



Alke Reeh

Alke Reeh

Alke Reeh











Klöppelspitzen und Maßwerk

Beate Reifenscheid

Die ersten Quellen für das Klöppeln liefern einige Musterbücher des 16. Jahrhunderts in Italien, wo man auch den Ursprung der Technik vermutet. In Venedig erschien bereits 1557 mit „Le Pompe“ das erste reine Musterbuch für die Klöppeltechnik. Aus Italien soll die Technik zunächst nach Spanien oder in die spanischen Niederlande und danach nach Frankreich gelangt sein. Aber auch im Erzgebirge sind bereits die ersten Klöppelspitzen für das 16. Jahrhundert nachgewiesen. Klöppeln ist heutzutage im Grunde aus der Mode geraten und wohl kaum jemand interessiert sich wirklich für die Feinheiten einer kunstvoll angefertigten Klöppelspitze, geschweige denn, dass die jüngere Generation sie überhaupt von ansonsten maschinell hergestellten Spitzen wirklich unterscheiden kann. - Im Zeitalter von Technik und Forschung mag eine solche Kennerschaft auch hinfällig sein, gilt es doch vielmehr der Schnelligkeit und Präzision zu dienen als der Langsamkeit und der künstlerischen Fertigkeit wie sie im Handwerk begründet sind.

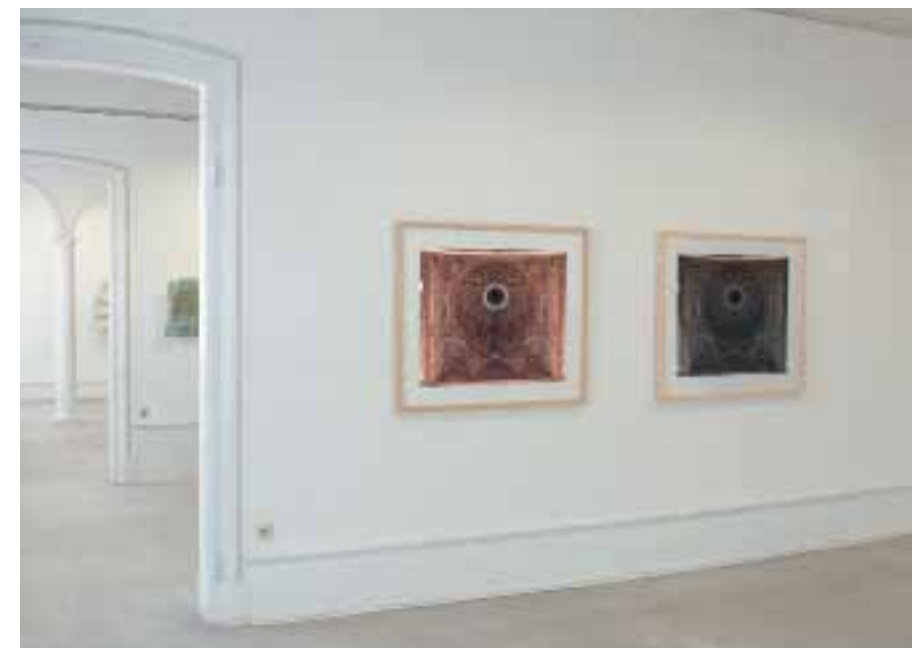
Alke Reeh nimmt sich in zahlreichen ihrer künstlerischen Arbeiten aber genau dieser (Klöppel- und anderer) Spitzen an: Sie befragt sie auf ihre Materialeigenschaften hin, auf ihre mathematisch-geometrischen Grundgesetze, auf ihr Spiel mit der Durchlässigkeit von Sichtachsen wie auch mit ihrer Verweigerung, Einblicke zu gewähren in den Bereichen des Verdichtetseins. Spitzen beruhen auf Prinzipien und gesetzmäßigen Ordnungen, wenngleich sie diese nicht selten optisch negieren, weil ihr häufig florales Muster einem Wildwuchs mehr

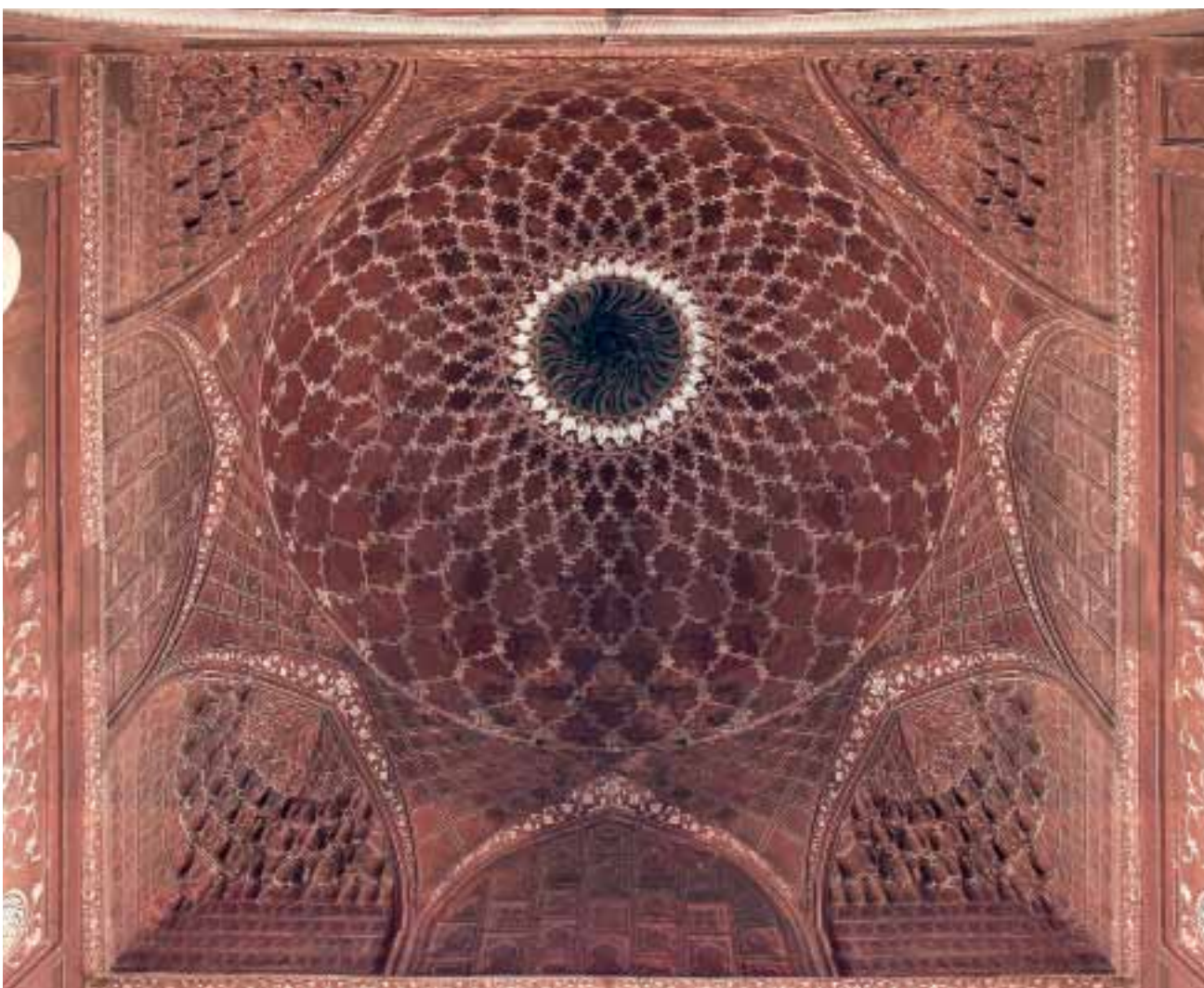


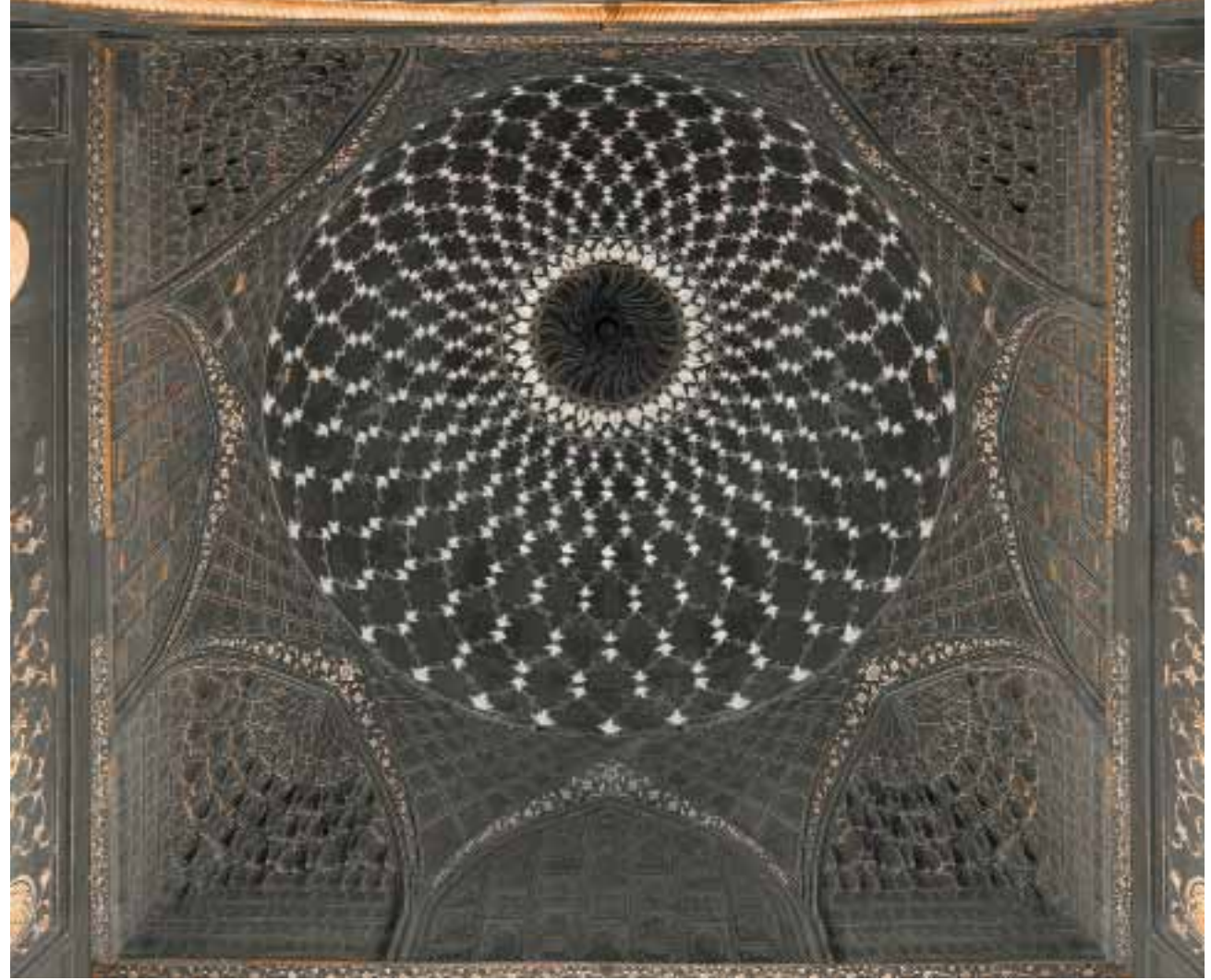


gleich als irgendwelchen konkreten Regeln zu gehorchen. Nicht minder komplex wirken die stark geometrisierten Formen und Faltungen, die Alke Reeh anhand von genähten Stoffen entwickelt, die sie ihrerseits gern den Gesetzen des Stürzens und Fallens überlässt und so die Schwerkraft mit der Weichheit des Materials korrelieren lässt. Das, was daraus entsteht, mutet eher wie ein Zwitter an, der sich nicht entschließen kann, strenge geometrische Form zu werden und zu bleiben, sondern stattdessen der stabilen Strenge ein weiches Fließen und In-sich-Sacken entgegenhält. Der Widerstreit der Formen, die gleichwohl zumeist denselben Ursprung beweisen, wird nur allzu offensichtlich und gerade darin liegt auch der bisweilen spröde Reiz all der Arbeiten von Alke Reeh. Immer wieder geht es ihr strukturell um diese scheinbaren Widersprüche von ornamental-arabesk, welche sie gegen geometrisch-streng setzt, wie auch um die Leichtigkeit vieler ihrer Materialien wie Spitze, Stoffe, Papiere. Selbst wenn sie harte Materie verwendet wie Porzellan und Gips, scheinen diese wiederum die immanente Undurchlässigkeit und Konsistenz zu negieren. Häufig genug liegt dies auch an der spielerischen Art von Alke Reehs Arbeiten, ihrem sinnlichen Kaschieren von Widerständen, welches dann in nahezu handschmeichlerische Formen einmündet.

Das dialektische Spiel mit den Gegensätzen wird jedoch nicht nur im Material gesucht und aufgedeckt, sondern auf die Spitze getrieben, wenn es darum geht, die Analogien der Formen aufzuspüren und sinnfällig werden zu lassen. Auf einmal stellt der Betrachter fest, dass sich ein







Spitzendeckchen geradezu mühelos anstelle einer Ansicht in die Kuppelhöhe einer Moschee einfügen lässt und optisch dort assimiliert. Oder eine glatte Porzellantasse kann umgestülpt nicht minder glaubhaft auch die Kuppel eines hinduistischen Tempels (z.B. in *Ranakpur*) ausfüllen. Auf sinnliche wie auch ästhetische Weise entäußern sich so auch die formalen Analogien eines gotischen Maßwerks (filigrane Steinmetzarbeiten), sei es von Spitzbogenfenstern, Deckengewölben oder von Kathedralkuppeln, die ihrerseits immer aus geometrisierten Mustern bestehen, und den ebenso auf mathematischen Gleichungen beruhenden Mustern für die Klöppelvorlagen von Spitzendeckchen. Erst in der symmetrischen Anordnung – und sei sie noch so komplex – gelingt die Konzeption des Musters, das seinerseits auch die eigene Durchlässigkeit der Rezeption erst ermöglicht. Nur so wird verständlich, dass die Formen in der Nahaussicht so ineinander aufgehen, dass sie zuweilen ununterscheidbar werden und wiederum das scheinbar Sakrale mit dem offenkundig Banalen in Beziehung zu bringen vermag.

Alke Reeh veranschaulicht hier auf mitunter recht humorige Art die Universalität von Mustern und Formen, die sich – und dies ist ein wichtiger Effekt ihrer Werke – über religiöse und ethnische Grenzen hinwegsetzen. Fast könnte man meinen, sie überspringe gedankenlos mit ihren in die Fotografien von architektonischen Räumen eingestickten Mustern selbst ethische oder religiöse Grundsätze und leugne diese. Aber dies ist zu keiner Zeit Alke Reehs Intention. Es ist vielmehr ihre Lust am Vexierspiel, an der Übertretung von (scheinbar) tabuisierten



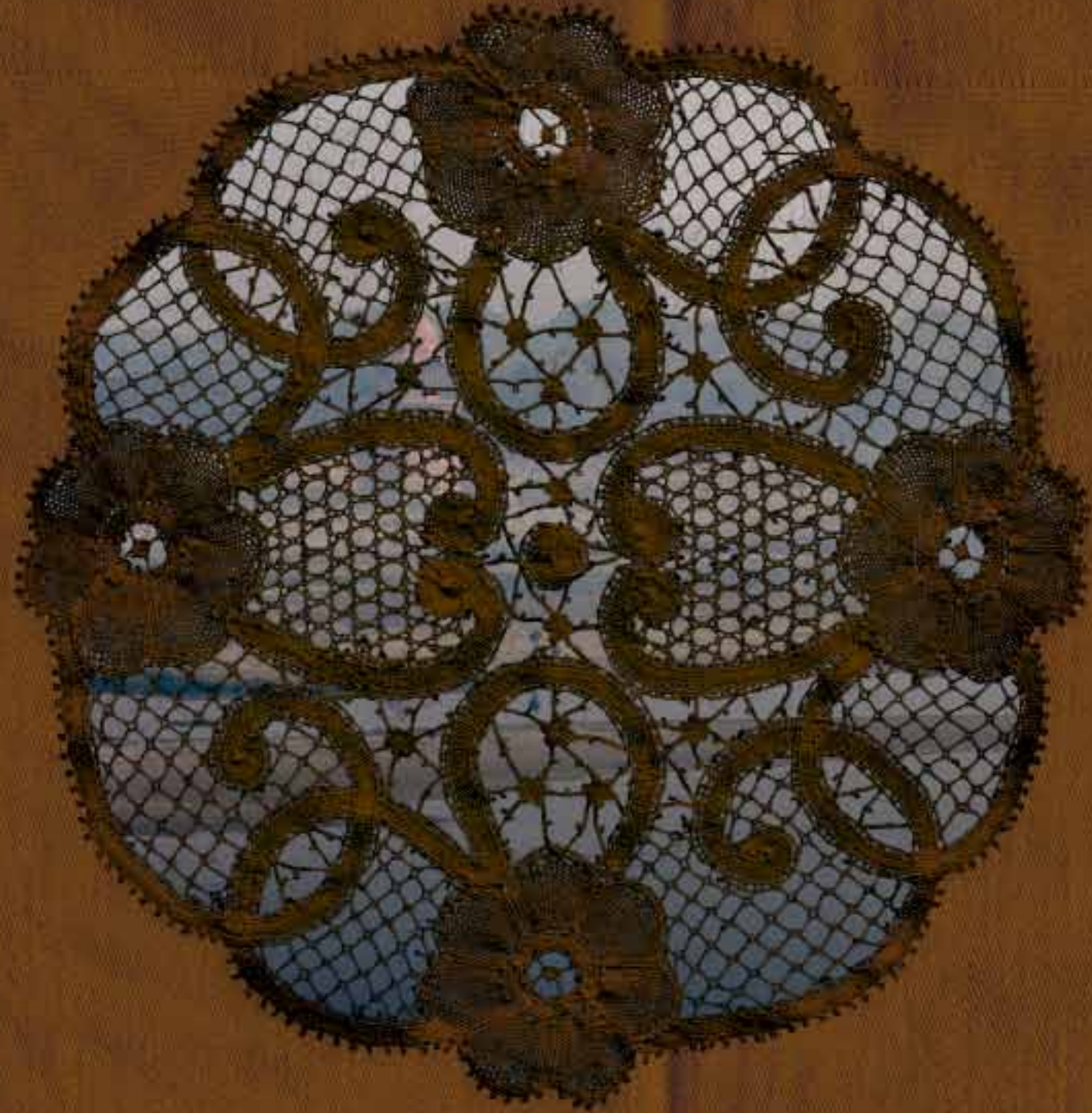




Demarkationslinien, die das religiös Hehre nicht mit dem schlicht Profanen in eine Linie setzen will. Die Neigung zum Spiel, zur Sinnestrübung oder auch -weckung, wird genau dann aktiviert, wenn z.B. in alten Kaffeetassen statt trüber Kaffeebrühe sich allmählich ein Gemälde abzeichnet, ein Madonnengesicht oder eine Rokoko-Landschaft, die ihrerseits dort nichts verloren hat. Aber dennoch drängen sich sofort Assoziationen beim Betrachter auf, die stark an die hellseherischen Fähigkeiten des „Kaffeesatz-Lesens“ erinnern. Schließlich verhält es sich kaum anders, wenn die Teetasse der 1930er Jahre ihrerseits eingehäkelt wird und das Muster des Häkelgarns zur bildimmanenten Struktur mutiert. Die Grenzen werden damit fließend, der Schein trügt, weil er Wahrnehmungshorizonte anbietet, die in dieser Form nicht existieren, die aber zum Leben erweckt werden, sich der Erschließung entziehen und erst einmal Rätsel aufgeben. Noch weiter getrieben wird dieser osmotische Austausch von Stoffen und Stofflichkeiten in den jüngsten Arbeiten von Alke Reeh, jenen Fotoarbeiten, in denen sie mehrfach genähte Stoffe mit geometrischen Spitzeneinsätzen selbst wiederum mit einem Foto hinterlegt. Leinen und Baumwolle changieren so in der Betrachtung zwischen ihrer stofflichen Anmutung und sinnlichen Entfremdung, indem sie zugleich auch als Teil einer Architektur gelesen werden können. Das eingenähte geometrische Spitzenmuster mutiert in diesem Kontext zu einem maurischen Fenster, das zwar offen ist, aber aufgrund seiner filigranen Mauerstruktur dennoch kaum Einblicke erlaubt. Hinter dem zarten Gewebe bei Alke Reeh wird man in einer zweiten Schichtung noch schemenhaft einiger Umriss, Ahnungen von Architekturen, Plätzen und Menschen gewahr. Die Fotoserie *Einblick – Ausblick* von 2008 lässt vielerlei Ebenen der Annäherung zu, sie eröffnet scheinbar Einblicke, die sich im gleichen Moment aber der Erschließung entzieht und erst einmal Rätsel aufgibt. So findet sich der Betrachter dann auch schnell in einem irritierenden Kreislauf von Reflexionen wieder, die über die Anmutungen des Stoffes, der jedoch zur Architektur wird, den Öffnungs- und damit auch Einsichtsoptionen gewährenden Spitzenstrukturen, die wiederum an arabische Ornamentik erinnern, das Sichtbarmachen eines wie auch immer zu definierenden „Dahinter“, das „Perspektive“ vermittelt und schließlich - als entscheidenden künstlerischen Rückgriff - das suggestive Spiel mit Stoffen und Materialien, die jedoch völlig in das haptisch nicht relevante Medium Fotografie eingebunden sind. Somit wird alles, was sich sinnlich anbietet und wie von höchster stofflicher Präzision erscheint, eingefangen in die auf Glätte und Flächigkeit angelegte Nahsicht der Fotografie.

Alke Reehs Werke sind durch und durch konzeptionelle Arbeiten, nichts wird dem Zufall überlassen. Immer auf der Suche nach diesen Analogien der Formen, der auf mathematischen Grundregeln basierenden geometrischen Strukturen. Man vergleiche nur ihre *gefächerte Decke* (2008), die in abgewandelter Form auch wieder in *Stalaktitendecke* (Entwurf für Stoff genäht) aufgegriffen wird und in Beziehung gesetzt wird mit einer Deckenstruktur aus Istanbul, oder schließlich einmündet in *Decke genäht* (2009), die ihrerseits dieses komplexe Faltungsmuster aufweist. Im genähten Stoff wird dann jedoch die formale Strenge sinnlich und sinnfällig ad absurdum geführt. Das Körperhafte bleibt, wird zu graduellen Teilen sogar stärker, aber die normative Form verliert ihre Strenge. Der allem unterliegende Bauplan, den Alke Reeh so glaubhaft ableitet aus den Formen der Architektur, den sie wiederfindet in den sensiblen Spitzen- und Klöppelarbeiten suggeriert gerade im Stoff nicht selten auch den der Natur. In der inszenierten Monumentalität vieler ihrer plastischen Arbeiten gewinnen diese neben dem Moment des Irritierenden zugleich – und dann nachhaltig – den des Auratischen.





Bobbin Lace and Tracery

Beate Reifenscheid

The first sources for bobbin lace-making are provided by some 16th-century pattern books in Italy where the origin of this technique is presumed to originate. As early as 1557, the first pure pattern book for bobbin lace-making was published in Venice under the title *Le Pompe*. From Italy the technique is said to have first reached Spain or the Spanish Netherlands, and then France. In the 16th century, the first bobbin lace can be found in the Erzgebirge. Nowadays, bobbin lace-making is practically no longer in fashion and hardly anyone is really interested in the finesse of artistically designed and handcrafted bobbin lace, leave alone that the younger generation would actually be able to distinguish it from industrially produced lace.—In the age of science and technology such expertise might be considered moot, for everything has to serve speed and precision rather than slowness and creative artistry rooted in craftsmanship.

In numerous artworks Alke Reeh explores precisely these bobbin- and other laces, questioning their material properties, mathematical-geometric laws and play with the permeability of lines of sight as well as its refusal—imparting insight into areas of condensation. Laces are based on principles and lawful orders, even though it is not rare that they negate these, for their often floral patterns seem to follow rank growth rather than concrete rules. No less complex appear the highly geometric forms and folds which Alke Reeh develops with sewn fabrics and which she likes to abandon to the laws of plunging and falling where gravity correlates with the softness of the material. What evolves in the process appears more like a hybrid that can't decide to become and to remain an austere geometric form, countering the stable precision instead by flowing softly and easing down. The antagonism of the forms which almost always testify to the same

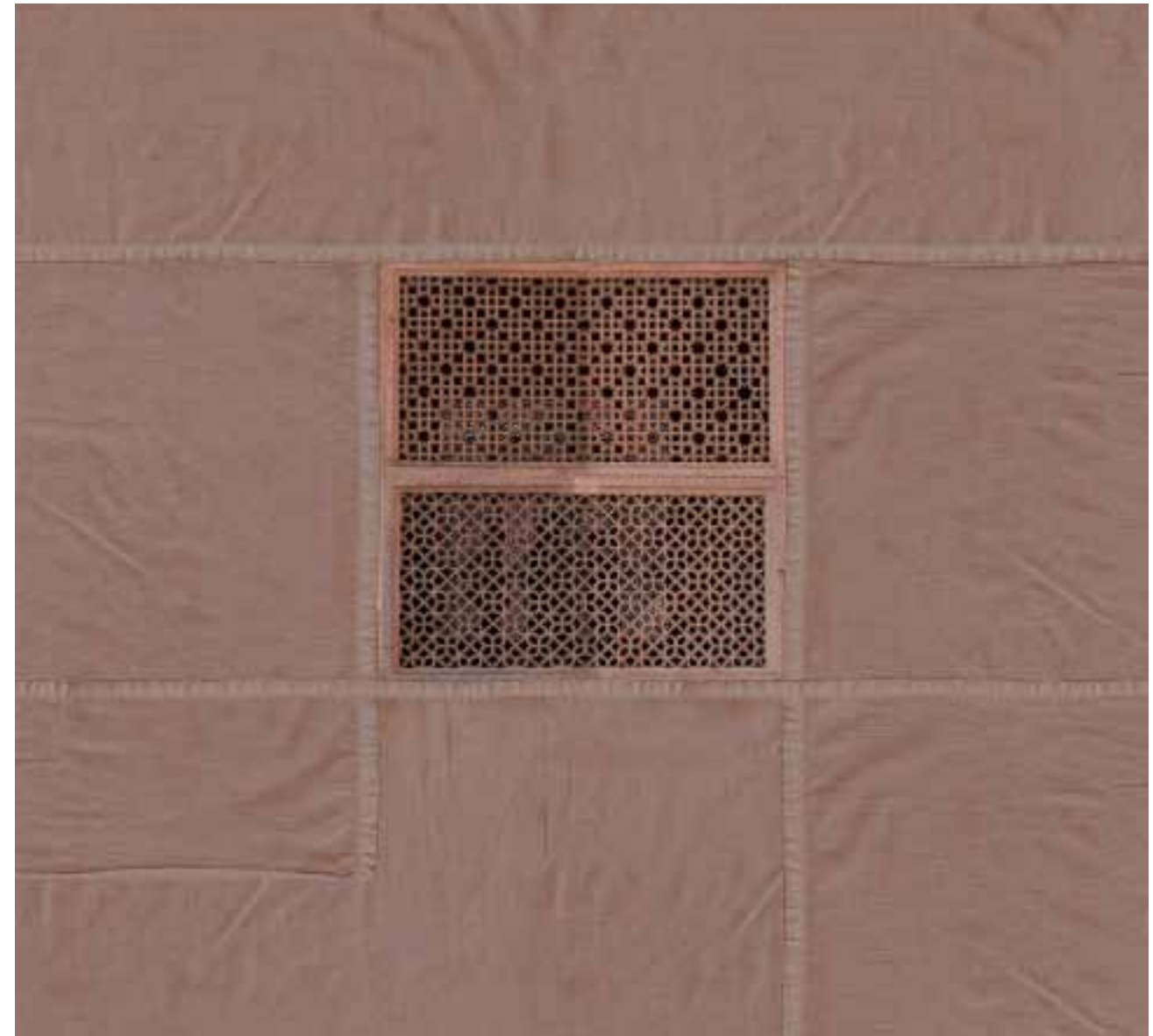




origin becomes acutely evident and accounts for the at times prude attractiveness of all of Alke Reeh's works of art. Time and again, she explores the seemingly structural inconsistencies of ornamental arabesque juxtaposed with geometrical precision as well as the lightness of many of her materials, such as lace, fabrics, papers. Even if she uses hard materials like porcelain and plaster—these, too, seem to negate the intrinsic impermeability and consistency. Often enough, this is due to the playful manner in which Alke Reeh's works sensuously laminate resistance, discharging in forms pleasant to touch.

The dialectic play with opposites is not only pursued with material and uncovered, but culminates when analogies of form are to be retrieved and to be manifested. All of a sudden, the viewer discovers that a doily instead of a perspective can be almost effortless inserted in the high dome of a mosque and is optically assimilated. Or a smooth porcelain cup turned over can not less convincingly fill out the dome of a Hindu temple (for instance in *Ranakpur*). In a sensuous as well as aesthetical manner even the formal analogies of Gothic tracery (delicate work of stonemasonry) are divested either from tracery windows, ceiling vaults, or the domes of cathedrals—themselves always based on geometric patterns, and the mathematical equations of lace patterns for doilies. Only in the symmetric arrangement—as complex as it may be—the conception of the pattern succeeds which in turn enables the intrinsic permeability of the reception. Only in this way it can be understood that the forms seen close-up merge so completely that at times they can no longer be distinguished, connecting the seemingly sacred with the obviously banal.

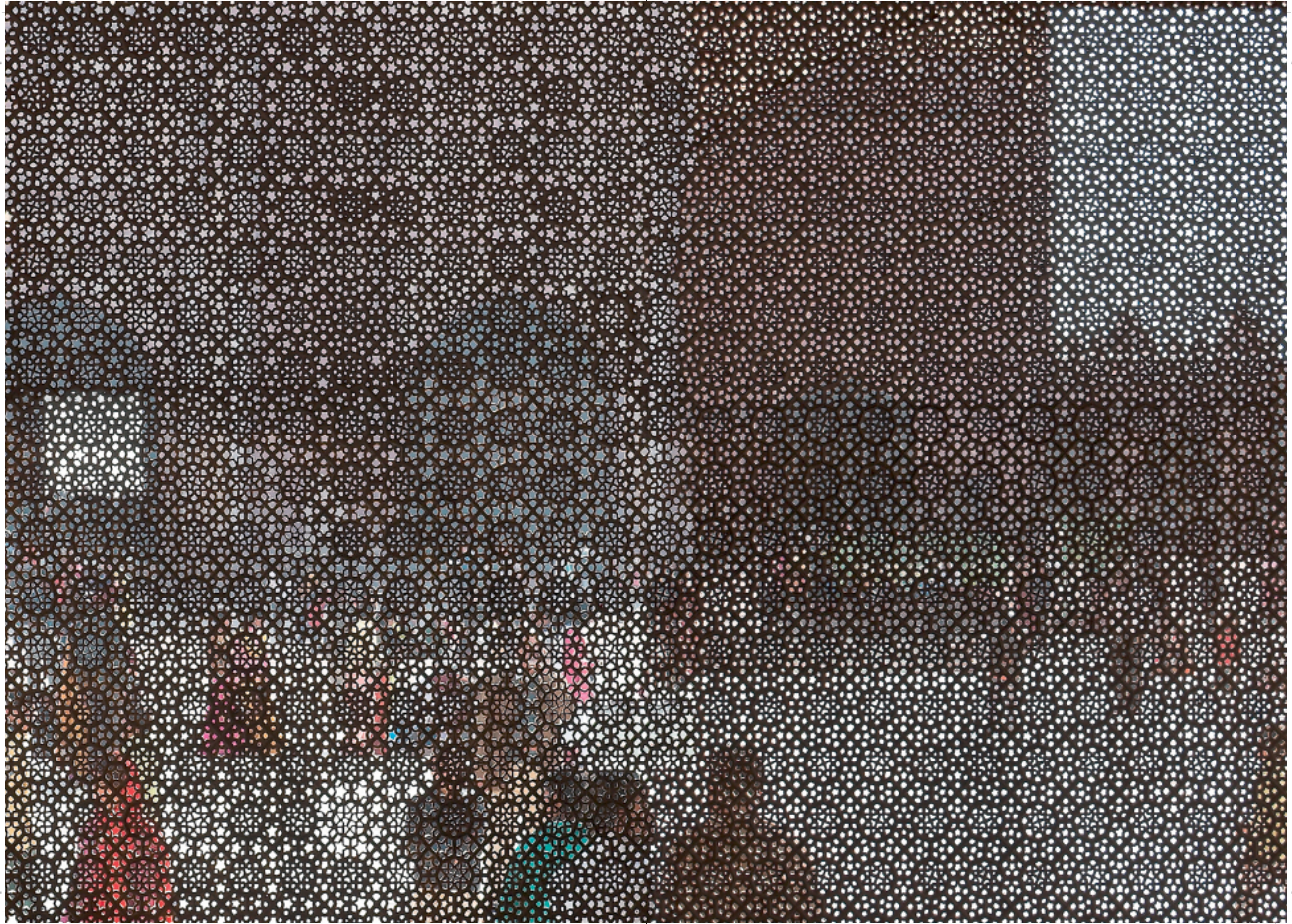
Here Alke Reeh demonstrates in a sometimes quite humorous manner the universality of patterns and forms, which surpass—and this is an important effect of her works—religious and ethnic borders. One could almost assume that with her photographs of patterns embroidered in architectural spaces she herself thoughtlessly jumps ethical or religious principles, denying them. At no time, has this been Alke Reeh's intention. It is much rather her delight in games of deception, in transgressing (seemingly) tabooed demarcation lines which does not intend place in one plane the lofty sacred and the base profane. Her leaning toward playfulness, toward a diffusion or even stimulation of the senses is activated precisely at that moment when, for instance, in old coffee cups instead of cloudy coffee brew a painting is gradually emerging, the face of a Madonna, or a Rococo scene which in turn is not to be there. And yet, associations strongly reminiscent of the clairvoyant ability to “read tealeaves” immediately impose upon the viewer. This is not much different from the fact that in the 1930s a teacup was being crochet and transformed the pattern





of the yarn into a structure intrinsic to the image. The borderlines become blurred, appearance becomes deceptive because it offers modes of perception that do not exist in this form, but which are kindled to life in order to enable precisely through sensuous merging inspired questioning of the (seemingly) reliable familiar. This osmotic exchange of materials and materialities is further explored in Alke Reeh's most recent works, photographic works in which she deposits multiply-sewn fabrics with geometric inlays of lace with a photograph. In the viewing, linen and cotton fluctuate between their material look-and-feel and their sensuous alienation in that they can also be read as part of an architecture. In this context, the inserted geometric lace pattern transforms into a Moorish window which is open, but because of its filigree wall structure does hardly allow the viewer to look inside. Behind the delicate texture of Alke Reeh's works the viewer perceives a second layer of apparitional contours, intimations of architecture, places and people. The series of photographs *Insight - Outlook* of 2008 offers many levels of approach, it seemingly opens up insights which are at the same time illusive and offering an enigma. Viewers quickly find themselves caught in a vexing cycle of reflections which- through the look-and-feel of the fabric that itself turns into architecture and lace structures that offer options for openings and insight are reminiscent of Arabic ornament - communicate the making visible of a however defined "beyond" that provides perspective and eventually - as an essential artistic recourse - also the suggestive play with fabrics and materials which are completely integrated in the haptically irrelevant medium of photography. So everything which offers itself to the senses and appears as being of the highest material precision is condensed into the close-up view of photography which is essentially based on smoothness and two-dimensionality.

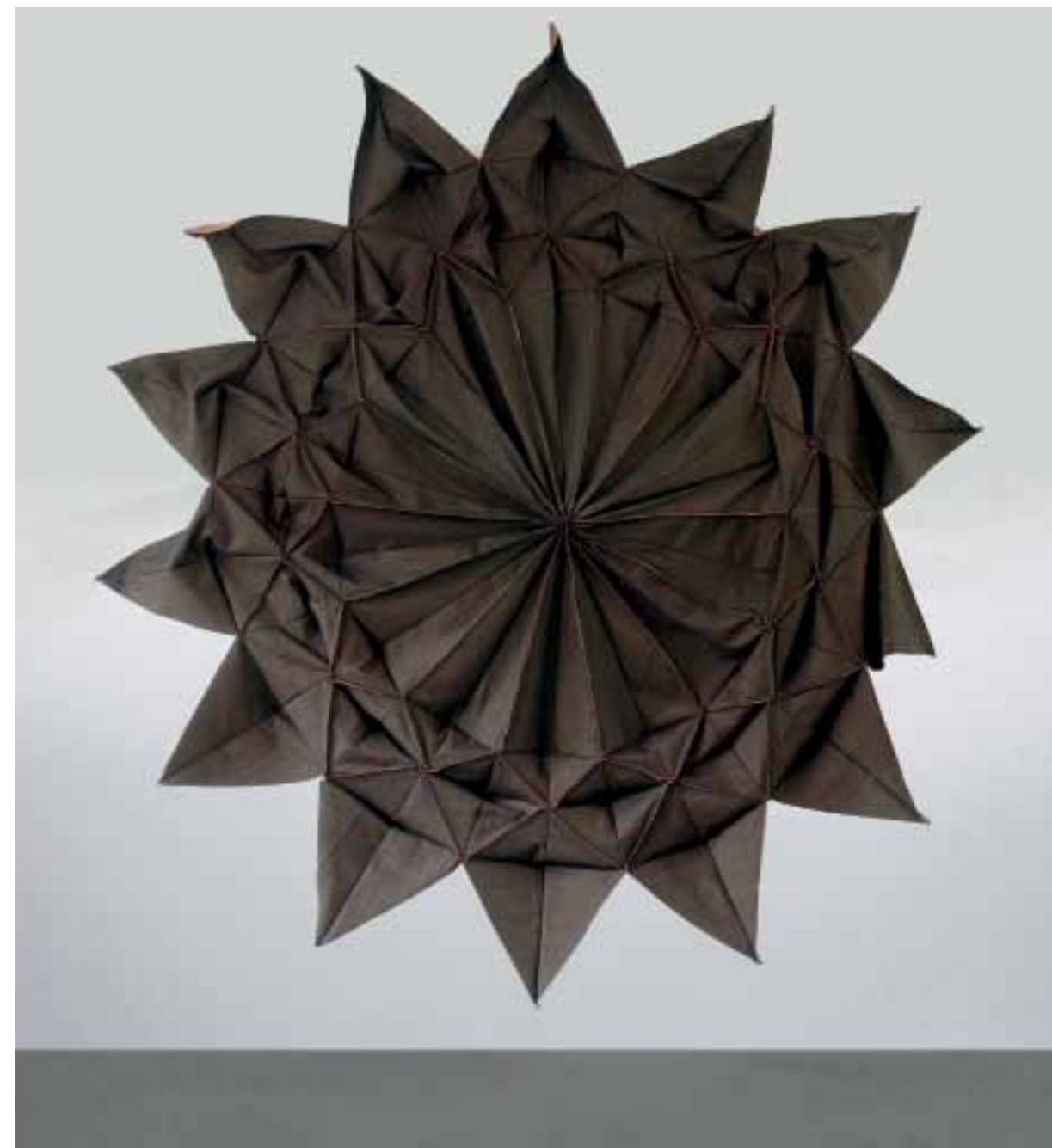








Alke Reeh's artworks are entirely conceptualized works that leave nothing to chance. Always in search of these analogies of forms, of geometrical structures that are based on essential mathematic principles which inspire her work in their particular complexity if seemingly mathematics are involved: One has only to compare her *Fan for Art* (2008), which in a transformed shape reappears in *Stalactite Ceiling* (model design sewn for fabric) and is being correlated with a ceiling structure from Istanbul, or is eventually integrated in *Sewn Fabric* (2009) which also comprises this complex folding design. In the sewn fabric, however, the formal austerity is sensuously and manifestly driven ad absurdum. The physicality remains, becomes stronger in gradual parts, but the normative form loses its austerity. The all-encompassing blueprint which Alke Reeh so plausibly deduces from architectural forms and rediscovers in the delicate lace- and bobbin laceworks reveals especially in the fabric not rarely also that of nature. In the staged monumentality of many of her sculptural works these take on a moment of irritation and, at the same time, (and sustainably) a moment of the auratic.





Decke genäht







gefächerte Decke

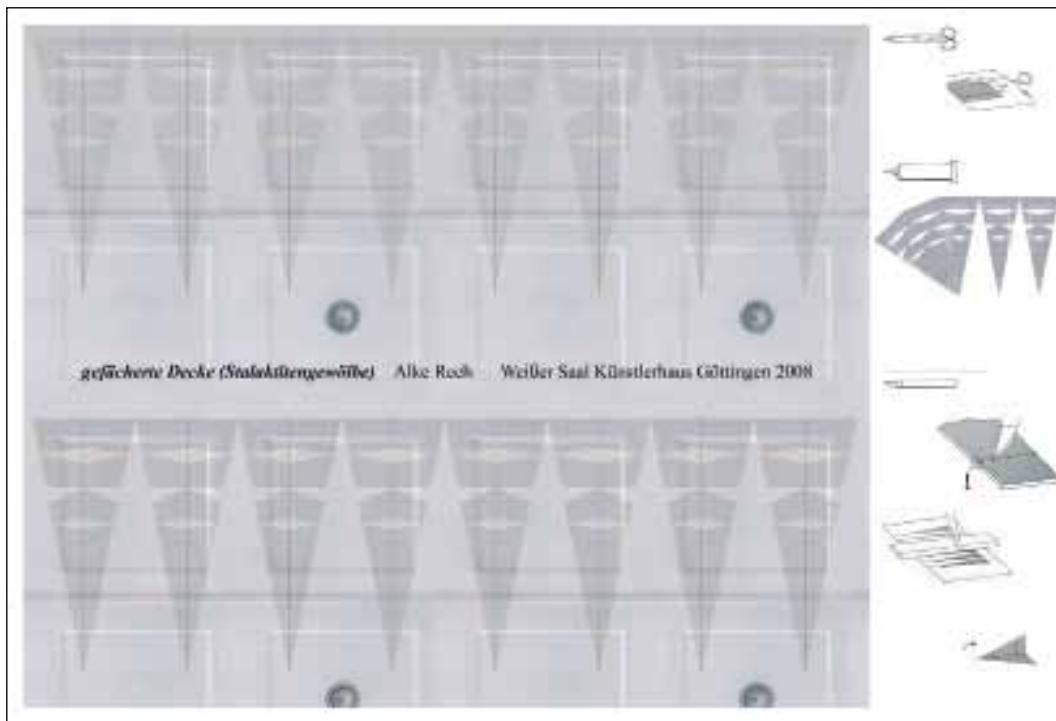




Tina Lüers

Die Decke des Tempels ist seine Kuppel. In ihr fliegen die Schwalben umher, geben der Utopie vom Raum Platz. Die Kuppel erhöht in schönem Zitat den Kunstraum zum sakralen Ort, mehr *white* als *White Cube*. Alke Reeh hat die Kassettendecke des weißen Saals im Lichtenberghaus abfotografiert und drucken lassen, die breiten Bänder nach genauem Plan eingeschnitten und gefaltet zu einem Gewölbe. Stalaktitengewölbe, den Tropfsteinhöhlen nachempfundenen Kuppeln, wie sie das Gewölbe ironisch nennt, ist es doch eher ein Zellengewölbe. Die Kassettendecke macht die tragenden Teile sichtbar, ist jetzt jedoch umgewidmet in die gespreizte Funktionslosigkeit dekorativer Zellen des kreisrund gefalteten Fächers. Er hängt von oben herab, bildet Tempel und Abbild zugleich. Unter diesem, für die zwischen Ornament und Funktion, zwischen Innen und Außen, Schwere und Leichte oszillierenden Arbeiten Alke Reehs typischen Baldachin spiegelt sich in den *Falten des Fächers* die Welt.





Tina Lüers

The temple's ceiling is its cupola within which swallows fly alluding to a utopia of space. In a beautiful quote, the cupola elevates the art space to a sacred place, *whiter* than *White Cube*. Alke Reeh has photographed the cassette ceiling of the White Hall at Lichtenberghaus and had it printed—the broad bands cut meticulously according to a precise plan, folded into a vault. Stalactite vaults are cupolas inspired by stalactite caves, as she ironically calls this vault which is, however, rather a cellular vault. Its cassette ceiling exposes the weight-bearing parts but is now transformed into the euphoistic inoperability of the decorative cells of a folded circular fan. Suspended from the ceiling, it becomes temple and effigy, at the same time. Below this canopy, and this is typical for Alke Reeh's works which oscillate between ornament and function, interior and exterior, gravity and lightness, the world is reflected in the folds of the fan.





Abbildungen

3 / 13 / 17 / 23	Ausstellungsansicht Göttingen
24 / 29 / 51	Ausstellungsansicht Göttingen
4	<i>drei Gefäße</i> Edition 14 x 21 x 7 cm Gips 2009
5	Photographie 20 x 30 cm 2008
6 / 7	<i>Drilling</i> 75 x 240 x 70 cm Gips 2007
8	Gips Stoff 30 x 100 x 45 cm 2007
9	Gips Stoff 50 x 85 x 50 cm 2007
10 / 11	Gips Stoff 50 x 140 x 50 cm 2007
14 / 15	<i>von Kuppeln und Tassen Ranakpur</i> 85 x 110 cm Photographie 2008
18	<i>Kuppel bestickt orange</i> 95 x 110 cm Photographie bestickt 2008
21	<i>Kuppel bestickt grau</i> 95 x 110 cm Photographie bestickt 2009
25	<i>Plissee</i> 140 x 140 x 20 cm Gips 2007
26	<i>Kaleidoskop</i> 100 x 100 cm Gips Stoff 2007
30 / 31	<i>Einblick – Ausblick gelb</i> 68 x 90 cm Photographie 2009
33	<i>Einblick – Ausblick schwarz</i> 90 x 110 cm Photographie 2009
34 / 35	<i>Einblick – Ausblick rot</i> 90 x 110 cm Photographie 2009
37	<i>Einblick - Ausblick beige</i> 90 x 90 cm Photographie 2008
38 / 39	<i>Einblick - Ausblick grau</i> je 45 x 55 cm Photographie 2009
41	<i>Einblick - Ausblick grau</i> (3) 85 x 110 cm Photographie 2009
42 / 43	Detail
44	<i>Zimmerspringbrunnen</i> je 40 x 30 cm Photographie 2008
45	<i>Zimmerspringbrunnen</i> 80 x 110 x 110 cm Tisch Gips 2009
46	<i>Stoff genäht</i> Stuhl Stoff 2008
47	<i>Stalaktitendecke</i> 210 x 210 cm Stoff 2009
49	<i>Stalaktitendecke</i> 220 x 220 cm Stoff 2009
52 / 53	<i>Decke genäht</i> 310 x 310 cm Stoff 2009
55	<i>gefächerte Decke</i> Modell 21 x 30 cm Papier 2009
56 / 57	<i>gefächerte Decke</i> 320 x 320 cm Photographie gefaltet 2008
56	<i>Bastelbogen gefächerte Decke</i> Edition 30 x 40 cm 2008
57 / 58 / 59	<i>gefächerte Decke</i> 320 x 320 cm Photographie gefaltet 2008

Biographie

1981 – 84	Studium der Metallgestaltung an der Fachhochschule Hildesheim bei Prof. Bünck Diplom mit Auszeichnung
1984 – 90	Studium der freien Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Rinke
1989	Meisterschülerin
1987	Reisestipendium der Freunde und Förderer der Kunstakademie Düsseldorf
1990/91	Stipendium Eurocreation Niort Frankreich
1991/92	DAAD Stipendium Mexiko
1996	Brita Kunstpreis Taunusstein
2009	Stipendium Kunststiftung NRW Mumbai Indien

Einzelausstellungen

1988	<i>one megadeath</i> Galerie Overmann Münster
1989	Kunstverein Hannover Langenhagen
1990	Niort Frankreich
1991	Galeria el Nigromante San Miguel de Allende Mexiko
1993	Galerie Künstlerhaus am Deich Bremen
1994	KX Kunst auf Kampnagel Hamburg
1996	Britawerk Taunusstein
2003	Künstlerhaus Göttingen Weißer Saal
2004	Galerie Schütte Essen
2007	Galerie Schütte Essen
2007	Kunstverein Gießen
2009	Künstlerhaus Göttingen
2009	Galerie Januar e.V. Bochum
2009	Galerie Schütte Essen

Kunst im öffentlichen Raum

1989	<i>Unterwelt</i> Hannover Langenhagen
1991	<i>Blickfelder</i> Niort Frankreich
1996	<i>Vitrine</i> Taunusstein
1997	<i>Vitrinen</i> Wadersloh Münsterland
2000	<i>hortus conclusus Vitrinen und Simse</i> Klostergarten Süsterfeld Aachen
2000	Implantate Freckenhorst Münsterland

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1995	Galerie de l’Esplanade la Defense Paris
1995	Bergische Kunstaussstellung Museum Solingen
1996	Melitta Kunstpreis Minden
1997	<i>Sehnsucht Transzendenz Ritual</i> Stadtkirche Karlsruhe
1997	Saldo Kunstmuseum Ehrenhof Düsseldorf
1997	<i>Forum Labor 1997</i> Hochbunker Ehrenfeld Köln
1997	<i>Weiblichkeit Photographie Inszenierung</i> Raum X, Düsseldorf
1997	Studiogalerie Kunstverein Braunschweig
1998	<i>zu Hause</i> Museum für Photographie Braunschweig
1999	B.A.M.S. Museum Box Art Tanumshede Schweden
2000	<i>Photo Porträt Konzept</i> Alte Post Neuss
2001	Flugsand der Zeit Potsdam
2001	<i>Box Art</i> Kunstmuseum Ratingen
2002	<i>Trend wände</i> Kunstraum Düsseldorf
2003	C.K. Consult Christine Hölz Düsseldorf
2005	360° Museum Kunst Palast Düsseldorf
2005	<i>der Scheich bin ich</i> Künstlerverein Malkasten Düsseldorf
2006	C.K. Consult Christine Hölz Düsseldorf
2007	<i>Manufakturum</i> NRW Forum Düsseldorf
2008	<i>Schreiben mit Licht</i> Galerie Schütte Essen
2008	<i>Sequenzen</i> Künstlerhaus Göttingen
2009	<i>Editionen</i> Galerie Schütte Essen



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung im Künstlerhaus Göttingen 2009



besonderer Dank gilt den Förderern



Volksbank Göttingen



Stadt Göttingen



Landschaftsverband Südniedersachsen e.V.

Andreas Schroyen Epson Kunstbetrieb Düsseldorf
Markus Lepper Neuer Kunstverein Gießen
Roswitha und Hanjo Rodewald Hilden
Gabriele und Johannes Kögler Friedberg
Lutz Schröder Essen
Malgorzata Jakubowska und Volker Bahr Hamburg
Siegfried Unger Denkendorf
sowie Galerie Gerd Schütte, Georg Hoppenstedt und allen anderen die mir geholfen haben.

Text
Klöppelspitze und Maßwerk Dr. Beate Reifenscheid Museum Ludwig Koblenz
Gefächerte Decke Tina Lüers Göttingen

Übersetzung
Uta Hoffmann

Copyright bei den Autoren
© Düsseldorf 2009

