

MENTAL SEEDS
IN HOPE OF SEEDS

FR 14.3.
19:00

MI-SO 14-19H



KULTURAMT

KATALOG ZUR AUSSTELLUNG

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „In Hope of Sentimental Seeds“ von Philipp Emanuel Eyrich.

Die Ausstellung fand vom 14. – 23. März 2025 im Segment 1 der Kongresshalle auf dem ehemaligen NS-Reichsparteitagsgelände in Nürnberg sowie in der Nürnberger Galerie Sima statt.

Es war die letzte Ausstellung in der Kongresshalle Nürnberg vor den Umbauarbeiten.

Die Planung und Umsetzung der Ausstellung sowie die Produktion dieses Kataloges wurden Gefördert durch:



Die Bürgermeisterin
Geschäftsbereich Kultur

] **zumikon** [
kulturstiftung

Ausstellung

Kongresshalle
Nürnberg

PHILIPP
EMANUEL
EYRICH

IN HOPE OF
SENTIMENTAL
SEEDS

IN HOPE
OF SENTIMENTAL
SEEDS



OPENING
FR. 14. MÄRZ
19 UHR

KONGRESSHALLE
NÜRNBERG

STUDIOEYRICH.COM

Philipp Emanuel Eyrich
In Hope of Sentimental Seeds

Dank geht an:

Nürnberg
Kulturamt

Stadt
Nürnberg

Ausstellungsplakat

DANK GEHT AN

Die Stadt Nürnberg

Das Kulturamt der Stadt

Die Zumikon Kulturstiftung

Die Firma Jacobi Walter Dachziegel

Prof. Dr. Julia Lehner

Prof. Dr. Hans Joachim Wagner

Felix Hoerath

Marcel Voget

Jasna Kajevic

Frantisek Sima

Sebastian König

Olympia Contopidis

Gerd Fröba

Leo Franco

Alexander Putz

Nick Beringer

Tamara Quass

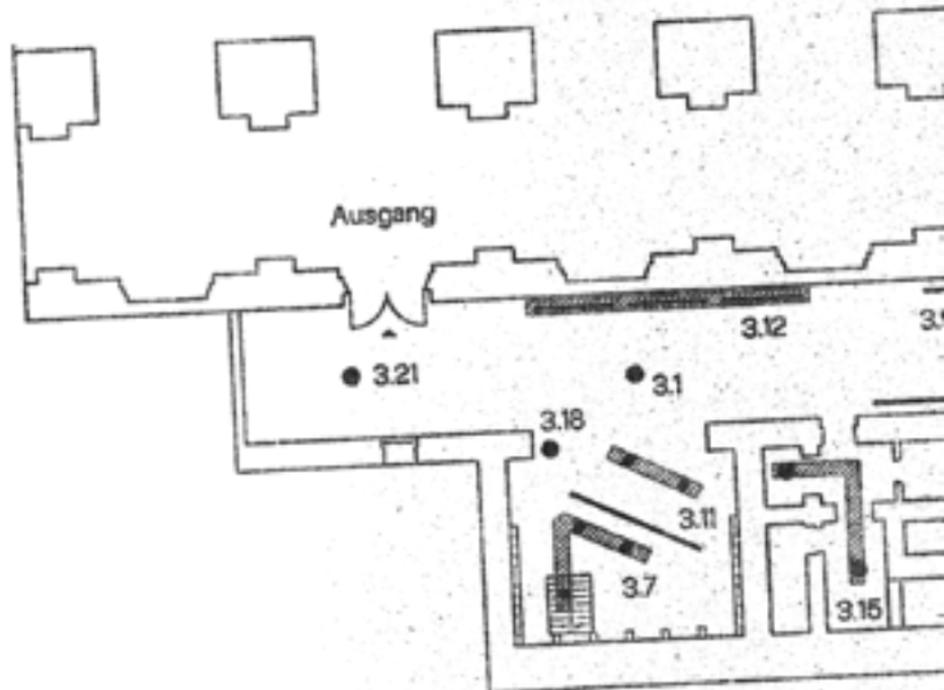
Arun Puvanendran

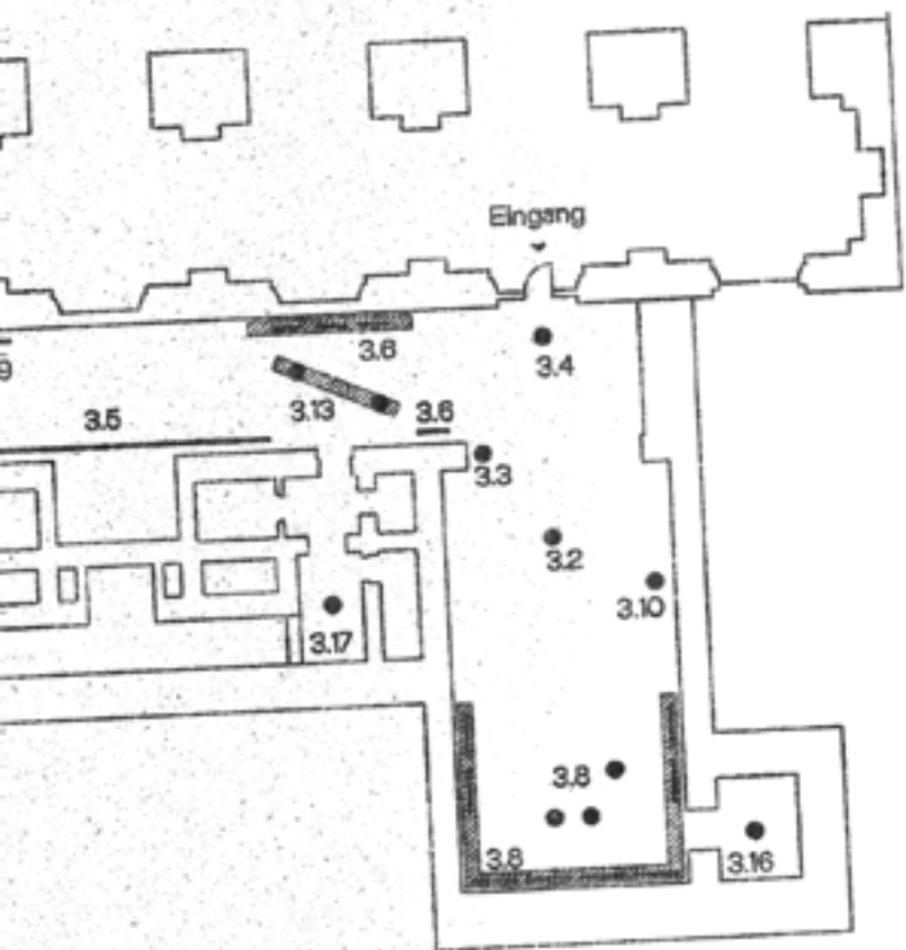
Birgit Ruf

Bauboys

KNR	POS	S
1	INTRO	S. 12
1.1	In Hope of Sentimental Seeds	S. 16
1.2	Die NS-Kongresshalle	S. 40
1.3	Besuch vor Ort im Studio	S. 46
1.4	Künstlerprofil	S. 72
2	MATERIALINDEX	S. 84
2.1	Materialsprache	S. 86
2.2	Lehm	S. 88
2.3	Kiefer	S. 94
2.4	Wachs	S. 100
2.5	Leinen	S. 104
2.6	Metall	S. 108
2.7	Beton	S. 114
3	WERKINDEX	S. 124
3.1	Der Dachstuhl	S. 130
3.2	Mutter	S. 138
3.3	Seeds of Love	S. 144
3.4	Stone Chrome	S. 150
3.5	Curtain Nr. 1	S. 158
3.6	Die Garderoben Nr. 1-4	S. 166
3.7	Kollagen Stockheim Nr. 1-6	S. 172
3.8	Die Edelstahlplatten	S. 176

KNR	POS	S
3.9	Die Ziegelsäulen	S. 182
3.10	Das Krematorium	S. 188
3.11	Wallprints Nr. 1-12	S. 194
3.12	Max Quelle Nr. 1-3	S. 202
3.13	R.W.B. IV; R.W.B. V	S. 208
3.14	Der Splinter	S. 214
3.15	Franconian Flowers Nr. 1-9	S. 220
3.16	Fragen einer Tasche	S. 224
3.17	Ohne Titel	S. 228
3.18	Engel I	S. 234
3.19	Engel II	S. 238
3.20	Concrete Table	S. 244
3.21	My Art is Not Enough	S. 250
3.22	Sein Stein, Stein sein	S. 254
3.23	Die Kohlemühle	S. 260
3.24	Die Lehmkügel auf dem Kachelofen	S. 264
3.25	Stelage	S. 268
3.26	Pine Paintings	S. 276
3.27	Brillen Nr. 1-20	S. 282
4	OUTRO	S. 314
4.1	Artist Talk	S. 316
4.2	Rückblick	S. 338
4.3	Schlagwortindex	S. 340





INT

RO

- | | | |
|-----|---|-------|
| 1.1 | IN HOPE OF
SENTIMENTAL
SEEDS | S. 16 |
| 1.2 | DIE KONGRESS-
HALLE | S. 40 |
| 1.3 | BESUCH VOR ORT
IM STUDIO | S. 46 |
| 1.4 | KÜNSTLERPROFIL | S. 72 |



Die ehemalige NS-Kongresshalle wird eingerüstet, Februar 2025



IN HOPE OF SENTIMENTAL SEEDS

In einer Zeit zunehmender gesellschaftlicher Polarisierung fordert die Ausstellung „In Hope of Sentimental Seeds“ des Nürnberger Bildhauers Philipp Emanuel Eyrich zur Reflexion in einem liminalen (Zeit-)Raum auf – eine Intervention in der ehemaligen NS-Kongresshalle in Nürnberg, einer Zone zwischen Erinnern und Transformieren, zwischen historischer Verantwortung und zukunftsgerichtetem Handeln.

Als letzte Kunstaussstellung vor den geplanten Umbaumaßnahmen des historischen Gebäudes dokumentierte und reflektierte sie den Ist-Zustand der Kongresshalle in einer großen künstlerischen Intervention.

Die Werke entstanden während einer viermonatigen Residenz des Künstlers vor Ort, von



Das Banner, befestigt über dem Eingang der Ausstellung im Segment 1 der Kongresshalle

Dezember 2024 bis März 2025. Parallel dazu wurden Arbeiten in der Galerie Sima präsentiert, die mit den Werken in der Kongresshalle korrespondierten und die Ausstellung über den historischen Ort hinaus in den städtischen Raum erweiterten.

Insgesamt umfasste die Ausstellung verschiedenste Arbeiten und Installationen, die sich aus der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Gebäude und seiner Geschichte.

EINE ARCHIVIERUNG DES IST-ZUSTANDS

Der methodische Ansatz der „Archivierung des Ist-Zustands“ der ehemaligen NS-Kongresshalle vor ihrem Umbau entfaltete sich als komplexe künstlerische Praxis, die weit entfernt ist vom allgemeinen Verständnis einer vollständigen Dokumentation im wissenschaftlichen Sinne.

Eyrich arbeitet dennoch fast schon archäologisch, sichert Spuren, nimmt Abdrücke und sammelt Fundstücke – mit dem entscheidenden Unterschied, dass er diese nicht in musealer Distanz präsentiert, sondern sie in neue



Eingang zum temporären Studio und den späteren Ausstellungsräumen unter den Arkaden im Segment 1



»Mutter«, eine der drei zentralen Arbeiten der Ausstellung. Hier noch in Arbeit, Februar 2025

künstlerische Arbeiten und Kontexte verarbeitet und überführt. „Ich versuche, weniger auszugraben, sondern mit anderen Augen zu sehen, ungewohnte Perspektiven zu präsentieren“, erklärt der Künstler.

MATERIALITÄT ALS BASIS UND SPRACHE

Die Umgebung gibt Eyrichs Materialsprache (Seite 86) die Möglichkeit zur vollen Entfaltung. Es ist eine Materialpalette, die zwischen dem Organischen und dem Konstruierten pendelt. Fränkischer Lehm, Kiefernholz und Beton bilden dabei auch in den neuen Arbeiten wiederkehrende Elemente.

DIE DREI HAUPTWERKE DER AUSSTELLUNG

Die Ausstellung gruppiert sich um drei zentrale Werke, die als auch als konzeptuelle Anker fungieren:

Der Dachstuhl (Seite 130)

Eine Assemblage aus mehr als hundert Holzbalken des Originaldachs, die den Besucher zu physischen Umwegen zwingt – „eine körperliche Erfahrung des Hindernisses, das Geschichte manchmal darstellt“, wie Eyrich es formuliert.

Mutter (Seite 138)

Eine 1,20 Meter hohe Terracotta-Vase, umgeben von sieben Lehmabdrücken von Bodenflächen der Kongresshalle. Aus ihr ragen meterlange Schilfrohre vom nahegelegenen Dutzendteich – Symbol für neues Wachstum.

Seeds of Love (Seite 144)

350 Lehmkugeln, sogenannte Seedbombs mit eingebetteten Samen und Dünger, verteilt im gesamten Ausstellungsraum und im Außenbereich, verkörpern die partizipative Dimension des Projekts. Sie dürfen von Besuchern mitgenommen werden, mit der Entscheidungsmöglichkeit, sie



»Der Dachstuhl«, eine der drei zentralen Arbeiten der Ausstellung, im Hintergrund das Banner »My Art is Not Enough«



»Seeds of Love«, die Samen und Dünger enthalten, und durch Nässe und Feuchtigkeit zum Leben erweckt werden (Jahresblüherblumen)

entweder als Artefakt zu bewahren oder der Natur zurückzugeben, wo sie von Regen aufgelöst werden und die Samen beginnen können zu sprießen.

Besonders in den „Seeds of Love“ manifestiert sich Eyrichs Verständnis von Kunst als sozialem Prozess. Indem die Verantwortung für Transformation vom Künstler auf den Betrachter übergeht, wird dieser zum aktiven Teilnehmer eines Prozesses, der über die Ausstellung hinausgeht. Der Titel des Banners „My Art is Not Enough“, der am Ende des langen Flurs hängt, verdeutlicht diesen Anspruch: Kunst allein genügt nicht – sie muss weiterwirken, Menschen verbinden, Gespräche anstoßen.

ZWISCHEN DEN SCHICHTEN

Die Ausstellung setzt sich nicht nur mit der NS-Vergangenheit des Gebäudes auseinander, sondern auch mit dessen späterer Nutzung als Lager des Quelle-Versandhauses. „Die Transformation vom ideologischen Monument zum Warenlager fasziniert mich als perfekte Metapher für pragmatischen Umgang mit Geschichte“, erklärt Eyrich.

Diese Vielschichtigkeit der historischen Bezüge kennzeichnet auch andere Arbeiten wie „Das Krematorium“ (Seite 188) – eine Vitrine mit über hundert auf einem Amazon-Karton fixierten Schmetterlingsflügeln, die der Künstler im Gebäude fand. Hier verbinden sich Gedanken über den „Tod der Schönheit“.

RESONANZ UND ECHO

Die Resonanz – sowohl beim Pre-Opening mit Nürnbergs Kulturbürgermeisterin Prof. Dr. Julia Lehner als auch bei der offiziellen Eröffnung – unterstreicht das öffentliche Interesse an dieser temporären künstlerischen Intervention im Vorfeld der Umbaumaßnahmen. Der gesamte Prozess wurde umfassend dokumentiert – Materialien, die selbst Teil einer weiteren „Archivierung des Ist-Zustands“ sind und die Ausstellung über ihre temporäre Existenz hinaus in diesem Katalog bewahren.



Teil des Studios vor Ort, einer der Werkstattwagen aus Kiefernholz



»Mutter«, eine der drei zentralen Arbeiten der Ausstellung, hier noch in Arbeit, Februar 2025



Eyrich in der Kongresshalle, Februar 2025



Eyrich in der Kongresshalle, Dezember 2024



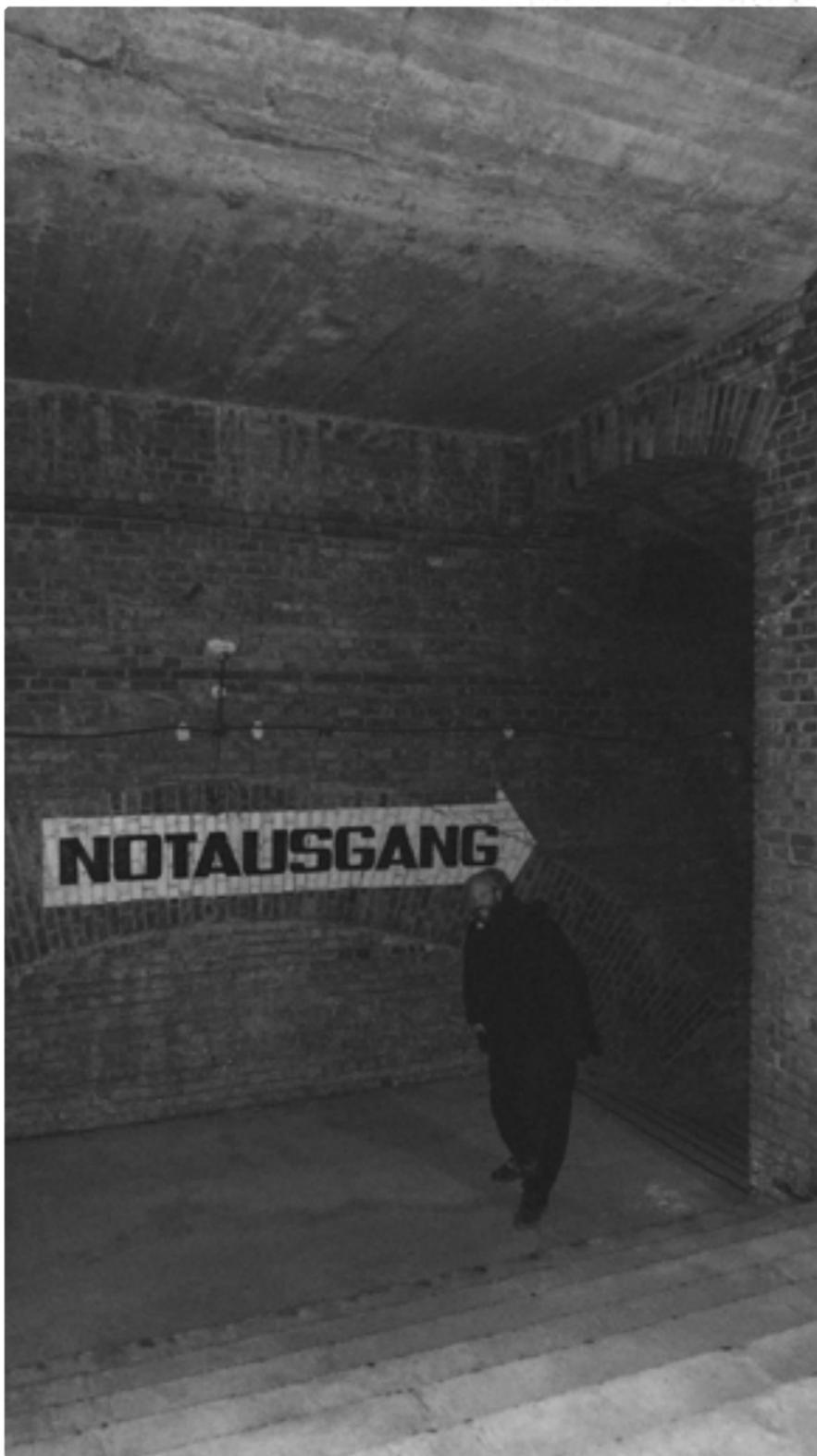
Graffiti der letzten Jahrzehnte auf einem Verteilerkasten



Frottagearbeiten, Eyrich beim Sammeln von Texturen



Unterwegs in den dunklen Gängen



Unterwegs in den dunklen Gängen



Frottagen im Rundgang



Blick ins Studio, Dezember 2024



Blick aus dem zweiten Stock auf das Max Morlock Stadion



Die Fassade der Kongresshalle, Juni 2024



Während der Eröffnung, März 2025

DAS ERBE AUS BACKSTEIN UND GRANIT

Sie steht am Dutzendteich wie ein versteinertes Echo totalitärer Machtdemonstration – ein monumentales Relikt, das heute zum künstlerischen Reflexionsraum geworden ist. Als drittgrößtes bauliches Überbleibsel des Nationalsozialismus nach dem Flughafen Berlin-Tempelhof und Prora auf Rügen verkörpert dieser problematische Koloss genau jene historischen Schichten, mit denen sich Eyrichs Ausstellung auseinandersetzt.

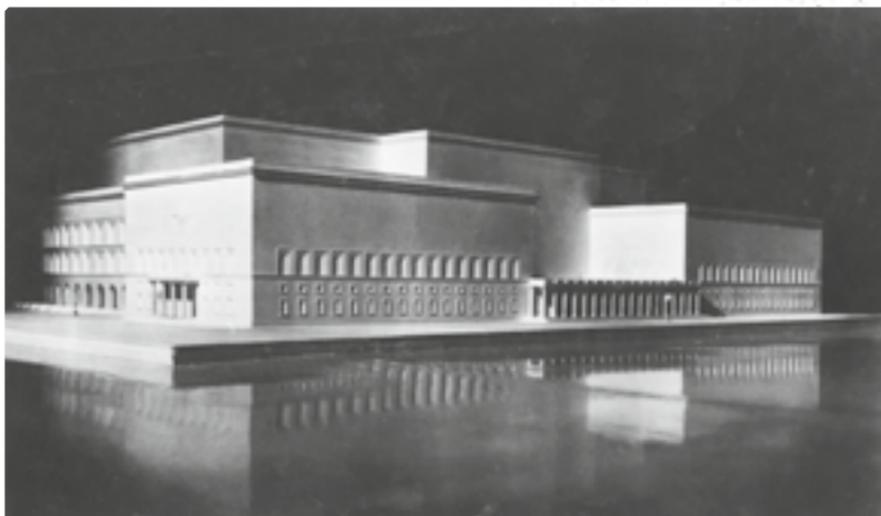
Die Dimensionen des Bauwerks spiegeln den Größenwahn seiner Erbauer: Ein U-förmiger Rundbau mit 250 Metern Durchmesser, geplant für eine Höhe von 68,5 Metern, in dem 50.000 Menschen Platz finden sollten. Was Ludwig und Franz Ruff im Auftrag des NS-Regimes planten, blieb jedoch unvollendet – die Kriegsrealität



Der Blick auf das Segment 1 neben dem Dokuzentrum links,
gegenüber der gleichnamigen Tramhaltestelle

holte die monumentalen Träume ein. Der Innenhof blieb unüberdacht, die geplante zentrale Versammlungshalle nie realisiert.

Die schiere Materialität des Bauwerks ist beeindruckend: 42 Millionen Ziegelsteine, Gra-



Frontansicht des ursprünglichen Architekturmodells

nitquader aus über 100 deutschen Steinbrüchen, eine drei Meter dicke Betonplatte als Fundament und mehr als 5.000 Tonnen Stahl. Diese Materialien – Ziegel, Granit, Beton – tauchen in Eyrichs künstlerischem Vokabular wieder auf, werden jedoch transformiert und in neue Bedeutungszusammenhänge überführt. Während das NS-Regime diese Materialien zur Demonstration von Ewigkeitsansprüchen einsetzte, nutzt Eyrich sie, um Vergänglichkeit, Wandel und die Möglichkeit neuen Wachstums zu thematisieren.

Nach 1945 begann die pragmatische Umnutzung der Kongresshalle: zunächst als amerikanisches Lebensmitteldepot, dann als Ausstellungsfläche für die Deutsche Bauausstellung 1949 und die 900-Jahr-Feier Nürnbergs. Die längste Nutzungsphase prägte das Versandhaus



Der Bau des Arkadenganges. Erkennbar sind zwei Arbeiter und eine temporäre Schienenkonstruktion mit Kran. Die Schienen sind nicht mehr vorhanden. Das Foto ist datiert auf den 21. April 1939

Quelle, das von 1972 bis 2006 große Teile des Gebäudes als Lager nutzte – eine Periode, die Eyrich in seinen blauen Frottage-Arbeiten "Max Quelle 1-3" verarbeitet. Der exakte

Farbwert des charakteristischen Quelle-Blaus, den er vom einzigen farbigen Raum der Kongresshalle – dem Aufzug – abnahm, wird zum symbolischen Farbton einer pragmatischen Geschichtsbewältigung.

Heute beherbergen die Kopfbauten die Nürnberger Symphoniker und das Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, dessen diagonaler Glas-Stahl-„Pfahl“ die NS-Architektur bewusst durchstößt. Diese Architektur von Günther Domenig steht in direktem Dialog mit Eyrichs künstlerischer Strategie, das Monumentale durch das Fragile, das Dauerhafte durch das Vorübergehende zu kontrastieren.

Die jüngere Geschichte der Kongresshalle wurde geprägt von kontroversen Debatten: 2021 beschloss der Stadtrat, das Bauwerk als Interim für das Opernhaus zu nutzen und einen zusätzlichen Baukörper im Innenhof zu errichten – eine Entscheidung, die intensive Diskussionen über den angemessenen Umgang mit NS-Architektur auslöste. In diesem spannungsgeladenen Kontext entstand „In Hope of Sentimental Seeds“ als letzte Ausstellung vor dem Umbau – ein künstlerischer Kommentar zur Transformation dieses historisch belasteten Ortes.



Aufräumarbeiten im Innenbereich, Juni 2024

BESUCH IM STUDIO

Die folgenden Seiten gewähren Einblicke in den Entstehungsprozess von „Mutter“, einem der drei Hauptwerke der Ausstellung. Die Bildsequenz – zusammengestellt aus Videostills – dokumentiert Eyrichs dokumentarischen Ansatz im Umgang mit dem historischen Gebäude.

Im Zentrum stehen mehrere Abdrücke, die vom Originalfußboden der Kongresshalle genommen werden. Mit Lehmplatten konserviert Eyrich diese Texturen und arrangiert sie anschließend um die zentrale Vase.

Die Bildstrecke führt uns von den verlassenen Gängen des monumentalen Gebäudes über den technischen Prozess der Abdrücke bis zur finalen Komposition des Werks.



Besuch im Studio am 20. Dezember 2024

Das vollständige Video ist auf der Webseite
unter diesem Link zu sehen:

studioeyrich.com/vase



Die Fassade der Kongresshalle im Originalzustand, übersät mit Einschusslöchern aus dem Krieg



Eine vergleichsweise kleine Tür führt ins Studio,
das später auch zum Ausstellungsraum wurde



Die Stimmung ist gut – der Künstler blickt optimistisch auf die bevorstehende Dokumentationsarbeit



Blick vom Eingang aus ins noch relativ leere Studio



Blick vom zweiten Stock der Kongresshalle in den bereits teilweise eingerüsteten Innenhof



Der Innenhof ist bereits aufgeräumt, geplant und von aller Vegetation befreit (vgl. S.45) für die kommenden Bauarbeiten



Die Rundgänge der Kongresshalle sind in gleichmäßige Segmente aufgeteilt mit Räumen wie diesem



Vom Rundgang im zweiten Stock gelangt man in Säle, die sich über mehrere Stockwerke erstrecken



Aufstieg über ein temporäres Gerüst



Dieser Ziegelboden im zweiten Stock wurde in diversen Werken der Ausstellung abgebildet



Ein einzelner, nicht verbauter Stein am Ende des Rundgangs im zweiten Stock – ein isoliertes Fragment der Geschichte (Seite 254)



Blick aus dem zweiten Stock auf den Eingang einer der Säle, die sich über mehrere Etagen erstrecken



Zurück im Studio laufen die finalen Vorbereitungen für die Platzierung der Bodenabdrücke auf der Vase



Die Lehmplatten für die Abdrücke werden auf den Transportwagen geladen



Der Transport erfolgt über den historischen Aufzug des Quelle Versandhauses aus den 1970er Jahren



Der Aufzug trägt das charakteristische Quelle-Blau – eine Farbe, die Eyrich für die Ausstellung exakt nachgemischt hat



Der Transport führt durch den langen Rundgang von Segment 1 bis zu Segment 15 der Kongresshalle



In vielen Bereichen fehlt die Beleuchtung fast vollständig, was die verlassenere Atmosphäre des Gebäudes verstärkt



Der Boden wird mit Babypuder präpariert, um ein Anhaften der Lehmplatten zu verhindern



Eine Lehmplatte wird aufgedrückt, um einen präzisen Abdruck der Bodenstruktur zu erhalten



Der fertige Abdruck ähnelt fast schon einem organischen Blatt



Nach erfolgreicher Aktion werden die Lehmplatten zurück ins Studio transportiert



Im Studio finden letzte Vorbereitungen an der Vase statt, bevor die Lehmplatten angebracht werden



Finale Applikation: Die Lehmplatten werden an der Vase befestigt

PHILIPP EYRICH

In der zeitgenössischen deutschen Kunstszene bewegt sich Philipp Emanuel Eyrich an jener Kreuzung, an der regionale Identität auf Konzept und große Ausmaße trifft. Seine künstlerische Praxis—angesiedelt zwischen partizipativer Installation und ortsspezifischer Skulptur—zeigt sich oft in einem Dialog zwischen dem organischen und dem industriellen, zwischen dem Detail und dem groß Konstruierten.

Die Topographie der fränkischen Landschaft hat Eyrichs künstlerische Sensibilität nachhaltig geprägt. Geboren und aufgewachsen am Rande des Stadtwaldes Fürth, umgeben von den charakteristischen Kiefernwäldern Frankens, entwickelte er früh eine Verbundenheit zur Materialität seiner Umgebung. Diese Verbindung ist für Eyrich auch ein bisschen romantische Naturverbundenheit aber reflektiert sich hauptsächlich in einem komplexen Verständnis



Auf der Biennale in Venedig, November 2024

regionaler Ressourcenökonomie. So steht die Kiefer in seiner Materialsprache oft im Mittelpunkt. Als „Der Arbeiter unter den Bäumen“, massenweise angepflanzt, industriell verwertet, ein Nutzbaum par excellence, der die fränkische Landschaft definiert und doch oft ohne Wertschätzung bleibt.

Er wuchs als Sohn eines Druckvorbereiters (Lithographen) und einer Heilpädagogin, mit einem Pfarrer als Großvater auf. Wie er selbst bemerkt: „Mein Vater hat das Wort gedruckt, mein Großvater hat es gedeutet.“ Hier entstand auch der Ansatz zwischen materieller Produktion und interpretativer Praxis, der seine Arbeit durchzieht.

AKADEMISCHE UND KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

Die formale Ausbildung Eyrichs an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg (2013-2019) verlieh seinem intuitiven Handwerks- und Materialverständnis konzeptuelle Schärfe. Als Meisterschüler zunächst bei Ottmar Hörl, später bei Michael Sailstorfer, absorbierte er unterschiedliche Perspektiven auf die zeitgenössische Bildhauerei. Hörls Verständnis für öffentliche Intervention und serielle Produktion ergänzte Sailstorfers experimentelle Materialforschung und konzeptuelle Strenge. Ein Gastsemester bei Elisabeth Wagner in Kiel (2018) erweiterte seinen künstlerischen

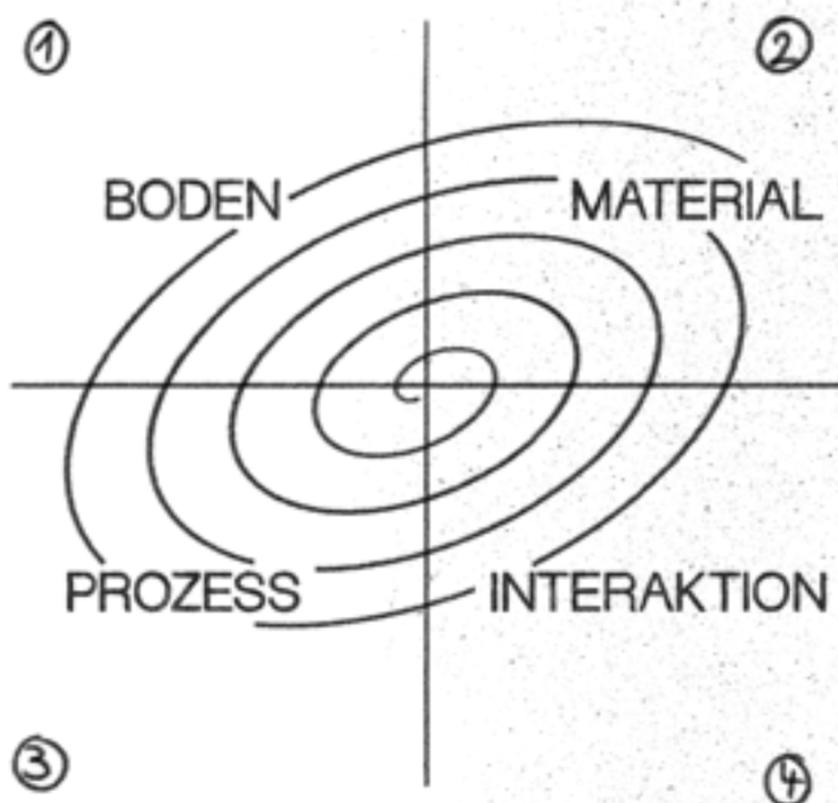


Mit einem Besucher in der Kongresshalle Nürnberg, Februar 2025

Horizont um weitere Dimensionen skulpturaler Praxis. Diese akademische Triangulation ermöglichte Eyrich die Entwicklung einer eigenständigen Position, eine Praxis, die Materialität, Konzept, Ortsspezifität und gesellschaftliche Reflexion in dynamische Wechselbeziehungen setzt.

KONZEPTUELLE QUADRANTEN DER AUSSTELLUNG

Eyrichs künstlerisches Denken entfaltet sich in vier miteinander verbundenen konzeptuellen Feldern, die sein Werk strukturieren:



1. Der Boden als fundamentales Element

Kaum ein anderes Motiv durchzieht Eyrichs Arbeit mehr als die Auseinandersetzung mit dem

Boden auf dem wir stehen. Der Boden als Handlungsraum und Bedingung menschlicher Existenz, als Träger von Spuren und Geschichte, als umkämpftes Territorium und Lebensgrundlage. In Eyrichs konzeptueller Strategie figuriert der Boden als jene elementare Schicht, ohne die keine kulturelle Artikulation möglich wäre.

2. Dialektik zwischen Materialien

Die produktive Spannung zwischen vermeintlichen Gegensätzen bildet einen zweiten konzeptuellen Schwerpunkt. Eyrich inszeniert Begegnungen zwischen dem Naturwüchsigen und dem Menschengemachten, dem Organischen und dem Anorganischen, dem Wachsenden und dem Erstarrenden, dem werdenden und dem zerbröckelnden. Diese Gegensatzpaare „verkeilen sich ineinander, ringen miteinander, durchbohren, durchdringen sich, werden jeweils zu ihrem eigenen Gegenteil.“ Diese Methode ist sowohl als einfaches Stilmittel des Kontrasts zu verstehen, stellt aber auch Erkundung komplexer Verflechtungen und Übergangszustände dar. Sie offenbart, wie sehr wir in Denksystemen von binären Gegensätzen gefangen sind und wie spannend deren Überwindung sein kann.

3. Archivierung und Transformation

Ein drittes konzeptuelles Feld eröffnet sich in Eyrichs Umgang mit Zeit und Veränderung.

Immer wieder dokumentiert er Ist-Zustände, nimmt Abdrücke, sucht, sammelt und archiviert er Gegenstände—nur um diese Objekte früher oder später zu verarbeiten. Diese Praxis reflektiert Fragen des Erinnerns und Vergessens, des Umgangs mit Geschichte, der Symbolik bzw. Bedeutung von gefundenen Gegenständen und Situationen sowie der Möglichkeit von Zukunft.

4. Interaktion und Weitergabe

Der vierte konzeptuelle Quadrant in Eyrichs Arbeit betrifft die soziale Dimension der Kunst. Seine partizipativen Projekte, etwa die „Seeds of Love“—Lehmkugeln mit eingebetteten Samen, die Ausstellungsbesucher mitnehmen und entweder bewahren oder der Natur zurückgeben können—machen Rezipienten zu aktiven Teilnehmern. „My art is not enough“ lautet ein programmatischer Titel am Ende des Flures der Ausstellung, der diese Haltung auf den Punkt bringt: Kunst allein genügt nicht, sie muss weiterwirken, Menschen verbinden, Prozesse anstoßen. Diese Position steht im produktiven Widerspruch zum autonomen Kunstbegriff der Moderne und fragt nach den sozialen und ökologischen Potentialen künstlerischer Intervention.

ARBEITEN ZWISCHEN REGIONALEN WURZELN UND GLOBALEN FRAGEN

Während Regionalität als Rückzugsort vor globalen Herausforderungen missverstanden werden kann, kann lokale Handlung auch Antworten auf globale Probleme bieten. Eyrichs intensive Beschäftigung mit der fränkischen Kulturlandschaft, regionalem Geschehen und globalen Ideen öffnet den Blick für übergeordnete Fragen:

Wie formen Ideen, Materialien, Objekte und Gebäude den Menschen? Wie gehen wir mit Bedeutung um? Wie können wir uns von der Isolation in polarisierenden „Blasen“ befreien? Wie lässt sich ein produktives Verhältnis zwischen Erinnern und Erneuern, zwischen Konservieren und Transformieren gestalten?

Eyrichs künstlerischer Weg erscheint rückblickend als konsequente Entwicklung, seine Arbeiten entstehen aber nicht oft linear mit Blick auf ein festes Ziel hin, sondern immer

mehr in spiralförmigen Bewegungen, die wieder zu Grundsätzen zurückkehren, um etwas aus einer neuen Perspektive heraus zu beleuchten.

Die Kiefer, in Eyrichs Arbeiten ein wiederkehrendes Material, verdeutlicht diesen Zusammenhang: Als „europäischer Baum“, der von Schweden bis Sizilien heimisch ist, symbolisiert sie für ihn zugleich regionale Identität und europäische Verbundenheit. Sie ist Arbeitsbaum und Kulturträger, wirtschaftliche Ressource und ökologischer Akteur.





Die ehemalige NS-Kongresshalle im Juni 2024



MATE

INDEX

MATERIAL

X

- | | | |
|-----|-----------------------------|--------|
| 2.1 | MATERIAL
SPRACHE | S. 86 |
| 2.2 | LEHM | S. 88 |
| 2.3 | KIEFER | S. 94 |
| 2.4 | WACHS | S. 100 |
| 2.5 | LEINEN | S. 104 |
| 2.6 | METALL | S. 108 |
| 2.7 | BETON | S. 114 |

MATERIAL SPRACHE

In Eyrichs künstlerischer Praxis entfaltet sich eine vielschichtige Materialsprache, die weit über die einfache Verwendung verschiedener Werkstoffe hinausgeht. Seine Arbeit ist geprägt von einer produktiven Spannung zwischen scheinbaren Gegensätzen: dem Naturwüchsigen und dem Menschengemachten, dem Organischen und dem Anorganischen, dem Wachsenden und dem Erstarrenden, dem werdenden und dem Zerbröckelnden. Diese Gegensätze verkeilen sich ineinander, ringen miteinander, durchbohren, durchdringen sich, werden in seinen Arbeiten oft zu ihrem eigenen Gegenteil.

Die konzeptuelle Kraft seiner Materialwahl zeigt sich exemplarisch in dieser Ausstellung, wo regionale und autobiografische Bezüge mit historischer Reflexion und neuen Ideen von Eyrich verwoben werden. In dieser materiellen Poesie fungieren Kiefernholz, Beton, gewachs-

tes Leinen, Lehm und Edelstahl nicht nur als physische Träger, sondern als bedeutungstragende Elemente einer visuellen Sprache, die sowohl historische Kontinuitäten als auch Brüche sichtbar macht.

Der Bezug zu diesen Materialien wurzelt in der fränkischen Heimat und familiären Prägung. Die Materialien stehen oft im Mittelpunkt eines komplexen Dialogs zwischen Vergangenheit und Zukunft, Vergänglichkeit und Dauer, menschlichem Eingriff und natürlicher Entwicklung.

Im Zentrum liegt dabei oft zuerst die Frage nach der möglichen Transformation die stattfinden kann durch eine Arbeit.

LEHM

Lehm manifestiert sich in Eyrichs Werkzyklus als archaisches Material von fundamentaler Bedeutung – eine Substanz, die Geschichte speichert und gleichzeitig Zukunft ermöglicht. Durch bloßen Wasserzusatz formbar, durch Trocknung verfestigbar und durch Brennen dauerhaft transformierbar, bietet Lehm eine materielle Wandlungsfähigkeit, die in den Arbeiten des Künstlers zum konzeptuellen Ausgangspunkt für Reflexionen über Vergänglichkeit und Permanenz, über Archivierung und Transformation wird.

Als eines der ältesten bildhauerischen Medien der Menschheitsgeschichte trägt Lehm eine immense kulturhistorische Dimension in sich. Von prähistorischen Figurinen über früheste Architektur bis hin zu den ersten Schriftsystemen auf Tontafeln – Lehm markiert den Beginn formgebender menschlicher Kunst. In dieser historischen Tiefe verbindet sich das Material mit elementaren kulturellen Praktiken und Identitätsbildungen. Die Backsteine der Kongresshalle Nürnberg – nahezu hundert Jahre alt

- tragen diese Zeitlichkeit materiell in sich: Ihre verwitterten Oberflächen, Abplatzungen und Risse fungieren als physische Inschriften historischer Prozesse.

In Eyrichs Materialhierarchie nimmt Lehm eine besondere Position ein – als demokratisches, niederschwelliges Material, das ohne technologische Hürden formbar ist und damit eine materielle Opposition zur monumentalen NS-Architektur der Kongresshalle bildet. Der Künstler betont die Zugänglichkeit und Formbarkeit des Lehms, der im Gegensatz zu ideologisch aufgeladenen Herrschaftsarchitekturen steht.

Eine biografische Dimension erhält das Material durch Eyrichs Kindheitserinnerungen: Der Lehm Boden hinter dem Haus seiner Großeltern, den er als Kind intensiv erkundete und formte, prägte sein haptisches Verständnis und seine materielle Sensibilität. Diese frühe Erfahrung beschreibt er rückblickend als sein erstes künstlerisches Labor – ein Ort früher Formgebung und materieller Auseinandersetzung.

DAS MATERIAL IN VERWENDUNG

Die „Seeds of Love“ (Seite 144) tauchen in der Ausstellung auf als ungebrannte Lehmkugeln mit integrierten Samen und Dünger, deren Oberflächen deutliche Handabdrücke tragen. Die 350 mit dem Künstlernamen gestempelten Kugeln sind über das gesamte Ausstellungsgelände verteilt und können von Besuchern mitgenommen werden – verbunden mit der Entscheidung, sie entweder als Artefakt zu bewahren oder der Natur zurückzugeben, wo Regenwasser den Lehm auflösen und die Samen aktivieren würde. In dieser Konzeption verbindet sich die materielle Vergänglichkeit des ungebrannten Lehms mit der potenziellen Vitalität der eingebetteten Samen – eine Dialektik zwischen Ende und Anfang, zwischen archivierender Bewahrung und formativer Auflösung.

In der großen Vase „Mutter“ (Seite 138) erfüllen sieben Lehmplatten eine dokumentarische Funktion: Als Abdrücke von Bodenstrukturen der Kongresshalle bewahren sie einen Zustand, der durch die bevorstehende Renovierung un-

wiederbringlich verloren gehen wird. Diese 80 Zentimeter hohen Platten umgeben einen Terracotta-Korpus, aus dem Schilfrohre vom nahen Dutzendteich aufragen. Die Vase wird zum Gefäß für archivierte Vergangenheit und aufstrebendes neues Leben, symbolisiert durch die emporragenden Schilfrohre.

LEHM IM SYMBOLISCHEN KONTEXT

Materialität zwischen Natur und Kultur

Lehm steht in Eyrichs Materialkanon an der Schwelle zwischen natürlichem Vorkommen und kultureller Formgebung. Das Material trägt die Signatur seiner geologischen Entstehung, wird aber gleichzeitig zum Medium menschlicher Formgebung und Kulturtechnik. Diese Ambivalenz zwischen Natur und Kultur, zwischen vorgefundenem Material und gestalteter Form, prägt Eyrichs konzeptuelle Auseinandersetzung mit dem Material.

Archivierung durch Abdrücke

Lehm dient dem Künstler als Medium des Abdrucks und der Archivierung. In den Lehmplatten der „Mutter“-Installation werden Bodenstrukturen der Kongresshalle erfasst und bewahrt. Der Lehm wird hier zum Träger materieller Erinnerung, zum Speichermedium für Oberflächen und Strukturen, die im Zuge der Renovierung verschwinden werden.

Formgebung als Ausdruck

In der Arbeit „Mutter“ formt Eyrich den Lehm auch mit seinen Händen in die imperfekte Form einer großen Vase, deren Oberfläche eindeutige Spuren der Finger des Künstlers zeigt. Der bewusste Verzicht auf geometrische Perfektion zugunsten organischer, handgeformter Strukturen positioniert diese Arbeit in konzeptueller Opposition zur strengen geometrischen Perfektion der Architektur. Die haptischen Qualitäten des Materials und die Direktheit der manuellen Formgebung werden zu ästhetischen und politischen Aussagen.

Transformation und Potenzialität

Die ungebrannten Lehmkugeln mit eingebetteten Samen verkörpern ein transformatives Potenzial. Der Lehm wird hier zum temporären Schutzmedium für Samen – er bewahrt sie, bis er sich durch Regen auflöst und damit ihre Keimung ermöglicht. Hier zeigt sich eine zentrale künstlerische Strategie Eyrichs: die Transformation von Material in Potenzial, von konservierender Bewahrung in die Möglichkeit der Entfaltung.

Demokratische Materialität

Die Zugänglichkeit des Lehms, seine Formbarkeit ohne technologische Hilfsmittel und seine breite Verfügbarkeit machen ihn zu einem demokratischen Material par excellence. In der Ausstellung gewinnt diese Qualität eine politische Dimension – der einfache Lehm steht der pompösen Herrschaftsarchitektur gegenüber, die handgeformte Kugel konterkariert den geometrischen Gigantismus. Lehm steht für den Künstler hier für eine subtile Kritik an autoritären Ästhetiken.

KIEFER

Die Kiefer verkörpert in Eyrichs Materialsprache ein komplexes Spannungsfeld zwischen ästhetischer Geringschätzung und ökonomischer Hochnutzung. Mit ihrer charakteristischen Rindenstruktur, ihrer oft windgeprägten Silhouette und den markanten Zapfen hebt sie sich deutlich von anderen Baumarten ab. Ihre physikalische Beschaffenheit zeigt sich harzig, fasrig und von unverwechselbarer Maserung durchzogen.

Bemerkenswert ist die ökologische Anpassungsfähigkeit dieser Baumart – sie wächst auch auf kargen Sandböden. Insbesondere die fränkische Landschaft ist von Kiefernwäldern geprägt.

Der Künstler charakterisiert diese Baumart auch als „Arbeiter unter den Bäumen“ – schnell wachsend, industriell vielfach verwertet für Bauholz, Dachstühle, Schalungen und historisch auch für Harze, Lacke und Lösungsmittel, jedoch selten mit tiefergehender Wertschätzung bedacht.

Im Nationalsozialismus wurden Kiefern rund um das Reichsparteitagsgelände systematisch durch Eichen ersetzt, die der NS-Ideologie vom „deutschen Baum“ besser entsprachen. Diese ideologische Abwertung kehrt Eyrich in seiner Arbeit produktiv um.

Als paneuropäischer Baum – von Skandinavien bis Südtalien heimisch – wird die Kiefer für Eyrich auch zum Symbol für grenzüberschreitende Gemeinschaft und Verbundenheit.

DAS MATERIAL IN VERWENDUNG

Der „Dachstuhl“ (Seite 130), eines der drei Hauptwerke der Ausstellung, besteht aus etwa 100 Holzbalken des originalen Dachstuhls der Kongresshalle. Diese wurden von Bauarbeitern auf einheitliche Länge von 2,50 Metern geschnitten, um sie mit dem Aufzug transportieren zu können – eine pragmatische Entscheidung, die den Künstler an die systematische Anordnung gefällter Kiefern im forstwirtschaftlichen Kontext erinnerte. Der aufgetürmte Holzhaufen verengt den Ausstellungsraum und

zwingt Besucher zu Umwegen – eine physische Auseinandersetzung mit Historie als räumlichem Hindernis.

Die „Kringel“, eine Serie an Arbeiten die vereinzelt in der Ausstellung u. a. in „Curtain Nr. 1“ (Seite 158) auftauchen, repräsentieren Eyrichs Auseinandersetzung mit übersehenen Holzresten und zyklischen Prozessen. Diese kreisförmigen Objekte entstehen aus jenen unregelmäßigen Kiefernästen, die bei der standardisierten Holzverarbeitung als nicht verwertbar ausgesondert werden. Der Künstler sammelt solche Formen, die eine spezifische Ästhetik aufweisen, und fertigt sie zu organischen Skulpturen, die auf nachhaltige Kreislaufprozesse verweisen und das ökonomisch wertlose künstlerisch aufwerten.

Die „Reichswaldbunker“ R.W.B. IV; R.W.B. V (Seite 208) präsentieren lebende Kiefern in Betonkuben mit integrierten Glasfenstern. Der Name verweist auf den Reichswald bei Fischbach – den ersten von Menschen bewusst aufgeforsteten Wald der Region. Die Kiefer als „Arbeitspflanze“ wird hier zum sorgfältig präsentierten Ausstellungsstück, wodurch sich die gewohnten Wertigkeiten zwischen menschlichem Betrachter und natürlichem Objekt verschieben.

DIE KIEFER IM SYMBOLISCHEN KONTEXT

Kulturhistorische Tiefe

In vielen europäischen Kulturen symbolisiert sie Unsterblichkeit und Ausdauer – nicht zuletzt aufgrund ihrer Langlebigkeit und immergrünen Nadeln. In der japanischen Tradition steht die Kiefer für Standhaftigkeit; in der europäischen Waldwirtschaft hingegen für Anpassungsfähigkeit und Regenerationskraft.

Zwischen Wertschätzung und Verwertung

Die industrielle Nutzung der Kiefer steht im Kontrast zu ihrer kulturellen Wertschätzung. Eyrich invertiert diese Hierarchie, indem er die Kiefer als Material ins Zentrum seiner künstlerischen Aufmerksamkeit rückt. Als „Schalung“ für Betonkonstruktionen prägt die Kiefer zudem indirekt das Erscheinungsbild moderner Architektur, bleibt dabei jedoch oft unsichtbar im fertigen Bauprozess – eine verborgene Symbiose, die der Künstler sichtbar macht.

Kreisläufe und Nachhaltigkeit

Die kreisförmige Struktur der „Kringel“ reflektiert bewusst den Gedanken zyklischer Nachhaltigkeit. Was in industriellen Verwertungsprozessen übersehen wird, kehrt durch künstlerische Transformation zurück in den kulturellen Wertkreislauf – eine materielle Metapher für gesellschaftliche Regenerationsprozesse. Der Fokus auf ausgesonderte, „wertlose“ Äste positioniert diese Arbeiten zudem als kritischen Kommentar zur ökonomischen Rationalität der Maximierung und Standardisierung.

Transformative Prozesse

In Eyrichs künstlerischer Praxis durchläuft die Kiefer verschiedene Transformationen: Von der Abstrahierung in organischen Skulpturen über die Integration in Installationen bis hin zur metallischen Reproduktion durch Aluminiumabgüsse. Diese Prozesse erzeugen einen Dialog zwischen dem Vergänglichen und dem Beständigen, zwischen Natur und Kultur. Der transformative Umgang mit dem Material reflektiert das zentrale künstlerische Interesse an materiellen und konzeptuellen Metamorphosen.



Die Rahmenkonstruktion der »Wallprints« (Seite 194)

WACHS

In Eyrichs künstlerischem Werk nimmt Wachs eine zentrale Position ein. Als Material mit bemerkenswerten Eigenschaften – formbar, versiegelnd und farbaufnahmefähig – dient es dem Künstler als Bindeglied zwischen verschiedenen Materialitäten und Zuständen.

Bienenwachs, das Eyrich von befreundeten Imkern bezieht, versiegelt Oberflächen und verleiht insbesondere Leinenstoffen eine völlig neue Qualität. Die behandelten Textilien entwickeln eine charakteristische Steifheit und lederne Haptik, die einen deutlichen Kontrast zu ihrer ursprünglichen Weichheit bildet.

Diese Veränderung der Materialeigenschaften korrespondiert mit dem konzeptuellen Kern der Ausstellung: der Transformation und Neuinterpretation des Vorhandenen. Wie der Stoff durch die Wachsbehandlung seinen Charakter verändert, ohne seine Identität zu verlieren, zielt auch Eyrichs künstlerischer Eingriff in der Kongresshalle auf eine Verwandlung des Bestehenden, nicht auf dessen Austausch.

Der Künstler begann früh, sich mit Wachs auseinanderzusetzen. Praktische Erfahrungen sammelte er zunächst beim Wachsen von Barbour-Jacken – eine Technik, die seit Jahrhunderten zur Imprägnierung von Stoffen genutzt wird. Einen wichtigen Bezugspunkt stellt auch die maritime Tradition dar. Eyrich verarbeitete ausgediente Segeltücher des Segelboots "Jane" seines Onkels zu Taschen, die er selbst gewachst hat.

Die Verarbeitung von Wachs gestaltet sich bei Eyrich als gleichermaßen reflektierter wie körperbetonter Vorgang. Das Einschmelzen des Bienenwachses beschreibt er als meditativen Akt, der Konzentration und Präzision erfordert. Die anschließende Imprägnierung der Leinenstoffe hingegen verlangt intensive physische Arbeit: Der am Boden ausgebreitete Stoff wird mit Händen und Füßen bearbeitet, bis das Wachs vollständig eingerieben ist.

DAS MATERIAL IN VERWENDUNG

In "In Hope of Sentimental Seeds" zeigt sich Wachs in verschiedenen Werkkomplexen. Besonders prägnant erscheint es in den gewachsenen Leinentüchern, die im "Curtain Nr. 1" und den "Stone Chrome" verwendet werden.

In der "Stelage" (Seite 268) in der Galerie Sima experimentiert Eyrich mit unterschiedlichen Wachsbehandlungen und erzeugt differenzierte materielle Qualitäten, die von dichter Stabilität bis zu fragiler Transparenz reichen.

WACHS IM SYMBOLISCHEN KONTEXT

Schutz und Konservierung

Die schützende Funktion des Wachses als versiegelnde Schicht entspricht dem dokumentarischen Aspekt der Ausstellung. Wie Wachs Materialien gegen äußere Einflüsse bewahrt,

konserviert Eyrich mit seinen künstlerischen Eingriffen den Zustand der Kongresshalle vor ihrer Transformation – ein Akt des Bewahrens, der zugleich die Möglichkeit der Veränderung einschließt.

Körperliche Präsenz

Die intensive physische Bearbeitung des Materials – das Einreiben mit Händen und Füßen – hinterlässt subtile Spuren menschlicher Einwirkung. Diese körperliche Dimension steht in bewusstem Kontrast zur entmenschlichten Monumentalität der NS-Architektur, die auf Unterdrückung des Individuellen zugunsten kollektiver Gleichförmigkeit zielte.

Wandlung und Veränderung

Die Fähigkeit des Wachses, zwischen festen und flüssigen Zuständen zu wechseln, verkörpert die Dialektik von Beständigkeit und Veränderung, die das gesamte Projekt durchzieht. Das Material wird zur Metapher für ein Geschichtsverständnis, das weder in starrer Konservierung verharret noch das Vergangene auslöscht, sondern einen dritten Weg der reflektierten Transformation sucht.

LEINEN

Leinen präsentieren sich in Eyrichs Arbeiten oft als Materialparadoxon: zugleich robust und sensibel, starr und flexibel. Die länglichen Fasern verleihen dem gewebten Stoff seine charakteristische Struktur – eine leicht unregelmäßige Textur mit typischen Verdickungen und Knoten, die als materielle Signatur des Organischen lesbar werden. Die natürliche Färbung bewegt sich zwischen hellen Beigetönen und tieferen Braunnuancen, wobei das Material durch seine raue Struktur eine bemerkenswerte Aufnahmefähigkeit für Farbpigmente besitzt.

Von den Grablinnen des alten Ägyptens über die Leinwände der Renaissance-Malerei bis zu den Segeln historischer Schiffe durchzieht dieser Stoff die menschliche Kulturgeschichte.

In Eyrichs künstlerischer Praxis begegnen wir Leinen in verschiedenen Transformationsstufen: als rohe, unbehandelte Leinwand; als mit Bienenwachs imprägnierter, wasserabweisender Stoff; als durch Färbung modifizierter Bildträger; als mit Estrich gestaltetes Me-

dium. Besonders die gewachsten, dunkelgrünen Leinentücher werden zu wiederkehrenden Elementen in Installationen – materielle Marker, die zwischen verschiedenen Werken vermitteln und so einen Wiedererkennungswert erzeugen.

Die maritime Dimension des Leinens, seine traditionelle Verwendung als Segeltuch, aktiviert der Künstler bewusst in seinen Installationen. Das Segel als Schnittstelle zwischen Mensch und Naturkraft, als transformatives Element, das Windenergie in Bewegung übersetzt, findet seine Entsprechung in der künstlerischen Transformation des Materials.

DAS MATERIAL IN VERWENDUNG

In „Stone Chrome“ (Seite 150) verwendet Eyrich zehn Schichten gewachster Leinenstoffe, die von einem Edelstahlgestell hängen. Die Installation bildet einen Tunnel, durch den Besucher die Ausstellung betreten müssen – ein Durchgang zwischen Außen- und Innenwelt.

Die „Kollagen Stockheim“ (Seite 172) sind große Leinentücher, die mit selbstgemachten

Kohle-Wachsmalstiften bemalt wurden. Nach einem partizipativen Projekt mit Kindern in Stockheim wurden diese Arbeiten neu kollagiert und in der Kongresshalle installiert.

Im „Curtain Nr. 1“ (Seite 158), der an drei 12 Meter langen Edelstahlstangen im Flur der Kongresshalle hängt, kombiniert Eyrich gewachste Leintücher und Leinen mit Estrich.

LEINEN IM SYMBOLISCHEN KONTEXT

Dialektik zwischen Träger und Eigenständigkeit

In der traditionellen Malerei verschwindet die Leinwand hinter dem Bildinhalt. Eyrich hingegen betont die materielle Qualität des Leinens selbst, indem er es wachst, färbt, mit Estrich begießt oder durch Frottage und Abdruck mit Spuren versieht. Diese Betonung der Materialität steht im konzeptuellen Gegensatz zur traditionellen Rolle der Leinwand als neutraler Bildträger.

Transformation durch handwerkliche Eingriffe

Die Imprägnierung mit Bienenwachs verändert die materielle Struktur grundlegend – der Stoff wird wasserabweisend, erhält eine lederartige Qualität und entwickelt eine veränderte Haptik. Die Kolorierung, besonders in verschiedenen Grüntönen, fügt eine chromatische Dimension hinzu, die konzeptuell mit Wachstum und Vitalität assoziiert wird.

Dekonstruktion und Rekonstruktion

In mehreren Arbeiten zerschneidet Eyrich das Leinen in Streifen, um es anschließend durch Tackernadeln wieder zusammenzufügen. Dieser Prozess der Dekonstruktion und Rekonstruktion erzeugt neue strukturelle Qualitäten und visuelle Rhythmen. Das schnelle, pragmatische Zusammentackern markiert eine bewusste Abkehr von traditioneller handwerklicher Sorgfalt.

METALL

Aluminium und Edelstahl zeigen sich in Eyrichs Werk in ihren Qualitäten zwischen solider Beständigkeit und transformativem Potenzial. Das polierte oder gebürstete Edelstahl besticht durch seinen kühlen Glanz, seine präzise Formbarkeit und seine Widerstandsfähigkeit gegen Korrosion und Witterungseinflüsse. Aluminium hingegen vereint Leichtigkeit mit struktureller Belastbarkeit und ist durch seinen niedrigeren Schmelzpunkt für Gussverfahren besonders geeignet.

Anders als die organischen Materialien in seinem Werk, repräsentiert Metall das dauerhaft konstruierte, das technologisch transformierte. In seiner glänzenden, polierten Form bildet es einen starken Kontrast zu den matten, erdigen Texturen anderer Materialien in der Ausstellung. Dieser Kontrast zwischen dem Industriellen und dem Natürlichen, dem Präzisen und dem Organischen ist ein starkes Stilmittel in Eyrichs Materialsprache.

In Eyrichs Arbeiten erscheint Metall in verschiedenen Formationen: als konstruktives Element in Gestellen, Stangen und Halterungen; als Gussobjekt in Form von Abformungen natürlicher und architektonischer Elemente; als reflektierende Oberfläche in den großformatigen Edelstahlplatten; als verbindendes Element in Klemmen, Seilen und Ösen. Diese materiellen Manifestationen vereint eine präzise Handschrift, die industrielle Fertigung mit handwerklicher Verarbeitung kombiniert.

Als Material der Moderne verkörpert Metall einen vielschichtigen kulturhistorischen Bedeutungskomplex. Mit seiner historischen Tiefe – von den frühen Bronzekulturen über die Eisenzeit bis zur industriellen Revolution – trägt Metall die Signatur menschlicher Entwicklung.

DAS MATERIAL IN VERWENDUNG

Die „Edelstahlplatten“ (Seite 176) sind acht große, matt reflektierende Edelstahlplatten, die auf Dreischichtholzplatten aus Kiefer aufgezogen und an die Wand gelehnt sind. In

ihrer leicht verschwommenen Spiegelqualität thematisieren diese Objekte die Komplexität ideologischer Einstellungen – eine materielle Reflexion über historische Ideologie. Die physikalische Eigenschaft der Reflexion transformiert sich zur konzeptuellen Metapher für gesellschaftliche Selbstbetrachtung. Die verzerrt spiegelnden Oberflächen sind mit Ziegelsteinfragmenten besetzt, die entstanden, als Bauarbeiter durch die Mauern der Kongresshalle bohrten.

Die „Garderoben“ (Seite 166) bestehen aus vier Edelstahlkonstruktionen mit jeweils bis zu zehn Haken, an denen verschiedene Fundstücke und Aluminiumgüsse hängen. Diese funktional anmutenden Objekte symbolisieren den Übergang zwischen privater „Blase“ und Außenwelt. Sie markieren die Schwelle, an der wir ein Haus betreten oder verlassen, und evozieren die Frage, was wir mitnehmen und was wir zurücklassen.

In den „Ziegelsäulen“ (Seite 182) werden Backsteine aus der Kongresshalle auf Metallstangen aufgefädelt, die in Betonsockeln verankert sind. Das Metall fungiert hier als organisierendes Prinzip, das die architektonischen Elemente in eine neue räumliche Ordnung

bringt. Die drei Skulpturen, jeweils zwei Meter hoch, symbolisieren das Durchdringen der Materialität – ein Versuch, in die Tiefe des Verständnisses dieses Gebäudes und seiner ideologischen Grundlagen zu gelangen.

METALL IM SYMBOLISCHEN KONTEXT

Reflexion und Selbstkonfrontation

Die reflektierenden Metalloberflächen, besonders in den Edelstahlplatten, bringen den Betrachter zur Selbstwahrnehmung im Kontext des Ortes. Die leicht verzerrte Spiegelung wird zur Metapher für die Verzerrungen im eigenen Selbst- und Geschichtsverständnis.

Alchemistische Transformation

Aluminiumgüsse fungieren in Eyrichs Arbeit als materielle Übersetzungen und Transformationen. In den Abgüssen von z.B. Kiefernzapfen, Steinen oder Werkzeugen manifestiert sich die Fähigkeit des Metalls, andere Materialien zu „zitieren“ und in einen neuen materiellen Kontext zu überführen. Diese alchemistische Dimension – die Transformation des Formbaren

in das Feste, des Flüchtigen in das Beständige – eröffnet einen symbolischen Raum zwischen materieller Dokumentation und künstlerischer Neuschöpfung.

Struktur und Verbindung

Metallische Elemente wie Klemmen, Heftklammern, Haken, Drähte, Seile oder Ösen dienen als Verbindungselemente zwischen verschiedenen Materialien. Diese verbindende Funktion des Metalls thematisiert Fragen von Zusammenhalt und Trennung. Der Künstler stellt symbolisch den „Keil“, der in die Gesellschaft getrieben wird, dem „Tacker“ als verbindendem Werkzeug gegenüber – eine materielle Auseinandersetzung mit sozialen Dynamiken.

Präzision und Konstruktion

In den Edelstahlgestellen für Garderoben, Vorhänge und andere Installationen zeigt sich ein konstruktives Prinzip. Das Metall wird zugeschnitten, gebogen, geschweißt und zu präzisen Strukturen gefügt, die als tragende Elemente für andere Materialien dienen. Diese konstruktive Dimension verkörpert ein Interesse an klaren räumlichen Organisationsformen und architektonischen Prinzipien.



Verschiedene Metallteile warten auf die Verarbeitung

BETON

Formlos und formgebend, flüssig und fest, aus natürlichen Bestandteilen zusammengesetzt und doch künstlich in seiner Erscheinung. Seine physikalischen Eigenschaften wandeln sich von extremer Formbarkeit im flüssigen Zustand zu absoluter Härte nach der Trocknung. Die Oberfläche bewahrt dabei stets die Abdrücke der Umgebung während der Formung – sei es die Holzmaserung der Schalung, die Textur einer Folie oder die Spuren händischer Bearbeitung.

Als charakteristisches Material der Moderne trägt Beton eine vielschichtige kulturgeschichtliche Bedeutung. Seit seiner massenhaften Verbreitung ab dem frühen 20. Jahrhundert prägt er unsere gebaute Umwelt – von monumentalen Bauwerken bis zu infrastrukturellen Grundlagen. In seiner scheinbaren Neutralität verkörpert Beton gleichzeitig Fortschritts-glauben und Modernekritik, gestalterische Möglichkeiten und standardisierte Einförmigkeit.

Für den Künstler stellt Beton den perfekten Übergang zwischen flüssiger Form und fester Masse dar – eine stoffliche Verwandlung, die in seiner Kunst konzeptuelle Bedeutung gewinnt. Das Flüssige, das zum Festen erstarrt, wird zum Sinnbild für kulturelle Verfestigungsprozesse, für die Umwandlung von offenen Möglichkeiten in festgelegte Strukturen. Zugleich speichert der Beton als universelles Archiv menschlicher Eingriffe in die Landschaft die Spuren seiner Formung – eine materielle Gedächtnisfunktion, die der Künstler in seinem archäologischen Ansatz produktiv nutzt.

Besonders aufschlussreich ist die Beziehung zwischen Beton und Holz in Eyrichs Materialverständnis. Der Künstler betont die Abhängigkeit des Betons von seiner Schalung – oft aus Kiefernholz –, die erst die Formung ermöglicht und nach dem Aushärten entfernt wird. In dieser zeitlichen Abfolge, dieser Abhängigkeit des einen Materials vom anderen, findet er einen wichtigen gedanklichen Ansatz: Er thematisiert die Frage nach verborgenen Voraussetzungen, nach übersehenen Grundlagen und nach der Wertschätzung aller Elemente im handwerklichen und künstlerischen Prozess.

DAS MATERIAL IN VERWENDUNG

Der „Concrete Table“ (Seite 244) besteht aus drei organisch geformten Betonplatten, die mit Bewehrungen aus Edelstahlstangen zusammengeschaubt sind. Die Platten wurden nicht in geometrische Formen gepresst, sondern konnten sich auf einer Folie natürlich ausbreiten. Die flache Bodenseite wurde umgedreht und dient als Oberseite der Tischplatte. In dieser simplen Umkehrung liegt eine konzeptuelle Geste, die das „Unten“ zum „Oben“ transformiert und die Dialektik zwischen funktionaler Form und organischer Struktur betont.

In „O. T.“ (Seite 228) kombiniert Eyrich ein Edelstahlgestell mit einem Betonkissen. Dieses Kissen besteht aus Leinen, das mit Estrich begossen wurde – eine materialsemantische Verschmelzung des Weichen mit dem Harten. Das Betonkissen wird durch eine elektrische Pumpe alle zehn Minuten für eine Minute aufgeblasen und fällt wieder in sich zusammen – ein rhythmischer Atemzyklus, der dem starren Material eine fast lebendige Qualität verleiht und

zeitliche Prozesse visualisiert. Diese „Wiederkehr, Veränderung, Zerfall“ zeigt den Beton nicht als dauerhaftes Monument, sondern als dynamisches Element im Zeitfluss.

BETON IM SYMBOLISCHEN KONTEXT

Speichermedium für Abdrücke

Beton dient Eyrich u. a. als Medium des Abdrucks und der Archivierung. Er trägt die Erinnerung an seine Entstehungsform in sich; die Abdrücke der Holzverschalung bleiben als Negativform erhalten. Diese materielle Gedächtnisfunktion nutzt der Künstler konzeptuell in Arbeiten wie den „Wallprints“, wo Beton zum Träger physischer Erinnerung wird, zum Speichermedium für Oberflächen und Strukturen. Die abformende Qualität des Betons korrespondiert mit dem dokumentarischen Anspruch der Ausstellung.

Metamorphose des Aggregatzustands

Die Transformation von Pulver zu Flüssigkeit zu Festkörper zeigt, dass etwas Fließendes zu etwas scheinbar Permanentem werden kann. Diese stoffliche Verwandlung gewinnt in Ey-

richs Kunst konzeptuelle Bedeutung als Sinnbild für kulturelle Erinnerungsprozesse, für die Umwandlung von offenen Möglichkeiten in festgelegte Strukturen. Der Übergang zwischen flüssiger Form und fester Masse wird zur Metapher für gesellschaftliche und historische Prozesse.

Estrich als Deckschicht

Der Estrichboden repräsentiert bald in der Kongresshalle die fundamentale Plattform menschlicher Aktivität. Die bevorstehende Überdeckung des historischen Bodens der Kongresshalle mit neuem Estrich wird zur Metapher für gesellschaftliche Überschreibungsprozesse und historische Schichtungen.

Potenzial des Festen

Besonders in Arbeiten wie dem „Blowout“ (studioeyrich.com/blowout) wird der Beton aus seiner scheinbaren Unbeweglichkeit gelöst und in einen zeitlichen Prozess eingebunden. Die rhythmische Bewegung des Auf- und Abblasens zeigt den Beton nicht als starres Element, sondern als dynamisches Material im Zeitfluss.



»Concrete Table« (Seite 244)



Tisch und Bank vor den Ausstellungsräumen





Der Innenbereich der Kongresshalle im Juni 2024

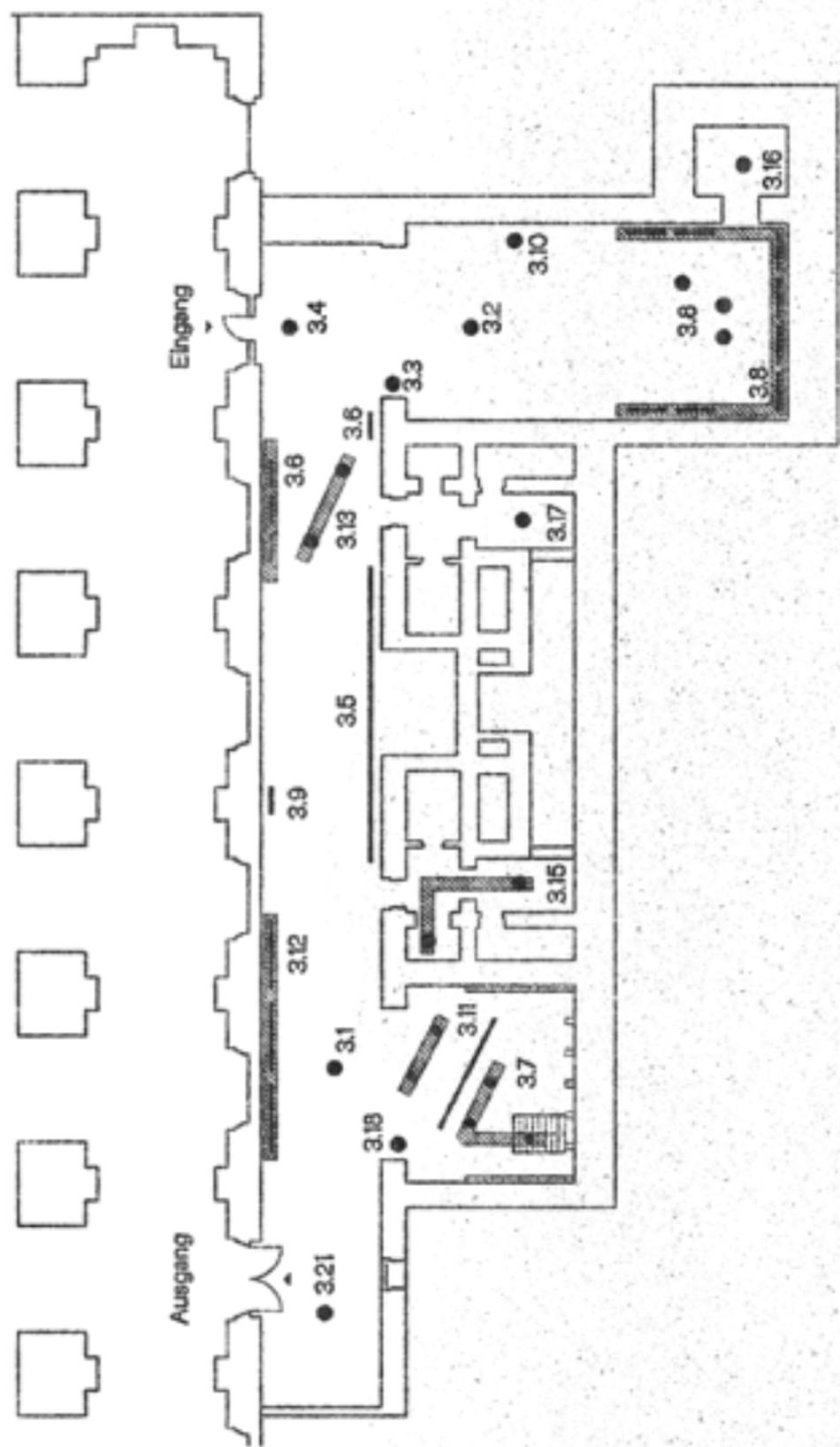


WWE

IND

ARK

EX



3.1	DER DACHSTUHL	S. 130
3.2	MUTTER	S. 138
3.3	SEEDS OF LOVE	S. 144
3.4	STONE CHROME	S. 150
3.5	CURTAIN NR.1	S. 158
3.6	DIE GARDEROBEN 1-4	S. 166
3.7	KOLLAGEN STOCKHEIM 1-6	S. 172
3.8	DIE EDELSTAHL- PLATTEN	S. 176
3.9	DIE ZIEGELSÄULEN	S. 182
3.10	DAS KREMATORIUM	S. 188
3.11	WALLPRINTS 1-12	S. 194
3.12	MAX QUELLE 1-3	S. 202

3. 13	R.W.B. IV;R.W.B. V	S. 208
3. 14	DER SPLINTER	S. 214
3. 15	FRANCONIAN FLOWERS 1-9	S. 220
3. 16	FRAGEN EINER TASCHE	S. 224
3. 17	O.T.	S. 228
3. 18	ENGEL I	S. 234
3. 19	ENGEL II	S. 238
3. 20	CONCRETE TABLE	S. 244
3. 21	MY ART IS NOT ENOUGH	S. 250
3. 22	SEIN STEIN, STEIN SEIN	S. 254
3. 23	DIE KOHLEMÜHLE	S. 260

3. 24 **DIE LEHMKUGELN** S. 264
AUF DEM
KACHELOFEN
3. 25 **STELAGE** S. 268
3. 26 **PINE PAINTINGS** S. 276
3. 27 **BRILLEN 1-20** S. 282

DER DACHSTUHL

Arbeit, 2025

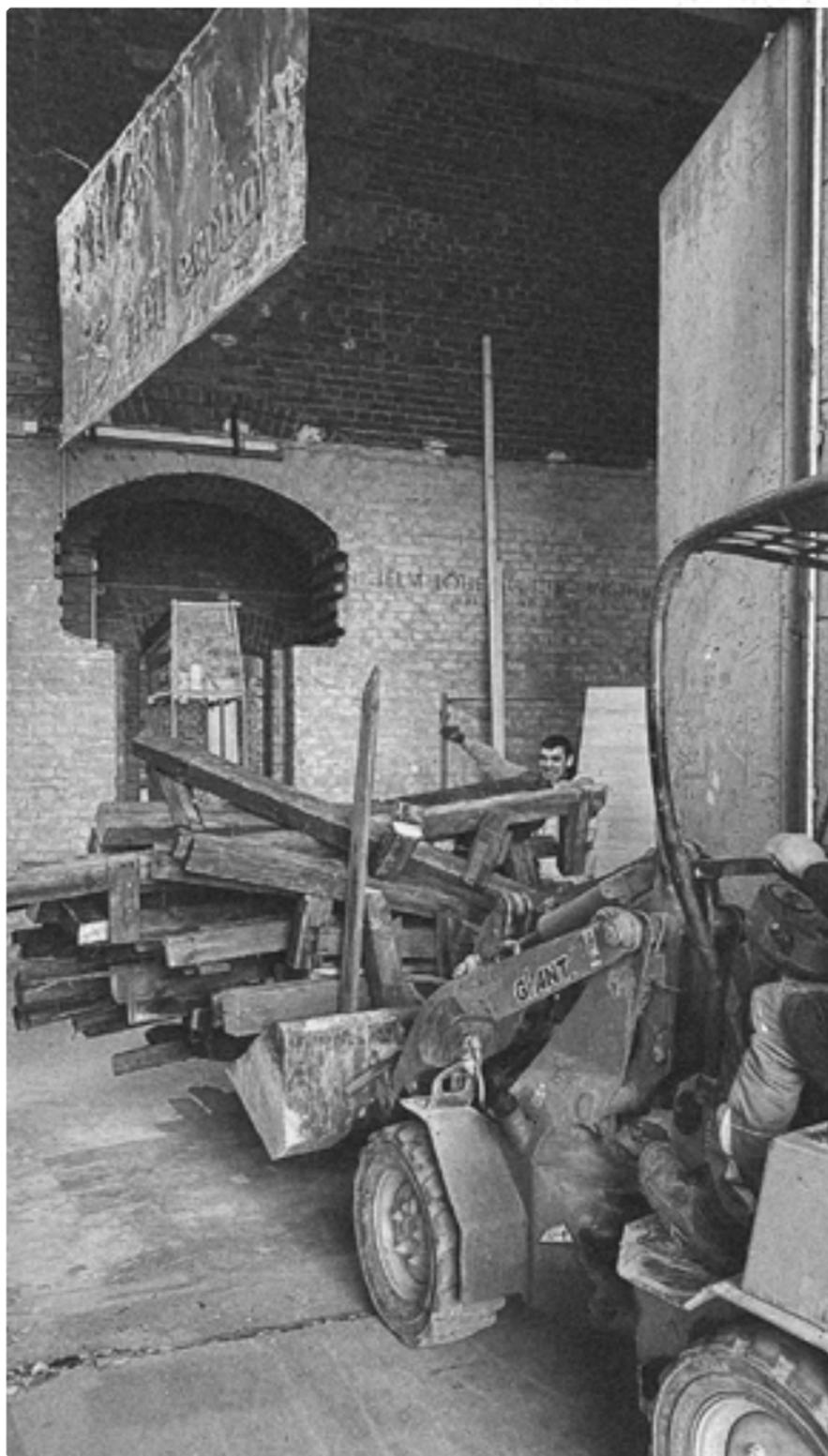
Ca. 100 Holzbalken à 1,5-2,5 m

Kongresshalle Nürnberg

DETAILS

Diese Arbeit besteht aus einem Stapel von etwa hundert Holzbalken, die aus dem ursprünglichen Dachstuhl der NS-Kongresshalle stammen. Die massiven Balken wurden während Renovierungsarbeiten auf eine einheitliche Länge geschnitten und im Ausstellungsraum zu einem Stapel aufgeschichtet. Die Arbeit verengt den langen Flur, der vom großen Ausstellungssaal Richtung Bar verläuft, und zwingt Besucher, ihren Weg um dieses physische Hindernis herum zu finden. Die Balken strahlen eine rohe Ästhetik aus, und erinnern an gestapelte Baumstämme in Forstwirtschaft und Holzindustrie.





Bauarbeiter liefern die Balken an
Foto: Eyrich

Die Balken sind Originalteile des historischen Dachstuhls der Kongresshalle, der aus den späten 1930er Jahren stammt und damit fast 90 Jahre alt ist. Das verwitterte Kiefernholz trägt deutliche Gebrauchsspuren - Nägel, Beschläge und andere Befestigungselemente sind noch in vielen Balken zu sehen. Die Stücke wurden von Bauarbeitern während der Renovierungsarbeiten auf max. 2,50 Meter geschnitten, damit sie durch den Aufzug transportiert werden konnten. Diese technisch bedingte Gleichförmigkeit nutzte Eyrich für die Komposition seiner Arbeit.

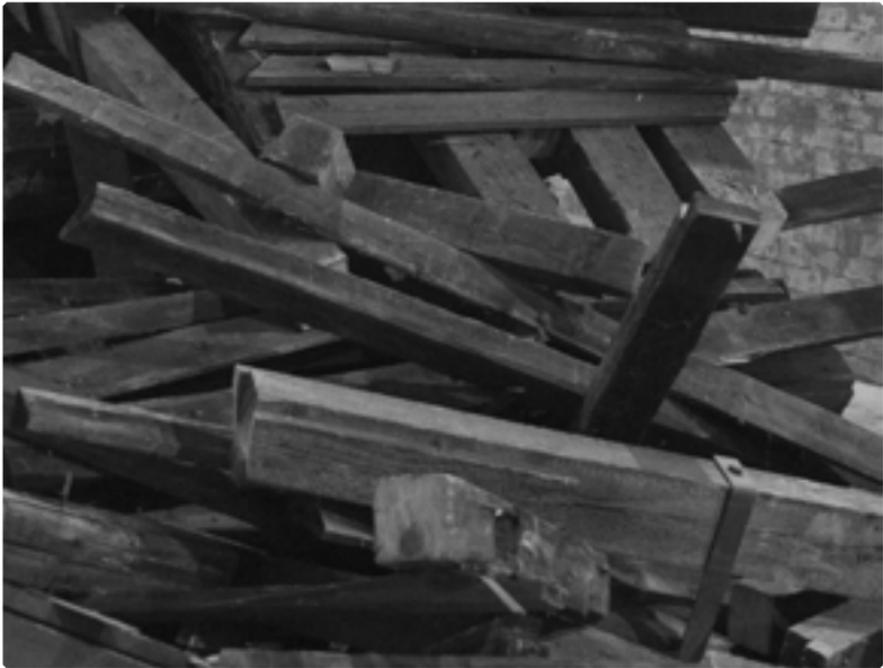
IDEE UND KONZEPT

Der Dachstuhl entstand spontan, als Bauarbeiter die geschnittenen Balken vor der Tür zum Abtransport ablegten.

Das Werk verengt den Raum und zwingt Besucher zu einem physischen Umweg - eine körperliche Erfahrung. Eyrich beschreibt diese taktile Konfrontation als „eine physische Auseinandersetzung mit Geschichte als Hindernis“, die emotionale Zugänge schafft, „wo rationale Erklärungen versagen“.

Symbolisch greift der Dachstuhl zudem Eyrichs wiederkehrendes Thema der Kiefer als „Arbeiter unter den Bäumen“ (Seite 94) auf - ein Baum, der massenhaft gepflanzt und industriell verwertet wird, oft ohne Wertschätzung zu erfahren.

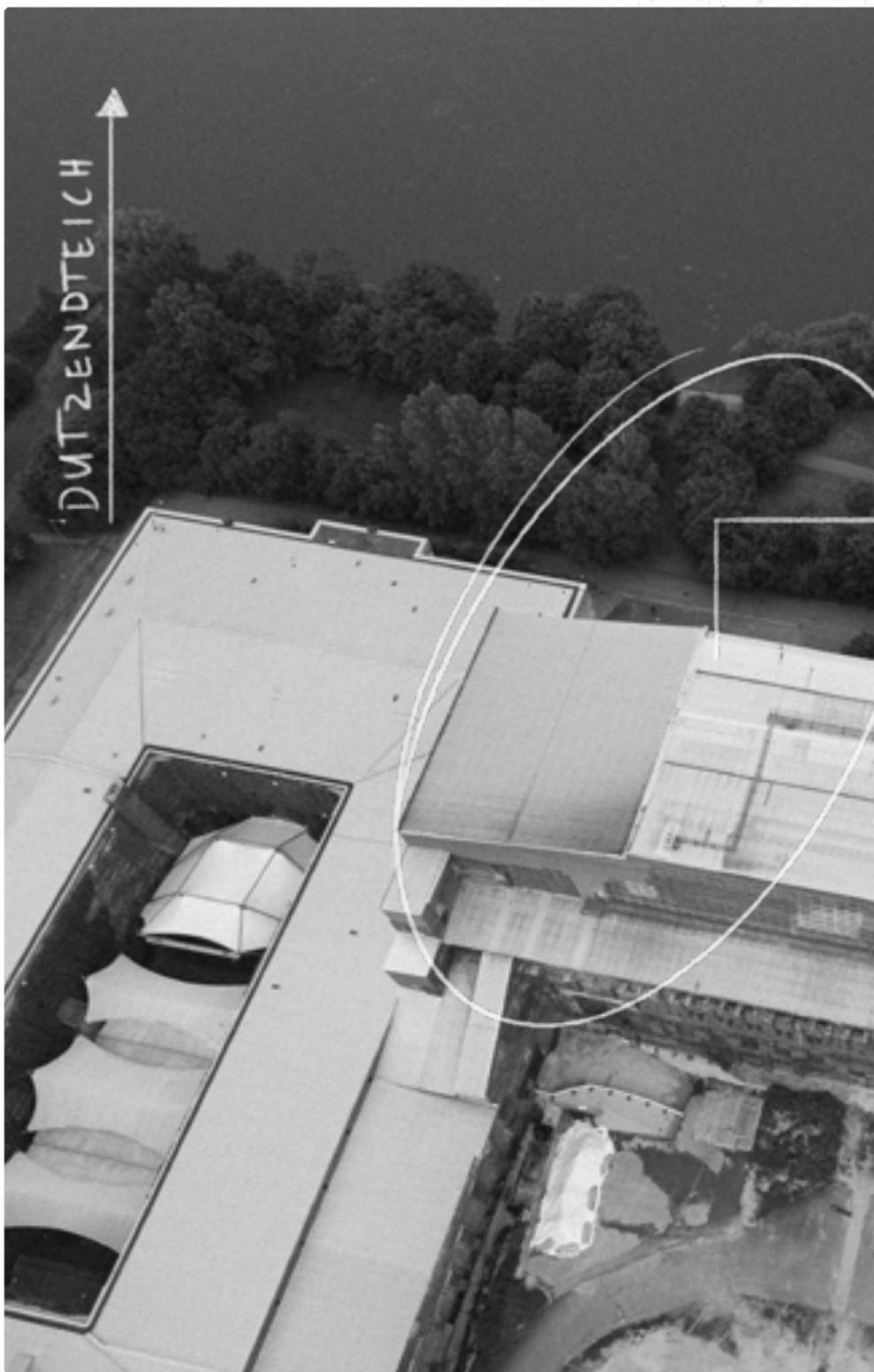
Dass die Nazis Kiefern rund um das Reichsparteitagsgelände entfernen und durch Eichen ersetzen ließen, die ihrer Ideologie vom „deutschen Baum“ entsprachen, verleiht diesem Werk im Kontext der Kongresshalle eine zusätzliche historisch-politische Dimension.



Nägels und Metallteile ragen aus dem Stapel der Balken



Die Balken des Dachstuhls vor dem Abriss



Ursprünglicher Standort der Balken des Dachstuhls
vor den Renovierungsarbeiten



POS. DACHSTUHL

MUTTER

Skulptur, 2025

120 cm x 80 cm

Kongresshalle, Eingangsbereich

DETAILS

Beim Betreten des Ausstellungsraums prägt diese Arbeit den ersten Eindruck: Eine große Vase aus Terracotta steht auf einem Arrangement von sieben Holzpaletten. Mit einer Höhe von rund 1,20 Metern bildet der Gefäßkörper selbst nur den Ausgangspunkt für einen besonders langen, schlanken Hals, aus dem vier Meter hohe Schilfrohre emporragen. Um die Vase herum sind sieben vertikale Lehmplatten von etwa 80 Zentimetern Höhe angeordnet.

Das Gefäß selbst wurde vollständig von Hand getöpfert. Die sieben Lehmplatten, die die Vase umgeben, sind direkte Abdrücke verschiedener Bodenpartien der Kongresshalle. Sie wurden vom großen Gang im dritten Stock genommen, der um das Gebäude herumführt. Für diese Abdrücke verwendete Eyrich ungebrannten fränkischen Lehm aus der lokalen Dachziegel-



»Mutter« kurz vor der Fertigstellung im März 2025



Ausstellungsansicht

produktion – ein Material, das sich in mehreren Werken der Ausstellung wiederfindet.

Die Schilfrohre, die aus dem langen Hals der Vase emporragen, kommen vom nahegelegenen Dutzendteich. Sie verbinden das Werk mit der unmittelbaren Umgebung der Kongresshalle und führen ein natürliches, gewachsenes Element in die Architektur ein. Die Holzpaletten, auf denen die Vase steht, sind Fundstücke aus dem Gebäude selbst und verweisen auf die jahrzehntelange Nutzung als Warenlager durch das Versandhaus Quelle. In ihrer rohen Zusammensetzung bilden sie einen improvisiert wirkenden Sockel, der im Kontrast zur sorgfältig gearbeiteten Vase steht.

IDEE UND KONZEPT

Die große Vase vereint, als eines der drei Hauptwerke, zentrale konzeptuelle Stränge der Ausstellung. In ihr verdichtet sich die Archivierungsfunktion der Ausstellung: Die Lehmplatten bewahren als Abdrücke Bodenstrukturen, die durch die geplanten Renovierungsarbeiten mit Estrich und Fußbodenheizung unwiederbringlich verschwinden werden. So konserviert das Werk Spuren der Vergangenheit.

Gleichzeitig verkörpert die Vase den zukunftsgerichteten Aspekt der Ausstellung, der bereits im Titel „In Hope of Sentimental Seeds“ anklingt. Der überlange Hals mit den emporwachsenden Schilfpflanzen symbolisiert Wachstum und Aufbruch.

Das Werk schafft eine Vermittlung zwischen verschiedenen Zeitebenen: Der Lehm als eines der ältesten künstlerischen Medien überhaupt trägt Abdrücke der vergangenen Nutzung, während die Schilfpflanzen nach oben in die Gegenwart und Zukunft weisen. Diese Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Konservierung und Transformation, durchzieht die gesamte Ausstellung.

In seiner unmittelbaren räumlichen Wirkung markiert die Vase einen starken Auftakt: Als eines der ersten Werke, das die Besucher beim Betreten der Ausstellung wahrnehmen, etabliert es sowohl thematisch als auch formal die Grundmotive der Ausstellung – die Auseinandersetzung mit dem Boden, die Archivierung des Bestehenden und die Hoffnung auf Neues, das aus dem Alten erwachsen kann.



»Mutter« während der Eröffnung am 12. März 2025

SEEDS OF LOVE

Partizipative Installation, 2025

ca. 350 Lehmkugeln

Kongresshalle, Galerie Sima

DETAILS

Die Arbeit besteht aus etwa 350 handgeformten Kugeln aus ungebranntem fränkischem Lehm, die lose über die gesamte Ausstellung verteilt sind. Im Hauptraum, im Flur, im Außenbereich der Kongresshalle und auch in der Galerie Sima finden sich diese Objekte in ungefähr der Größe von Schneebällen – etwas größer als Tennisbälle. Jede Kugel ist ein Unikat, geprägt von deutlich sichtbaren Handabdrücken des Künstlers, und trägt einen Stempel mit der Inschrift „Philipp Emanuel Eyrich, Seeds of Love“.

Die Lehmkugeln ruhen vorwiegend auf dem Boden, bilden teilweise kleine Gruppen, liegen jedoch auch vereinzelt an unterschied-



lichen Positionen im Ausstellungsraum. Durch ihre raue, erdige Textur und ihre organischen Formen stehen sie in einem bewussten Kontrast zur strengen Architektur der Kongresshalle. Der ungebrannte Lehm enthält in seinem Inneren eine Mischung aus Blumensamen und Dünger. Die Gestaltung ist bewusst einfach gehalten – die Oberfläche zeigt die Fingerabdrücke und Handspuren des Formungsprozesses.

Die handgefertigten Kugeln erscheinen durch ihre unregelmäßige Form und die sichtbaren Herstellungsspuren betont haptisch und laden zum Anfassen ein. Sie bilden einen wiederkehrenden visuellen Rhythmus im Raum und schaffen Verbindungslinien zwischen den verschiedenen Bereichen der Ausstellung, indem sie physische und konzeptuelle Grenzen überschreiten.

IDEE UND KONZEPT

„Seeds of Love“ ist eines der drei Hauptwerke der Ausstellung und verkörpert als partizipative Installation den gesellschaftlichen Aspekt von Eyrichs Schaffen. Zur Finissage dürfen die Besucher Lehmkugeln mitnehmen. Damit stellt der Künstler die Rezipierenden vor eine Entscheidung: Die Kugel kann als Kunst-Ar-



tefakt bewahrt oder der Natur zurückgegeben werden, wo sie sich durch Regen auflösen würde, sodass die enthaltenen Samen zu blühen beginnen.

In dieser Geste manifestiert sich Eyrichs Konzept der Weitergabe und Transformation. Die Arbeit überschreitet die Grenzen der Institution – sowohl räumlich als auch zeitlich. Die mögliche Auflösung der Lehmobjekte und das Wachstum der Blumen symbolisieren jenen Übergang vom Vergangenen zum Zukünftigen, der ein Kernthema der Ausstellung ist.

Das Werk reflektiert zudem auf einer politischen Ebene den Umgang mit Vergangenheit. Die Entscheidung zwischen Bewahren und Freigeben spiegelt, wie Eyrich selbst formuliert, „unseren ambivalenten Umgang mit belasteter Geschichte. Manchmal müssen wir konservieren, manchmal transformieren – aber nie ignorieren.“ Die Erinnerungskultur wird so ins Alltägliche übertragen und mit einer persönlichen Handlungsdimension versehen.

Die Bezeichnung „Seeds of Love“ betont auch den gemeinschaftsbildenden Charakter der Arbeit, der Eyrichs Verständnis von Kunst als sozialer Praxis unterstreicht und die im spannungsvollen Dialog mit der ursprünglichen Funktion der Kongresshalle als Ort der Massenmanipulation steht.



»Seeds of Love« aufgefädelt für »Die Lehmkugeln auf dem Kachelofen« (Seite 264)

STONE CHROME

Installation, 2025

10 Schichten, 300x300x500cm

Kongresshalle, Eingangsbereich

DETAILS

Diese raumgreifende Installation bildet den Eingang zur Ausstellung. Durch einen tunnelartigen Durchgang betreten die Besucher den Ausstellungsraum. Die Installation besteht aus zehn hintereinander angeordneten Ebenen aus Leinenstoff, die von einem Edelstahlgestell an der Decke herabhängen. Die Stoffe sind in unterschiedlichen Grüntönen gefärbt und mit Bienenwachs behandelt, was ihnen eine charakteristische Textur und Festigkeit verleiht.

Jeder dieser zehn Vorhänge ist partiell mit Estrich begossen, wodurch sich abstrakte, flächige Strukturen auf den vertikalen Stoffbahnen ergeben. Der graue Estrich bildet dabei einen deutlichen Kontrast zu den hell-



Aussenansicht von »Stone Chromex«

und dunkelgrünen Leinenflächen. Zwischen den Stoffbahnen hängen an Stahldrähten verschiedene Steine mit natürlichen Öffnungen, sogenannte „Hühnergötter“, die der Künstler über Jahre hinweg in Europa von dänischen bis zu kroatischen Stränden gesammelt hat. Diese durchlöcherten Steine schweben wie Pendel zwischen den Stoffschichten und bilden einen Rhythmus im Durchgangsraum.

Die gesamte Installation verändert die Wahrnehmung des Raumes radikal. Anstelle einer einfachen Tür tritt ein gestaffelter, textiler Übergang, der die Besucher zwingt, sich körperlich mit der Grenze zwischen Außen und Innen auseinanderzusetzen. Das haptische Erlebnis des Durchschreitens wird zum integralen Bestandteil der Arbeit.

IDEE UND KONZEPT

Die Eingangssituation der Ausstellung thematisiert den Übergang zwischen verschiedenen Sphären: Außenwelt und Ausstellungsraum, Öffentlichkeit und Kunstkontext, Alltag und ästhetische Erfahrung. Als Schwellenerlebnis sensibilisiert die Installation für die folgenden Arbeiten und markiert einen bewussten



Innenansicht von »Stone Chrome«

Eintritt in den Ausstellungskontext.

Die verwendeten Materialien stehen in einem dialektischen Verhältnis: Der weiche, flexible Leinenstoff (Seite 104) trifft auf den harten, starren Estrich (Seite 114). Diese Kombination verdichtet ein zentrales Thema der Ausstellung – die Spannung zwischen organischen und industriellen Materialien, zwischen Natur und Kultur. Das Grün der Stoffe symbolisiert dabei Wachstum, Energie und Leben, während der graue Estrich für die menschengemachte Umwelt steht.

Die „Hühnergötter“ bringen eine mythologische Dimension in die Arbeit ein. In nordeuropäischen Traditionen werden diesen natürlich durchlöcherten Steinen besondere Kräfte zugeschrieben – sie sollen böse Geister fernhalten und Glück bringen. Indem Eyrich diese Objekte am Eingang platziert, schafft er eine symbolische Schutzsphäre für den Ausstellungsraum und verweist gleichzeitig auf kulturelle Verbindungen innerhalb Europas, von Skandinavien bis zur Adria.

Die Eingangsinstallation steht in direktem Dialog mit anderen Werken der Ausstellung, besonders mit den „Garderoben“, die ebenfalls Übergangssituationen thematisieren, sowie mit dem „Großen Vorhang“ im Flur, der eine ähnliche Frage nach dem Blick auf die Welt aufwirft.



Hühnergötter als Teil von »Stone Chromex«





CURTAIN NR.1

Installation, 2025

3 Edelstahlstangen (ca. 12m lang)

63 Haken unterschiedlicher Länge (bis zu 3m)

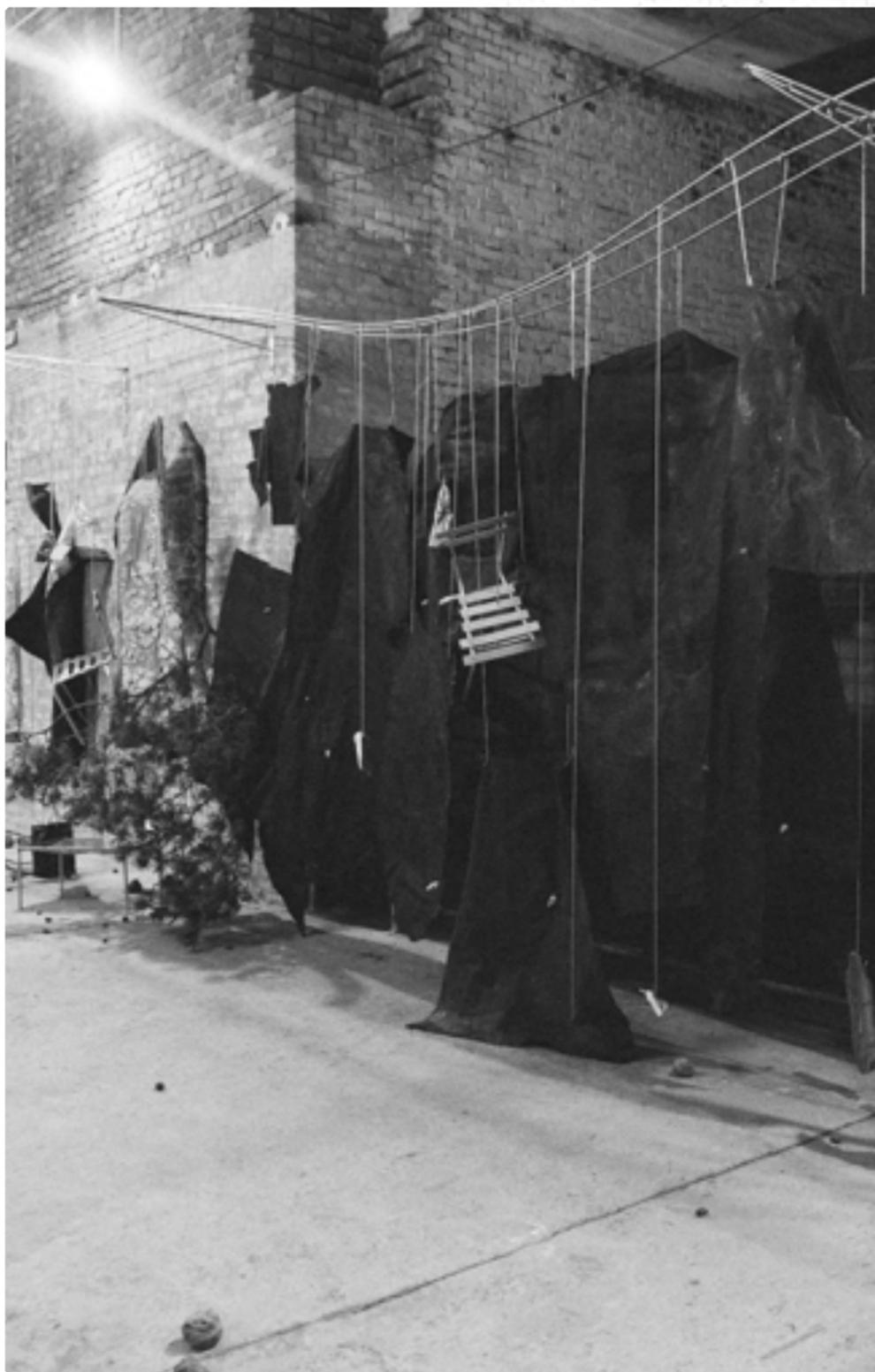
Kongresshalle

DETAILS

Im langen Flur der Kongresshalle erstreckt sich diese Installation über etwa die Hälfte der Flurlänge. Drei parallel verlaufende Edelstahlstangen von jeweils etwa zwölf Metern Länge sind in einer Höhe von ungefähr drei Metern an der Wand befestigt. An diesen Stangen hängen 63 Haken aus Edelstahl in unterschiedlichen Längen, die wiederum bis zu drei Meter lang sind.

An jedem dieser Haken hängt ein Objekt – die Bandbreite reicht von gewachsenen Leinentüchern in verschiedenen Grüntönen über Leinenstücke mit Estrichbeguss bis hin zu Kiefernrinde, gebrannten Tonformen, Metallstühlen, Aluminiumgüssen und Kiefernästen. Die Objekte hängen in unterschiedlichen Höhen; einige schweben frei im Raum, andere berühren





Ausstellungsansicht von »Curtain Nr. 1«



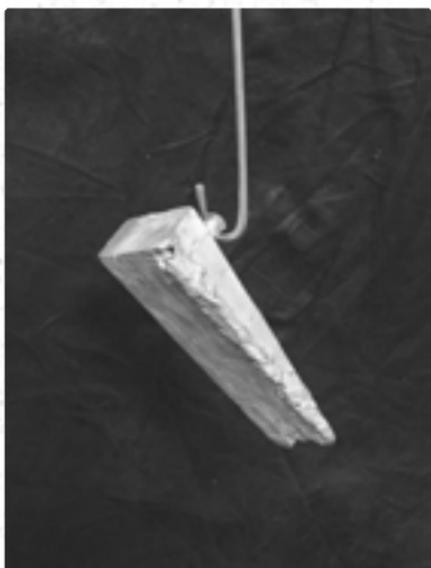
fast den Boden. Insgesamt entsteht der Eindruck eines komplexen, dreidimensionalen Vorhangs, der den Flur in seiner Längsrichtung strukturiert.

Die Installation integriert unterschiedlichste Materialien: Das polierte Edelstahl der Stangen und Haken reflektiert das Licht und kontrastiert mit den matten, organischen Oberflächen der Stoffe und Naturmaterialien. Die Metallstühle und Aluminiumgüsse fügen industrielle Elemente hinzu, während die dunkelgrün gewachsenen Leinentücher organische Flächen bilden. Durch die Anordnung in verschiedenen Tiefen entsteht ein rhythmisierter Raum mit unterschiedlichen Durchblicken und Bezügen zwischen den einzelnen Elementen.

IDEE UND KONZEPT

Der große Vorhang präsentiert eine Sammlung verschiedener Objekte, die klar angeordnet und präsentiert werden. Die Installation fungiert dabei als eine Art materielles Gedächtnis, das diverse Elemente aus dem Kongresshallen-Kontext zusammenführt und neu arrangiert.

Die Metapher des Vorhangs thematisiert dabei eine grundlegende Frage: Wie nehmen wir die Welt wahr? Der Vorhang steht für jene Fil-



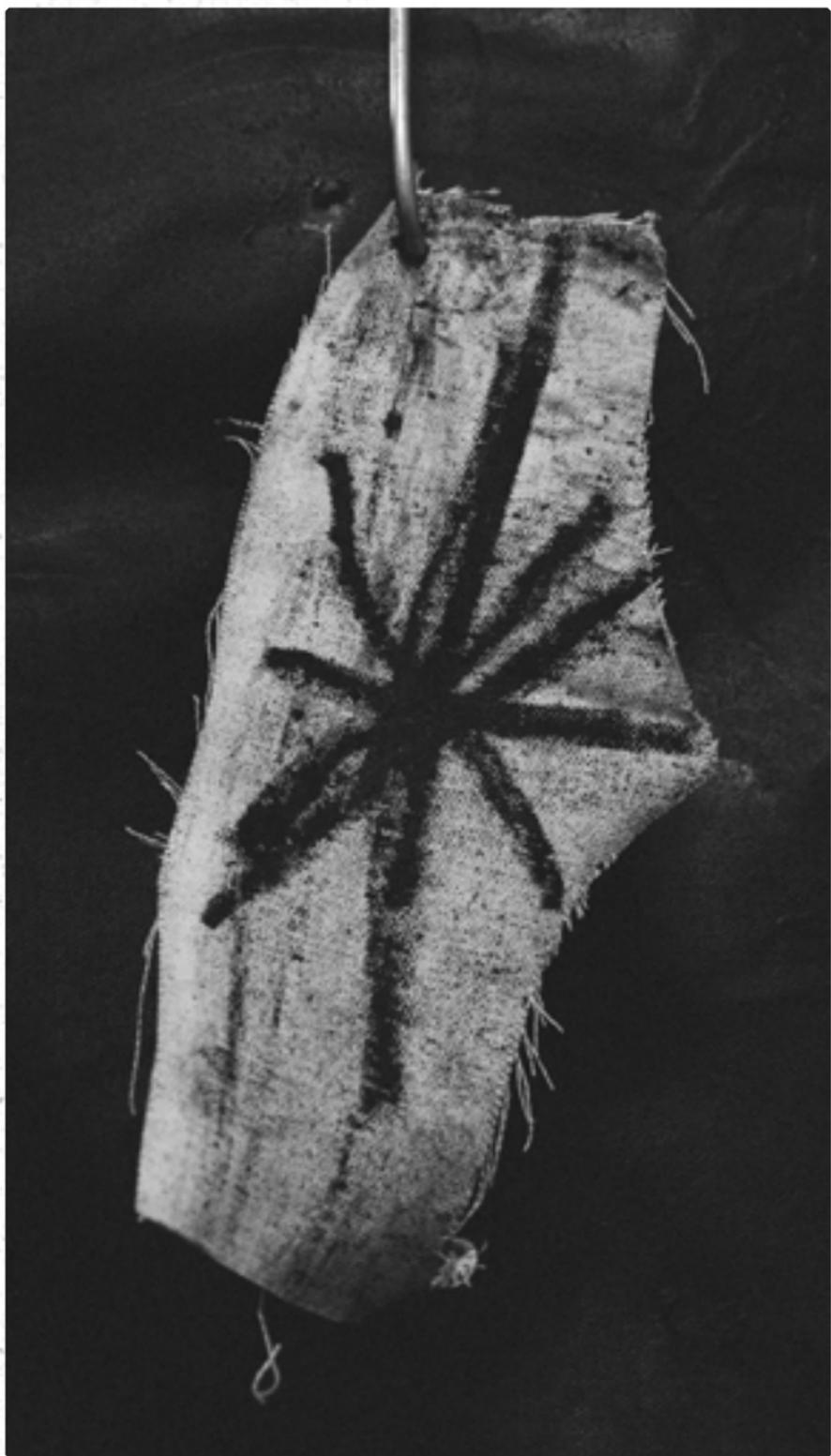
ter und Perspektiven, durch die wir auf die Wirklichkeit blicken. In direktem Bezug zur architektonischen Situation der Kongresshalle stellt Eyrich die Frage, wie diese historisch belastete Architektur unseren Blick auf Geschichte formt und einschränkt.

Unter den hängenden Objekten finden

sich symbolisch aufgeladene Elemente wie der „Keil“ aus Aluminium, der die gesellschaftliche Spaltung thematisiert, aber auch dessen Gegenstück, die „Klammer“, die als Verbindungselement fungiert. Diese Spannung zwischen Trennung und Verbindung reflektiert die ambivalente Situation der Kongresshalle als historischer Ort und Kunstraum.

Die grün gewachsenen Leinentücher fügen der Installation eine vitalistische Komponente hinzu. Das satte Grün symbolisiert Wachstum und neue Energie – ein Kontrapunkt zur schweren Geschichte des Ortes. Die Kieferelemente verweisen auf Eyrichs wiederkehrende Auseinandersetzung mit diesem Baum als Symbol für Gleichberechtigung und Wertschätzung.

In seiner Gesamtheit funktioniert der große Vorhang als eine Art temporäres Depot verschiedener materieller und konzeptueller Motive, die in anderen Werken der Ausstellung wieder aufgegriffen werden. Die Installation verdichtet Eyrichs Methode der Materialcollage und sein Interesse an der Transformation von Fundstücken in neue ästhetische und semantische Zusammenhänge.



DIE GARDEROBEN NR. 1-4

Installation, 2025

4 Garderoben, bis zu 10 Haken pro Garderobe,
ca. 120x200x40cm

Kongresshalle

DETAILS

Diese vierteilige Arbeit besteht aus vier eigenständigen, aber formal verwandten Garderobenelementen, die an verschiedenen Stellen in der Ausstellung platziert sind. Jede Garderobe ist aus Edelstahl geschweißt und besteht aus einem aus gebogenen Edelstahl gestalteten Grundgerüst. Von diesem Gerüst gehen pro Garderobe bis zu zehn Haken unterschiedlicher Länge ab.

An diesen Haken hängt eine kuratierte Sammlung verschiedenster Objekte: Textilien

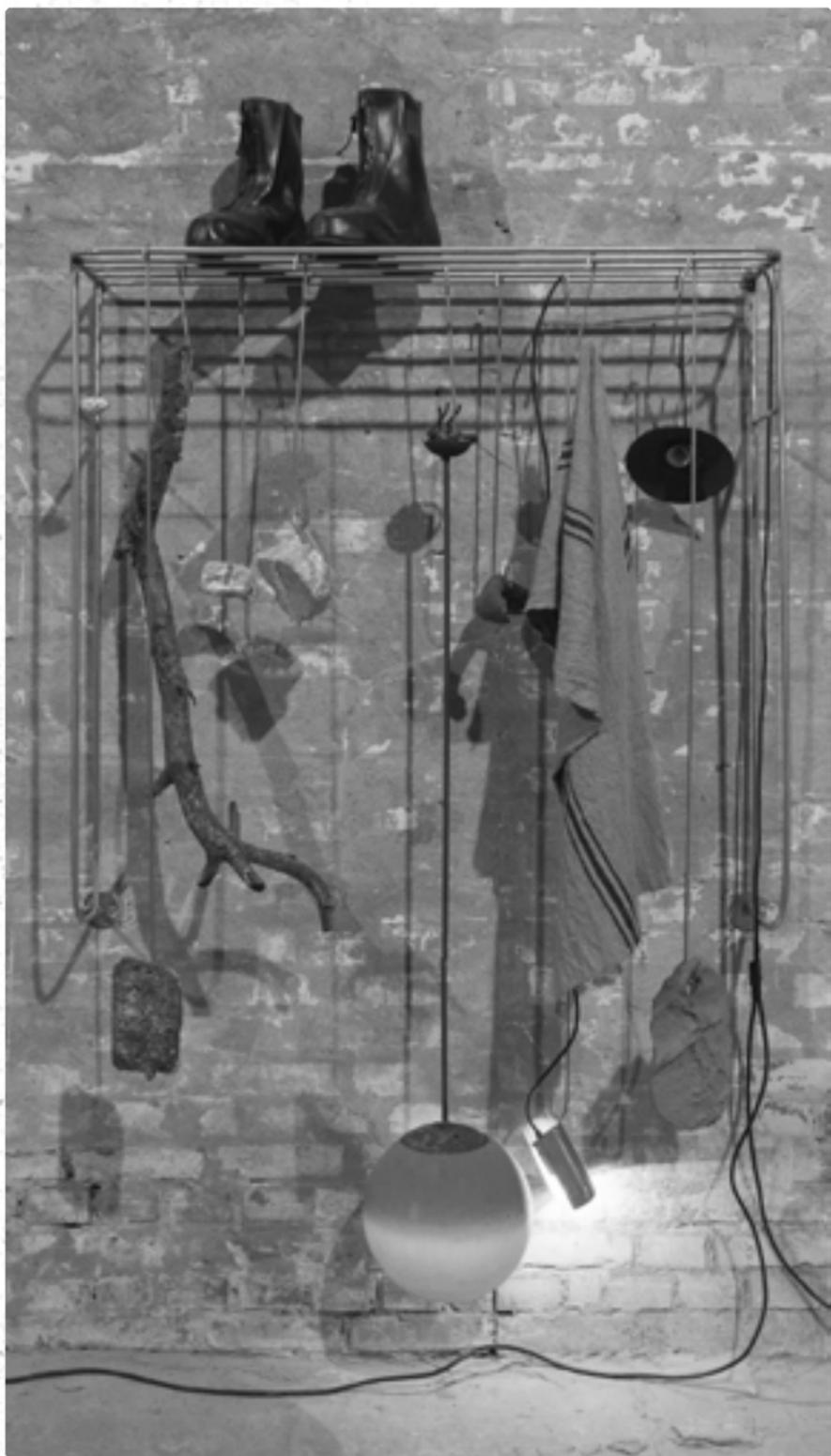


aus den 1940er Jahren, original Kugellampen aus der Kongresshalle mit den noch erhaltenen Keramik-Drahtklemmen, diverse Aluminiumgüsse von Steinen, die in der Kongresshalle gefunden wurden, Schuhe, Kiefernäste und andere Fundstücke. Die Lampen selbst werden nicht wieder zum Leuchten gebracht, sondern von selbst gefertigten Leuchten mit gebürsteten Edelstahlschirmen von außen angestrahlt.

Die Metallkonstruktionen der Garderoben sind sorgfältig geschweißt und gebürstet, was ihnen eine hochwertige, industrielle Anmutung verleiht, die mit den teils verwitterten und gealterten Objekten kontrastiert. Die räumliche Anordnung der vier Garderoben im Ausstellungsraum erzeugt Bezugspunkte und Sichtachsen, die die Besucher auf ihrem Weg durch die Ausstellung immer wieder mit diesen Ensembles konfrontieren.

IDEE UND KONZEPT

Die Garderoben thematisieren den Übergang zwischen verschiedenen Sphären und fungieren als Reflexion über Schwellensituationen. Die Garderobe als Alltagsobjekt markiert den Übergang zwischen privatem und öffentlichem Raum – sie ist der Ort, an dem wir beim Verlassen der



Wohnung oder eines Gebäudes innehalten und uns für die Außenwelt vorbereiten.

Indem Eyrich historische Fundstücke aus der Kongresshalle an diesen Übergangsobjekten arrangiert, schafft er ein materielles Archiv, das verschiedene Zeitschichten des Gebäudes miteinander in Dialog bringt. Die alten Beleuchtungskörper, die nun von neuen Lichtquellen angestrahlt werden, stehen exemplarisch für diesen Transformationsprozess – das alte bleibt präsent, wird aber in einen neuen Kontext eingebettet.

Die Säcke aus den 1940er Jahren bringen eine historische Dimension ein, die an Flucht und Vertreibung während des Zweiten Weltkriegs erinnert – ein direkter Bezug zur ursprünglichen Funktion der Kongresshalle im Kontext des NS-Regimes. Diese subtile Referenz wird jedoch nicht didaktisch ausformuliert, sondern als materielles Fragment in das Ensemble integriert.

Mit den Aluminiumgüssen von Steinen der Kongresshalle greift Eyrich zudem sein wiederkehrendes Verfahren der Materialwandlung auf. Der Prozess des Abgießens kann dabei als metaphorische Form des Erinnerns und Archivierens verstanden werden – eine materielle Übersetzung, die das Original bewahrt und gleichzeitig transformiert.



KOLLAGEN STOCKHEIM 1-6

Arbeit, 2025

6 Leinwände, ca. 300x300cm

Kongresshalle

DETAILS

Über dem Treppenaufgang im Ausstellungsbe-
reich des ersten Segments der Kongresshalle
hängen sechs großformatige Leinenstoffe von
der Decke, die mit schwarzen Kohlezeichnungen
überzogen sind. Mit Maßen von etwa 3 x 3 Me-
tern bilden sie einen starken visuellen Kont-
rast. Die monochromen Arbeiten sind an Stahl-
seilen und Drähten befestigt und hängen frei
im Raum.

Die Leinenstoffe tragen expressive, abs-
trakte Zeichnungen, die mit selbst hergestell-
ten Kohle-Wachsmalstiften angefertigt wurden.
Die Kohle wurde zu Pigment zermahlen und mit
echtem Bienenwachs, Paraffin und Leinöl verar-
beitet. Die grafischen Elemente auf den Lein-



wänden zeigen unterschiedliche Ausdrucksformen – von energetischen, gestischen Spuren über großzügige Flächen bis hin zu strukturierten Linien.

Die schwarzen Zeichnungen auf dem naturfarbenen Leinen erzeugen einen starken Hell-Dunkel-Kontrast. Die Hängung über dem Treppenaufgang nutzt die architektonische Situation, um die Arbeiten in Relation zum Körper der Betrachtenden zu setzen – während des entlangehens an der Arbeit verändert sich die Perspektive auf die Werke kontinuierlich.

IDEE UND KONZEPT

Die „Kohlesegel“ entstanden ursprünglich für eine Ausstellung in Stockheim, einem Ort an der ehemaligen innerdeutschen Grenze mit einer langen Bergbautradition. Die stillgelegte Kohlemine dort diente als Ausgangspunkt für Eyrichs Arbeit mit diesem historisch und regional bedeutsamen Material. In einem gemeinschaftlichen Prozess lud der Künstler die jüngere Generation des Ortes ein, mit den aus lokaler Kohle hergestellten Wachsmalstiften zu zeichnen. Die Kinder konnten ihre eigenen Vorstellungen und Träume auf großformatigen Leinwänden festhalten.

Durch diesen Ansatz verbindet die Arbeit mehrere Ebenen: die Bergbaugeschichte des Ortes, repräsentiert durch die Kohle selbst, und die Zukunftsvisionen seiner jungen Bewohner, dargestellt in den Zeichnungen. Diese Transformation von industriellem Erbe in kreative Ausdrucksformen spiegelt einen zentralen Aspekt von Eyrichs künstlerischem Ansatz wider – das Umwandeln von Geschichte in neue kulturelle Formen.

Für die Ausstellung in der Kongresshalle wurden diese Arbeiten neu arrangiert und mit dem Kontext des historischen Gebäudes in Beziehung gesetzt. Die hängenden Leinwände über dem Treppenaufgang erinnern an eine Höhle oder einen Minenschacht, den die Besucher durchqueren müssen – eine räumliche Analogie zu den Stollen der Kohlemine in Stockheim.

Die Bezeichnung „Kohlesegel“ verweist zudem auf Eyrichs wiederkehrende Beschäftigung mit maritimen Elementen und dem gewachsenen Leinen als Material. Wie Segel an einem Schiff fangen diese Leinwände metaphorisch den „Wind der Geschichte“ ein und transformieren ihn in Bewegung nach vorne. Die monochrome Farbigkeit der Kohle auf den naturfarbenen Leinwänden erzeugt dabei auch eine formale Strenge, die im Kontrast zur expressiven Gestik der Zeichnungen steht.

DIE EDELSTAHL PLATTEN

Installation, 2025

8 Platten à 2m x 1m

Kongresshalle, großer Saal

DETAILS

Acht großformatige, matt reflektierende Edelstahlplatten. Jede Platte misst zwei Meter in der Höhe und einen Meter in der Breite und ist auf Dreischichtholzplatten aus Kiefer aufgezogen. Die Platten stehen nicht frei im Raum, sondern sind an verschiedenen Stellen an die Wände gelehnt – vier am Ende der großen Halle und jeweils zwei Platten links und rechts an den Seitenwänden.

Die Oberfläche der Edelstahlplatten ist nicht hochglänzend poliert, sondern leicht matt, wodurch eine diffuse, verzerrte Spiegelung entsteht. Die Betrachter können ihre eigene Silhouette erkennen, jedoch nicht in der Deutlichkeit eines konventionellen Spiegels.



Auf jeder Platte sind Fragmentstücke von Ziegelsteinen befestigt, die in einer vertikalen Linie angeordnet sind. Diese Steinfragmente folgen nicht der zentralen Achse der Platten, sondern sind meist am Rand platziert und verlaufen von oben nach unten. Daneben sind auf den Platten industrielle Produktionscodes sichtbar, die im Herstellungsprozess in das Metall eingelasert wurden.

Die Ziegelfragmente stammen aus dem Mauerwerk der Kongresshalle selbst. Sie entstanden, als Bauarbeiter während der Renovierungsarbeiten mit großen Bohrern Löcher durch die Mauern bohrten, um Gerüste zu verankern. Eyrich sammelte diese abgeplatzten Steinreste und integrierte sie in die Arbeit.

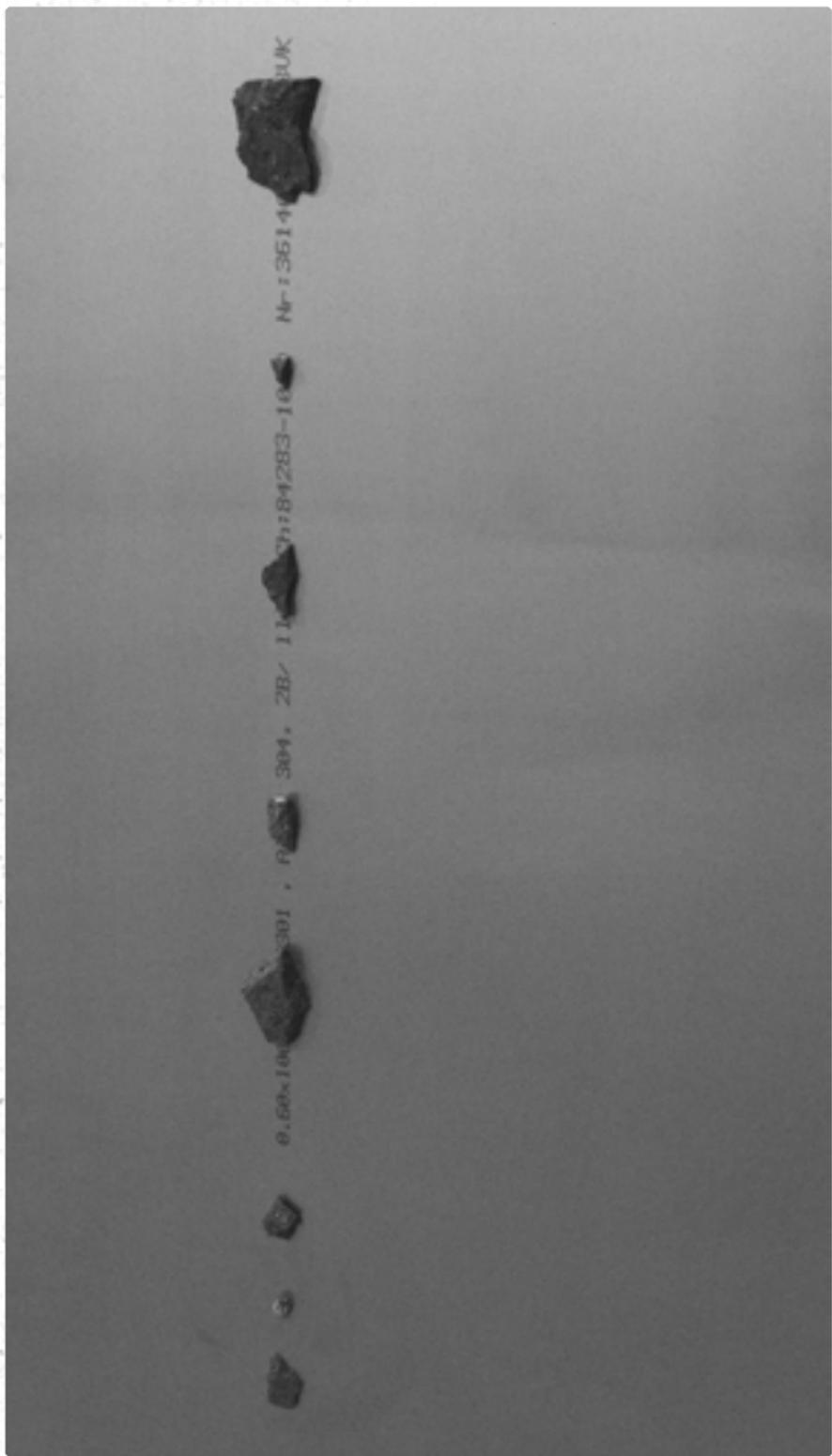
IDEE UND KONZEPT

Die Edelstahlplatten funktionieren als reflektierende Oberflächen, die die Betrachter mit ihrem eigenen, leicht verzerrten Abbild konfrontieren. Die matt reflektierende Oberfläche wird zur visuellen Metapher für jenen „Schleier“, der unser Verhältnis zur Geschichte prägt. Die vertikalen Linien aus Ziegelfragmenten, die an den Rändern der Platten verlaufen, korrespondieren auch visuell mit



den eingelaserten Produktionscodes. Beide bilden lineare Informationsspuren – der industrielle Code gibt Auskunft über Herkunft und Eigenschaften der Stahlplatte, während die Ziegelsplitter als materielle Zeitzeugen der Kongresshalle fungieren. Das „Durchbohren“ der massiven Mauern der Kongresshalle durch die Bauarbeiter, das die Splitter hervorbrachte, wird zum Sinnbild für den Versuch, „in die Tiefe dieses Verständnisses, dieses Gebäudes und dieser Ideologie“ zu gelangen.

Die lehrende Position der Platten an der Wand unterstreicht ihren transitorischen Charakter – sie wirken wie temporäre Eingriffe, die jederzeit wieder entfernt werden könnten. Diese Präsentationsform steht in bewusstem Kontrast zur monumentalen Architektur der Kongresshalle und deren Anspruch auf Ewigkeit. Die Dreischichtholzplatten aus Kiefer als Träger der Edelstahlplatten verweisen zudem auf Eyrichs wiederkehrende Auseinandersetzung mit diesem Baum und seiner Rolle in der Architektur und Kulturgeschichte der Region.



Nr: 3514

84283-10

304, 2B/ 1

0

301

0.60-100

0

0

0

DIE ZIEGEL- SÄULEN

Skulpturen, 2025

3 Skulpturen à 200x40cm

Kongresshalle, großer Saal

DETAILS

Im großen Ausstellungssaal stehen drei identisch aufgebaute, aber in ihrer Form jeweils unterschiedliche vertikale Skulpturen.

Die verwendeten Backsteine sind Originalfundstücke aus der Kongresshalle, die Eyrich in einem unzugänglichen Bereich des Gebäudes entdeckte – einer kleinen Mülldeponie, die vom ehemaligen Quelle-Lager hinterlassen wurde. Die roten Ziegelsteine tragen deutliche Alterungsspuren und sind in unterschiedlichen Winkeln und Positionen auf den Metallstangen aufgefädelt. Dabei wurden die Steine nicht in einer regelmäßigen Anordnung platziert, sondern wirken, als wären sie willkürlich auf die Stangen gesteckt oder würden in der Luft



schweben. Die Bohrlöcher in den Ziegeln verlaufen nicht immer mittig, sondern in verschiedenen Winkeln durch das Material.

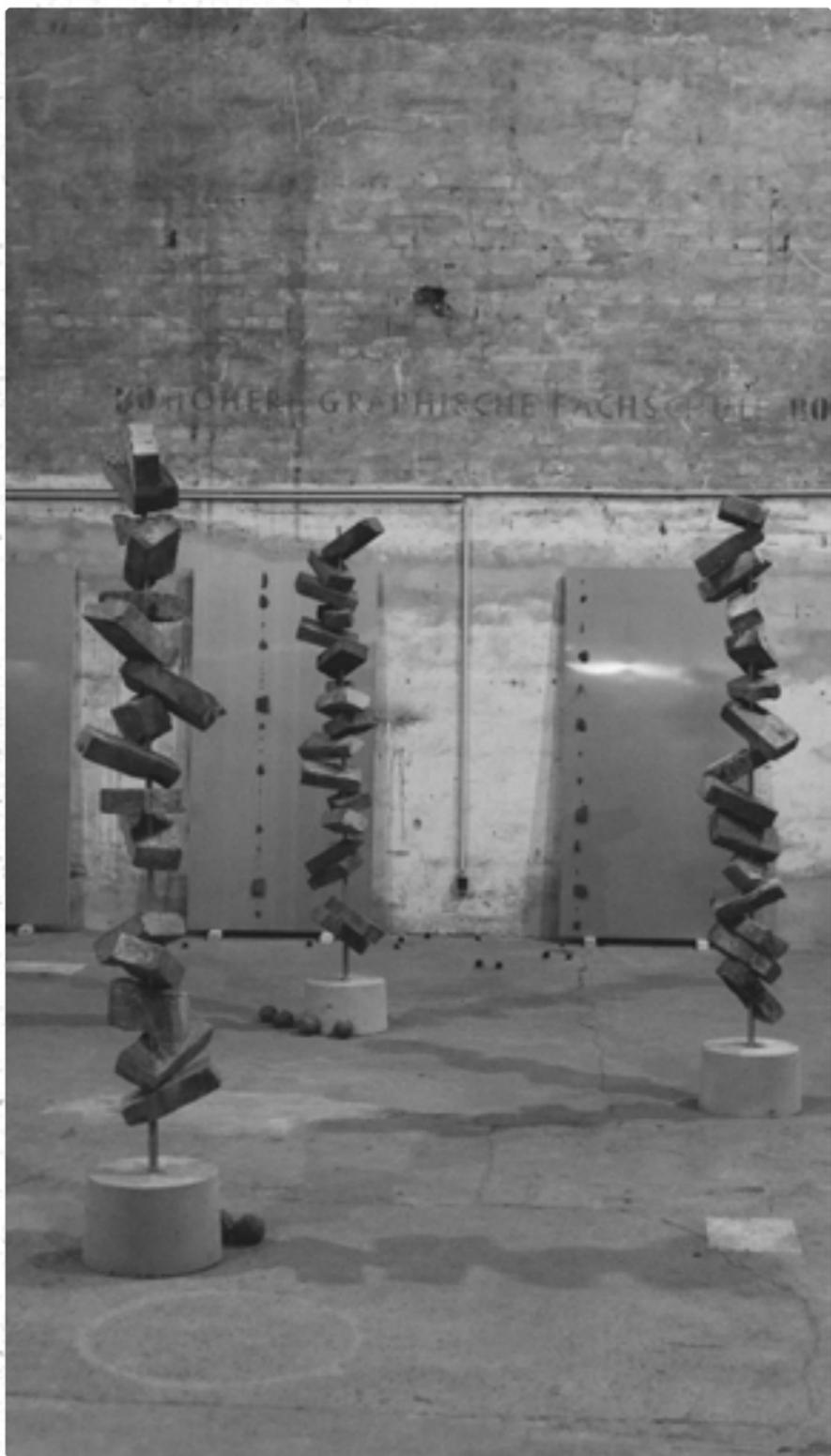
Die drei Skulpturen stehen frei im Raum des großen Saals und erlauben den Besuchern, sie zu umrunden und aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten.

IDEE UND KONZEPT

Die Ziegelsäulen entwickeln ein konzeptuelles Motiv weiter, das auch in den Edelstahlplatten mit den daran befestigten Ziegelfragmenten präsent ist – das „Durchdringen der Materialität“. Während die Bauarbeiter bei der Renovierung der Kongresshalle die massiven Mauern von außen nach innen durchbohrten, um das Gerüst zu verankern, überträgt Eyrich diesen Prozess des Durchbohrens auf einzelne Backsteine und transformiert ihn in eine ästhetische Geste.

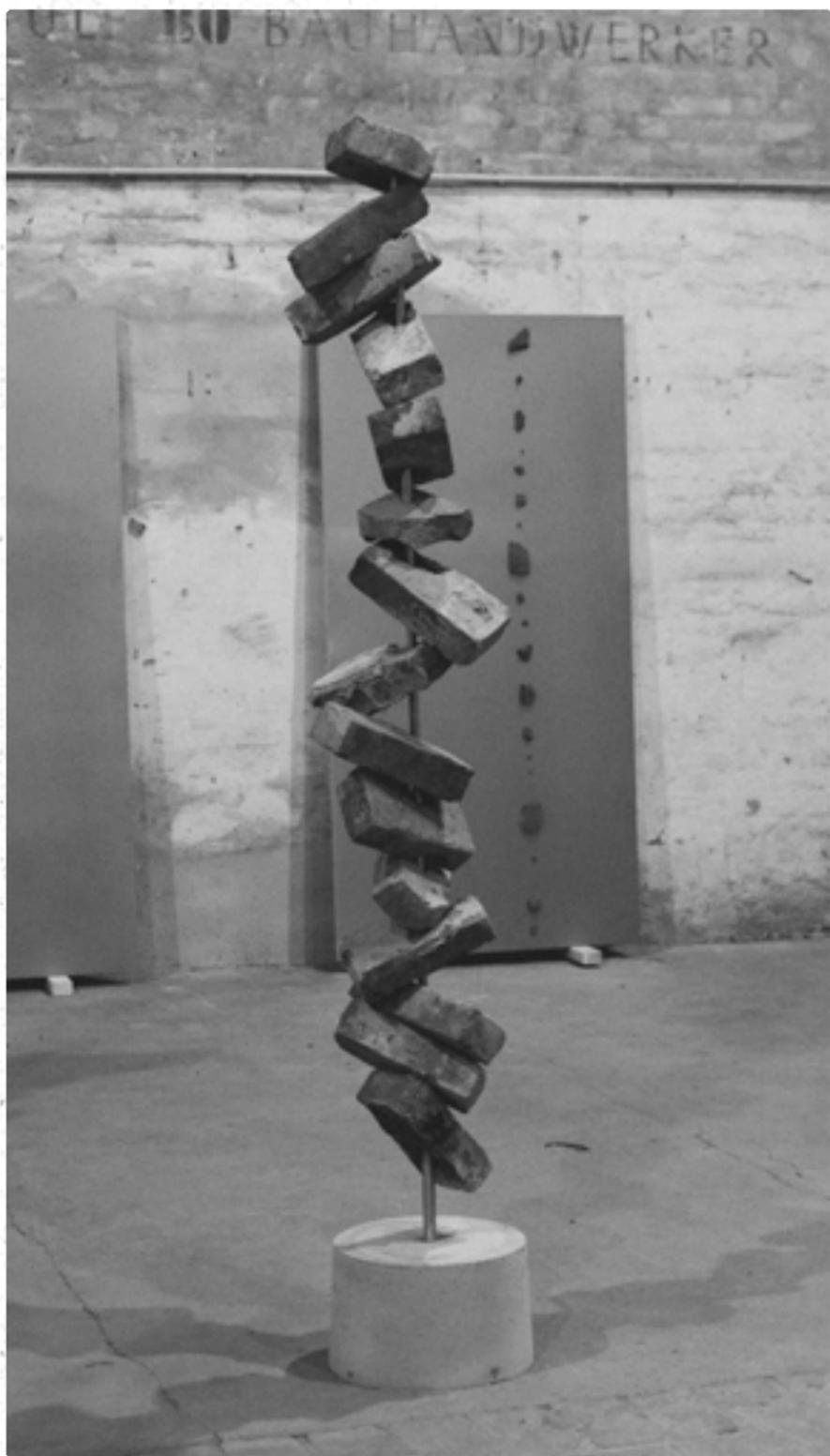
Das Durchbohren wird zur physischen Metapher für das intellektuelle und emotionale Durchdringen komplexer historischer Zusammenhänge. Die unterschiedlichen Winkel der Bohrlöcher verweisen dabei auf die Vielschichtigkeit dieses Prozesses – es gibt nicht den einen, geraden Weg zur Erkenntnis.

Die schwebende Anordnung der Steine er-



zeugt den Eindruck einer Explosion oder Dekomposition – als würden die Bausteine des monumentalen NS-Baus ihre strukturelle Integrität verlieren und sich auflösen. Dieser Aspekt der Arbeit kann als visuelle Dekonstruktion der architektonischen und ideologischen Macht interpretiert werden, die sich einst in der massiven Steinarchitektur manifestierte.

Mit einem Gewicht von fast 100 Kilogramm pro Skulptur behalten die Arbeiten trotz ihrer visuellen Leichtigkeit eine physische Schwere, die an die materielle Realität der Geschichte erinnert. Diese Spannung zwischen visueller Auflösung und materieller Präsenz charakterisiert Eyrichs Umgang mit dem historischen Erbe der Kongresshalle.



DAS KREMATORIUM

Vitrine, 2025

40x40x40cm

Kongresshalle, großer Saal

DETAILS

Im großen Saal befindet sich eine kleine Vitrine aus transparentem Acrylglas. Die Vitrine sitzt auf einer Holzplatte, die von zwei Edelstahlstreben getragen wird, die an der Wand befestigt sind. Im Inneren der Vitrine befindet sich ein zusammengepresster Amazon-Versandkarton, auf dessen Oberfläche mehr als hundert Schmetterlingsflügelfragmente mit Stecknadeln fixiert sind.

Die Flügel stammen von Pfauenaugenfaltern und wurden vom Künstler innerhalb der Kongresshalle gefunden. Die fragilen Flügel mit ihren charakteristischen Augenmustern sind sorgfältig mit feinen Stecknadeln am Karton befestigt. Der braune Wellpappenkarton trägt



noch Spuren seiner ursprünglichen Funktion – Reste von Versandetiketten und Klebestreifen sind erkennbar.

Die gesamte Assemblage wirkt wie ein wissenschaftliches Präparat. Die kleine Dimension des Objekts erfordert vom Betrachter ein nahes Herantreten, eine intime Betrachtung.

IDEE UND KONZEPT

„Das Krematorium“ stellt einen konzeptuellen Gegenpol zu den großformatigen, raumgreifenden Arbeiten der Ausstellung dar. In ihrer intimen Dimension und der fragilen Materialität der Schmetterlingsflügel verkörpert die Arbeit ein Nachdenken über Vergänglichkeit und Tod im Kontext monumentaler Architektur. Die Schmetterlingsflügel, die Eyrich während seiner viermonatigen Arbeit in der Kongresshalle zufällig entdeckte, werden zum unerwarteten Memento mori in diesem monumentalen Bauwerk.

Der Titel „Krematorium“ verweist unmittelbar auf Tod und Vernichtung und stellt damit eine Verbindung zur Geschichte des Nationalsozialismus her, ohne diese explizit zu benennen. Die toten Schmetterlinge, die im Gebäude gefangen waren, werden zur Metapher für „den Tod der Schönheit“ – ein poetisches Bild, das



auf die zerstörerische Kraft totalitärer Ideologien verweist.

Der Amazon-Karton als Träger der Schmetterlingsflügel bringt eine zeitgenössische Komponente in die Arbeit ein. Als Emblem gegenwärtiger Konsumkultur und globaler Warenströme steht er für den „industriellen Umgang mit Schönheit und Natur“ in unserer Gegenwart. Dieses Zusammentreffen von historischen Bezügen und aktuellen Konsumpraktiken schafft eine temporale Brücke, die Vergangenheit und Gegenwart verbindet.

Das Präparieren und Konservieren der gefundenen Schmetterlingsflügel korrespondiert mit Eyrichs künstlerischer Strategie der „Archivierung des Ist-Zustands“ der Kongresshalle. In diesem kleinen, präzisen Eingriff verdichtet sich die dokumentarische Dimension seiner künstlerischen Praxis – das Aufsammlen, Ordnen und Bewahren von Spuren und Fundstücken.

Die Vitrine als schützende Hülle reflektiert zudem die museale Praxis des Konservierens und stellt die Frage nach dem angemessenen Umgang mit historischen Relikten. Zwischen wissenschaftlichem Instrumentarium und ästhetischem Objekt oszillierend, lädt die Arbeit zu einer Reflexion über unsere Methoden der Geschichtsbewahrung ein.



WALLPRINTS

1-12

Wandarbeit, 2025

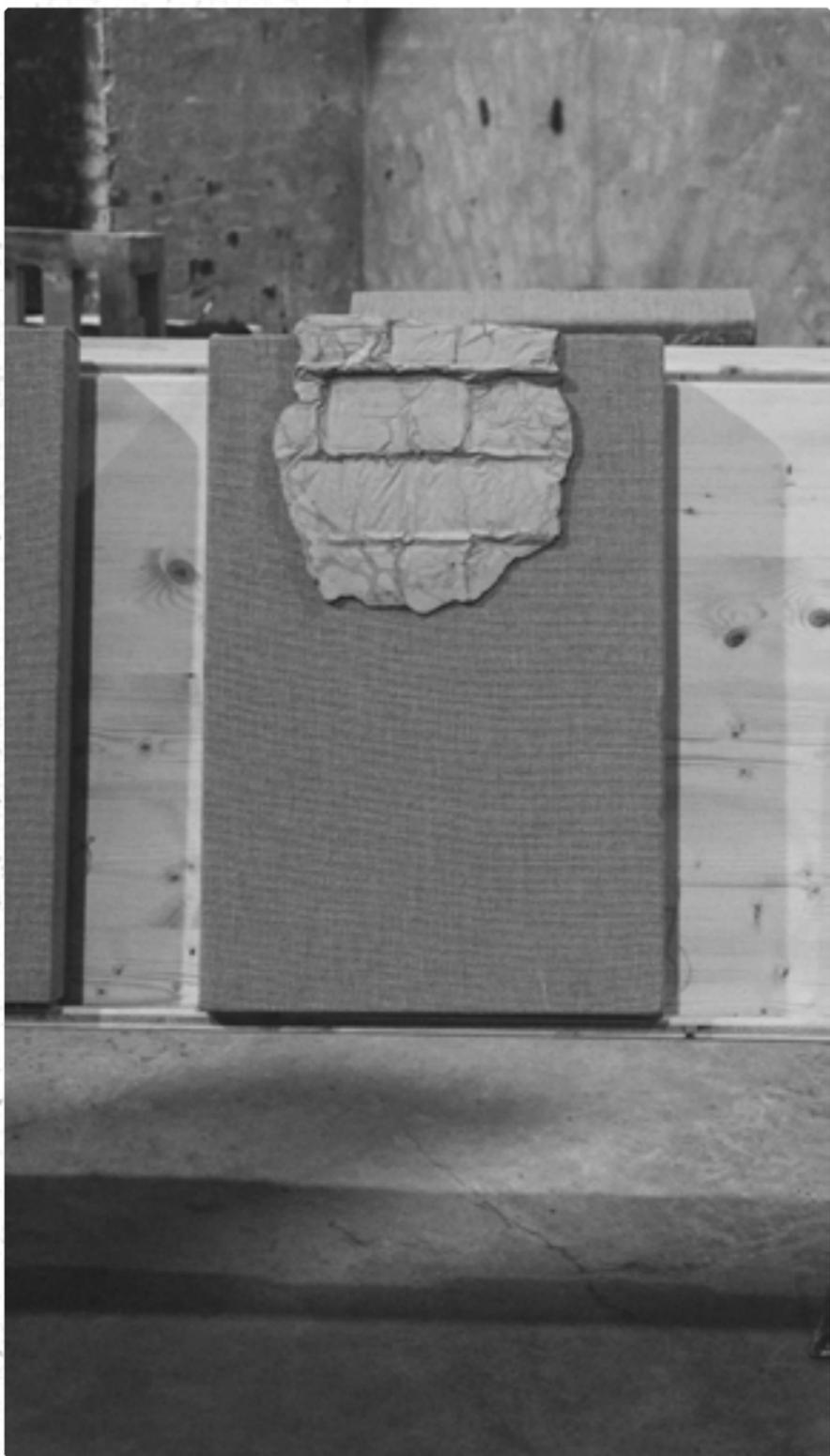
12 Rahmen, 30x40cm und 40x60cm

Kongresshalle, verschiedene Standorte

DETAILS

Die Wallprints sind zwölf gerahmte Arbeiten in den Formaten 30x40 cm und 40x60 cm. Jede dieser Arbeiten besteht aus einem auf einen Massivholzrahmen aufgespannten Leinentuch, auf dem sich ein Abdruck einer Wandoberfläche der Kongresshalle befindet. Diese Abdrücke wurden mit Fließbestrich genommen, der so einen Negativabdruck der Wandstruktur auf dem Leinen hinterlassen hat.

Die Technik dieser „Wallprints“ basiert auf einem Druckprozess: Eyrich montierte zunächst eine Holzplatte hinter der Leinwand, um Druck aufbauen zu können. Dann wurde ein Spannungsgurt an der Wand befestigt, eine Zwischenfolie und das Leinen platziert und





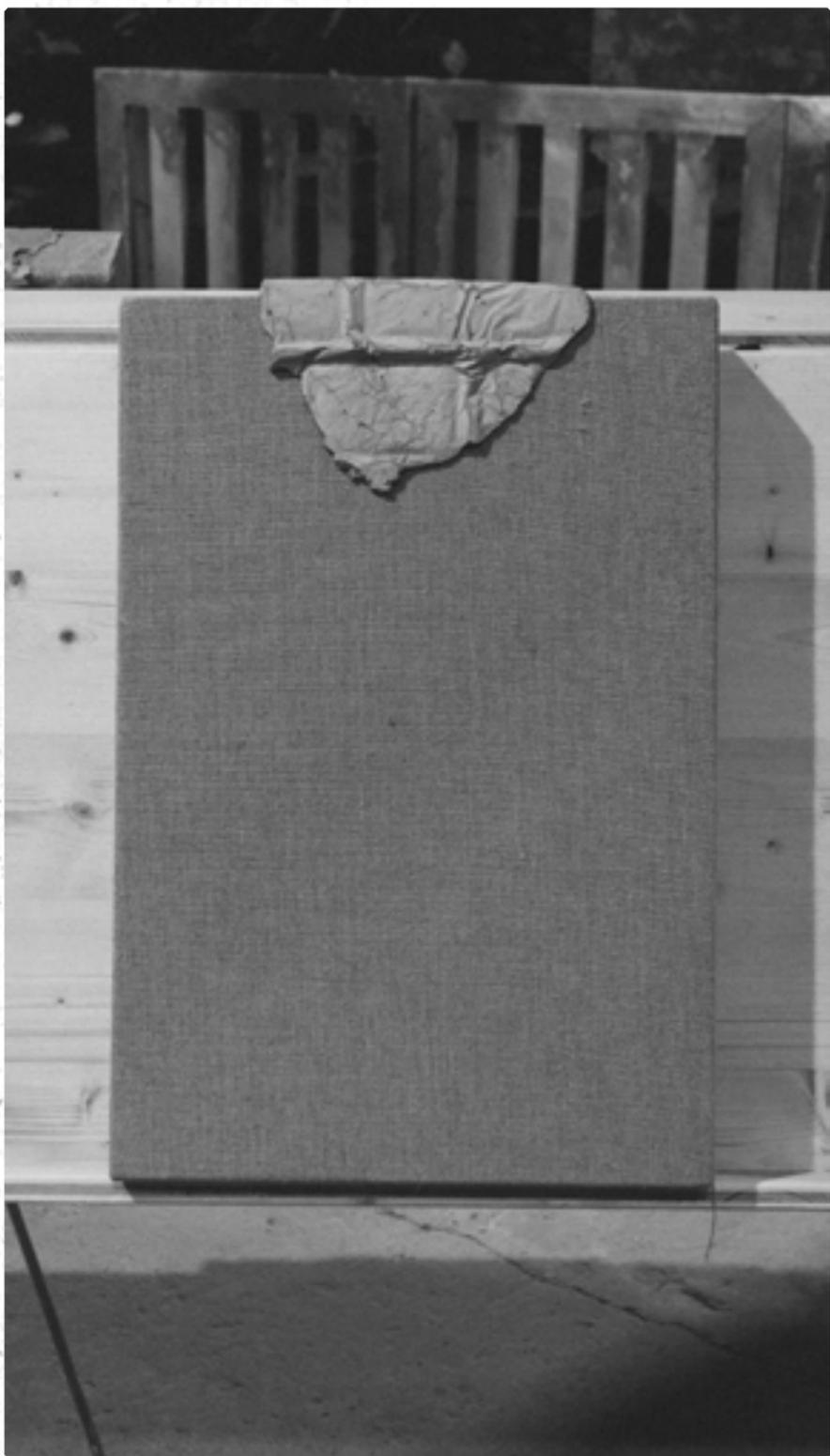


schließlich Fließestrich auf den Träger aufgebracht. Durch das Anpressen dieser Anordnung an die Wand entstanden präzise Abdrücke der Wandoberflächen. Die fertigen Arbeiten dokumentieren auf diese Weise bestimmte Wandabschnitte der Kongresshalle.

Die Drucke zeigen verschiedene Texturen, Unregelmäßigkeiten und strukturelle Merkmale der Wände. Die graue Farbe des Estrichs kontrastiert mit dem natürlichen Ton des Leinens. Jeder Abdruck ist ein Unikat und repräsentiert einen spezifischen Ort im Gebäude. Die Rahmen selbst sind schlicht gehalten und lenken die Aufmerksamkeit auf die Materialität und Textur der Abdrücke.

IDEE UND KONZEPT

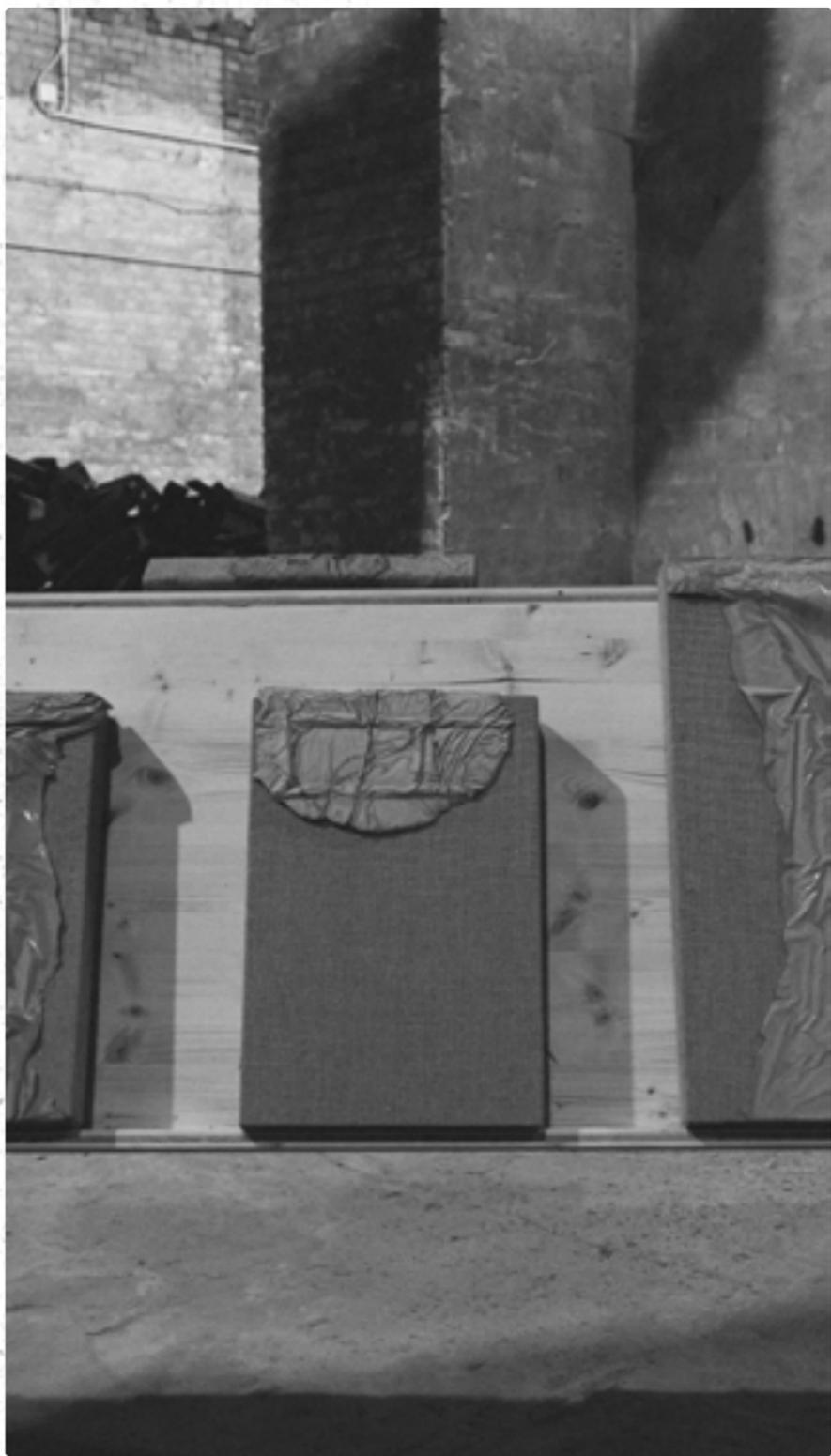
Die „Wallprints“ verkörpern Eyrichs Konzept der „Archivierung des Ist-Zustands“ in seiner direktesten Form. Sie bewahren die physischen Oberflächen der Kongresshalle unmittelbar vor ihrer Transformation durch die geplanten Renovierungsarbeiten. Als Dokumente eines bestimmten historischen Moments erfüllen sie eine archivalische Funktion, die jedoch durch den künstlerischen Prozess über eine reine Dokumentation hinausgeht. Die Anwendung einer



Drucktechnik für diese Arbeit hat biographische Bezüge, da Eyrichs Vater als Lithograph tätig war und „die Druckplatten gesetzt hat, die dann in die Druckerei gingen“. Diese persönliche Verbindung zum Druckprozess wird in den „Wallprints“ künstlerisch reflektiert und weiterentwickelt.

Der verwendete Fließestrich verbindet diese Arbeiten auch wieder konzeptuell mit Eyrichs zentralem Thema des Bodens. Als Material, das normalerweise horizontale Flächen bedeckt, wird es hier vertikal eingesetzt. Diese Umorientierung des Materials korrespondiert mit anderen Werken der Ausstellung, in denen ebenfalls architektonische Elemente neu kontextualisiert werden.

In ihrer seriellen Anordnung bilden die zwölf „Wallprints“ ein fragmentarisches Archiv der Kongresshalle, das verschiedene Raumabschnitte repräsentiert. Sie funktionieren wie Fenster in die materielle Geschichte des Gebäudes und laden den Betrachter ein, die historischen Schichten und Spuren zu lesen, die sich in der Bausubstanz abgelagert haben.



MAX QUELLE

1-3

Arbeit, 2025

3 Leinwände à 1,80m x 1,80m

Kongresshalle

DETAILS

Drei großformatige, quadratische Leinwände von jeweils 1,80 × 1,80 Metern hängen im langen Flur der Ausstellung. Auf den unbehandelten Leinwänden finden sich großflächige blaue Kompositionen, die durch die Technik der Frottage entstanden sind – Abriebe von Wand- und Bodenstrukturen der Kongresshalle.

Die Besonderheit dieser Arbeiten liegt in ihrer intensiven blauen Farbigkeit. Eyrich entdeckte während seiner Arbeit in der Kongresshalle, dass der einzige farbige Raum des ansonsten grauen Monumentalbaus der blau lackierte Aufzug war, den das Versandhaus Quelle in den 70er Jahren eingebaut hatte. Er entnahm eine kleine Farbprobe und ließ die exakte



Farbe nachmischen, um sie für seine Frottagen zu verwenden.

Auf den blauen Grundflächen, befinden sich zusätzlich aufgesetzte Elemente: blau eingefärbte Betonabgüsse von Bodenstrukturen sowie unbehandelte Aluminiumelemente. Die Betonabgüsse zeigen unter anderem die Abdrücke alter Regalstrukturen, die sich über Jahrzehnte in den Asphaltboden des Quelle-Lagers eingeprägt hatten. Die vier bis sechs Aluminiumelemente pro Leinwand sind kleine, unregelmäßig geformte Stücke, die beim Aluminiumgießen als Tropfen auf den Boden fielen und nach dem Erstarren vom Künstler gesammelt wurden.

IDEE UND KONZEPT

Die „Frottage Bilder“ beziehen sich explizit auf die Kunstgeschichte, indem sie die von Max Ernst verwendete Technik der Frottage aufgreifen. Die Referenz auf diesen vom NS-Regime als „entartet“ diffamierten Künstler, der ins Exil fliehen musste, stellt eine bewusste kunsthistorische Positionierung im Kontext der Kongresshalle dar. Eyrich verbindet so die formale Technik mit einer historischen Reflexion über die Rolle der Kunst während des Nationalsozialismus.



Der Titel „Max Quelle“ fusioniert diese kunsthistorische Referenz mit dem Bezug zum Versandhaus Quelle, das die Kongresshalle jahrzehntelang als Lager nutzte. Diese Namenskombination verweist auf die verschiedenen historischen Schichten des Gebäudes – die NS-Vergangenheit und die spätere pragmatische Nutzung als Warenlager.

Die blaue Farbe, die Eyrich vom Quelle-Aufzug abnahm und für seine Frottagen verwendete, wird zum visuellen Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie repräsentiert jenen „ehrlichen“ Umgang mit dem historischen Gebäude, den Eyrich in der pragmatischen Umnutzung durch Quelle erkennt – die „banale Umnutzung zeigt, wie selbst ideologisch aufgeladene Räume durch alltägliche Nutzung neutralisiert werden können.“

Die Technik der Frottage entspricht konzeptuell Eyrichs Intention der „Archivierung des Ist-Zustands“. Als Methode, die direkte Abdrücke von realen Oberflächen erzeugt, steht sie zwischen Dokumentation und künstlerischer Transformation. Die Abdrücke der Regalstrukturen, die sich über die Jahrzehnte in den Boden eingepägt haben, werden zu Zeugnissen einer verschwundenen Nutzung.



R.W.B. IV, R.W.B. V

Skulptur, 2025

50x50x220cm; 50x50x210cm

Kongresshalle, Flur

DETAILS

Mitten auf dem Flur der Ausstellung stehen zwei skulpturale Arbeiten, die formal miteinander verwandt und Teil einer größeren Serie sind. Jede besteht aus einem kubischen Betonkörper mit transparenten Glaswänden, der auf einem geschweißten, gebürsteten Edelstahlsockel ruht. Die Kuben wirken wie Vitrinen oder Schaugehäuse, doch ihr Inhalt ist ungewöhnlich: In jedem Kubus befindet sich Erde, aus der eine kleine, lebende Kiefer wächst.

Die Behältnisse selbst bestehen aus Betonguss mit Glasöffnungen rundrum sowie nach oben. Die Betonoberflächen und Kanten tragen deutliche Spuren ihrer Herstellung – die Maserung der Holzschalung ist als Negativ-Abdruck



im Beton sichtbar geblieben. Dies erzeugt eine Spannung zwischen der rauhen, texturierten Außenseite und dem transparenten Inneren, das den Blick auf den Erdkörper und die junge Kiefer freigibt.

Die beiden Arbeiten unterscheiden sich leicht in ihren Dimensionen und in der spezifischen Form der eingesetzten Kiefern. Die Edelstahlsockel haben eine reduzierte, funktionale Ästhetik und heben die Betonglas-Kuben in eine Höhe, die eine bequeme Betrachtung ermöglicht. Mit einer Gesamthöhe von etwa 220 cm ragen die Arbeiten deutlich über Augenhöhe hinaus und schaffen im Flur vertikale Orientierungspunkte.

IDEE UND KONZEPT

Die „Reichswaldbunker“ kehren gewohnte Schutzverhältnisse radikal um: Nicht der Mensch wird hier vom Beton geschützt, sondern die Natur selbst. Während Bunker traditionell Menschen Zuflucht bieten und Vitrinen wertvolle Gegenstände wie Diamanten oder Kunstschatze bewahren, wird in diesen Arbeiten die bescheidene Kiefer zum schutzbedürftigen Objekt erhoben.

Diese konzeptuelle Umkehrung stellt fundamentale Fragen nach unseren Wertesystemen:



Was verdient tatsächlich unseren Schutz? Was bewahren wir für die Zukunft auf? Die jungen Kiefern in ihren transparenten Behältern werden zu lebendigen Metaphern für ein neues Verhältnis zur Natur, das nicht von Ausbeutung, sondern von Wertschätzung geprägt ist.

Der Titel „Reichswaldbunker“ verweist auf den Nürnberger Reichswald, jenes Waldgebiet, das die Stadt umgibt und in dem die Kiefer heimisch ist. Im Kontext der Kongresshalle gewinnt die Arbeit eine zusätzliche historische Dimension: Die Nazis ließen Kiefern rund um das Reichsparteitagsgelände entfernen und durch Eichen ersetzen, die ihrer Ideologie vom „deutschen Baum“ besser entsprachen. Die hier nun geschützten, gleichsam musealisierten Kiefern werden so zum lebendigen Kommentar auf diese ideologische Naturpolitik.

Besondere Bedeutung gewinnt das Material Beton (Seite 114), das Eyrich als „universelles Material der Gegenwart“ beschreibt. In diesen Arbeiten trägt der Beton die Abdrücke seiner Kiefernholzschalung deutlich sichtbar – eine Reverenz an den Herstellungsprozess, der oft unsichtbar bleibt.



DER SPLINTER

Skulptur, 2025

21 Lagen Backsteine, 40x40x210cm

Kongresshalle

DETAILS

Die Backsteinsäule besteht aus 21 Lagen roter Backsteine, die jeweils zu zweit nebeneinander platziert und nach dem klassischen Mauerwerksverband versetzt angeordnet sind. Die Säule ruht auf einem Stahlregal, das in etwa 40 cm Höhe an der Wand montiert ist und als Sockel für die Ziegelkonstruktion dient.

Bemerkenswert ist die spezifische Positionierung der Arbeit: Der Turm steht exakt auf der Grenzlinie, an der die unbehandelte Backsteinwand der Kongresshalle in eine weiß gestrichene Wandfläche übergeht. Diese Position wurde bewusst gewählt, sodass die Säule genau an dieser materiellen und visuellen Schwelle platziert ist. Die Ziegelsteine selbst sind Fundstücke aus der Kongresshalle, die der Künstler während seiner Arbeitszeit im Gebäude entdeckt und gesammelt hat.

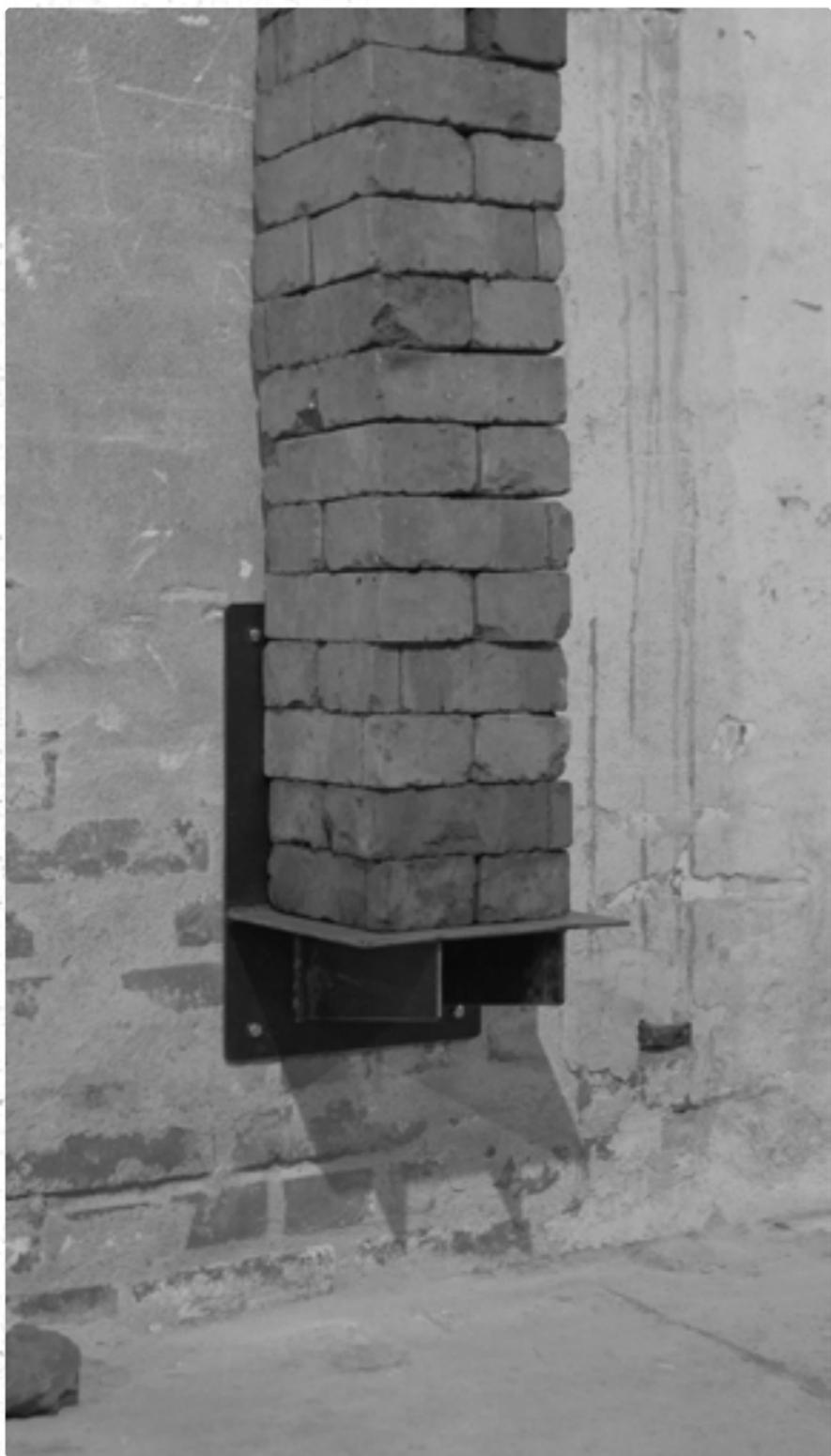


Die schmale, vertikale Form des Turms kontrastiert mit der horizontalen Ausrichtung der Wand und erzeugt eine aufstrebende Linie im Raum. Das warme Rot der Backsteinsäule korrespondiert mit dem Material der dahinterliegenden Wand und schafft gleichzeitig einen deutlichen Kontrast zur weißen Wandfläche.

IDEE UND KONZEPT

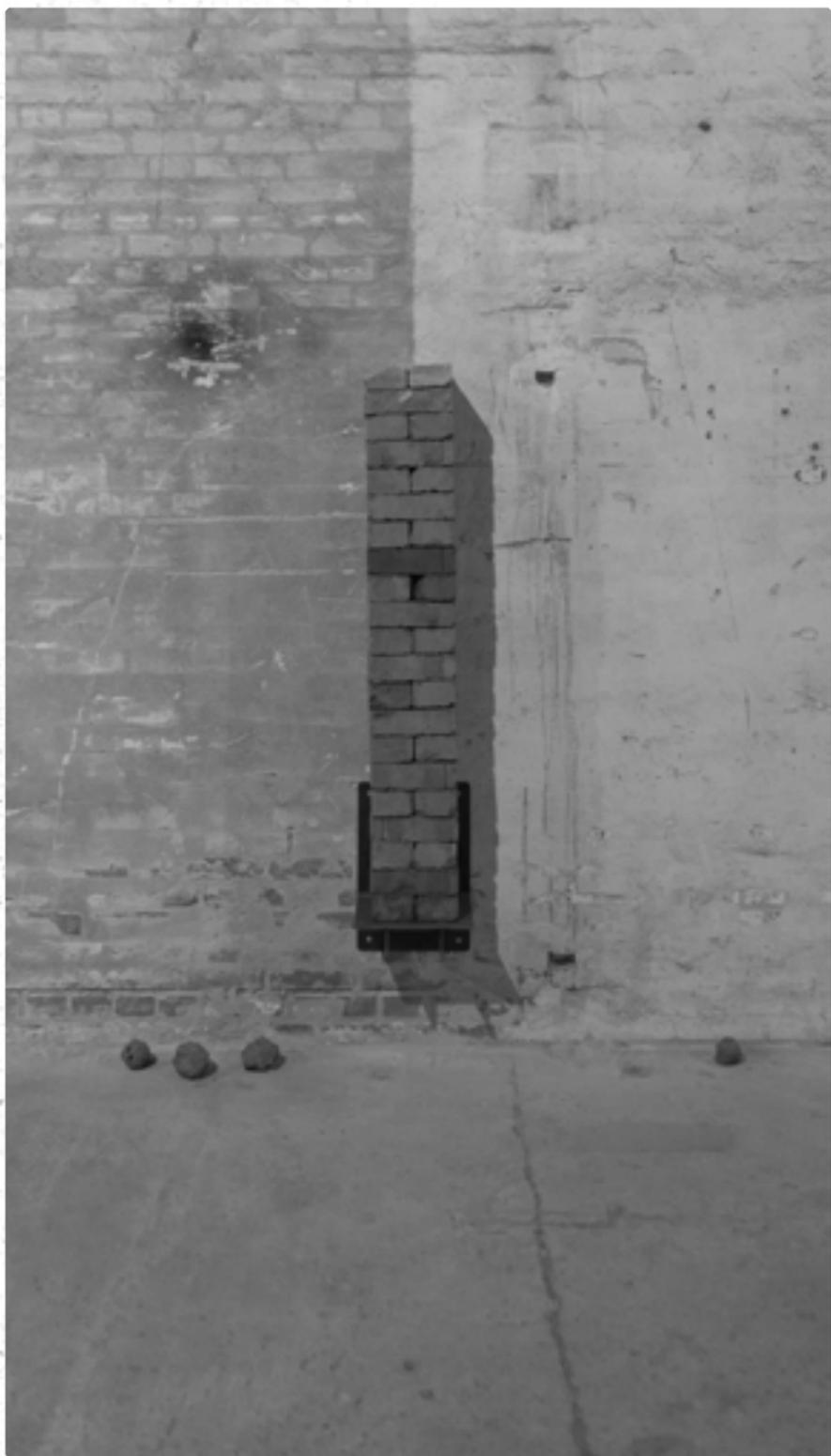
„Der Splinter“ ist im Deutschen doppeldeutig zu verstehen – als „Splitter“ wie auch als aus dem Englischen abgeleiteter „Splinter“ im Sinne eines abgesplitterten Fragments. Diese Ambivalenz reflektiert die Position der Arbeit an einer räumlichen und konzeptuellen Schwelle. An der Grenze zwischen roher Backsteinwand und geweißelter Fläche platziert, thematisiert der Turm die verschiedenen Stadien und Überarbeitungen, die die Kongresshalle im Laufe ihrer Geschichte erfahren hat.

Eyrich beschreibt die Arbeit als „den Zusammenhalt, den man braucht“ – die Säule wird zum Symbol einer Verbindung oder Klammer zwischen verschiedenen Zuständen des Gebäudes. Sie fungiert so auch als architektonisches Bindeglied.



Gleichzeitig verweist der Titel „Splinter“ auf einen Bruch oder eine Spaltung. Diese Dualität von Zusammenhalt und Trennung entspricht dem ambivalenten Status der Kongresshalle selbst – als historisches Dokument und gegenwärtiger Kunstraum, als Mahnmal und funktionales Gebäude. Die verwendeten Materialien – Originalbacksteine aus der Kongresshalle und ein industrielles Stahlregal – vereinen historische Bausubstanz und zeitgenössische Trägersysteme.

Im Kontext der gesamten Ausstellung bildet „Der Splinter“ eine formale Brücke zu den anderen Arbeiten mit Ziegeln und Mauerwerk, insbesondere zu den „Ziegelsäulen“ und den auf den Edelstahlplatten platzierten Ziegelfragmenten.



FRANCONIAN FLOWERS 1-9

Arbeit, 2025

9 Objekte, ca. 40x60x10cm

Beton, Edelstahl, Blattsilber

Kongresshalle

DETAILS

In einem kleinen, separaten Raum der Ausstellung befinden sich neun skulpturale Objekte an den Wänden. Es handelt sich um abstrakte Blumenformen aus Beton, die in ihrer Grundstruktur auf reale Pflanzen zurückgehen. Die Betonobjekte messen jeweils etwa 40 × 60 cm in der Fläche und ragen etwa 10 cm von der Wand in den Raum. Ihre Oberflächen sind teilweise mit Wachs bearbeitet, mit Pigmenten eingefärbt und mit Blattsilber akzentuiert.

Die Blumenskulpturen entstanden durch einen mehrtägigen Prozess der Formfindung. Eyrich fotografierte zunächst Wildblumen an einem Kanal in der Nähe von Nürnberg, wo er

nach Einsätzen des „Spielmobils“ – eines mobilen Kulturangebots für Kinder – Pausen verbrachte. Diese fotografischen Vorlagen dienten als Ausgangspunkt für eine Übersetzung in dreidimensionale Formen. Dabei abstrahierte Eyrich die Pflanzenstrukturen und transformierte sie in ein persönliches Formenrepertoire.

Jede der neun Blumen ist ein Unikat mit individuellen Formmerkmalen, Texturen und Farbakzenten. Die Betonoberflächen zeigen die Spuren ihrer Entstehung – feinere und gröbere Strukturen, Handabdrücke und Werkzeugspuren. Trotz des industriellen Materials wirken die Objekte organisch und lebendig. Ihre Anordnung im Raum schafft eine konzentrierte, fast meditative Atmosphäre.

IDEE UND KONZEPT

Die „Franconian Flowers“ markieren einen interessanten konzeptuellen Bruch innerhalb der Ausstellung. Ursprünglich für eine Ausstellung in einem Bunker konzipiert, sollte dort der gesamte Raum mit diesen Betonblumen gefüllt werden. Im Kontext der Kongresshalle wirken sie nun wie ein ruhiger Kontrapunkt zu den großformatigen, raumgreifenden Arbeiten und

bieten einen Moment der Kontemplation. Die Transformation von lebenden Pflanzen in Beton-skulpturen thematisiert grundlegende Fragen der Repräsentation und Konservierung. Die Blumen wurden zunächst fotografisch dokumentiert, dann vom Künstler in potenzielle dreidimensionale Formen übersetzt und schließlich in das dauerhafte, unorganische Material Beton übertragen. Dieser mehrstufige Übersetzungsprozess reflektiert die Transformation von flüchtiger Wahrnehmung in dauerhafte Materie – ein Grundthema künstlerischer Praxis.



FRAGEN EINER TASCHE

Mobile, 2025

180x150x200cm

Kongresshalle

DETAILS

In einem kleinen Raum, der vom Hauptsaal der Ausstellung aus zugänglich ist, hängt von der etwa drei Meter hohen Decke eine komplexe mobile Skulptur. Ein an der Wand montiertes Edelstahlgestell bildet den Ausgangspunkt für ein ausbalanciertes System aus zwei unterschiedlich langen Metallstangen. An der größeren Stange hängt die kleinere, und von dieser wiederum hängt ein grün getöntes, gewachstes Leinentuch herab.

Dieses Leinentuch ist in mehreren Grünschattierungen gefärbt und zeigt eine organische Form, die eine abstrahierte Darstellung eines Kiefernastes bildet. In das Tuch eingearbeitet, genauer gesagt eingeschraubt, sind

Tannenzapfen, die der Künstler aus Aluminium gegossen hat. Die Stoffteile sind miteinander verbunden, wobei Eyrich einen Tacker als Verbindungstechnik eingesetzt hat – ein Werkzeug, das er mit handwerklicher Schnelligkeit und Effizienz assoziiert.

An den beiden Metallstangen sind zudem Stahlseile befestigt, die mit Metallösen und Aluhülsen gesichert, aber so montiert sind, dass sie bei Bedarf wieder gelöst werden können. An diesen Seilen hängen als Gegengewichte Lehmklumpen – jene „Sentimental Seeds“, die als Leitmotiv die gesamte Ausstellung durchziehen. Das gesamte Mobile schwebt frei im Raum und bewegt sich leicht bei Luftzirkulation.

IDEE UND KONZEPT

„Fragen einer Tasche“ führt verschiedene konzeptuelle und materielle Stränge aus Eyrichs Werk in einer kinetischen Skulptur zusammen. Der Titel bezieht sich auf eine wiederkehrende Form in seinem Schaffen – Taschen aus alten Segeln, die er aus dem Stoff des Segelboots „Jane“ seines Onkels fertigte. Diese biografische Referenz verbindet sich mit der formalen Erscheinung des Mobiles als schwebende,

gleichsam segelnde Konstruktion. Die Balance zwischen den verschiedenen Elementen des Mobiles – den Metallstangen, dem Leinentuch und den Lehmklumpen als Gegengewichte – wird zur visuellen Metapher für ein zentrales Thema der Ausstellung: das Gleichgewicht zwischen verschiedenen Zeitebenen, Materialien und historischen Narrativen. Wie Eyrich erklärt, geht es um „Ursprung, Leben, was wir machen, muss alles irgendwie im Balance sein.“

Die verwendeten Materialien – Edelstahl, Aluminium, gewachstes Leinen und Lehm – vereinen industrielle und organische Elemente, Permanenz und Vergänglichkeit. Die aus Aluminium gegossenen Tannenzapfen transformieren etwas organisches in ein dauerhaftes, metallisches Objekt.



OHNE TITEL

Installation, 2025

200x60x80cm

Kongresshalle

DETAILS

In einem kleinen, vom Flur aus zugänglichen Raum der Kongresshalle steht ein feldbettartiges Gestell aus gebürstetem Edelstahl. Die schlichte, funktional wirkende Konstruktion trägt ein ungewöhnliches „Kissen“ aus Beton und Leinen. Das rechteckige Kissen misst etwa 180 cm in der Länge und ist vollständig mit Estrich überzogen, der auf Leinenstoff aufgebracht wurde.

Das Besondere an dieser Arbeit ist ihre kinetische Komponente: Unter dem Kissen ist eine Luftpumpe montiert, die in regelmäßigen Abständen aktiviert wird. Alle zehn Minuten bläht sich das Betonkissen für die Dauer einer Minute auf und fällt danach wieder in sich zusammen. Dieser mechanische Atemrhythmus erzeugt ein lautes, maschinelles Geräusch, das im kleinen Raum deutlich wahrnehmbar ist.



Die Installation wird durch eine extra angebrachte Lampe beleuchtet, die dem Arrangement eine bühnenartige Präsenz verleiht. Das Zusammenspiel des kühlen, metallischen Edelstahlgestells mit dem grauen, schweren Betonkissen und der überraschenden Bewegung des Aufblähens und Zusammenfallens erzeugt eine spannungsreiche räumliche Situation.

IDEE UND KONZEPT

Diese unbenannte Arbeit (O.T.) thematisiert Zeit und Vergänglichkeit in einer direkten, physischen Form. Der langsame, regelmäßige Rhythmus des Aufblähens und Zusammenfallens – zehn Minuten Pause, eine Minute Aktivität – etabliert einen temporalen Rahmen, der die Wahrnehmung der Besuchenden strukturiert. Dieser künstliche Atemrhythmus ist wesentlich langsamer als der menschliche, schafft aber dennoch eine anthropomorphe Assoziation.

Die Kombination von atmenden, organischen Bewegungen mit den industriellen Materialien Beton und Edelstahl erzeugt eine produktive Spannung. Der Beton, normalerweise ein Symbol für Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit, wird hier in einen zyklischen Prozess der Veränderung eingebunden. Diese Transformation



eines statischen in ein dynamisches Element entspricht Eyrichs generellem Interesse an der Aktivierung und Neukontextualisierung von Materialien.

Die zyklische Bewegung des Betonkissens kann auch als Metapher für historische Prozesse verstanden werden – als Visualisierung von Eyrichs Überzeugung, dass bestimmte historische Muster immer wiederkehren: „Und da müssen wir nicht nur hundert Jahre zurück, da können wir auch tausend Jahre zurück, dass sowas immer wieder passiert.“ Das periodische Aufblähen und Zusammenfallen wird so zum zeitlichen Modell historischer Wiederholungen.

Die mystische Atmosphäre, die durch die Beleuchtung und den abgedunkelten Raum entsteht, verstärkt die traumartige Qualität der Installation. Das „Betonkissen“, auf dem niemand ruhen kann, wird zum paradoxen Objekt, das Fragen nach Funktionalität, Komfort und der Möglichkeit von Ruhe in einem historisch belasteten Kontext aufwirft.



ENGEL

L.

Installation, 2025

40x60x200cm

Kongresshalle

DETAILS

Ein Paar Gummistiefel, die an einer horizontalen Edelstahlstange befestigt sind. Die Stange ist direkt an der Wand montiert und ragt etwa 40 cm in den Raum hinein. An ihr sind mit Hilfe von Edelstahlseilen die beiden Gummistiefel aufgehängt, die in Fließestrich getaucht wurden.

Der graue Estrich ist in dieser Form erstarrt. Dadurch erhalten diese alltäglichen Objekte eine neue materielle Qualität – halb Gummi, halb Beton. Die Aufhängung der Stiefel in etwa zwei Metern Höhe positioniert sie auf Augenhöhe oder etwas darüber, was eine direkte visuelle Konfrontation mit den Objekten erzeugt.

Die Stiefel hängen in einer schwebenden Position, die ihre ursprüngliche Funktionalität – die Verbindung zum Boden – negiert. Durch die vertikale Ausrichtung der Installation entsteht eine schlanke, hochformatige Komposition, die sich von der Wand abhebt und einen punktuellen Fokus im Ausstellungsraum setzt.

IDEE UND KONZEPT

Der Titel „Engel I“ erweckt unmittelbar religiöse und spirituelle Assoziationen, die in einem spannungsvollen Kontrast zum profanen Charakter der eigentlichen Gummistiefel stehen. Die Aufhängung der Stiefel in der Höhe verstärkt diese himmlische Referenz; die Schuhe schweben, losgelöst vom Boden, in einer Position, die ihre alltägliche Funktion transzendiert.

Die Arbeit steht in direktem konzeptuellem Zusammenhang mit Eyrichs zentraler Thematik des Bodens. Schuhe, insbesondere Gummistiefel, dienen als Vermittler zwischen dem menschlichen Körper und dem Boden – sie ermöglichen uns, über feuchten oder unwegsamen Grund zu gehen, und sind gleichzeitig Symbole für Handarbeit, landwirtschaftliche Tätigkeit und praktische Naturverbundenheit. Indem Eyrich

diese Boden-Vermittler vom Boden trennt und sie in die Höhe versetzt, schafft er eine Umkehrung der normalen räumlichen Ordnung.

Der teilweise Estrichüberzug führt ein weiteres Schlüsselmaterial aus Eyrichs Vokabular ein. Der Estrich, eigentlich ein Material zur Bodengestaltung, wird hier auf vertikale Objekte aufgetragen – eine materielle Übersetzung, die die Grenzen zwischen horizontalen und vertikalen Flächen, zwischen Boden und Wand in Frage stellt.

Die Kombination aus alltäglichem Gebrauchsgegenstand, industriellem Material und spiritueller Titulierung charakterisiert Eyrichs künstlerische Methode der Transformation und Neukontextualisierung. Das schlichte Arrangement wird durch seinen Titel und seine Platzierung im historisch aufgeladenen Raum der Kongresshalle zu einem vielschichtigen Symbol für die Verbindung zwischen Erde und Himmel, zwischen materieller Realität und spiritueller Dimension.



ENGEL

II.

Installation, 2025

120x220cm

Galerie Sima

DETAILS

In der Galerie Sima, dem zweiten Ausstellungsort neben der Kongresshalle, hängt eine Arbeit, die aus mehreren Elementen besteht. Zentral ist eine hellblaue Neon-Leuchtstoffröhre, die in diagonaler Ausrichtung an der Wand montiert ist. Um dieses leuchtende Element herum sind verschiedene Leinenstücke mit Metallstiften direkt an der Wand befestigt.

Diese Stoffstücke unterscheiden sich in ihrer Behandlung: Einige sind mit Wachs imprägniert, andere mit Kohle beschriftet oder bemalt. Die unterschiedlich großen Leinenfragmente bilden eine kompositorische Einheit um die zentrale Lichtquelle. Die hellblaue Neonröhre strahlt ein kühles, gleichmäßiges



Licht aus, das die Textur und Materialität der umgebenden Stoffstücke betont und einen atmosphärischen Lichtraum schafft.

IDEE UND KONZEPT

„Engel II“ steht in einer konzeptuellen Beziehung zum in der Kongresshalle präsentierten „Engel I“, unterscheidet sich jedoch erheblich in Material und Ausführung. Während „Engel I“ mit den Gummistiefeln einen direkten Bezug zum Boden und zu Eyrichs zentraler Thematik der Erdverbundenheit herstellt, führt „Engel II“ eine lichtbasierte Dimension ein.

Die hellblaue Neonröhre erinnert an die Leuchtröhren, die Eyrich in anderen Arbeiten verwendete. Konzeptuell verbindet sich das kühle Blau der Leuchtröhre mit dem „Quelle-Blau“ der Frottage-Arbeiten in der Kongresshalle. Diese chromatische Verbindung schafft eine visuelle Brücke zwischen den beiden Ausstellungsorten und unterstreicht Eyrichs Strategie, die Ausstellung über räumliche Grenzen hinweg zu erweitern.

Die Wahl des Titels „Engel II“ setzt das spirituelle Motiv der ersten Arbeit fort und lädt die Lichtinstallation mit transzendenten Konnotationen auf. In der christlichen Ikono-



grafie werden Engel oft mit Licht und himmlischem Glanz assoziiert – eine Referenz, die hier durch die moderne Technologie der Neonröhre aktualisiert wird.

Die Verwendung von gewachsenen und mit Kohle behandelten Leinenstücken stellt einen materiellen Bezug zu anderen Arbeiten der Ausstellung her, insbesondere zu den „Kohlesegen“ und den grün gewachsenen Vorhängen. Diese konstanten Materialreferenzen schaffen ein kohärentes Vokabular, das die beiden Ausstellungsorte – die monumentale Kongresshalle und die intimere Galerie Sima – miteinander verbindet.

Die Installation in der Galerie Sima ist dabei bewusst „raffiniertes, präziser ausgerichtet“ als die Arbeiten in der Kongresshalle, die eine „gewisse Rohheit und Monumentalität“ aufweisen. Diese differenzierte Ausstellungsstrategie reagiert auf die unterschiedlichen räumlichen und historischen Bedingungen der beiden Orte.



CONCRETE TABLE

Objekt, 2025

180x60x75cm

Kongresshalle

DETAILS

Der Concrete Table ist ein funktionaler und zugleich skulptural wirkender Tisch aus Beton. Die Tischplatte besteht aus drei separaten Betonplatten mit organischen, fließenden Formen, die miteinander verschraubt wurden. Jede dieser Platten verfügt über eine beidseitige Bewehrung – oben und unten – sowie eine zusätzliche Edelstahlbewehrung im Inneren. Zur strukturellen Verstärkung wurden fünf bis sechs Millimeter starke Edelstahlstangen eingearbeitet und teilweise eingeflext, um eine stabile Verbindung zu schaffen. Auch Gewindestangen aus Edelstahl dienen als Bewehrungselemente.

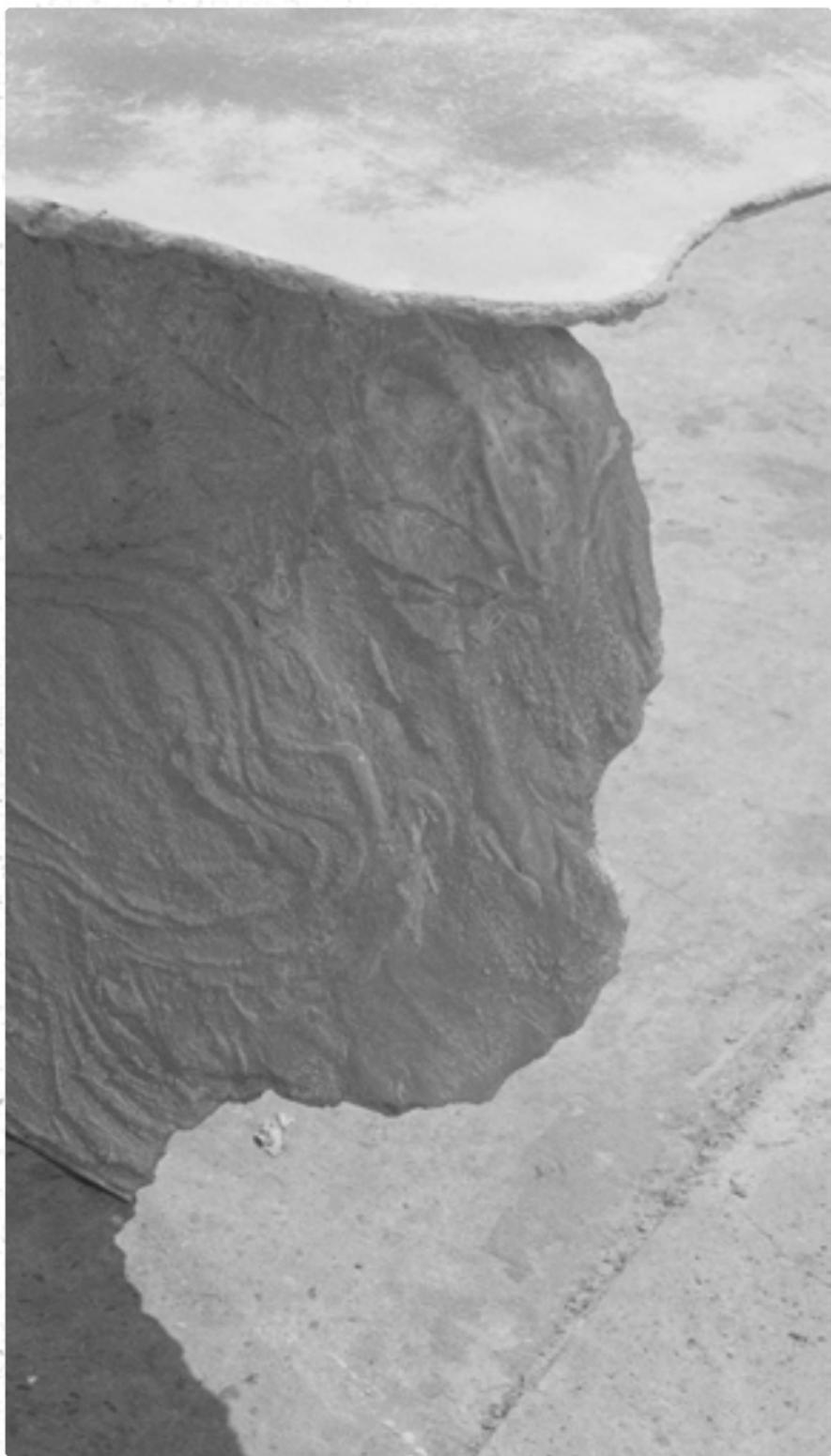


Die besonderen Eigenschaften dieser Betonplatten resultieren aus ihrer Herstellungsweise: Sie wurden nicht in strenge geometrische Formen gegossen, sondern auf einer ebenen Fläche ausgebracht, wo sie sich natürlich ausbreiten konnten. Dadurch entstanden organische Umriss mit einer glatten, gleichmäßigen Unterseite und einer strukturierteren Oberseite. Diese Formgebung entspricht dem natürlichen Fließverhalten des Betons, ohne dass eine begrenzende Form die Ausbreitung einschränkte.

Für die Tischkonstruktion wurden die Platten umgedreht, sodass die ursprüngliche Unterseite nun als Tischoberfläche dient. Diese Fläche wurde auf einer Folie gegossen, was ihr eine besonders glatte, einheitliche Textur verleiht. Die drei Platten sind so zusammengefügt, dass sie eine funktionale Tischfläche von etwa 180 × 60 cm ergeben, mit einer standardmäßigen Höhe von etwa 75 cm.

IDEE UND KONZEPT

Der „Concrete Table“ nimmt in der Ausstellung eine Doppelrolle ein: Als funktionales Element dient er der Präsentation kleinerer Objekte oder Publikationen, gleichzeitig ist er selbst ein skulpturales Werk, das Eyrichs Auseinan-



dersetzung mit dem Material Beton exemplarisch veranschaulicht. Die organische Formgebung der Betonplatten steht in einem produktiven Spannungsverhältnis zur funktionalen Strenge eines Tisches.

Der Prozess der Herstellung – das Gießen des Betons auf eine flache Oberfläche und das anschließende natürliche Auslaufen – entspricht Eyrichs künstlerischem Interesse an Materialverhalten und Formfindung. Er überlässt dem Material einen gewissen Eigenanteil an der Gestaltung und akzeptiert die Unregelmäßigkeiten und Zufälligkeiten, die dabei entstehen. Diese Arbeitsweise steht in einem bewussten Kontrast zur kontrollierenden, dominierenden Ästhetik der nationalsozialistischen Architektur der Kongresshalle.

Die technischen Details der Konstruktion – die doppelte Bewehrung, die Edelstahlstangen, die präzise Verschraubung – zeigen Eyrichs handwerkliches Wissen und sein Verständnis für die strukturellen Eigenschaften von Beton.

Die natürliche, unregelmäßige Form der Betonplatten steht zudem in direktem Dialog mit anderen Arbeiten der Ausstellung, insbesondere mit den „Wallprints“, bei denen Fließestrich ebenfalls als gestalterisches Element eingesetzt wird. Der Tisch wird so zu einem integralen Bestandteil des gesamten Ausstellungskonzepts.



MY ART IS NOT ENOUGH

Arbeit, 2025

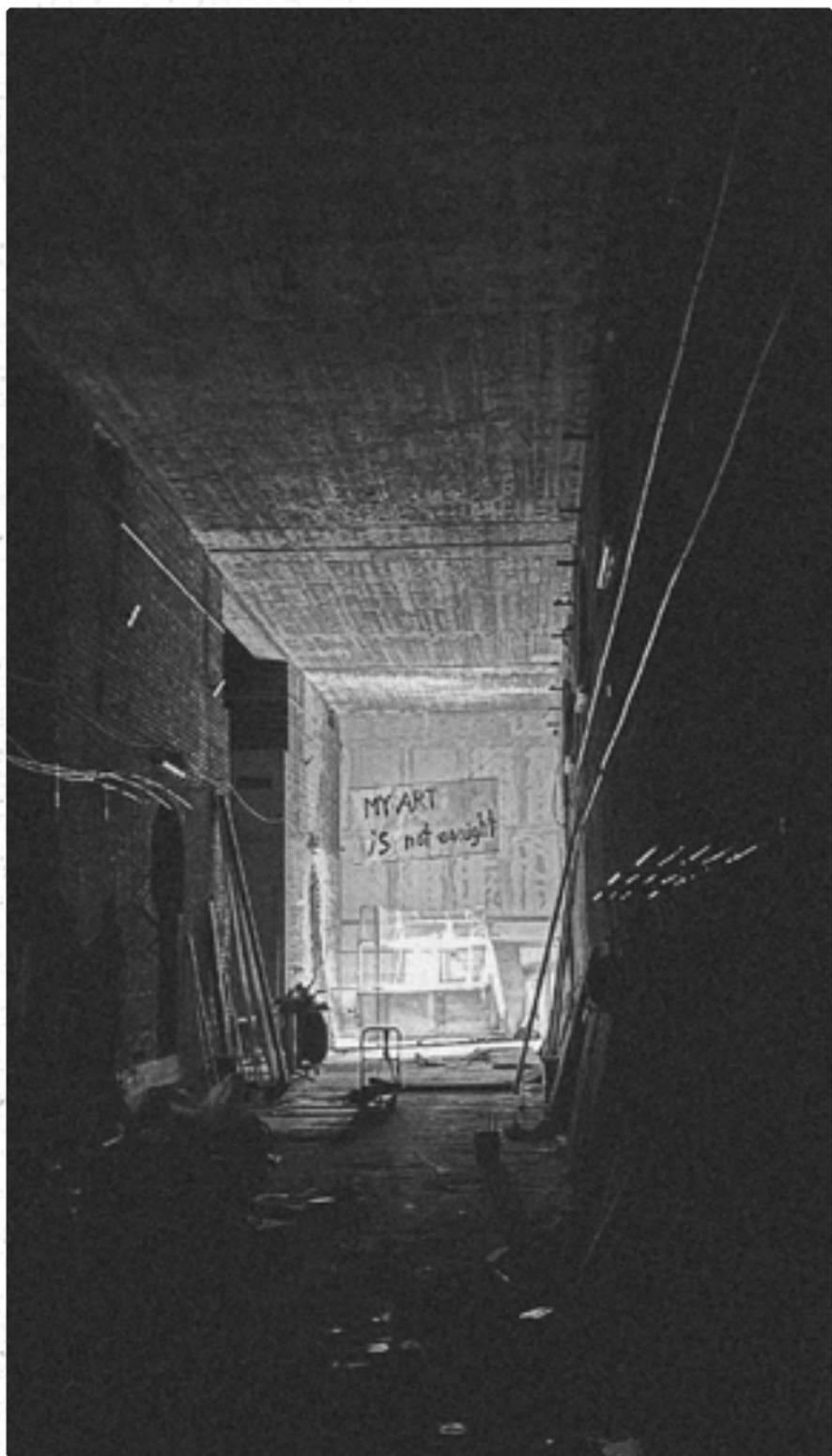
300x150cm

Kongresshalle

DETAILS

Am Ende des langen Flures der Kongresshalle hängt eine großformatige Textinstallation mit der Aufschrift „My Art is Not Enough“. Die Arbeit misst etwa 300 × 150 cm und besteht aus Betonestrich, der auf ein Metallgewebe aufgebracht wurde. Die graue Fläche mit dem eingearbeiteten Text hängt von der Decke direkt über der Bar und bildet einen markanten Abschluss des Ausstellungsparcours.

Die handschriftliche Gestaltung des englischen Textes ist reduziert und relativ klar lesbar. Die Materialwahl – Estrich auf Metallgewebe – korrespondiert mit anderen Arbeiten der Ausstellung. Die Positionierung über der Bar, einem sozialen Treffpunkt innerhalb der



Ausstellung, verstärkt den kommunikativen Charakter der Aussage. Die hängende Präsentation der schweren Materialien erzeugt eine visuelle Spannung zwischen Gewicht und Schwerelosigkeit. Als das einzige Werk mit explizitem Textbezug markiert diese Installation einen konzeptuellen Endpunkt der Ausstellung und formuliert ein Statement, das über den unmittelbaren Ausstellungskontext hinausweist.

IDEE UND KONZEPT

„My Art is Not Enough“ funktioniert als programmatische Aussage, die Eyrichs künstlerische Haltung verdichtet. Der Satz thematisiert die Grenzen künstlerischer Praxis und formuliert eine selbstreflexive Kritik an der Vorstellung, Kunst allein könne gesellschaftliche Veränderung bewirken. Als Banner am Ende der Ausstellung wird es zum metakünstlerischen Kommentar, der die gesamte Schau in einen breiteren soziopolitischen Kontext stellt.

Die Aussage korrespondiert mit Eyrichs Verständnis von Kunst als sozialer Praxis, die über die Grenzen des Ausstellungsraumes hinauswirken muss. Besonders deutlich wird dies in partizipativen Werken wie den „Seeds of Love“, die von den Besuchern mitgenommen und

außerhalb der Kongresshalle „aktiviert“ werden können. Die Textinstallation formuliert explizit, was diese Arbeit implizit vermittelt: die Notwendigkeit, künstlerische Impulse in gesellschaftliches Handeln zu übersetzen.

Im Kontext der Kongresshalle als historisch belastetem Ort erhält die Aussage eine zusätzliche Dimension. Sie verweist auf die Herausforderung, angemessene Formen der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu finden – ein Prozess, der künstlerische Interventionen einschließen kann, aber nicht auf diese beschränkt bleiben darf.

Die Positionierung über der Bar – einem Ort des Austauschs und der Kommunikation – unterstreicht die dialogische Intention der Aussage. Sie lädt die Besucher ein, über die Rolle der Kunst in gesellschaftlichen Transformationsprozessen zu reflektieren und diesen Gedankenaustausch im sozialen Raum der Bar fortzusetzen.

SEIN STEIN, STEIN SEIN

Installation, 2025

120x80x110cm

Kongresshalle

DETAILS

Vor der Ausstellung befindet sich eine skulpturale Installation: Ein massiver Granitstein ruht auf einer Europalette, an der er mit Spanngurten festgezurret ist. Ein Metallrohr ist Teil der Befestigungsstruktur und unterstützt die sichere Fixierung des Steins. Der Stein selbst ist ein Fragment eines nie verbauten Fensterbogens der Außenfassade der Kongresshalle – ein authentisches Bauteil, das für die ursprünglich geplante, aber nie vollendete monumentale Architektur vorgesehen war.

Die gesamte Assemblage misst etwa 120 × 80 × 110 cm und steht frei unter den Arkaden vor dem Ausstellungseingang, sodass die Besucher sie umrunden können. Die industrielle Europa-



lette mit ihren standardisierten Maßen und den leuchtend orangefarbenen Spanngurten bildet einen visuellen und konzeptuellen Kontrast zum historischen Granitstein. Die Gegenüberstellung von historischem Baumaterial und modernen Logistikelementen erzeugt eine temporale Spannung, die durch die Sicherung des Steins mit den bunten Spanngurten noch verstärkt wird.

IDEE UND KONZEPT

Die Installation thematisiert den Umgang mit historischen Artefakten und architektonischen Fragmenten. Der Stein wird hier seiner geplanten Funktion enthoben und als isoliertes Objekt präsentiert. Die provisorische Befestigung auf der Europalette mit Spanngurten unterstreicht den transitorischen Charakter – der Stein wirkt, als wäre er gerade transportiert worden oder würde auf seinen Weitertransport warten.

Die Europalette als standardisiertes Element globaler Logistik bringt eine zeitgenössische ökonomische Dimension in die Arbeit ein. Die orangefarbenen Spanngurte wiederum symbolisieren den Versuch, Geschichte zu „sichern“ oder zu „fixieren“ – ein letztlich unmögliches Unterfangen, da historische Bedeu-



tungen stets fluide und veränderlich bleiben.

Im Kontext der Gesamtausstellung nimmt „Sein Stein, Stein sein“ eine Schlüsselposition ein, da die Installation im Eingangsbereich platziert ist und somit den Auftakt zum Parcours bildet. Als eines der ersten Werke, das die Besucher wahrnehmen, etabliert es zentrale Themen der Ausstellung: die Auseinandersetzung mit dem historischen Bau, die Transformation von Materialien und die Neuinterpretation architektonischer Fragmente.

Die Platzierung eines authentischen Bauteils der Kongresshalle im Eingangsbereich schafft zudem eine selbstreflexive Schleife – das Gebäude selbst wird zum Ausstellungsobjekt innerhalb seiner eigenen Mauern. Diese Struktur lädt die Besucher ein, das gesamte Gebäude mit einem geschärften Blick für architektonische Details und historische Schichtungen zu betrachten.



DIE KOHLEMÜHLE

Arbeit, 2025

100×50×50 cm

Galerie Sima

DETAILS

Diese kinetische Installation besteht aus einer rotierenden Edelstahltrommel, die auf einem stabilen Edelstahlgestell montiert ist. Im Inneren der Trommel befindet sich Kohle aus einer stillgelegten Mine in Stockheim an der ehemaligen innerdeutschen Grenze. Durch die langsame, aber konstante Rotation wird die Kohle allmählich zu feinem Staub zerrieben, der durch kleine Öffnungen auf ein darunter platziertes Metallblech rieselt. Ein leiser Elektromotor treibt die Konstruktion an und sorgt für eine gleichmäßige Bewegung.

Das entstehende Kohlepigment sammelt sich auf einer Blechwanne und bildet im Laufe der Zeit eine immer dickere Schicht. Die Mühle



arbeitet kontinuierlich, sodass der Prozess der Materialzersetzung für die Besucher sichtbar und erfahrbar wird. Die gesamte Konstruktion ist minimalistisch gestaltet, wobei die reflektierende Ästhetik des Stahls mit der erdigen, matt-schwarzen Materialität der Kohle kontrastiert.

IDEE UND KONZEPT

Die Kohlemühle verkörpert den Zerfall als transformativen Prozess. In ihr zerstört sich die Kohle selbst und schafft dabei gleichzeitig etwas Neues: Pigment für künstlerische Produktion. Dieser Kreislauf aus Zerstörung und Schöpfung reflektiert kulturelle Transformationsprozesse, bei denen Altes vergehen muss, damit Neues entstehen kann.

Das Werk hat seinen Ursprung in einem Projekt, das Eyrich in Stockheim durchführte, in dem er mit Kindern arbeitete. Aus dem in der Mühle erzeugten Kohlepigment stellte er Wachsmalstifte her, mit denen die Kinder ihre Zukunftsvisionen auf Leinensegel brachten. Die Verbindung zwischen dem historischen Erbe des Bergbaus und den kreativen Impulsen der jüngeren Generation wird so in einem Werkzeug mate-

realisiert, das die Substanz der Vergangenheit in Träume der Zukunft verwandelt.

Die konstante, langsame Bewegung der Mühle lässt sich auch als Metapher für historische Prozesse lesen, die trotz ihrer scheinbaren Langsamkeit unaufhaltsam voranschreiten und Veränderungen bewirken. Die Installation visualisiert den abstrakten Begriff des Zerfalls und macht ihn zu einem ästhetischen Erlebnis, das die Besucher zum Nachdenken über Vergänglichkeit, Transformation und die Produktivität des Zerfalls anregt.

DIE LEHMKUGELN AUF DEM KACHELOFEN

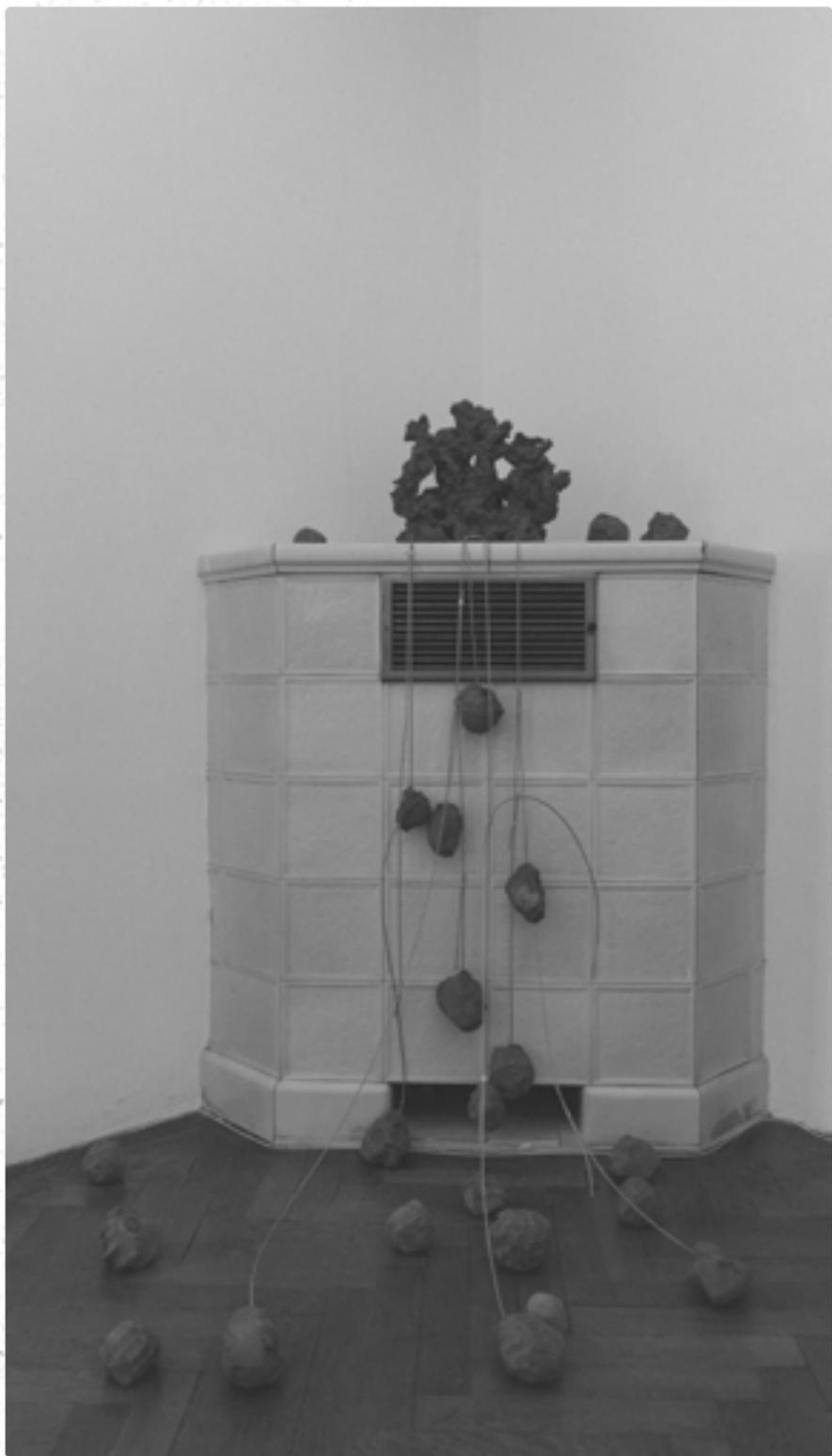
Arbeit, 2025

250×180 cm

Galerie Sima

DETAILS

Diese Installation besteht aus zahlreichen „Seeds of Love“ (Seite 144), die teils am Boden verteilt liegen, teils an dünnen Stahlseilen über einem traditionellen Kachelofen hängen. An V2A-Stahlseilen hängend, scheinen sie wie in einem Moment des Fallens eingefroren zu sein. Am oberen Ende des Kachelofens befindet sich ein modelliertes, größeres Lehmstück, aus dem die Stahlseile laufen, an



denen weitere Kugeln befestigt sind.

IDEE UND KONZEPT

Die Arbeit stellt eine Variation der „Seeds of Love“ dar – die Lehmkugeln sind sowohl hier als auch in der Kongresshalle platziert, was eine Verbindung schafft. Die Lehmkugeln fungieren als Archiv, in denen Samen konserviert sind. Jede Kugel birgt das Potenzial zur Verwandlung: Kommt sie in einem Blumenbeet mit Regen in Berührung, löst sich der Lehm auf, und setzt die Samen frei.

Durch die Verteilung der Lehmkugeln wird die Bewegung des „Hinaustragens“ erfahrbar. Die Installation verweigert sich klaren Grenzziehungen zwischen Kunst und Umgebung, zwischen Galerie und Außenwelt. Sie verweist auf die Notwendigkeit, künstlerische Reflexion nicht im isolierten Raum zu belassen, sondern als gesellschaftlichen Impuls weiterzugeben.



STELAGE

Arbeit, 2025

700×290×60cm

Galerie Sima

DETAILS

Diese textile Installation erstreckt sich entlang eines Fachwerkträgers, der den Raum der Galerie durchschneidet. Sie besteht aus zwei unterschiedlich behandelten Leinenarbeiten, die in deutlichem Kontrast zueinander stehen. Die Arbeit besteht aus einem ungefärbten, sowie einem in verschiedenen Grüntönen gefärbten Leinensegel. Beide Textilien sind vollständig gewachst.

Die Textilarbeiten setzen sich aus einzelnen Leinenstreifen zusammen, die mit einem Tacker in schneller, fast improvisatorisch wirkender Manier verbunden wurden. Diese handwerkliche Technik verleiht den Objekten eine rohe, unmittelbare Qualität. Durch die Wachsbearbeitung hat der Stoff eine lederähnliche Konsistenz angenommen – das Material wirkt organisch, dicht und stabil.



Der dunkelgrüne Leinenstoff dominiert durch seine Präsenz und Farbintensität. Er hängt wie eine abgezogene Haut oder ein Fell am Fachwerkträger herab und bildet eine vertikale, reliefhafte Fläche im Raum.

IDEE UND KONZEPT

Die Installation vereint formale Strenge mit organischer Materialität und bildet ein Spannungsfeld zwischen Stabilität und Wandel. Das tiefe Grün der Hauptarbeit symbolisiert Wachstum, Leben und Aufbruch, während der Kontrast zur helleren, unbehandelten Arbeit den Übergang vom Lebendigen zum Vergehenden andeutet.

Die Präsentation der Textilien am Fachwerkträger der Galerie ist zugleich eine Hommage an den Galeristen Frantischek Sima, dessen langjähriges Engagement für die Kunst die Arbeit würdigt. Der Träger, ein strukturelles Element, ist integrales Bestandteil des Kunstwerks und verweist auf den ehemaligen Beruf des Galeristen.











PINE PAINTINGS

Arbeit, 2025

30×30cm

Galerie Sima

DETAILS

Diese Serie kleinerformatiger Arbeiten besteht aus rechteckigen, schlichten Holzrahmen, die mit gewachsen Leinen bespannt sind. Auf jeder dieser bespannten Flächen sind kleine Aluminiumgüsse von Kiefernzapfen befestigt. Die silbrig glänzenden Zapfen schaffen einen reizvollen Kontrast zwischen der Haptik des Textils und der kühlen Metallizität des Aluminiums.

Die Aluminiumgüsse sind detailgetreue Abformungen natürlicher Kiefernzapfen, die deren organische Struktur mit ihren überlappenden Schuppen exakt wiedergeben. Durch die metallische Oberfläche erscheinen sie jedoch wie fremdartige Objekte oder Artefakte.

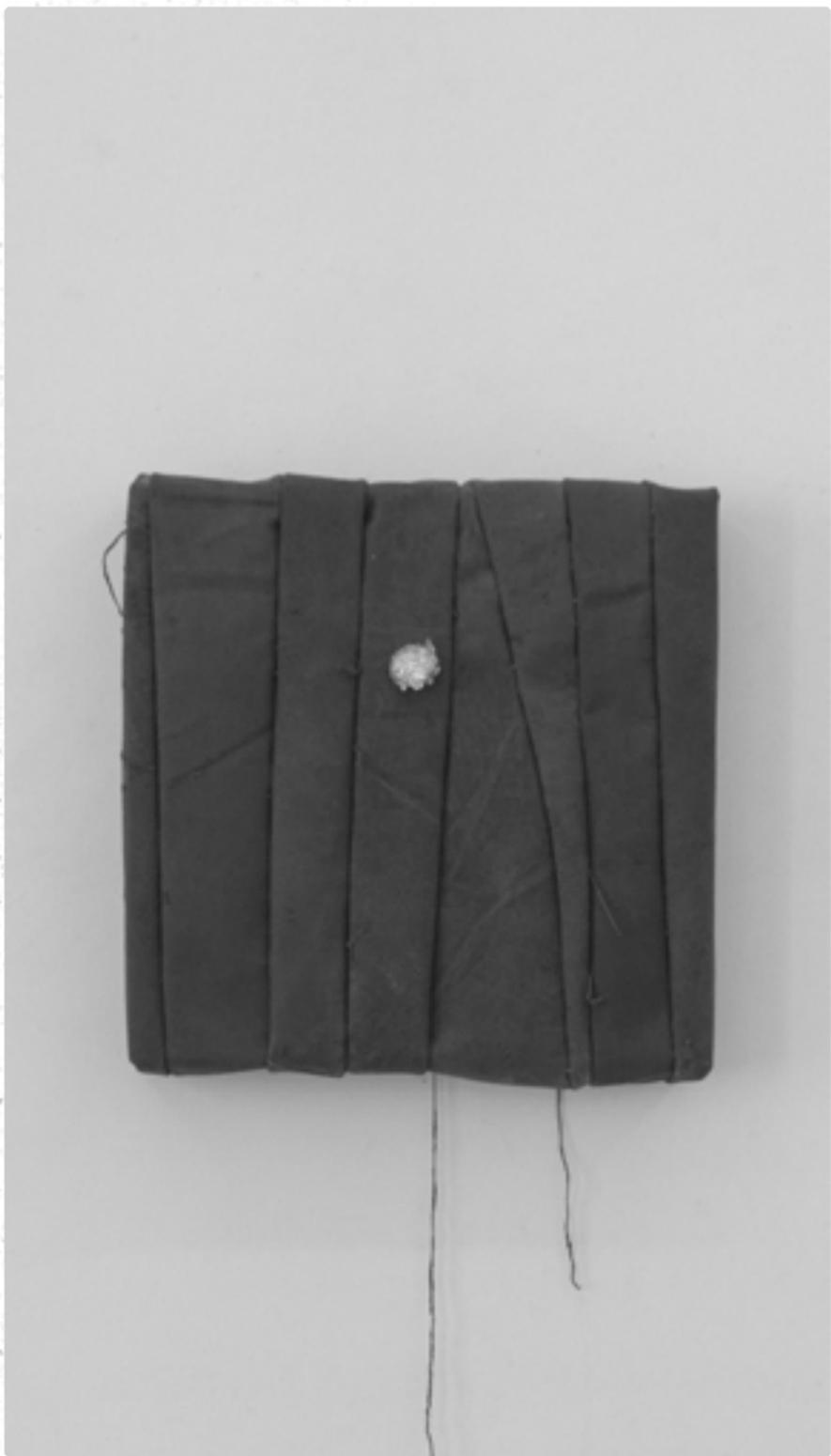


IDEE UND KONZEPT

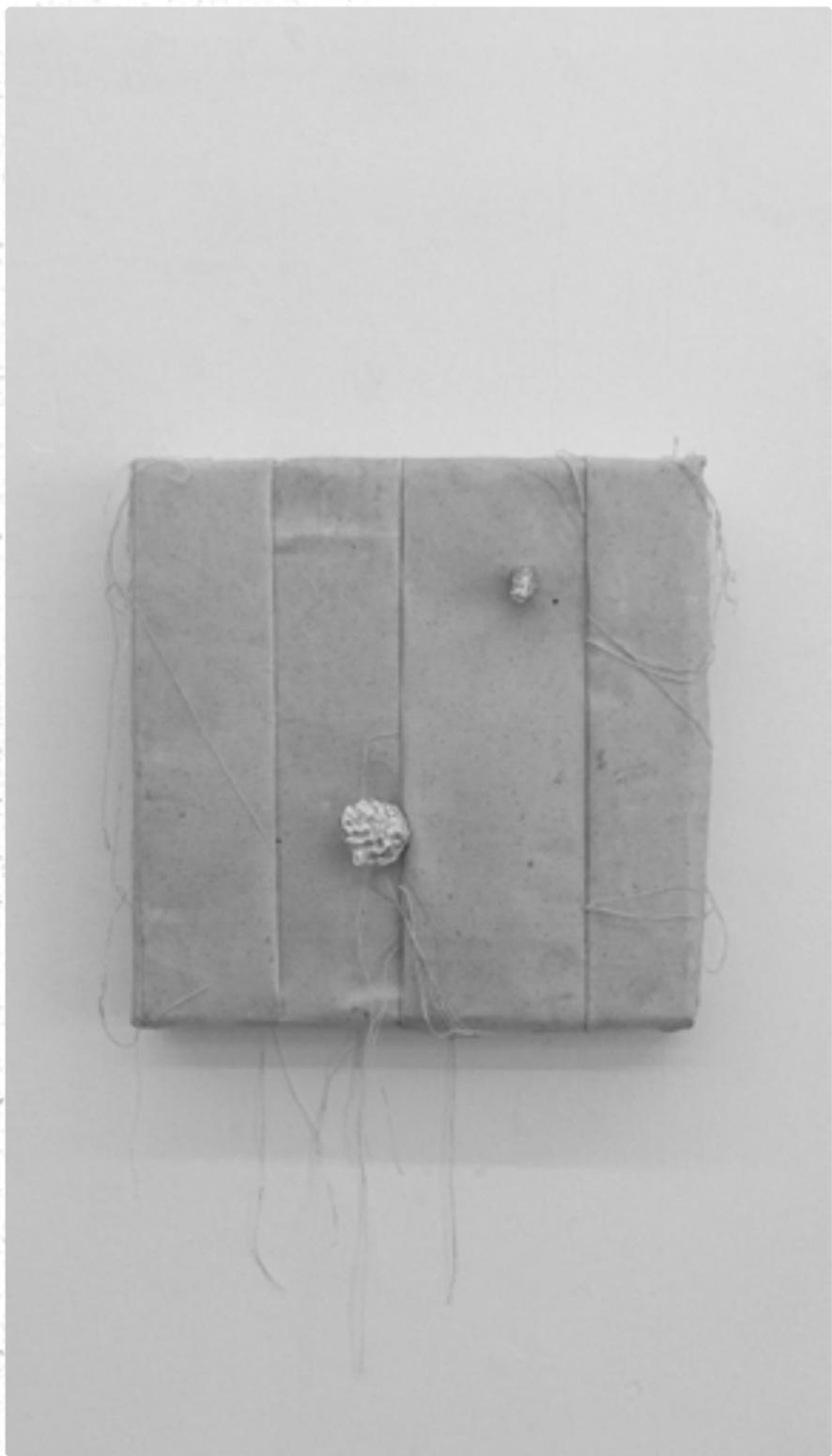
Diese kleinen Arbeiten stehen in direktem Bezug zu den großformatigen Installationen mit Leinenstoffen, die in anderen Teilen der Ausstellung zu sehen sind. Während die großen Installationen starke Präsenz entfalten, bieten diese intimeren Werke eine konzentrierte Fokussierung auf das symbolträchtige Detail des Zapfens.

Kiefernzapfen als Träger der Samen verkörpern das Potenzial zukünftigen Wachstums. Ihre Transformation in Aluminium – ein beständiges Material – reflektiert die Dialektik zwischen Bewahrung und Wandel, die Eyrichs Arbeit durchzieht. Der Zapfen wird zum Symbol für die Zukunft, für etwas, das noch nicht ist, aber werden kann – eine Vision des Kommenden.

Die schlichte Präsentation auf Leinen betont den Objektcharakter der Aluminiumgüsse und lässt sie wie Exponate einer botanischen Sammlung erscheinen. Doch während wissenschaftliche Sammlungen der Klassifikation und Dokumentation dienen, zielt Eyrichs künstlerische Aneignung auf eine Transformation des Natürlichen in eine kulturelle Symbolik.







BRILLEN NR. 1-20

Arbeit, 2025

20 Objekte, je ca. 25×200×20cm

Galerie Sima

DETAILS

Diese Werkserie besteht aus zwanzig skulpturalen Objekten, die aus Aluminiumgüssen von Astaugen hergestellt wurden. Jedes dieser „Astaugen“ – natürliche Aussparungen, die entstehen, wenn Äste aus dem Hauptstamm eines Baumes wachsen – wurde in Aluminium gegossen und auf Edelstahlgestelle montiert. Die silbrig glänzenden Objektskulpturen variieren in ihren Dimensionen und Formen, behalten jedoch durchgängig eine brillenähnliche Gestalt bei.

Die organischen Formen der Astaugen mit ihren unregelmäßigen Rundungen und natürlichen Texturen stehen in spannendem Kontrast zu den präzisen, minimalistischen Metallgestellen, die sie tragen. Jedes Objekt ist einzigartig



in seiner Form und Textur, da es von einem individuellen, in der Natur gefundenen Astauge abgeformt wurde.

Die Installation der Serie im Galerieraum erzeugt den Eindruck einer Sammlung optischer Instrumente, die zum Betrachten, aber auch zum Betrachtetwerden einladen. Die Objekte sind auf Augenhöhe montiert, was die Assoziation mit Sehhilfen noch verstärkt.

IDEE UND KONZEPT

Die „Brillen“-Serie entstand während Eyrichs Aufenthalt in Stockheim an der ehemaligen innerdeutschen Grenze. Beim Durchstreifen der dortigen Wälder entdeckte er die markanten Astaugen am Boden, die ihn an Augen erinnerten, die auf den Betrachter zurückstarrten. Diese Begegnung führte zur Reflexion über das, was diese „Augen“ in den vergangenen hundert Jahren beobachtet haben könnten – insbesondere an diesem historisch beladenen Ort der ehemaligen Grenze.

Die Transformation der Astaugen in Brillen schafft eine doppelte Perspektive: Sie thematisieren sowohl das Sehen als auch das Gesehenwerden. Als metaphorische Instrumente laden sie dazu ein, die Welt „durch die Augen eines



Baumes“ zu betrachten – einer stillen, langlebigen Präsenz, die Zeuge historischer Ereignisse wurde, ohne eingreifen zu können.

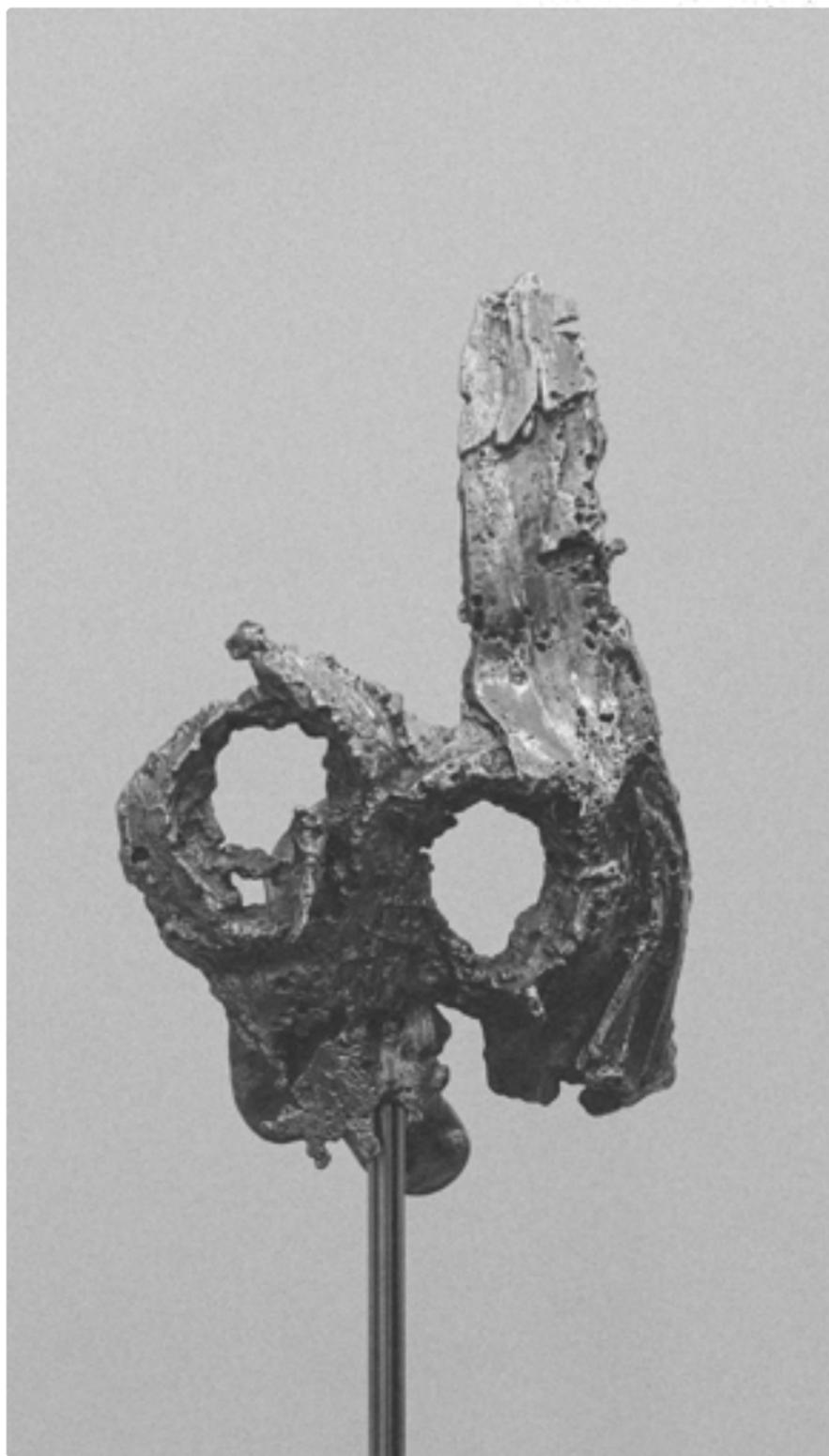
Im Kontext der Ausstellung in der Galerie Sima bilden die „Brillen“ einen subtileren, intimeren Gegenpol zu den monumentaleren Arbeiten in der Kongresshalle. Während der historische NS-Bau mit seiner belasteten Geschichte eine direkte Konfrontation fordert, eröffnen die „Brillen“ Möglichkeiten für andere Perspektiven und reflektiertere Betrachtungsweisen.

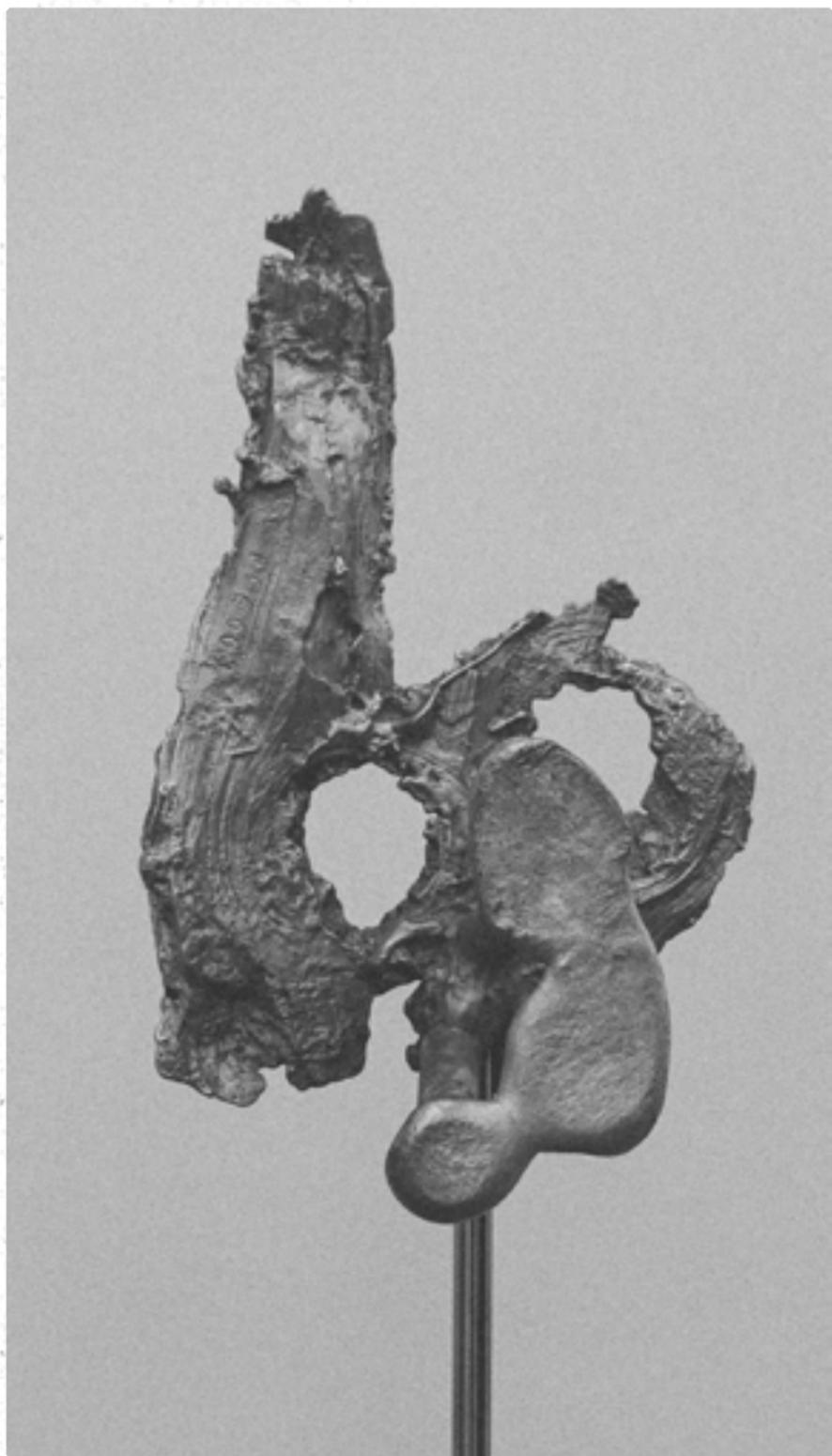
Die Aluminiumgüsse konservieren die fragilen organischen Formen in einem dauerhaften Material und transformieren sie von natürlichen Objekten zu kulturellen Artefakten. Die Serie kann auch als Einladung verstanden werden, gewohnte Sichtweisen zu hinterfragen und alternative Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart zu entwickeln.

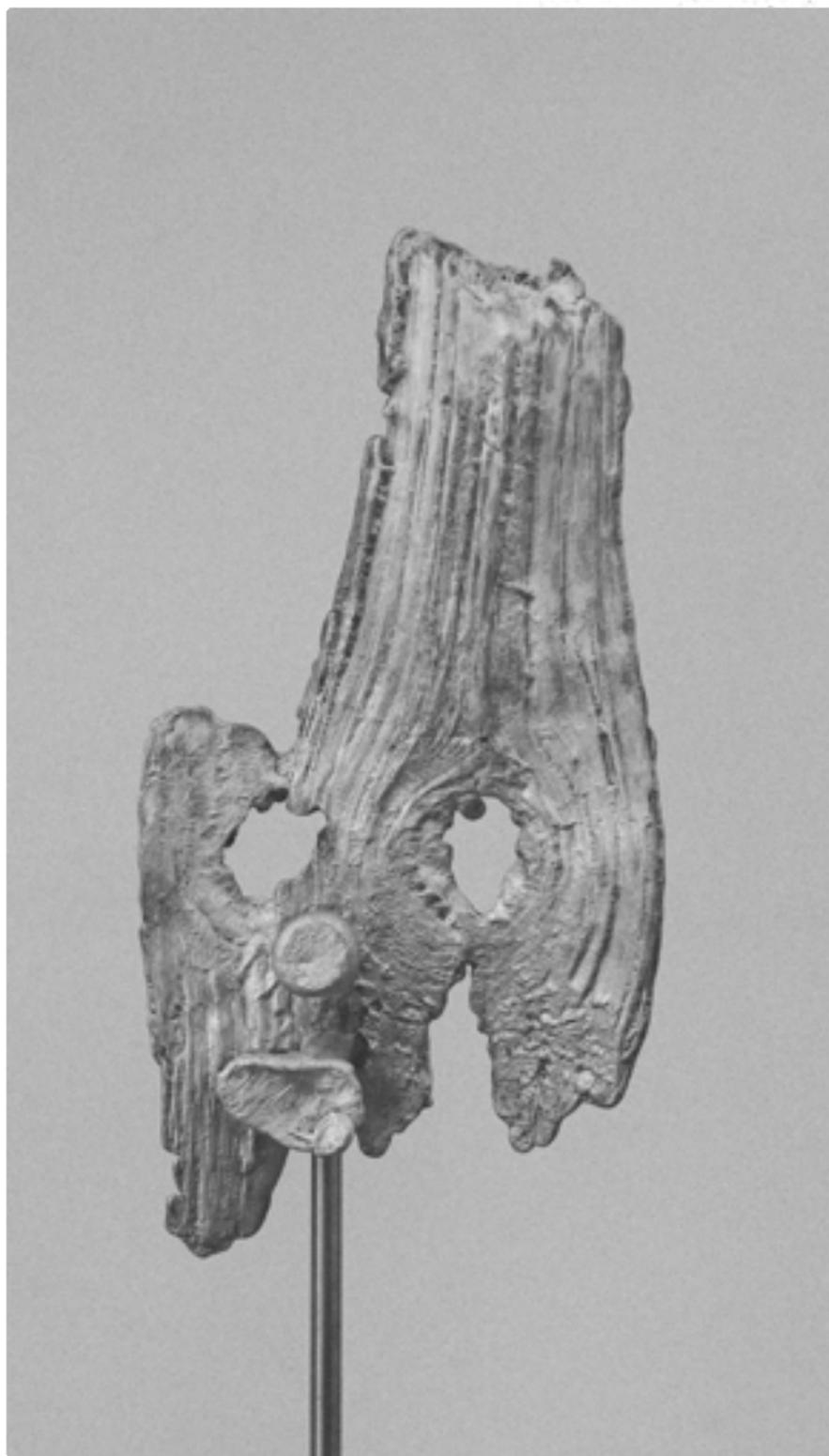










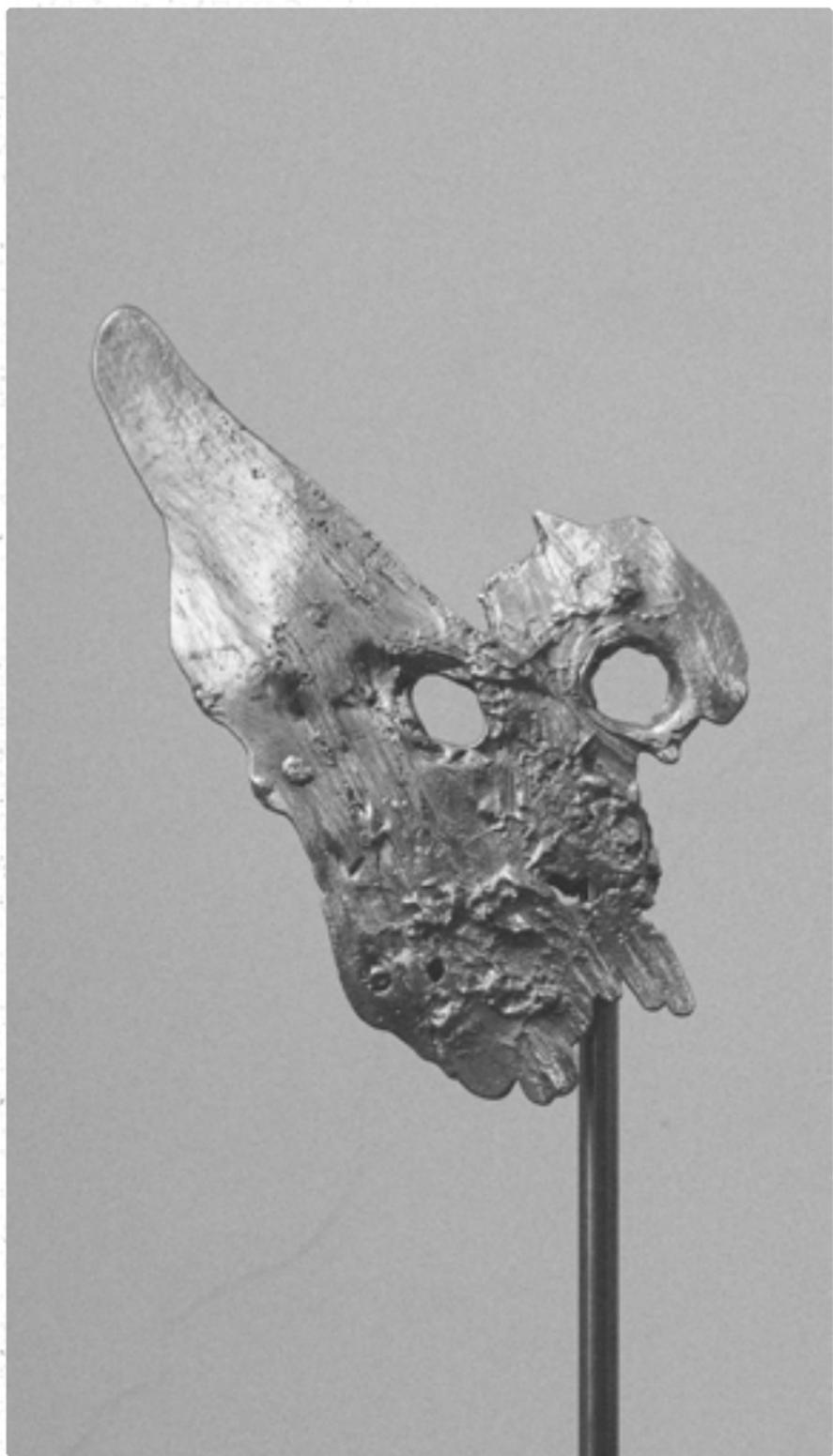






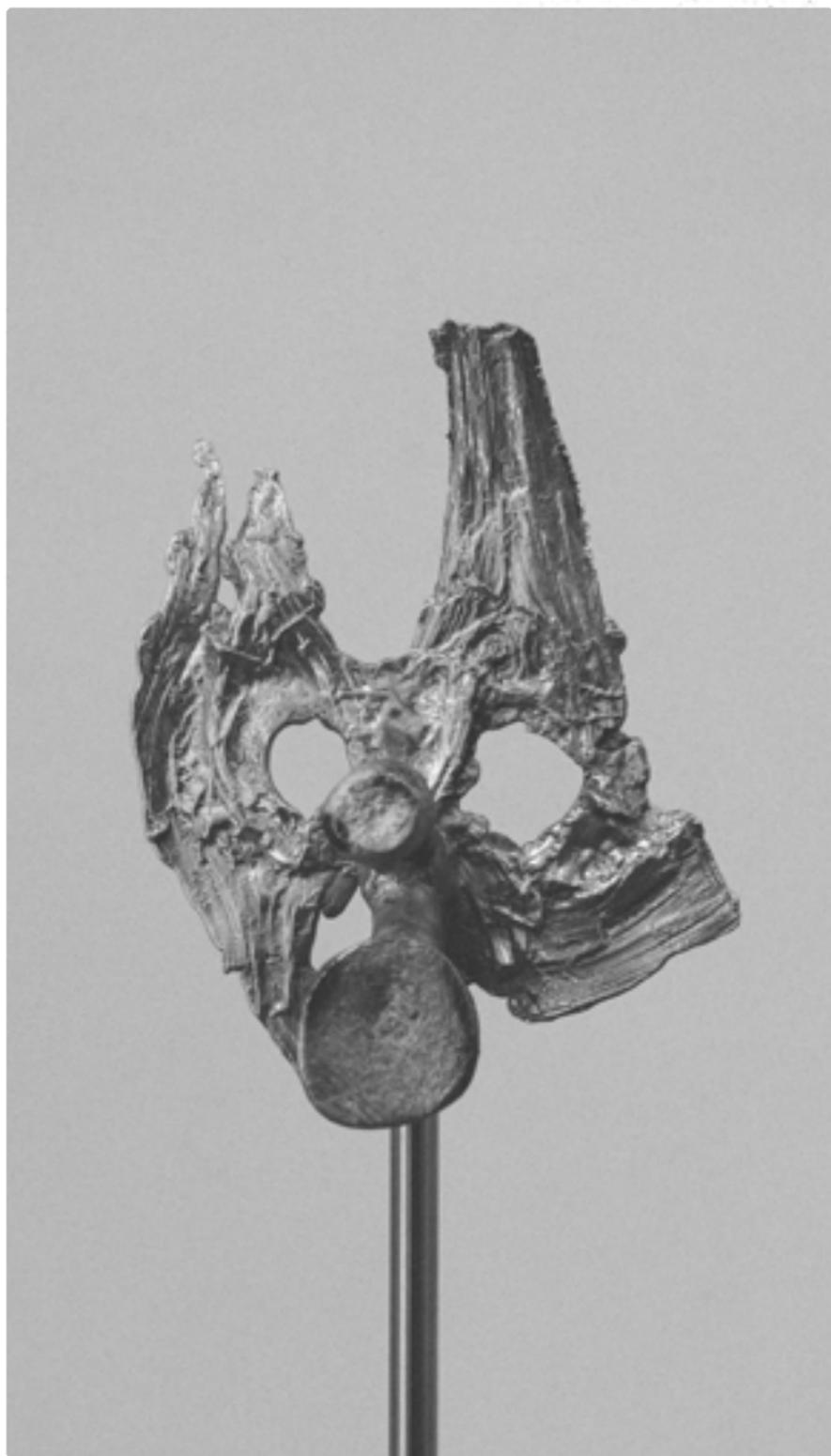




















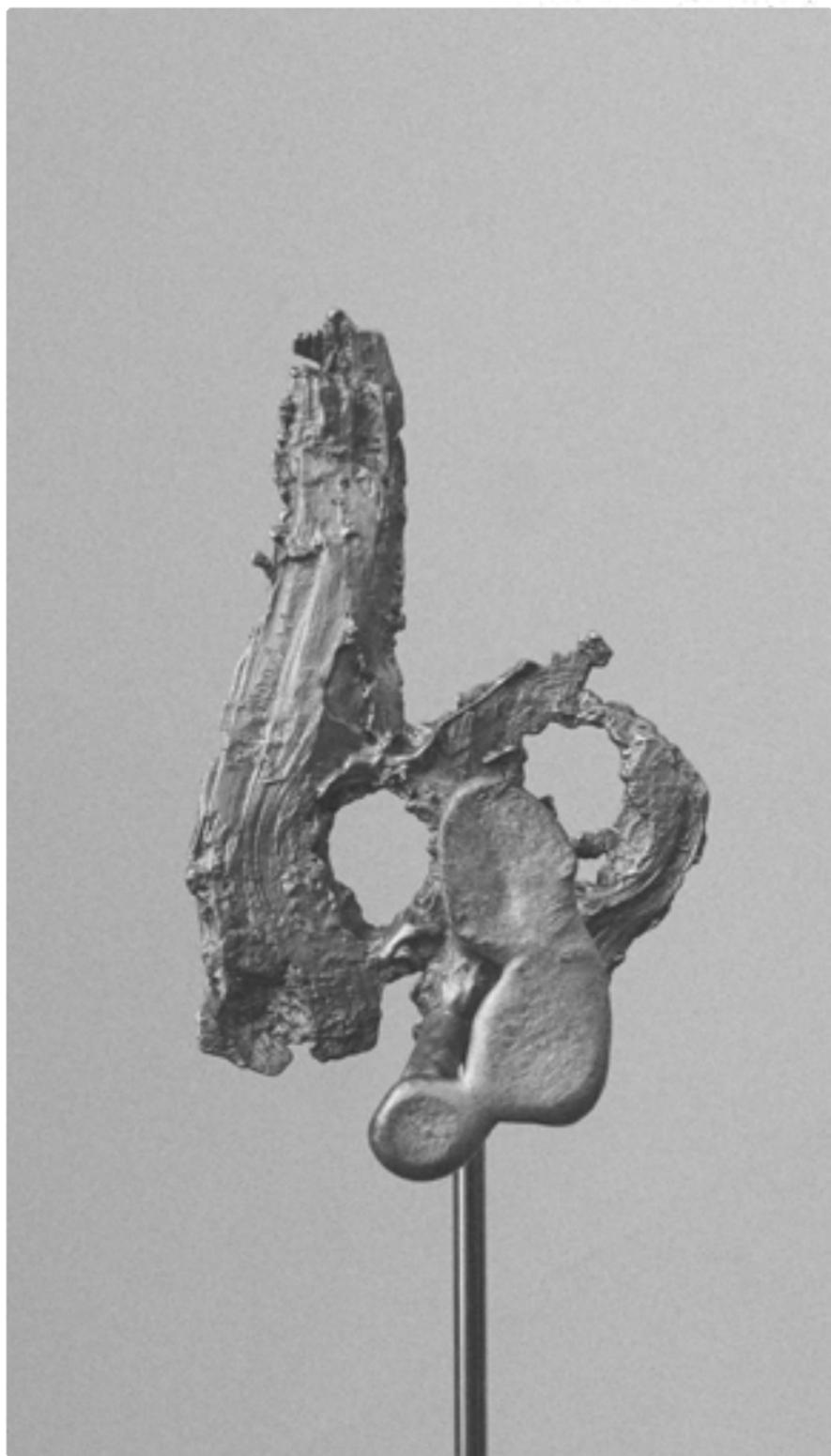


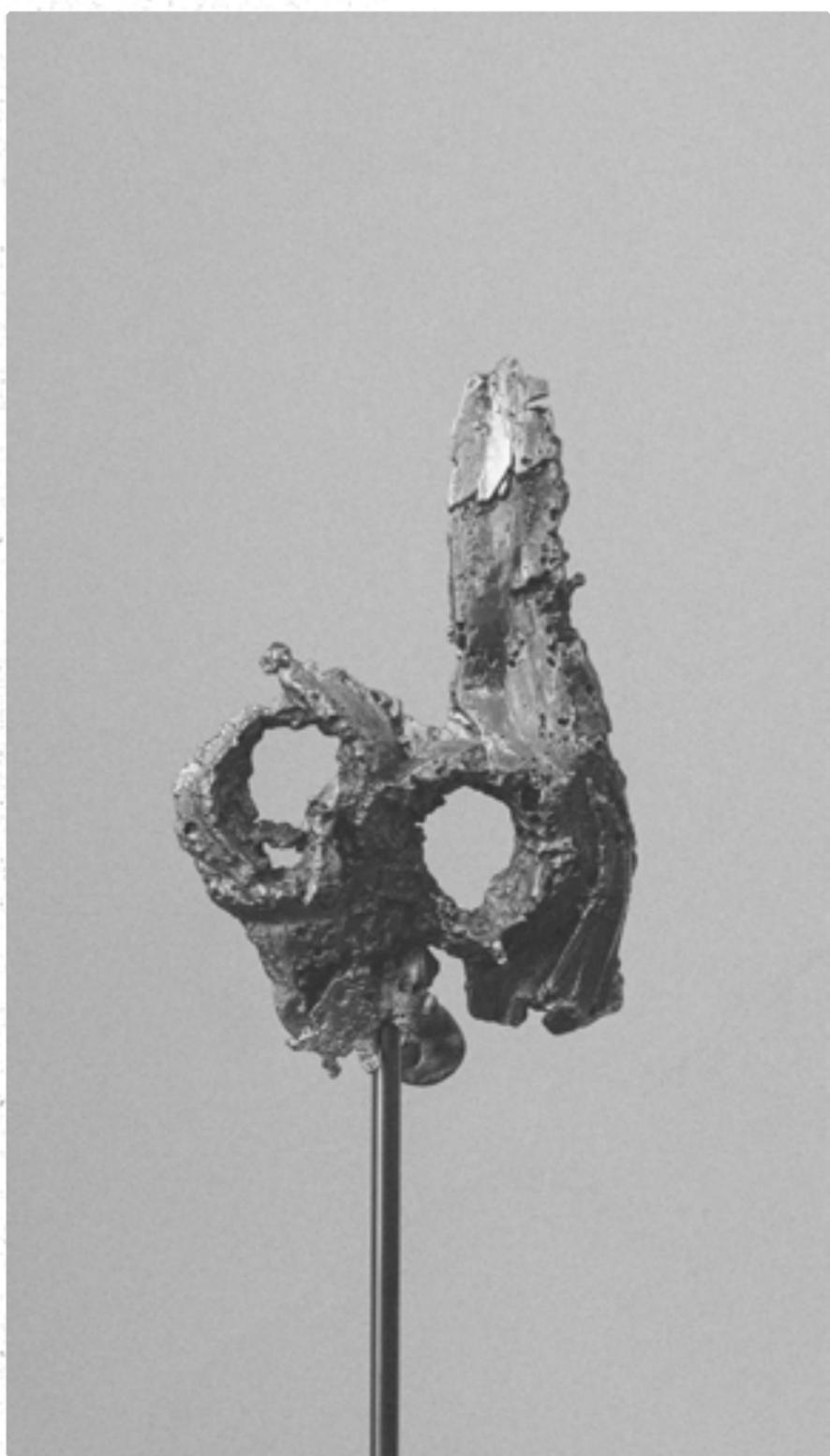


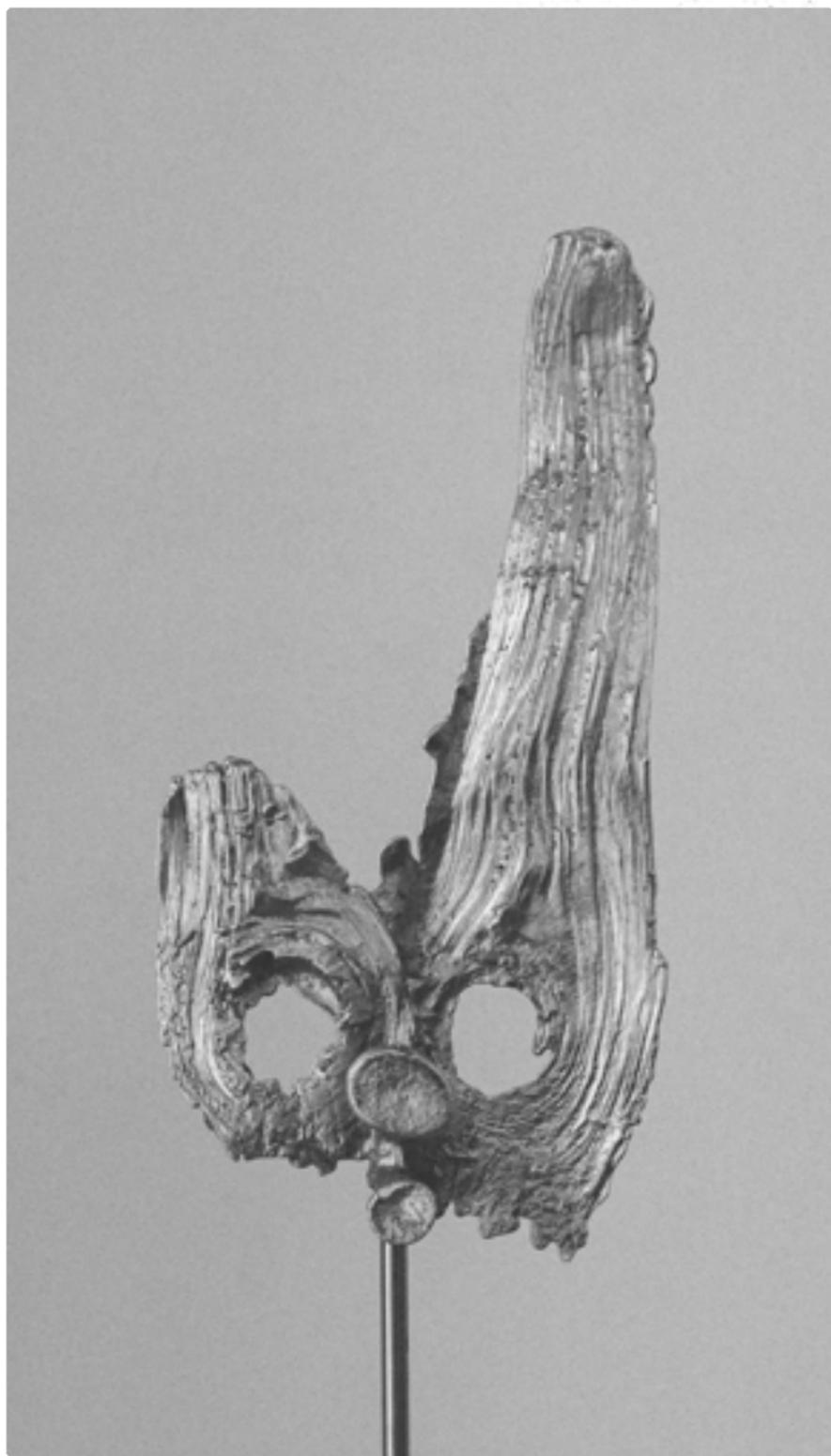














OUT

TRO

4.1	ARTIST TALK	S. 316
4.2	RÜCKBLICK	S. 338
4.3	SCHLAGWORT	S. 340
	INDEX	

ARTIST TALK

Ein Gespräch mit dem Künstler **Philipp Eyrich**, der Architektin **Jasna Kajevic** und der Kunsthistorikerin und Kuratorin **Olympia Contopidis** zur Ausstellung in der Kongresshalle Nürnberg.

DIE KONGRESSHALLE: GESCHICHTE UND GEGENWART

Olympia Contopidis: Jasna, du hast dich in deiner Masterarbeit intensiv mit der Kongresshalle auseinandergesetzt. Kannst du uns einen kurzen Überblick über die ursprünglichen Pläne für dieses Gebäude und seine bisherigen Zwischennutzungen geben?

Jasna Kajevic: Die Kongresshalle wurde im Rahmen des Großprojekts "Nürnberg als Stadt der Reichsparteitage" während des Nationalsozialismus errichtet. Sie sollte spezifisch für den Reichsparteitag und die Tagungen der NSDAP

genutzt werden. Das Gebäude wurde allerdings nie fertiggestellt, auch durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Deshalb ist es heute ein fragmentierter Monumentalbau.

Die geplante umlaufende Außentreppe, das freitragende Dach und die Eingangshalle wurden nie realisiert. Eigentlich sollte der "Führer" im Mittelpunkt stehen – zum Glück kam es nicht so weit. Das Gebäude wurde nie seinem ursprünglichen Zweck entsprechend genutzt, sondern stand eigentlich immer leer.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der politisch negativ behaftete Name "Kongresshalle" in "Ausstellungsrundbau" geändert. Hier fand 1949 die Deutsche Bauausstellung statt. An diesen Erfolg konnte Nürnberg jedoch nicht anknüpfen, auch weil später das Messegelände gebaut wurde. Auch die 900-Jahr-Feier Nürnbergs wurde hier ausgerichtet.

Im Laufe der Zeit gab es verschiedene Nutzungsvorschläge – etwa ein Fußballstadion oder ein Erlebnis- und Einkaufszentrum zu schaffen. Diese Pläne scheiterten jedoch an finanziellen Mitteln. Ab den 70er Jahren wurde das Gebäude hauptsächlich als Lagerfläche genutzt, vor allem vom Versandhaus Quelle, dessen Gründer und Eigentümer Gustav Schickedanz auch Mit-

glied des NSDAP-Stadtrats war. Das Quelle-Lager war hier bis 2006. Generell wurden seit den 70er Jahren unterschiedliche Räume von verschiedenen Ämtern als Lager genutzt.

Olympia Contopidis: In deiner Masterarbeit ging es ja um eine Umnutzung der Kongresshalle. Welche Pläne hattest du für dieses Gebäude?

Jasna Kajevic: Wie ich erwähnte, sollte ursprünglich ein einziger Mensch im Mittelpunkt stehen. Mit meinem Konzept wollte ich genau das Gegenteil bewirken: dass alle Menschen im Mittelpunkt stehen. Ich wollte diesen Ort öffnen als einen Ort zum freien Denken, zum Lehren und Lernen, zum freien Schaffen und zum Austausch von Meinungen.

Ich habe das als eine Art Akademie konzipiert. Dies entstand, als klar wurde, dass Künstlerinnen und Künstler aus den Quelle- und AEG-Gebäuden ausziehen mussten. Die Frage stellte sich: Wohin sollten sie alle gehen? Wir wissen, dass die Nazis moderne Kunst als "entartete Kunst" ansahen. Kunst ist jedoch eine freie Ausdrucksform ohne Tabus, die für alle Menschen und Kulturen zugänglich ist und nicht an eine bestimmte Sprache gebunden.

Deshalb wollte ich eine Art Akademie schaffen, in der Architektur, Kunst und Design zusammenkommen – ein Riegel als Produktionsfläche, wo gearbeitet und gelehrt wird, und in der Mitte ein offener Innenhof als Begegnungs- und Bewegungsort. Ich habe dabei den Ansatz von Günther Domenig aufgegriffen, der mit seinem "Pfahl" das Gebäude durchbricht, und diese Bewegung in meiner Arbeit weitergeführt.

Ich wollte diesen monumentalen Bau fragmentieren und ihm einen kleineren Maßstab geben, weil das Auge diese übergroße Dimension nicht fassen kann. So habe ich den Raum in unterschiedliche Nutzungsbereiche zerteilt: ein Auditorium, einen Think Tank, einen Ausstellungsraum und eine Tribüne für kulturelle Veranstaltungen. Das Gebäude wird durch Stege visuell durchbohrt, die Fassade öffnet sich nach außen, und diese Bereiche habe ich verglast. Denn dieses gesamte Gebäude ist eigentlich ein Blendwerk – hauptsächlich aus Ziegelsteinen gebaut, mit Granitstein nur als Verkleidung.

Olympia Contopidis: Der Nürnberger Stadtrat hat 2021 einen Beschluss zur Zukunft der Kongresshalle gefasst. Kannst du uns zusammenfassen, was nun geplant ist?

Jasna Kajevic: Nürnberg hatte sich als Kulturhauptstadt beworben. Obwohl das nicht geklappt hat, hielt man an der Idee fest, diesen Ort als Kunst- und Kulturzentrum zu nutzen. Nun werden zunächst vier von insgesamt 16 Sektionen in der Kongresshalle zu sogenannten "Ermöglichungsräumen" für Künstlerinnen und Künstler umgestaltet, damit sie hier arbeiten können.

Gleichzeitig wird das Opernhaus am Richard-Wagner-Platz saniert und braucht eine Ausweichspielstätte. Das Nürnberger Staatstheater wird daher in den Innenhof ziehen – ursprünglich als Interim geplant, wird es vermutlich langfristig bleiben. Die Proberäume und Nebennutzungen werden im Rundbau untergebracht.

Olympia Contopidis: Was haltet ihr beide von den Plänen des Stadtrats zu dieser Umnutzung?

Philipp Eyrich: Ich finde es sehr gut, dass das Gebäude geöffnet wird, dass wir hier einen Austausch schaffen können und Menschen hierherkommen. Die Opernnutzung finde ich grundsätzlich gut. Es ist eine Möglichkeit, einen öffentlichen Raum zu schaffen.

Allerdings wünsche ich mir noch niedrigschwelligere Zugänge für verschiedene Bevölkerungsgruppen. Bei der Oper muss man wieder Eintritt zahlen, und es stellt sich die Frage, wer dort hingeht. Ich würde mir wünschen, dass man vor allem junge Menschen viel stärker einbindet, die aus anderen Interessen kommen, aber mit dem Ort wachsen können. Deshalb habe ich auch den Titel "In Hope of Sentimental Seeds" für meine Ausstellung gewählt.

Die Auseinandersetzung mit diesem Ort betrifft uns alle, besonders die jüngeren Generationen, die viel lernen müssen. Diese Hintergründe sind nicht einfach zu verstehen – das ist kein Thema, das man schwarz-weiß sehen kann. Man muss es tiefer erarbeiten. Viele meiner Arbeiten in der Ausstellung setzen sich damit auseinander.

Jasna Kajevic: Ich finde den Ansatz grundsätzlich super. Schade finde ich allerdings, dass es momentan auf eine Nutzung festgelegt scheint. Ich würde mir wünschen, dass das Gebäude im Innenhof nicht nur eine Spielstätte wird, sondern flexibler gestaltet wird, um unterschiedliche Nutzungen zu ermöglichen. Das ist auch eine Frage, wie sich Oper und Staatstheater in Zukunft entwickeln werden.

Zudem wird ein Großteil des Rundbaus dann mit Proberäumen belegt, wodurch weniger Fläche für die Öffentlichkeit zugänglich bleibt. Ich sehe diesen Ort eher als einen Ort, wo Menschen zusammenkommen – es ist ja auch ein Naherholungsgebiet. Dass man spontan vorbeikommen, sich bilden, sich auseinandersetzen, Menschen treffen und sich austauschen kann. Das gelingt besser, wenn dort Künstlerinnen und Künstler arbeiten.

Philipp Eyrich: Ich glaube, dass die Architektur hier eine hohe Verantwortung trägt. Wenn ich an Opernhäuser denke – ich sage nicht, dass das Opernhaus hier schlecht ist – ist es eine Möglichkeit für unser System, öffentlich zugängliche Räume zu schaffen. Aber welche Möglichkeiten haben wir als Gesellschaft, mit öffentlichen Mitteln wirklich offene Räume zu schaffen? Eine Oper, ein Schwimmbad, eine Bibliothek vielleicht. Schulen sind auch schon wieder geschlossener. Die Architektur spielt dabei eine wichtige Rolle. Die Oper in Oslo ist nicht umsonst so ein Erfolg, weil sie nicht nur ein Themengebiet bedient, sondern auch den Raum drumherum für die Gesellschaft öffnet. So etwas würde ich mir hier auch wünschen.

Olympia Contopidis: Ihr beide findet also, dass Kunst und Kultur die richtige Nutzung für diesen Ort sind – im Gegensatz etwa zu einer kommerziellen Nutzung, wie sie in den 80er Jahren mit der geplanten Shoppingmall angedacht war. Warum habt ihr das Gefühl, dass gerade Kunst und Kultur hier wichtig sind?

Philipp Eyrich: Es geht um den Austausch und die freie Meinungsäußerung. Dieser Ort trägt zu viel Geschichte in sich, die einen wichtigen Teil unserer Aufgabe hier darstellt. Es braucht eine Auseinandersetzung, ein Gegenprinzip zum Gleichschalten – eine Vielfalt, die Akzeptanz schafft, statt einem einzigen Produkt nachzujagen.

Jasna Kajevic: Wie bereits erwähnt, wurden moderne Kunst und Künstler von den Nazis als "entartet" angesehen. Es ist ein starker Kontrast, jetzt moderne Kunst an diesem Ort zu präsentieren. Es gibt Referenzen – das Haus der Kunst in München war auch ein Nazi-Bau und wird heute als Ausstellungsraum genutzt. In Frankreich gibt es ehemalige Nazi-Bunker, die zu experimentellen Musikorten umfunktioniert wurden. Wir müssen uns an die Geschichte erinnern und Zugänglichkeit schaffen. Mit anderen Nutzungen ginge das schnell verloren.

DIE AUSSTELLUNG UND KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Olympia Contopidis: Philipp, du warst jetzt vier Monate in Residency hier. Wie ist es dazu gekommen und was hat dich daran interessiert, in der Kongresshalle zu arbeiten und auszustellen?

Philipp Eyrich: Ich habe vor etwa eineinhalb Jahren ein Konzept geschrieben, als feststand, dass hier Veränderungen stattfinden werden. Der Umbau hatte bereits begonnen, und ich fragte mich: Was passiert hier eigentlich? Ich dachte mir, dieser Umbau sollte unbedingt künstlerisch begleitet werden. Ein Künstler hat einen ganz anderen Blick als ein Bauunternehmer, Architekt oder Ingenieur.

So entwickelte ich das Konzept einer "Archivierung des Ist-Zustands vor der Transformation" und reichte es beim Kulturamt ein. Das Kulturamt fand die Idee wichtig und hat sie unterstützt. Der Raum, den das Kulturamt vom Liegenschaftsamt gemietet hatte, war allerdings oft belegt, da hier bereits viele Aktionen und Ausstellungen stattfanden. Deshalb bin ich leider in den Winter geraten, da in diesen zwei bis drei Monaten wegen der Kälte eigentlich keine Veranstaltungen stattfinden.

So konnte ich diesen Raum nun drei bis vier Monate nutzen und mich mit den Spuren auseinandersetzen, die ich hier finden konnte. Bei der Erstbegehung im Mai/Juni waren noch deutlich mehr Artefakte im Gebäude vorhanden – inzwischen ist es fast klinisch rein, und ich habe kaum noch etwas gefunden.

Dieses Thema beschäftigt mich schon länger; bereits 2020 habe ich Arbeiten geschaffen, die sich mit diesem Ort auseinandersetzen. Ich bin gewissermaßen der erste Artist-in-Residence hier – es soll später ein Stipendienprogramm geben, bei dem Künstler von überall für ein halbes Jahr hierherkommen können, um sich mit dem Ort auseinanderzusetzen.

Olympia Contopidis: Du gehst in der Ausstellung auf verschiedene Arten auf das Gebäude ein und verwendest unterschiedliche Techniken. Kannst du uns ein bisschen erklären, welche Techniken du angewendet hast und wie sie sich in den Werken widerspiegeln?

Philipp Eyrich: Ich arbeite mit vielen Medien im Bereich der konzeptionellen Bildhauerei. Viele meiner Arbeiten drehen sich um den Boden, denn auf dem Boden passiert alles, was wir machen. Wir handeln auf dem Boden, wir leben auf dem Boden. In einer früheren Arbeit

habe ich einen ganzen Raum mit Estrich ausgegossen. Alle Besucher, die zur Ausstellung kamen, haben den halbtrockenen Boden betreten und ihre Spuren hinterlassen. Es geht mir oft um Spuren, die wir hinterlassen – und diese finden sich nunmal meist auf dem Boden. In Rom kann man beispielsweise die Spuren der Pferde sehen, die durch die Gassen geführt wurden und über die Jahre Abnutzungsspuren hinterlassen haben. Oder wenn man im Schnee läuft und Tierspuren sieht – man erkennt eine Amsel, eine Maus. Man sieht viel, wenn man genau hinschaut.

Estrichboden ist ein von Menschen geschaffener Boden – wir zwingen der Natur etwas auf und handeln dann darauf. Auch hier in der Kongresshalle ist der Boden ein Estrichboden. Ich habe ihn in den Fokus gerückt, um darüber nachzudenken. Bei der Vase in der Ausstellung sieht man Abdrücke vom Boden des Obergeschosses, der bald verschwinden wird, weil er eingegossen wird.

Olympia Contopidis: Die Vase hat als Grundform Lehmplatten, die sich anschmiegen und die du vom Boden abgeformt hast?

Philipp Eyrich: Genau, es sind Abdrücke vom Boden, die ich an diese Vase oder diesen

Pflanzentopf aus Lehm angebracht habe. Wenn man Lehm brennt, wird er zu Terracotta – ein klassisches Material für Pflanzentöpfe. Die Vase steht auf einem wackeligen Fundament und bringt nach oben Neues hervor. Es sind vielleicht alte Spuren, alte Böden, alte Themen, aus denen etwas Neues entsteht, etwas Wildes, Freies. Der natürliche Boden, auf dem etwas wächst – im Gegensatz zum Estrich, auf dem nichts wächst.

Olympia Contopidis: Du hast auch mit der Fototagetechnik gearbeitet, die ursprünglich von Max Ernst entwickelt wurde. Das fand ich spannend, besonders weil Max Ernst als "entarteter Künstler" von Hitler kategorisiert wurde. Du hast diese Technik hier ebenfalls angewendet?

Philipp Eyrich: Richtig. Ich habe diese Technik verwendet, weil Max Ernst fliehen musste, und fand es spannend, seine Technik zu seinen Ehren hier wieder einzubringen. Außerdem ist es eine Möglichkeit, analog zu archivieren. Ich hätte den Boden natürlich auch digital scannen und dann ausdrucken können, aber das entspricht nicht meiner Arbeitsweise. Für mich geht es bei der Archivierung um meinen eigenen Körper, um Materialität und Haptik. Die blauen Arbeiten im langen Gang sind von dieser Technik inspiriert. Als ich mit dem Schlüssel

durch das Gebäude ging, entdeckte ich, dass es nur einen einzigen Raum gibt, der farblich völlig anders ist – den Aufzug, den die Quelle 1952 eingebaut hat. Er ist in diesem typischen Quelle-Blau der 80er Jahre gestrichen. Ich habe ein Stück des Lacks abgenommen, ihn exakt nachmischen lassen und damit den Boden des ehemaligen Quelle-Lagers mittels Frottage dokumentiert. Ich habe auch Abdrücke von den alten Regalen genommen, die sich über fast 60 Jahre in den Asphalt oder Boden eingedrückt haben.

Die Quelle war übrigens sehr sparsam mit dem Boden – sie haben wirklich nur die Flächen mit Estrich und Asphalt aufbereitet, wo sie etwas hingestellt haben oder mit dem Gabelstapler gefahren sind. Andere Bereiche haben sie freigelassen. Auf diesen Arbeiten habe ich auch Aluminium angebracht. Das steht für das Handeln, für Aktionen. Wir alle machen etwas und müssen etwas machen. Bei meinen Alugüssen sind Tropfen entstanden, die ich in diese Bilder integriert habe.

Olympia Contopidis: Du hast teilweise auch mit Fundstücken gearbeitet, die du hier noch aufspüren konntest, und sie in einige Skulpturen eingebaut.

Philipp Eyrich: Ja, zum Beispiel die Backsteine – es gab noch einige in verschiedenen Öffnungen und Löchern, die ich gesammelt habe. Auch die Lampen in den Garderoben – die Bauarbeiter waren wohl zu faul, sie in dieser Höhe abzumontieren. Ich habe auch noch ein Werkzeug und einen Keil gefunden. Es waren wirklich nur noch wenige Dinge da.

Olympia Contopidis: Materialtechnisch hast du in der Ausstellung ein sehr einschlägiges Materialvokabular entwickelt. Aluminium hast du zum Archivieren benutzt, in Form von Abgüssen – etwa von dem gefundenen Werkzeug und dem Keil. Aber es gibt auch andere wiederkehrende Materialien: Lehm, Kiefer, Beton und Leinwandstoffe. Welche Bedeutung haben diese für dich?

Philipp Eyrich: Das sind Materialien aus meinen persönlichen Erfahrungen. Die gewachsenen Stoffe – ich liebe grobe Stoffe, grobes Leinen. Alte Segel waren gewachste, imprägnierte Stoffe. Ich habe für mich selbst schon immer Jacken gewachst, um sie wasserdicht zu machen. Es ist ein tolles, nachhaltiges Material mit einer besonderen Haptik.

Aluminium ist für mich der nächste Schritt nach Beton. Beton ist fließfähig, erhärtet dann und lässt sich mit vielen Materialien

verbinden. Aluminium verändert durch Hitze seinen Zustand. Wachs ist ebenfalls ein fließendes Material.

Lehm nehme ich aus meiner Kindheit mit. Bei meinen Großeltern war der ganze Boden aus Lehm. Für ein Kind ist das ein fantastisches Spielmaterial. Es ist das erste bildhauerische Medium in der Kunstgeschichte und das einfachste Medium, um schnell Ausdruck zu schaffen. In den "Seeds of Love" verwende ich es wieder. Es ist Erde, es ist Leben, man sieht meine Handabdrücke darin – Handarbeit, wie ich mit meinem Handeln forme.

Die Kiefer ist für mich wichtig, weil ich am Waldrand aufgewachsen bin. Sie ist ein Baum, dem oft die Wertschätzung fehlt – günstiges Holz, das schnell wächst und industriell verarbeitet wird. Sie führt mich wieder zum Beton zurück: Wir sprechen von Betonhäusern, aber Beton braucht immer eine Schalung, oft aus Holz. Es geht um Anerkennung, Akzeptanz, Wertschätzung, Gleichberechtigung.

Olympia Contopidis: Die Kiefer kommt schon länger in deiner Arbeit vor. In Bezug auf dieses Gebäude und das Reichsparteitagsgelände finde ich das besonders interessant, weil Hitler die Kiefer verachtet hat. Er ließ hier

teilweise Kiefern abholzen und stattdessen aufwendig Eichen pflanzen, die seiner Ideologie der "deutschen Eiche" entsprachen.

Ein anderes Material, das mir aufgefallen ist, ist Kohle – in Form von Kohlezeichnungen. Diese Zeichnungen hast nicht du selbst gemacht, sondern sie sind in einem anderen Projekt entstanden.

Philipp Eyrich: Ja, diese Arbeit stammt nicht von hier, passt aber gut in die Ausstellung. Ich war in Stockheim an der ehemaligen innerdeutschen Grenze in einer Artist Residency. Stockheim hatte früher Kohleminen, und die Kohle prägt die Kultur dort. Ich habe Kohle in einer selbstgebauten Mühle zermahlen lassen – dieses Projekt kann man auch in der Galerie Sima sehen.

Die Kohle zerfällt mit der Zeit zu Pigment, zu Staub. Diesen Staub habe ich mit Wachs zu Wachsmalkreide verarbeitet, da ich ohnehin mit Wachs arbeite. So habe ich die Kultur der älteren Generationen für die jüngeren Generationen weiterentwickelt. Ich habe einen Nachmittag lang mit Vorschulkindern und Erstklässlern auf großen Leinwänden gemalt – sie durften ihre eigene Ausdrucksweise finden und sich ausleben.

Manche haben klassisch gemalt, andere hatten einen bildhauerischeren Ansatz und haben die Wachsmalstifte zerlegt und anders verwendet. Ich erinnere mich, dass ich als Kind auch nie "normal" malen wollte und eher konzeptionell gearbeitet habe. Ich habe die Bilder später auseinandergeschnitten, mit monochromen Flächen kombiniert und in einer Ausstellung in Stockheim wie eine Mine gestaltet, durch die die Besucher gehen konnten. Es war eine Rückführung zum Ursprung, zur Höhlenmalerei.

Der Titel dieser Ausstellung war "Before you beam, you have to dream" - bevor man etwas schafft, muss man träumen und an seine Träume glauben. Das passt zur aktuellen Ausstellung mit dem Thema Hoffnung und zu meinem Wunsch, junge Generationen einzubeziehen. Ich stelle mir vor, wie schön es wäre, hier einen Aktivspielplatz zu haben, wo junge Menschen ein wildes, naives, aber authentisches Fundament schaffen könnten, auf dem das Alte sitzt.

Olympia Contopidis: Gegenüber von der Arbeit mit den Kohlezeichnungen steht der Dachstuhl - wie ein Scheiterhaufen aufgestapelt mitten im Ausstellungsraum, der den Weg versperrt. Wie ist diese Skulptur entstanden?

Philipp Eyrich: Das war eine Entdeckung hier vor Ort. Einige Arbeiten sind während des Prozesses entstanden. In der Vorplanung hatte ich andere Ideen, aber dann kamen plötzlich Bauarbeiter und legten mir diesen Dachstuhl vor die Tür. Das passte perfekt zu meinem Konzept, da sich alles um dieses Gebäude dreht.

Ein Gebäude ist erst ein Gebäude, wenn ein Dach darauf ist. In anderen Arbeiten habe ich mich mit dem Vorhang befasst, mit Fenstern, mit dem Boden, mit den Wänden durch die Wallprints – also hatte ich Boden, Wände, Fenster, und es fehlte nur noch das Dach. So habe ich ein komplettes Gebäude in der Ausstellung und alles dreht sich um dieses Gebäude.

Du nennst es einen Scheiterhaufen – das ist ein wichtiger Begriff, denn Scheitern gehört dazu. Wir müssen Fehler machen und aus ihnen lernen. Das erfordert Mut. Ich experimentiere und schaue, was passiert. Wenn etwas nicht funktioniert, versuche ich etwas Neues.

Was mich fasziniert hat: Die Bauarbeiter haben alles auf maximal 2,50 Meter geschnitten, damit es in ihren Aufzug passt. Das erinnerte mich an Kiefern im Wald, die auf 5 Meter zugeschnitten werden – eine ästhetisch ansprechende Form. Der Holzstapel passt hier perfekt

hinein, verengt den Raum am Ende und verändert den Abstand zur Wand.

Dadurch entstand auch ein Kontakt mit den Bauarbeitern, was sehr spannend war. Wir haben kein Deutsch miteinander gesprochen, aber uns trotzdem gut verständigt. Genau darum geht es an diesem Ort – es muss etwas passieren, damit Menschen zusammenkommen.

Olympia Contopidis: In der Ausstellung finden wir mehrere Werke, die an häusliche Objekte erinnern – Garderoben, Stühle, eine Vase, Spiegel. Durch die Materialwahl wirkt das alles trotzdem nicht heimelig oder gemütlich. Was hat dich zu diesen häuslichen Formen inspiriert?

Philipp Eyrich: Die Garderoben finde ich besonders interessant. Sie symbolisieren den Übergang zwischen drinnen und draußen. Die Garderobe ist das Letzte, was wir sehen, bevor wir unser Haus verlassen – unseren Hafen, unsere Blase. Und dann gehen wir hinaus und kommen wieder zurück. Was bringen wir von außen mit in unsere Blase?

Das war auch der Ansatz für den Vorhang am Eingang. Durch einen Vorhang schaut man hinaus in die Welt, aus seiner Blase heraus. Und in

einer Blase kann man sich verlieren. Wir verlieren auch Menschen aus der Gemeinschaft, weil sie in ihrem eigenen Kosmos schwimmen und sich nicht mehr austauschen. Das haben wir bei Corona stark gesehen, als sich verschiedene Blasen bildeten. Man sollte niemanden in seiner Blase allein lassen – das erfordert Arbeit.

An einer Garderobe hängt alles Mögliche. Besonders wir Deutschen haben viel an unserer Garderobe hängen, wenn wir in die Welt gehen. Andere gehen damit einfacher um. Diese Gedanken wollte ich in die Garderoben legen – sie sind Orte des Austauschs. Und natürlich ermöglicht mir diese Form auch eine einfache Präsentationsweise.

Olympia Contopidis: Eine letzte Frage: Ich hatte das Gefühl, dass du neben der Dokumentation des Ortes auch ein interaktives, weiterführendes Element in die Ausstellung einbauen wolltest. Ich denke dabei an die "Seeds of Love", diese mit Samen gefüllten Lehmbeulen, die im Ausstellungsraum verteilt sind, und an das Banner am Ausgang mit der Aufschrift "My art is not enough" – "Meine Kunst ist nicht genug". Welche Wirkung erhoffst du dir von diesen Elementen?

Philipp Eyrich: Ich möchte Hoffnung vermitteln. Es gibt zwei Ausstellungen, und was wir hier machen, soll hinausgehen, nicht nur hier drinnen bleiben. Die "Seeds of Love" sind ein verbindendes Element. Wenn jeder einen mitnimmt, trägt er das mit sich. Er kommt nach Hause, geht an seiner Garderobe vorbei und kann diesen Gedanken mitnehmen. Oder er legt den Lehmball vor seiner Tür ab, und nach einigen Monaten wächst dort etwas.

Das ist dann nicht nur für ihn, sondern vielleicht auch für andere, die vorbeikommen – für Nachbarn, mit denen man so in Kontakt tritt. Meine Handabdrücke in den Lehmballen erinnern daran, dass wir alle etwas in der Hand haben. Jeder kann sich ermächtigen, etwas zu tun. Das passt gut zu diesem Gebäude, wo ursprünglich allen die Eigenermächtigung genommen werden sollte. Hier hat nun jeder etwas in der Hand und kann handeln.

Ich finde es schön, dass diese Arbeit über den Ausstellungsraum hinausgeht. Sie ist hier neu entstanden und wird wahrscheinlich ein fester Bestandteil meiner künstlerischen Praxis werden, weil ich sie ins Herz geschlossen habe. Sie erobert Räume, unabhängig von ihrer Größe. Eine Ausstellung bleibt nicht in einem Raum, sondern geht hinaus.

Das Banner "My art is not enough" soll vermitteln, dass man nach dem Besuch der Ausstellung auch eine Mission mit nach Hause nimmt. Es geht nicht darum, alles hier zu lassen wie in einem Beichtstuhl. Meine Intention war, am Ende der Ausstellung nochmal darauf hinzuweisen, dass wir zusammenarbeiten müssen.

RÜCKBLICK

Die Ausstellung "In Hope of Sentimental Seeds" in der Nürnberger Kongresshalle zeichnet sich durch ihre besondere zeitliche Position aus: Als letzte künstlerische Intervention vor den umfassenden Umbauarbeiten des historischen NS-Baus steht sie an einer bedeutsamen Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft.

In seiner viermonatigen Residenz hat Ey-
rich ein vielschichtiges Werk geschaffen, das
über die bloße Dokumentation hinausgeht. Mit
seiner charakteristischen Materialsprache –
Lehm, Kiefer, Beton, Leinen und Metall – ent-
wickelt er eine künstlerische "Archivierung
des Ist-Zustands", die das Gebäude nicht nur
zeigt, wie es war, sondern auch Reflexionsräu-
me für seine künftige Bedeutung öffnet.

Die Spannung zwischen Bewahren und Trans-
formieren durchzieht die gesamte Ausstellung
und findet ihren prägnantesten Ausdruck in den
"Seeds of Love". Sie stellen die Betrachten-

den vor die Wahl, sie entweder als Artefakte zu konservieren oder der Natur zurückzugeben, wo sie sich auflösen und neues Leben hervorbringen können. Diese Wahlmöglichkeit spiegelt exemplarisch den gesellschaftlichen Umgang mit historischem Erbe wider.

In seiner Auseinandersetzung mit der belasteten Geschichte der Kongresshalle vermeidet Eyrich sowohl lähmende Ehrfurcht als auch oberflächliche Gesten der Überwindung. Stattdessen schafft er einen differenzierten Raum, in dem Ambivalenzen ausgehalten und Widersprüche produktiv gemacht werden können.

In einer Zeit zunehmender gesellschaftlicher Polarisierung erinnert uns "In Hope of Sentimental Seeds" daran, dass der Umgang mit schwierigem Erbe kontinuierliche Arbeit erfordert. Die Ausstellung selbst ist bereits vergangen, doch in ihrer bewussten Vergänglichkeit liegt ihre Stärke: Sie ist kein permanentes Mahnmal, sondern ein temporärer Impuls, der Fragen aufwirft und Gespräche anregt. Das programmatische Banner "My Art is Not Enough" am Ende des Ausstellungsparcours verdeutlicht Eyrichs Anspruch: Kunst allein genügt nicht – sie muss weiterwirken, Menschen verbinden, Gespräche anstoßen.

INDEX

Aluminium	S. 108-113, S. 202-206, S. 276-280, S. 282-286
Archivierung	S. 18-21, S. 77, S. 91-93, S. 138-142, S. 194-200
Beton	S. 114-119, S. 168-171, S. 182-186, S. 220-223, S. 228-232, S. 244-248
Boden	S. 18-19, S. 76-77, S. 88-93, S. 114-119, S. 234-236
Dokumentation	S. 18-20, S. 77, S. 194-200
Estrich	S. 88-93, S. 114-119, S. 150-155, S. 194-200
Frottage	S. 202-206
Garderobe	S. 168-171, S. 334-336
Geschichte	S. 19-21, S. 40-45, S. 76-79, S. 321-324
Kiefern	S. 94-99, S. 208-212, S. 276-280
Kohle	S. 172-175, S. 260-263, S. 331-333
Kongresshalle	S. 16-17, S. 40-45, S. 317-322
Kreislauf	S. 77-78, S. 96-98, S. 176-180
Lehm	S. 88-93, S. 138-142, S. 144-148, S. 264-267
Leinen	S. 104-107, S. 172-175, S. 238-242, S. 268-271
Material	S. 86-87, S. 114-119, S. 235-236, S. 329-331

National-	S. 40-45, S. 97, S. 320-324
sozialismus	
Partizipation	S. 23, S. 78, S. 144-148, S. 172-175, S. 338-339
Quelle	S. 44, S. 202-206, S. 328-329
(Versandhaus)	
Seeds of Love	S. 22-25, S. 78-79, S. 144-148, S. 264-267, S. 336-338
Stockheim	S. 172-175, S. 260-263, S. 331-333
Transformation	S. 18-26, S. 77, S. 92-93, S. 103-104, S. 138-142, S. 338-339
Vergänglichkeit	S. 101-103, S. 189-193, S. 228-232, S. 262-263, S. 339-340
Vorhang	S. 150-156, S. 158-165, S. 334-335
Wachs	S. 100-104, S. 150-156, S. 172-175, S. 268-271

IMPRESSUM

Herausgeber

Studio Eyrich

www.studioeyrich.com

Auflage

300 Exemplare

Redaktion und Text

Marcel Voget

Fotos und Grafik

Marcel Voget, sofern nicht anders angegeben.

Design und Layout

VOGET.CO, Düsseldorf

Druck und Bindung

Totem Druck, Polen

Gedruckt auf Alto Creme 150g/m²

Copyright

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung reproduziert oder digital verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

HE FACHSCHULE BO BAU



