100cm



O.T. (weiß) 2025 200x150cm

Marion Eichmann ON Papierarbeiten



Marion Eichmann



Joachim Kleinmanns, Projektleitung



Sigrid Verlemann-Müller, Begrüßung



Joachim Kleinmanns, Einführungsrede

Der Titel der Ausstellung ON bezieht sich auf Vieles. ON und OFF sind die beiden möglichen Zustände des Arbeitens. Marion Eichmann, so scheint mir, kennt kein OFF. Sie ist immer ON, stets ihr Umfeld im Blick und im Geiste schon in Kunstwerke transformierend. ON sind auch die Automaten und Maschinen, die sich zahlreich in der Kunst von Marion Eichmann finden. Sie ist offensichtlich fasziniert von diesen Geräten. Sie studiert deren Funktionalität, Aufbau und Struktur. Hier in der Schlossküche sind es Ausschnitte aus ihrer über 50 qm großen, begehbaren Waschsalon-Installation „Laundromat“. Wie im Vorbild verschiedener Waschsalons tragen die Maschinen Namen statt nüchterner Nummern. Bei „Gerda“ und „Herta“ dreht sich die Trommel nicht. Hier erzeugt Marion Eichmann in der Fläche die Illusion offener Türen. Der rote Münzautomat, unser Plakatmotiv, ist das Herz des Waschsalons. Er fordert uns auf „Maschine wählen!“, „Bitte Geld passend einwerfen!“ Also ON! Legen wir los. Aber nicht mit dem Waschen, denn der Titel der Ausstellung meint – natürlich – mehr. ON ist subtiler, ON schaltet unsere Wahrnehmung an, ON lädt uns ein, zu schauen und zu verstehen. Und damit komme ich zur

Kunst

Marion Eichmann ist eine Beobachterin. Sie geht unvoreingenommen an die Dinge heran. Was sie reizt, ist weniger das Motiv als vielmehr die Herausforderung, wie sie das Beobachtete mit ihren Mitteln umsetzen kann. Umsetzen in Linie, Fläche, Farbe, Form und Raum. Ob es sich dabei um eine Figurine mit Spitzenunterwäsche, ein Discounter-Werbeschild oder eine ganze Rauminstallation handelt, jedes ihrer Werke ist eine Einladung, ganz genau hinzusehen.

Sie taucht ein, sowohl in das Unbekannte auch in das unbekannte Bekannte. Mit dem Ziel, das Bildwürdige zu finden, es sich zeichnerisch anzueignen, mit ihren Mitteln umzusetzen, zu interpretieren, zu überspitzen, den Charakter herauszustellen. Und das mit

14. September__
19. Oktober 2025
Schlossküche Detmold



Miele gelb, 2016, 102,5 x 218 cm, Papier auf Papier

dem unbedingten Willen der Perfektion. Aber auch mit einer spürbaren Zuneigung und Faszination. Sie analysiert, vermisst, skizziert die Wirklichkeit, zerlegt sie dann quasi und setzt sie mit ausgeschnittenen Papierschnipseln im Atelier wieder zusammen. Sie bildet also nicht einfach die sichtbare Oberfläche ab, sondern sie muss verstehen, wie das Ganze zusammengesetzt ist, wie es funktioniert. Sie dechiffriert die Dinge.

Zeichnerisch wird das Gesehene in seiner Eigenart, Struktur, Oberfläche, Farbe usw. erfasst, jedes Detail wahrgenommen. Diese Detail-Besessenheit, das genaue Hinschauen hat zur Folge, dass Vertrautes neu gesehen, Übersehenes in den Blick genommen wird. In höchster künstlerischer Qualität wird eine Wirklichkeit erschaffen. Alles kann beachtenswert sein, in allem liegt eine eigene Schönheit, nichts ist zu banal, um nicht durch Marion Eichmann als „Ausschnitt der Wirklichkeit“ zum Kunstwerk zu werden. Sie hat sich noch nie die Frage gestellt, „was soll ich jetzt machen?“ Die Motive kommen von selbst aus ihrem direkten Umfeld und sie entstehen aus der Herausforderung, wie sich ein bestimmter Gegenstand in eine, in ihre Collage umsetzen lässt.

Marion Eichmann liebt die Grundfarben, rot gelb blau. Eine Skizze entsteht draußen, je nach Komplexität des Sujets auch in tagelanger Arbeit oder genauester Vermessung. Die lineare Zeichnung ergänzt sie durch die Farbe, die in ihren Skizzen mit dem Farbstift, in den daraus folgenden Werken aber fast immer als lichtechnisches Farbpapier aufgeklebt ist. Stifte, Papier, Schere, Cutter und Klebstoff sind ihre Werkzeuge. Damit schafft sie kleine und großformatige collagierte Bilder, Objekte und Installationen aus Papier, zwischen täuschend echt und abstrahiert. Dabei spielt die Größe keine Rolle. Die Skala reicht vom wenige Zentimeter großen Coffee to go-Becher bis zum erwähnten Waschsalon. Hier bei uns gibt es zwei Blöcke daraus zu sehen.

In ihrer Entwicklung geht Marion

Eichmann mit dem Papier von der Fläche immer mehr in den Raum. Es geht ihr um das Relieffhafte, viele Ebenen, auch oft den Rahmen mit einbeziehend. Sie lässt die Ebenen verspringen, holt Dinge, die weiter hinten sind nach vorne. Die ausgeschnittenen Papierstücke oder Schnipsel sind auch oft nur an einem Ende angeklebt und springen so in den Raum, was den Collagen eine ungeheure Lebendigkeit verleiht. Es geht also nicht unbedingt darum, die letzte Schraube darzustellen, sondern das Charakteristische zu erfassen, aber durchaus auch zu verfremden, zu abstrahieren. Genau das unterscheidet ja Marion Eichmanns Kunst von einer Kopie.

Technisch umgesetzt wird das in festen Rahmengrößen mit nur wenigen Zentimetern Tiefe. Wie stellt man da eine offenstehende Waschmaschinentür dar? Die Räumlichkeit muss transformiert werden. Größere Objekte bedürfen mehrerer Rahmen, auch in unterschiedlicher Größe. Alles entsteht aus farbigen Papieren, bin hin zur kleinsten Beschriftung. Marion Eichmann hat jede Einzelheit in sich aufgesogen, analysiert und in ihr Kunstwerk umgesetzt. Verschiedene Farbtöne und Oberflächen erschaffen auch ohne feinste Abstufungen, wie sie in der Malerei möglich sind, eine unglaubliche Plastizität und neue Wirklichkeit.

Zur Ausstellung

Den Waschsalon „Laundromat“ habe ich ja schon erwähnt. Was erwartet Sie sonst noch? Unsere Ausstellung ist sozusagen eine „kleine Werkschau“. Klein, weil wir in der ehemaligen Schlossküche natürlich nicht viele Werke zeigen können, Werkschau, weil das, was zu sehen ist, einen informativen Querschnitt der letzten 10 Jahre darstellt.

Beim Betreten der Schlossküche fällt der Blick zuerst auf das großformatige Bild „Zentrum Kreuzberg“, auf türkisch „Kreuzberg Merkezi“. Marion Eichmann ist fasziniert von der Großstadt. Ob New York, Tokyo, Istanbul oder Berlin – alles wird aufgesaugt und mit Zeichenstift, Schere und Papier in Rahmen gefasst.

Das Bild „Kreuzberg Merkezi“ lebt von dem Kontrast der regelmäßigen Rasterfassade des Bauwerks zu den Gründerzeithäusern an der Adalbertstraße, durch deren Straßenschlucht man von Norden auf das „Kreuzberg Merkezi“ schaut. Bewusst verändert die Künstlerin die Farbgebung der alten Häuser, um den Kontrast noch zu steigern.



Marion Eichmann zeigt uns in der Schlossküche nicht nur ihr Berliner Umfeld, sondern auch Details aus unserem Alltag: Die Wanduhr zeigt 11 Uhr 25 an, aus dem grünen Plastikmülleimer hängt der Rand des schwarzen Müllsacks heraus, trotz des flächigen schwarzen Papiers tritt er uns räumlich entgegen. Man kann den Realismus der Kunst als Abwesenheit rätselhafter Allegorie und Ikonographie auffassen. Aber natürlich lässt sich die schlichte Wanduhr ebenso als Symbol der Vergänglichkeit – Vanitas – lesen wie der Blumenstrauß und erst recht das kleine Verkehrsschild „Vorsicht Baum!“ Es ist aber auch als Landschaftsbild zu lesen, ebenso wie ihr Sattelzug mit dem Kühl-Trailer „Dasko Cool-Mountains Transport“. Dieser erreicht im Unterschied zu ihren Porsche-Bildern nicht die natürliche Größe – obwohl ihr das zuzutrauen wäre – sondern beschränkt sich auf drei Bilderrahmen von gut 3 m Länge. Dennoch hat sie das Fahrzeug genauestens obduziert, jede Radmutter sitzt. Wichtig ist ihr aber hier die eisige Gebirgslandschaft auf dem Trailer. Der Sattelzug wird bei Marion Eichmann zum rollenden Landschaftsbild. Im kleinen Werk „Campingbus“ daneben spielt sie sehr stark mit den Ebenen, auch der Rahmen wird von Bildelementen überlagert.

Das Plakative dieser Arbeiten fehlt den Werken an der linken Wand der Schlossküche. Hier spielt weniger die Farbfläche als die Linie eine bedeutende Rolle. So kombiniert sie in „Flügel Duo“,



Kreuzberg Merkezi, 2teilig, 2020, 180 x 270 cm, Papier auf Papier



Grüner Mülleimer, 2-teilig, 2024, 85 x 52,5 x 4 cm, Papier auf Papier



Super Wochenende, 2020, 72,5 x 52,5 cm, Papier auf Papier

der Darstellung zweier Konzertflügel, schwarze Papierflächen mit schwarzen Linien, die sie mit Ölfarbe aufträgt. Sie „zeichnet“ aber auch mit schmalsten linearen Papierstreifen in schwarz und sparsam gesetzten Farbakzenten.

Mit 1,70 m Höhe überlebensgroß ist ihr Bild „Weiße Blumen“, ganz in Schwarz und Weiß gehalten. Auch dies eine Kombination aus Fläche und Linie. Im 5 cm tiefen Rahmen als flaches Relief konzipiert. Diese Dreidimensionalität kennzeichnet auch die nur 40 mal 30 cm große farbige Arbeit „Stuhl mit Blume 3“, in der sie uns damit überrascht, dass die farbigen Flächen diesmal keine Tonpapiere sind, sondern gewollt sichtbar mit Faserstiften angelegt.

Dreidimensional geht es auch in dem Werk „Chantelle“ zu, das ich Ihnen als letztes vorstellen möchte. Fast ganz in Schwarz und Weiß gehalten, mit ein wenig hellgrau. Wie die beiden schwarzen und weißen Konzertflügel stehen sich hier schwarze und weiße Spitzen-

unterwäsche gegenüber, jeweils kontrastierend auf weißen und schwarzen Linien. Der Spitzenbesatz ist wie die dazwischen stehenden weißen Blüten filigran ausgeschnitten und ragt plastisch in den Raum. Nicht nur dadurch, sondern auch durch die Formgebung der flächigen Bildelemente, erhalten die Figurinen optisches Volumen. Aus dem Blick ins Schaufenster eines Wäschegeschäfts erschafft die Künstlerin einen bewusst komponierten Ausschnitt.

Ich komme zum

Schluss

Marion Eichmanns Inspiration ist die sichtbare Wirklichkeit, aus der sie unermüdlich ihre Werke schöpft. Ihre Kunst, aus der unendlichen Fülle des zu Sehenden auszuwählen, ist das Mittel, der visuellen Überforderung Herrin zu werden. Marion Eichmanns Kunst möchte ich als Kunst des Realismus ohne Menschen bezeichnen. Wenn es Marion Eichmann darum geht, schonungslos aufzudecken, wie unsere Welt ist, so tut

sie das ohne Wertung. Und dennoch wird die Wirkung auf uns Betrachtende nicht nur informierend sein. Die dargestellten Dinge werden etwas in uns in Bewegung setzen: ON! Es ist kaum möglich, auch nur das kleinste Werk in der Ausstellung „neutral“ anzuschauen.

Marion Eichmann hat eine eigene, unverwechselbare Ausdrucksweise, einen eigenen Stil geschaffen. Ihre Werke sind weit mehr als ein Abbild, sie zeigen eine eigene Bildsprache, in der die Wirklichkeit abstrahiert und so eine künstlerische Spannung erzeugt wird. In akribischer, präziser Handarbeit entwirft sie Stillleben, die zwar menschenleer, aber ohne Menschen undenkbar sind. Das Alltägliche in ihren Werken eröffnet uns einen unmittelbaren assoziativen Zugang in ihre Welt, die zugleich auch unsere ist. Marion Eichmann lädt uns zu Erkundungen ein, sie nimmt uns quasi an die Hand und zeigt uns im wörtlichen Sinne Welt-Ausschnitte. So regt sie uns durch ihre Kunst an, uns mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen.

DR. JOACHIM KLEINMANN



Stuhl mit Blume III, 2017, 40 x 30 cm, Buntstift, Graphit, Papier



Weiße Blumen, 2024, 174 x 133 x 5 cm, Acrylic Ink, Papier



Flügel Duo, 2025, 150 x 172 x 2 cm, Ölpastell, Papier



Chantelle, 2-teilig, 2024, 104 x 149 x 5 cm, Papier auf Papier, Pigmenttusche

Automat, 2017, 102,5 x 72,5 cm, Papier auf Papier
Sprachwahl, 2016, 102,5 x 72,5 cm, Papier auf Papier



Cool mountains, 3-teilig, 2021, 72,5 x 308 cm, Papier auf Papier

Vorsicht Baum, 2021, 42,5 x 42,5 cm, Papier auf Papier

Blüten-Schönheiten am Wegrand Fotos



Gerhard Milting, Fotos



Joachim Kleinmanns, Projektleitung



Karin Strate, Projektleitung



Sabine Schierholz, Einführungsrede

Wenn wir durch die Landschaft gehen – sei es durch einen Park, einen Garten, das Dorf oder am Feldrand entlang – dann begegnen uns auf Schritt und Tritt Blüten. Die Pflanzen, die sie hervorbringen, sind oft unscheinbar, alltäglich. Sie blühen am Wegesrand, auf Wiesen, zwischen Steinen oder sogar in den Ritzen des Asphalt. Meistens gehen wir an ihnen vorbei, ohne sie wirklich wahrzunehmen. Nehmen wir sie wahr, dann erfreuen wir uns in der Regel nicht an ihren Blüten, wir ärgern uns über ihre Präsenz: das Unkraut muss entfernt, der Wegrand muss gemäht, die Pflasterritzen müssen gesäubert werden. Doch genau diese kleinen, oft übersehenen Blüten-Schönheiten stehen im Mittelpunkt der beeindruckenden Fotografien.

Die Ästhetik des Kleinen

Gerhard Milting hat mit seiner Kamera das Unscheinbare sichtbar gemacht, ja, in den Mittelpunkt gestellt. Seine großformatigen Aufnahmen zeigen uns die perfekte Schönheit, die in jeder einzelnen Blüte steckt. Plötzlich entdecken wir die intensiven Farben, die filigranen Formen, die faszinierenden Strukturen – eine Ästhetik, die uns im Alltag oft entgeht. Diese Bilder laden uns ein, innezuhalten, genauer hinzuschauen und die Freude an diesen kleinen, zarten Schönheiten der Natur zu entdecken.

Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit

Doch diese Schönheit ist auch zerbrechlich. Die hier gezeigten Blüten

stehen für alle die Pflanzen, die bedroht sind – durch Versiegelung von Böden (auch in Gärten, denken Sie nur an die viel diskutierten Schottergärten) oder den Einsatz von Pestiziden. Jede Blüte, die wir hier sehen, steht für ein kleines Wunder, das es zu schützen gilt. Die Fotografien erinnern uns daran, wie vergänglich diese Schönheit ist und wie wichtig es ist, sie zu bewahren.

Die große Bedeutung des Kleinen

Als Botanikerin weiß ich: Blüten sind Schlüsselpunkte in der Natur. Ihre Bestäubung ermöglicht Fruchtbildung, Samenverbreitung und genetische Vielfalt – Grundvoraussetzungen für die Stabilität von Ökosystemen. Auch sind sie Nahrungsquelle und tragen so zur Artenvielfalt bei (nicht immer zur Freude des Gärtners, wenn Schnecken und Rehe sich über die Blütenpracht hermachen). Jedenfalls: Ohne Blüten würde unser Ökosystem aus dem Gleichgewicht geraten. Die Ausstellung lenkt den Blick auf diese oft übersehenen, aber unverzichtbaren Akteure in der Natur.

Ein Appell zum Hinsehen und Handeln

Ich möchte Sie einladen, nicht nur die Bilder zu betrachten, sondern auch selbst den Blick zu schärfen – beim nächsten Spaziergang, im eigenen Garten oder auf dem Balkon. Vielleicht entdecken auch Sie die kleinen Schönheiten in ihrer Umgebung und werden zu Botschaftern für ihren Schutz.

SABINE SCHIERHOLZ



21., 28. September
5., 12., 19. Oktober 2025
CulturCafé Heiligenkirchen



Italienische Waldrebe

Schmalblättrige Weidenröschen

Breitblättrige Platterbse

Skabiosen-Flockenblume

Balkan-Storchschnabel

Moschus-Malve

Gefleckte Taubnessel

Jungfer im Grünen, *Nigella damascena* L.



**Kleine Blüten, große Welten
– Eine Betrachtung der Wild- und
Gartenblumen am Wegesrand**

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Gäste, heute lade ich Sie erneut ein, einen Blick auf etwas zu werfen, das oft übersehen wird: die kleinen Blüten am Wegesrand, die uns mit ihrer Farben- und Formvielfalt und ihrer zarten Präsenz begegnen. Gerhard Milting hat uns diese Blütenschönheiten mit seinen großformatigen Fotos nahegebracht und, wie man an den Besucherzahlen der Vernissage sehen konnte, damit das Interesse der Menschen getroffen: die Eröffnung war sehr gut besucht. Als Botanikerin betrachte ich diese Bilder mit Blick auf ihre Bedeutung für die Natur und die Naturkreisläufe. Als langjährige Mitarbeiterin in einem Museum denke ich auch an die kulturgeschichtliche Bedeutung der Arten. Heute möchte ich ihnen davon berichten.

**Jungfer im Grünen
Nigella damascena L.**

Lieblingsbild und -pflanze des Fotografen. Nicht zuletzt wegen des interessanten Namens: Jungfer im Grünen. Wer kommt auf sowas? Bei volkstümlichen Namen schwer zu sagen. Bei Marzzel habe ich eine entzückende Erklärung gefunden:

„Einst lebte in einem österreichischen Dorf ein reicher, aber geiziger Bauer, dessen Tochter Grete hieß. Ihm gegenüber wohnte ein armer Bauer, dessen Sohn Hans war. Die jungen Leute verliebten sich, der reiche Bauer verhinderte die Verbindung, weil er sich einen wohlhabenden Mann zum Schwiegersohn wünschte. Da sah die Grete so lange aus ihrem Garten dem Hans nach und Hans schaute so lange von der Straße aus nach seiner Grete, bis sich beide in Blumen verwandelten.“

Aus Grete wurde die Jungfer im Grünen, die in Süddeutschland und Österreich Grete im Grünen genannt wird. Aus Hans wurde der Vogelknöterich (*Polygonum aviculare*), im Süden Hansl am

Weg genannt. Den wissenschaftl. Namen bekam die Pflanze von Linné. *Nigella* aus dem lateinischen *niger* = schwarz wegen der Farbe der Samen. *Damascena* = aus Damaskus, weil man glaubte, dass die Pflanze aus Damaskus käme.

Kommt sie aber wahrscheinlich nicht, denn in der Levante kommt die Jungfer im Grünen nicht vor. Leichter (aber nicht viel leichter) zu klären ist die Frage, wann sie in unsere Gärten gekommen ist: Die erste (schriftliche) Erwähnung im deutschen Sprachraum stammt von Hieronymus Bock 1539.

Als Zierpflanze kam die Jungfer im Grünen in der frühen Neuzeit in die Bauerngärten Mitteleuropas und war bald weit verbreitet, denn die Pflanze ist sehr genügsam und braucht kaum Pflege. Schon bald gab es sie in weiß- und rosablühend und mit gefüllten Blüten; die blaublütige Form blieb jedoch die am weitesten verbreitete. Sie war nicht nur Schmuck, sondern auch Heil- und Gewürzpflanze. Die Samen können wie Schwarzkümmelsamen verwendet werden.

Schmalblättriges Weidenröschen, *Epilobium angustifolium*



**Schmalblättriges Weidenröschen
*Epilobium angustifolium***

Vom Wald in den Garten: das Schmalblättrige Weidenröschen steht für uns Botaniker und für Forstwirte für Wandel/Entwicklung von der Holzernte zum neuen Wald. Es ist eine Pflanze der Schlagflurgesellschaft; sie entwickelt sich dort (oft in Massen), wo noch ein oder zwei Jahre zuvor ein Wald stand.

Schmalblättrige Weidenröschen sind für Botaniker spannend, für die meisten anderen Menschen leider zum Gähnen langweilig. Deshalb hier in Kürze etwas aus der Biologie der Pflanzen:

Die Blüten sind zygomorph. Sehen Sie schon geht das los mit der Langeweile. Aber trotzdem – die Blütenblätter bilden, wenn man von oben drauf schaut, keinen Kreis; sie sind etwas länger als breit, auf schlau zygomorph.

Außerdem haben sie einen Mechanismus, der die Selbstbestäubung verhindert, obwohl jede Blüte jeweils beide Geschlechter trägt (auf schlau: sie sind zwittrig). Wie machen sie das? Sie sind

vormännlich, heißt, dass zunächst die Pollen reif werden und erst deutlich danach die Narben befruchtet werden können. Am Schmalblättrigen Weidenröschen wurde dieser Mechanismus 1790 erstmals beschrieben. Von Christian Conrad Sprengel, der davon begeistert schrieb: „Im Sommer des vorher genannten Jahres entdeckte ich an dem *Epilobium angustifolium* etwas, worauf ich von selbst nie würde gefallen seyn ...“.

Zum Schluss was für die Naturkost-Liebhaber unter uns:

Die jungen Pflanzenteile können als Salat oder Gemüse gegessen werden. Junge, zarte Blätter sind reich an Vitamin C (und säuerlich im Geschmack) und auch als Tee verwendbar (als „koptischer Tee“ gehandelt).

Aus den Fasern in den Stängeln machten die nordamerikanischen Haida Schnüre, aus denen Fischernetze geknüpft wurden, die Samenhaare wurden versponnen/verwebt und als Kissenfüllung verwendet.

**Breitblättrige Platterbse
Lathyrus latifolius L.**

Die Breitblättrige Platterbse ist in Deutschland ein Neophyt; ursprünglich stammt sie aus dem östlichen Mittelmeerraum, der Balkanhalbinsel und aus der Ukraine. Zu uns kam sie als Gartenpflanze (wie so viele) und wurde im Hortus Eystettensis erstmals abgebildet. Sie ist bestens geeignet, langweilige Industriezäune (Doppelstabzäune) damit zu beranken. Wird aber nicht oft gemacht, denn die oberirdischen Teile der Pflanze sterben im Winter ab und dann sieht's unordentlich aus und macht wohlmöglich Arbeit, wenn man das trockene Kraut entfernen muss.

Warum lohnt es sich trotzdem, die Pflanze im Garten zu halten?

Bei entsprechender Vergrößerung sind die Blüten spektakulär schön.

Die Blüten sind Nahrungsquelle für etliche Bienenarten. Die leichteren unter ihnen wie die Honigbienen kommen durch eine Besonderheit in der Blütenstruktur an den Nektar, ohne die Blüten bestäuben

Breitblättrige Platterbse, *Lathyrus latifolius* L.



zu müssen. Die schwereren Kaliber unter den Bienen (Hummeln, Langhornbienen, Blattschneider-Bienen, Holzbienen) bestäuben die Blüten. Da Honigbienen als Nutztiere per se Sympathieträger sind und die anderen Bienenarten selten und bedroht, sind das gute Gründe, die Platterbse zu schätzen. Daraus folgt:

Die Blütenbiologie macht dem netten Botaniker von nebenan Freude.

**Chinesischer Blauregen
Wisteria sinensis (Sims) DC.**

Gehört zu den Schmetterlingsblütlern, unter denen es ganz leckere, aber auch ganz schön giftige gibt.

Blauregen enthält das Glycosid Wistearin, ein Nervengift ähnlich dem Nikotin. Besonders giftig sind die Samen, aber auch die Berührung der Pflanze kann Reizungen auslösen. Gartenhandschuhe sind beim Trimmen der Pflanze nützlich.



Breitblättrige Platterbse, *Lathyrus latifolius* L.

**Gewöhnliche Kratzdistel
Cirsium vulgare (Savi) Ten.**

Was dem Lipper seine Hecken-Rose, das ist dem Schotten die Kratzdistel: als Nationalsymbol (im Wappen, auf Münzen und Bonbondosen) steht sie für Widerstandsfähigkeit und Tapferkeit. Also Vorsicht, welche Pflanze man als „gewöhnlich“ oder gar „gemein“ bezeichnet. Was man nämlich von Kratzdisteln

hält, hängt maßgeblich davon ab, ob man Stieglitz, Schmetterling oder Schotte ist. Kratzdisteln sind zweijährig: im ersten Jahr entwickelt die Pflanze eine recht dekorative Blattrosette; erst im zweiten Jahr blüht sie und zieht mit ihren Blüten Bienen und Schmetterlinge an. Bis dahin kann ich mich als Gärtnerin an der Pflanze und ihren Blütenbesuchern erfreuen. Kratzdisteln im Garten sind für eine

Gärtnerin kein Grund, in Hektik zu geraten. Sie sagen mir was über die Bodenqualität; Kratzdisteln sind Stickstoffzeiger. Auch lassen sie sich recht wirksam bekämpfen; ausstechen hilft. Apropos ausstechen: die Wurzeln sind essbar. Wenn man im Garten Kratzdisteln entfernt hat, kann man mit deren Wurzelgemüse Feinschmecker überraschen, die meinen, sie hätten schon alles probiert.

SABINE SCHIERHOLZ

Gewöhnliche Kratzdistel. *Cirsium vulgare* (Savi) Ten.



Hecken-Rose, *Rosa corymbifera* Borkh.

Wohin mit der Asche?



Marcel van Eeden, Einführung



Wolfgang Kessler, Projektleitung



Sigrid Verlemann-Müller, Begrüßung

Gemeinsam mit der Lippischen Gesellschaft für Kunst präsentiert das Literaturbüro OWL eine literarisch-musikalische *Matinée* im Rahmen der Ausstellung am 30. November in der Städtischen Galerie Eichenmüllerhaus in Lemgo.

9. November__
14. Dezember 2025
Städtische Galerie
Eichenmüllerhaus

Marcel van Eeden
und Studierende
Lily Arnold
Anna Bauer
Katharina Büttgen
Lara Ellis
FDE
Julia Frey
Grischa Kaczmarek
Marlene Kuppinger
Lukas Noffz
Johanna Pohle
Geertje Liebehentze
Mariia Protasova

Mit der Ausstellung „Marcel van Eeden und Schüler“ zeigen wir erstmals eine Akademieklasse aus Baden-Württemberg: Marcel van Eeden unterrichtet an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, die er seit 2021 als Rektor leitet. Marcel van Eeden ist ein international bekannter niederländischer Zeichner und Maler. Im Zentrum seines Werks stehen Kohlezeichnungen, für die er Vorlagen aus Zeitungen und Magazinen verwendet, die vor seinem Geburtsjahr 1965 erschienen sind. Motive sind häufig nächtliche Stadtansichten, Industrieanlagen, Brände, aber auch abstrakte Formen. Seit 2004 werden diese Zeichnungen zu Serien zusammengefasst. Marcel van Eeden erhielt 2023 den Staatspreis des Landes Baden-Württemberg. Seine Werke werden im In- und Ausland gezeigt.

Die Ausstellungs steht unter einem gemeinsamen Thema: Die Klasse ließ sich von der Geschichte der Region im Zusammenhang mit Hexen inspirieren – angeregt durch das Hexenbürgermeisterhaus in Lemgo. Das Thema wird gefasst, so dass viele unterschiedliche Aspekte der Hexenverfolgung zur Sprache kommen.



Julia Frey, floating, 2025, Acryl auf Kiefer, 100 x 60 cm



Lara Ellis, *Mr Mayor What About the Ashes?*, 2025,
Aquarell auf Landkarte von Norddeutschland, 195 x 131 cm



Johanna Pohle, *Help yourself!*, 2025, digital print, 84 x 52 cm



Marlene Kuppinger, *PROTECT*, 2025, Papier, Acryl, Firnis, Alabaster, 120 x 150 x 25 cm



Katharina Büttgen, *Baba Jaga ist dagegen*, 2025, Textil, 200 x 266 cm



Lily Arnold, *Das Boba Yaga Haus*, 2025, Öl auf Holz, 35 x 25 x 25 cm



Grisha Kaczmarek, *Grüner Sand*, 2025, Styropor, Gaffatape, Grillteller, Lufferfrischer, Klebefolie, Plastikschnie, Girlande, Plastiknägel, Ausdrucke, Plastikkette, 150 x 50 x 50 cm



Grisha Kaczmarek, *Über das Hinabsinken*, 2025, 255 x 190 cm



Julia Frey, *Ouroboros*, 2025, Stahl, 112 x 112 x 33 cm



Marcel van Eeden, ‚Himmler's Hexenkartothek‘, 2025, 14 Gummidrucke gerahmt, 38 x 56 cm

Bild 1–7: Dorf und Schloss Slawa in Polen
 Schloss Schlawa (heute Slawa in Polen) diente im Spätstadium des Zweiten Weltkriegs als Ausweich- und Lagerort für Teile von Heinrich Himmlers „Hexenkartothek“. Dieses SS-Projekt hatte zum Ziel, historische Hexenprozesse zu sammeln und ideologisch umzudeuten, um ein angeblich unterdrücktes „germanisches Erbe“ zu konstruieren. Während die Kartothek ursprünglich im Reichssicherheitshauptamt geführt wurde, wurden Unterlagen 1944 vor Kriegsgefahr ins abgelegene Schloss Schlawa verlagert. Das Schloss selbst blieb größtenteils ein stiller Aufbewahrungsort – ein Randschauplatz eines bizarren SS-Forschungsprojekts, das Mythologie und Ideologie missbrauchte.

Bild 8–14: Lemgo, mit Hexenbürgermeisterhaus

Im Hexenbürgermeisterhaus in Lemgo richteten die Nationalsozialisten 1937 im Keller eine „Folterkammer“ ein, um die Hexenverfolgungen spektakulär darzustellen und für ihre eigene Ideologie auszunutzen. Dieser Raum war keine historische Hinrichtungs- oder Folterstätte, sondern eine NS-Inszenierung, die mit drastischen

Requisiten ein verzerrtes Bild der frühen Neuzeit erzeugte. Heute gilt sie als Beispiel dafür, wie das NS-Regime Geschichte instrumentalisierte und dramatisierte, um Angst, Mythos und Propaganda zu verbinden.

„Der grauenhafte und so unsäglich dumme Hexen- und Dämonenglaube – d.h. der Glaube daran, daß böse Menschen sich mit dem Teufel oder seinen Dämonen geschlechtlich vermischten und damit fähig wurden, Übernatürliches zu leisten und Krankheit, Tod, Mißwuchs, böses Wetter ihren Mitmenschen zuzufügen – dieser Glaube war damals in weiten Kreisen unseres Volkes bereits stark erschüttert.“

(Karl Meier, ‚Lemgo. Eine Hochburg der Hexeninquisition‘, in: *Mitteilungen zur lippischen Geschichte und Landeskunde. Jahresbände d. Naturwiss. u. Hist. Vereins Lippe* 16, 1938, S.40–41)

„Wie albern, ‚vorurteilvoll‘ und verlogen ist es doch, uns weißmachen zu wollen, die ‚barbarischen‘ Germanen hätten Vielgötterei getrieben und seien erst durch die Beauftragten der römisch-orientalischen Himmelreichsverteidiger zu ‚frommen‘ Menschen erzogen worden.“

(Arnold Ruge, ‚Völkische Wissenschaft‘, Berlin 1940, S.63),

‘Am 1. Mai feierte Altgermanien die Walpurgisnacht, den Beginn der zwölf Weihenächte der Sommersonnenwende. Es war der Tag der Hochzeit Wotans mit der Freya. Heute feiert die hl. Walburg am 1. Mai ihren Namenstag, während alle Gebräuche als Zauberei, Hexenwesen usw. von der Kirche verändert und auf diese Weise Natursymbolik in orientalischen Dämonenspuk umgewandelt wurde.“

(Alfred Rosenberg, ‚Der Mythos des 20. Jahrhunderts‘, München 1934, S. 164)

„Die Wissenschaft vom Gottglauben unseres Volkes muss bei den überlieferten Gestaltungen ansetzen, an denen unsere festgewurzelten Vorfahren ihre Lebensanschauung und ihre Verbundenheit mit dem Urquell des Lebens zum Ausdruck brachten. Geschriebene Quellen gibt es darüber nicht, weil das Geheimnisvolle nirgends aufgeschrieben, sondern still bewahrt und von Geschlecht zu Geschlecht weitergetragen wurde.“

(Arnold Ruge, ‚Völkische Wissenschaft‘, Berlin 1940, S. 63)

**Kunst-Kollebrationen
 „Hexenverfolgung“**
 Gemeinsam mit der Lippischen Gesellschaft für Kunst präsentiert das Literaturbüro OWL eine literarisch-musikalische Matinée.

Die Schauspielerin Kirsten Potthoff und Alexander Wilß (Theater Paderborn) rezitieren aus verschiedenen Werken zum Thema Hexenverfolgung, wobei Juli Zehs Roman »Corpus delicti« im Zentrum steht.

Der Paderborner Elektromusiker und Soundkünstler Adda Schade setzt die Lesung musikalisch kongenial in Szene. Dabei lässt er sich sowohl von den rezierten Texten als auch den Gemälden der Ausstellung assoziativ inspirieren.

