

# **Die Leere im Bild**

Muriel Kilchenmann

Bachelorarbeit 2020

Hochschule der Künste Bern

Mentorat Theorie: Toni Hildebrandt

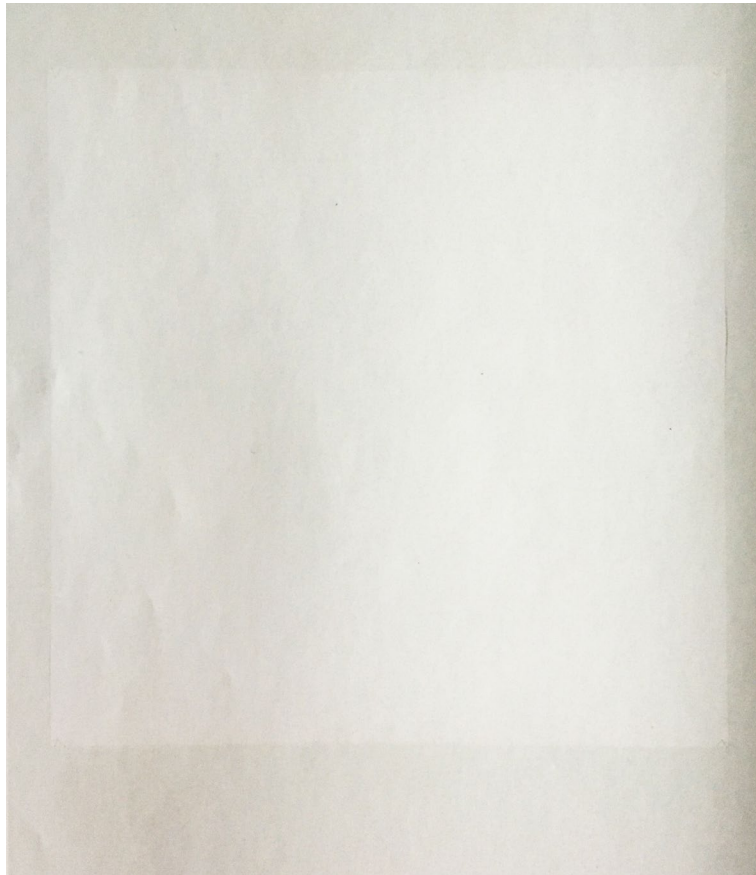
Mentorat Praxis: Urs Aeschbach



<b>Einleitung</b>	6 - 9
<b>Was bleibt?</b>	10 - 14
<b>Präsente Abwesenheit</b>	15 - 19
<b>Welche Farbe hat die Leere?</b>	20 - 23
<b>Kann man sich in der Leere verlieren?</b>	24 - 27
<b>Muss eine Leere gefüllt werden?</b>	28 - 31
<b>Voll versus leer</b>	32 - 35
<b>Schlusswort</b>	36
<b>Literatur - und Abbildungsverzeichnis</b>	37 - 40



## Einleitung



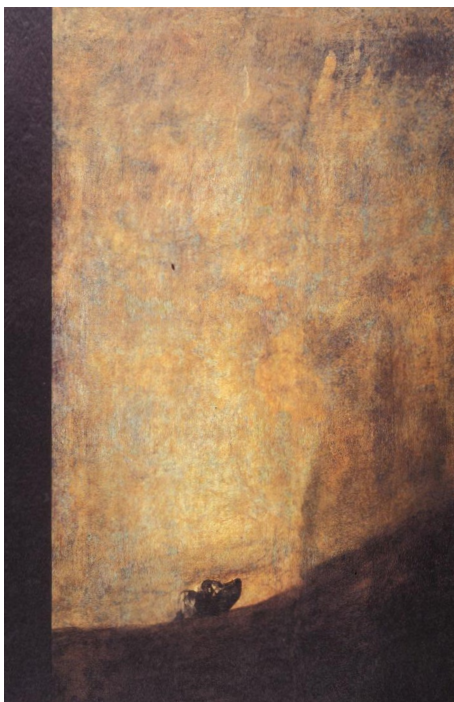
Das erste Werk, das in diesem Essay gezeigt wird, ist leicht zu beschreiben: ein weisses Blatt Papier, 82.5 cm auf 82.5 cm gross. Das ist alles, mehr gibt es nicht zu sehen. Und was gibt es dazu zu schreiben? Wie kann ich dieses Werk weiter charakterisieren, wenn ich nichts weiter habe? Keinen Strich, keinen Punkt, keine Farbe. Nichts ausser diesem weissen Blatt Papier. Gewiss, ein leeres Papier ist materiell gesehen nicht nichts, sondern immerhin schon etwas. In der Kunstbetrachtung wird es aber oft mit einem Nichts gleichgesetzt, denn die dominierende Vorstellung ist, dass jede Zeichnung und jede Malerei mit dem leeren Papier oder mit der leeren Leinwand beginnt und dann gefüllt wird - bekritzelt, bemalt, bezeichnet. Auf einer leeren Grundlage wird etwas geschaffen, was wir sehen können. Demnach ist dieses Blatt noch ein Nichts - vielleicht ein möglicher Anfang.

1: Tom Friedmann, 1.000 Hours of Staring,  
1992-1997, 82,5 x 82,5 cm, Los Angeles,  
Collection of Dean Valentine and Amy Adelson.

„1000 hours of staring“ lautet der Titel dieses weissen Papiers und er verweist auf die Stunden an Arbeit, die der Künstler Tom Friedmann für dieses Papier aufgewendet hat. Tausend Stunden lang hat er es angestarrt. Das weisse Blatt steht hier also wohl nicht für einen möglichen potenziellen Anfang eines gestalterischen Werkes, sondern thematisiert einen künstlerischen Prozess, der jenseits der göttlichen Inspiration und des genialen Einfalls liegt. Vielmehr spiegelt es die Arbeit die Mühseligkeit eines Beharrens, das im Nichts mündet. Andererseits könnte es auch sein, dass der Künstler während der tausend Stunden des Starrens etwas gefunden hat. Was er wohl gesehen haben mag in dem weissen Nichts? Sie können es gerne selber ausprobieren, und vielleicht wird sich Ihnen diese weisse Leere eröffnen. Oder aber Sie lesen diesen Essay - das dauert etwas weniger lang (für die 1000 Stunden bräuchten Sie 41 Tage) und wir werden gemeinsam das weite Feld der gähnenden Leere erkunden.

Erwarten Sie nichts. Wenn es um die Leere in der Kunst geht, dann geht es oft um das Abwesende und das nicht Vorhandene. Brauchen Sie dafür Ihre Fantasie und habe sie den Mut, den Schritt ins Leere zu wagen.

Gerade in Zeiten von Corona taucht der Begriff der Leere vermehrt in Zeitungen und Medien auf. Von einer Panik der Leere ist die Rede – dieser Horror vacui, welcher uns in einen Hyperaktivismus verfallen lasse (Bund, 11. April 2020). Es wird von der inspirierenden Leere des Stadtraumes geschrieben; davon wie die sonst belebten Strassen und Plätze plötzlich leer irritieren würden, aber auch zu neuen unbekannten Ansichten führen können (Bund, 2. Mai 2020). Wir sehen Aufnahmen von leeren Sportstadien, leer geräumten Regalen und menschenleeren Metropolen. Das Vorwort des Magazins (16. Mai 2020) wird mit einem Gemälde von Goya bebildert, welches folgendermassen beschriftet ist: „Die alles verschlingende Leere: *Der Hund*, eines der vierzehn schwarzen Gemälde von Francisco de Goya.“



Das Thema der Leere scheint also gerade ziemlich aktuell zu sein. Für mich hingegen scheint die Leere auch etwas zu sein, was mich schon vor Corona und seit längerem begleitet, jedenfalls in meinen Malereien. Als ich für die Themensuche der Bachelorarbeit alle meine bisher gemalten Bilder auslegte, fiel in den Diskussionen über diese vermehrt der Begriff Leere. Ich wusste nicht genau, was ich davon halten sollte, denn was bietet mir das Thema Leere?

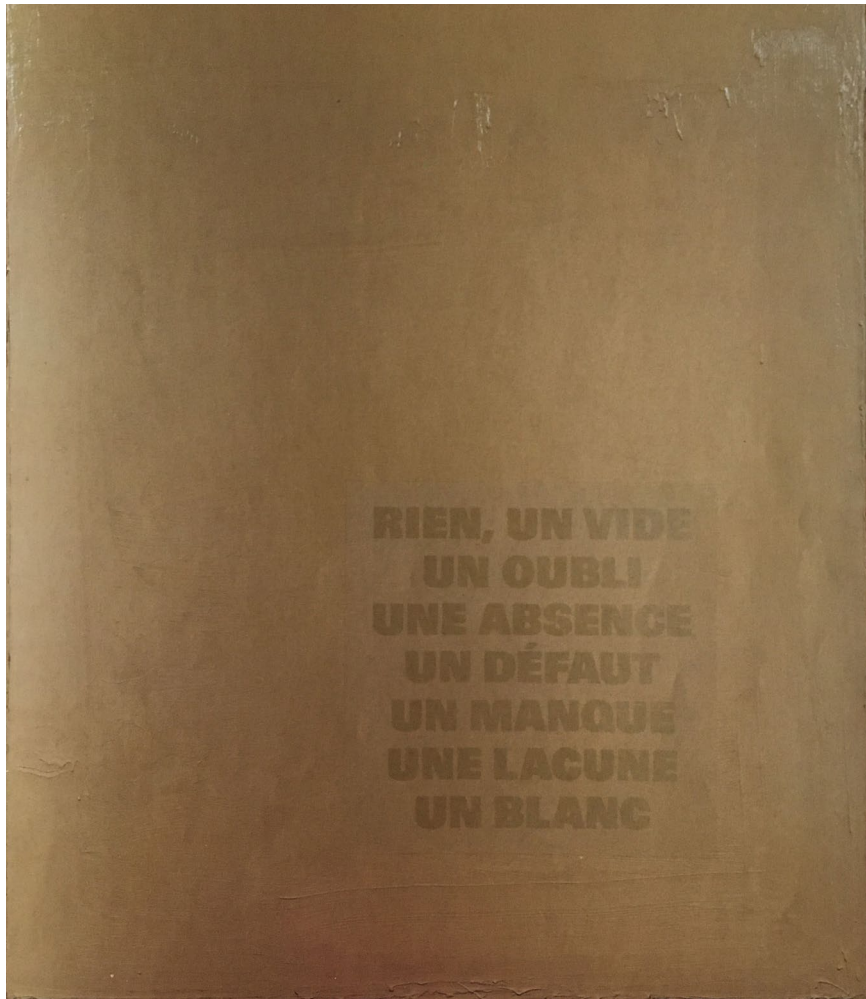
2: Francisco de Goya, die schwarzen Bilder: der Hund, 1820, Öl und Gips, Madrid, Museo Nacional de Prado.



Ich begann Abbildungen verschiedener Malereien von Künstlerinnen und Künstlern zu sammeln, welche für mich alle eine Leere aufzeigten. Das Sammeln war beeinflusst von den Gesprächen mit den Mentoren sowie dem Lesen über die Leere. Es erfolgte gleichwohl intuitiv, ich druckte Abbildungen von Werken aus, bei welchen ich einen Zusammenhang zu der Thematik sah, diesen aber noch nicht benennen konnte. Mich begann zu interessieren, wie die Leere in Bildern dargestellt werden kann und wie sie sich in meinen Malereien zeigt?

Also fing ich an, Mindmapes mit den Bildern zu machen. Ich verglich sie, versuchte Zusammenhänge zu erkennen, sortierte sie neu und wählte aus. Anhand einer Auswahl der Bilder sind die folgenden Kapitel entstanden. In jedem Kapitel wird ein neuer Zugang zu der Leere gesucht. In diesem Bildessay möchte ich aufzeigen, wie Leere auf unterschiedliche Arten bildlich dargestellt werden kann und ich beschreibe, wie vielfältig sie sich dabei zeigen kann und was sie alles in uns auszulösen vermag.

## Was bleibt?

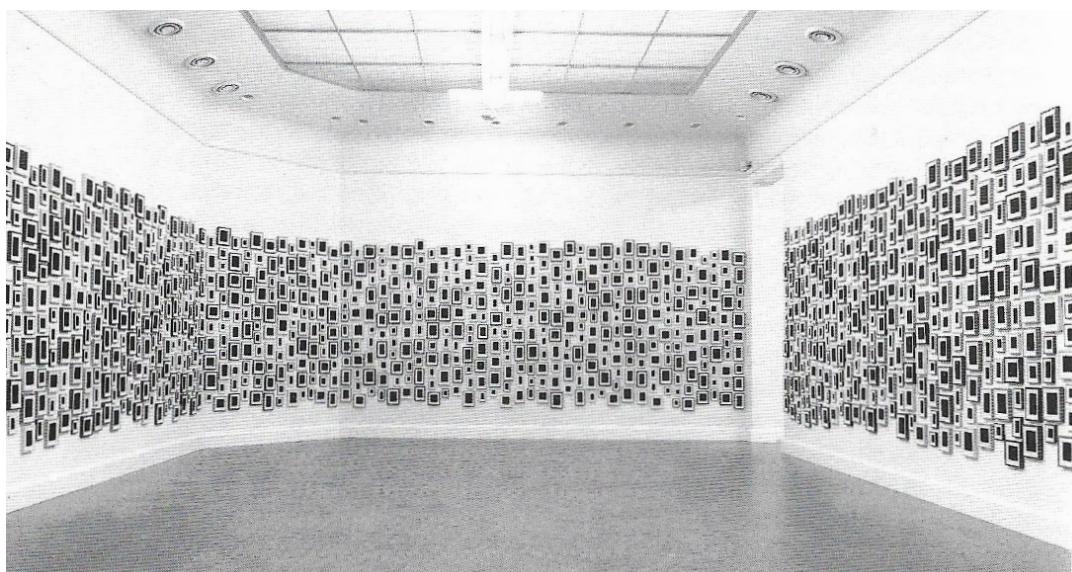


Noch einmal ein leeres Blatt Papier. Dieses ist mit Siebdruck, Öl- und Kunstharzfarbe auf einen bespannten Keilrahmen geklebt und kaschiert worden. Wieder kein Strich, kein Punkt, keine Form - dafür Worte. Worte, welche die Leere füllen, aber auch explizit auf sie hinweisen. *Rien, un vide, un oubli, une absence, un défaut, un manque, une lacune, un blanc*. Damit wird klar, dass die Leere hier ein bewusst gewollter Bildinhalt ist. Es wird auch gezeigt, wie die Leere umschrieben und beschrieben werden kann. Ist die Leere ein Nichts (rien)? Ist sie ein Fehler (un défaut)? Ein Mangel (maque) oder ein Versäumnis (un oubli)?

3. Remy Zaugg, ein Blatt Papier, 1973 – 1988, Kraftpapier, kaschiert auf Baumwolle, auf Keilrahmen gespannt, Bleistift, Siebdruck, Öl - und Kunstharzfarbe, 200 x 175 x 2 cm, Privatsammlung.

Dieses Werk „*ein Blatt Papier*“ von Remy Zaugg ist wohl leer, aber keineswegs bedeutungslos. Es fällt zusammen mit einer künstlerischen Theorie – der Ästhetik der Absenz (Peter Weibel). Mit der Ästhetik der Absenz ist gemeint, dass Künstlerinnen und Künstler ihre Bilder selber zum Verschwinden bringen. Die Art und Weise, wie sie dies jedoch tun, ist so unterschiedlich und vielfältig wie die Kunstschaffenden und ihre Zeitepoche. Die Ästhetik der Absenz kann beispielsweise damit beginnen, dass eine Künstlerin oder ein Künstler die Absicht hat, nichts mehr abzubilden. Sie wollen keine Felder und Bäume mehr zeigen, keine Landschaften und Strassen. Keine Räume, keine Menschen, kein Leid und Elend, keine Liebesgeschichten. Alles Sichtbare unserer Welt ist aus dem Bild verschwunden.

Eine Ästhetik der Absenz appelliert oft an unsere Vorstellungskraft. So sehen wir bei dem amerikanischen Künstler Allan McCollum behängte Wände voller Objekte, die sich in der Farbigkeit des Rahmens und in dem Format unterscheiden, deren gemeinsame Konstante jedoch ein schwarz gemaltes Rechteck ist. Alle diese schwarzen Projektionsflächen können als Potential verstanden werden. Wir können dank unserer Imagination alle möglichen Bilder in ihnen sehen. Die Frage ist nur, inwiefern wir dazu bereit sind. Gehen wir nicht gerade deshalb gerne in Ausstellungen, um Bilder zu sehen, welche ein kreatives Schaffen einer Künstlerin oder eines Künstlers aufweisen? Um uns davon inspirieren und berühren zu lassen? Was aber passiert nun, wenn wir von einer vermeintlichen Leere stehen?

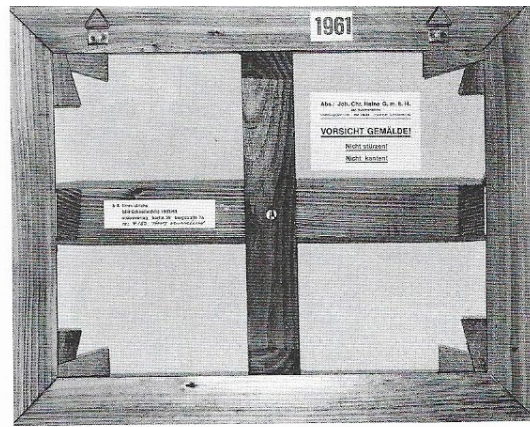
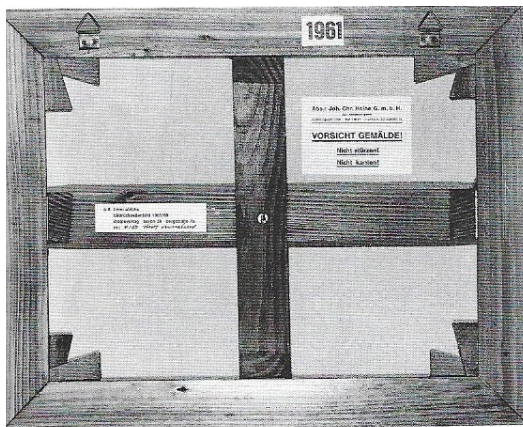




Es kann durchaus auch sein, dass uns bei der Ästhetik der Absenz jegliche Betrachtung eines Kunstwerks verweigert wird. Bei dem Künstler Imi Knoebel beispielsweise blieben seine 25 000 Zeichnungen in den Schubladen von Stahlschränken liegen. Timm Ulrich dreht sein Bild gegen die Wand, und John Baldessari verbrannte 1965 in einer Performance alle seine bisherigen Malereien. Nicht mehr das Bild ist das Wichtige sondern die Idee, welche dieses zum Verschwinden bringt. Bilder können verdeckt, zerstört, verbrannt werden. Sie bleiben leer, verschlossen und verborgen. Sie zeigen nichts, sie werden entleert, sie werden weggenommen. Übrig bleiben wir – die Betrachterinnen und Betrachter und unsere Fragen.

4 und 5: Allan McCollum, Plaster Surrogates, 1989, Lackfarbe auf Gips, massiv gegossen, Blick in die Ausstellung im Van Abbemuseum, Eindhoven.





6: Imi Knoebel, untitelt, 1973-1975,  
Zeichnungen in Stahlschränken.

7: Timm Ulrich, Bildrückseitenbild,  
1961/68, Foto auf Fotoleinwand auf Keil-  
rahmen, 40 x 50 x 2 cm.

Ulrike Gehring schreibt in ihrem Aufsatz „*das weisse Rauschen*“ (2006), dass es insbesondere diese leeren Bilder der Moderne seien, welche den Status der Kunst hinterfragen würden. Dies indem sie uns die Gleichzeitigkeit von Leere und Fülle, sowie dem absoluten Nichts und reiner Potenzialität vor Augen führen würden. Auch Peter Weibel spricht im Buch *Ästhetik der Absenz* (1994) von einer Potenzialität der Leere. Er meint damit, dass diese Strategien des Verschwindens nicht die Absicht hätten, die Betrachterin und den Betrachter vor den Kopf zu stossen. Vielmehr ginge es darum, dass die Bildbetrachtung nicht als Last sondern als Lust empfunden werden solle. Eine visuelle Lust, eigene Bilder im Kopf oder gar in echt herzustellen. Die Ästhetik der Absenz fordere die Neugier und das kreative Denken heraus. Sie sei aber auch eine Aufforderung dazu, unsere Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster gegenüber der Kunst zu hinterfragen und zu verändern.

Die Ästhetik der Absenz spielt in Bezug zu der Leere eine wichtige Rolle, weil sie sich mit deren Umgang und Potenzial auseinandersetzt. In diesem Bildessay geht es dennoch nicht um die entleerten, meist weissen oder schwarzen Bilder. Ich untersuche eine Leere, die sich sichtbar in der Malerei zeigt - eine Leere, welche gemalt ist. Das mag nach einem Paradox klingen, aber ich bin der Meinung, dass sich Leere genau so gut auch in der sichtbaren figurativen Malerei offenbaren kann.

## Präsente Abwesenheit



Das Interesse an einer Absenz in der Malerei ist nicht erst als eine Gegenreaktion auf die zunehmende Bilderflut und die Konsumgesellschaft aufgekommen. Schliesslich geht es in einem Malprozess immer um die Frage, was ich zeigen will und was nicht. Seit jeher ist Kunst ein Spiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Gerade auch in theologischen Kontexten spielen diese beiden Komponenten eine wichtige Rolle, denn wie stellt man das Heilige als etwas nicht Sichtbares, aber trotzdem Anwesendes dar?

8: David Hockney, A bigger splash, 1967, Acryl auf Leinwand, 243 x 244 cm, London, Tate Gallery .

9: Thron Jesus, ca. 5. Jahrhundert, Oxford Bodleian Library.



Zu sehen ist ein Bild, welches einen ausgeschmückten Stuhl abbildet. Auf diesem aber sitzt niemand - die parallelogrammförmige Sitzfläche bleibt leer. In der Kunstgeschichte spricht man hier von Etimasia, was übersetzt den Thron Gottes meint. Der Begriff bezieht sich auf die Offenbarung des Johannes 22, 1-4. In dieser geht es um die heilige Stadt Jerusalem, in welcher der Thron Gottes stehen soll und welchem die Menschen dienen sollen. „*Sie werden sein Angesicht schauen, und sein Name ist auf ihre Stirn geschrieben*“, heisst es in der Bibel. Wir sehen hier also ein Abbild dieses Thrones, aber wir sehen weder Gott, noch Jesus, noch den heiligen Geist. Dafür eine Hand, die auf den leeren Sitzplatz weist und uns durch diese Geste klarmacht: Hier ist sehr wohl etwas. Wir sehen es zwar nicht, aber darum geht es auch nicht. Was hier gezeigt werden soll, ist die unsichtbare Präsenz von Jesus. Gegenstand der Verehrung ist nicht der sichtbare Thron, sondern der unsichtbare, aber dennoch gegenwärtige Jesus. Symbolisiert wird seine Anwesenheit durch die leere Sitzfläche des Thrones.

Die visuelle Abwesenheit von Jesus ist in diesem Bild eine unsichtbare Anwesenheit und diese vermag eine vielleicht noch viel stärkere Präsenz auszuüben, als wenn Jesus in Farben, Formen und Linien dargestellt worden wäre. Seine Absenz füllt das ganze Bild aus.



Ich denke, dass das Spiel zwischen anwesend und abwesend für uns Menschen unheimlich faszinierend und prägend ist. erinnert ihr euch noch an die Nachmittage, an welchen wir im Garten Verstecken gespielt haben? Wie wir vorsichtig herumgeschlichen sind, immer dazu bereit, einander gleich im Gebüsch zu entdecken? Das Kribbeln im Nacken, das Gefühl die Blicke im Rücken spüren zu können – denn obwohl man keinen seiner Spielkameradinnen und Kameraden erblicken konnte, war man sich deren Präsenz spürbar bewusst.

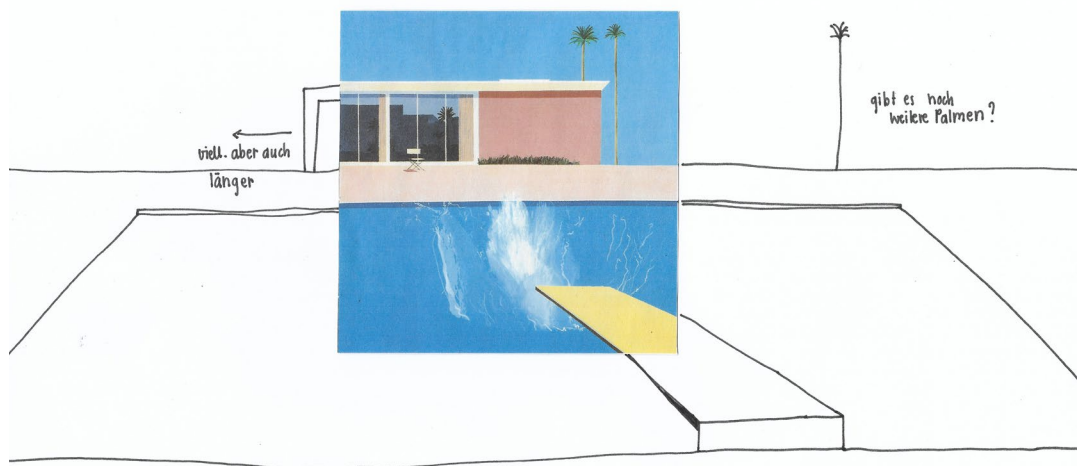
David Hockneys populärer Bigger Splash übt vielleicht auch aus diesem Grund eine solche Anziehungskraft aus, denn in diesem wird ebenfalls stark mit einer präsenten Abwesenheit gespielt: Es ist zwar keine Figur zu sehen, aber deren Anwesenheit ist dennoch deutlich spürbar.



Das Bild zeigt den Moment, in welchem die Figur sich bereits unseren Blicken entzogen hat. Sie ist in den Pool gesprungen und abgetaucht – wir sind zu spät. Was wir aber noch betrachten können, sind die Spuren ihres Abgangs, das mit gestischen Pinselstrichen und Spachteln gemalte aufspringende Wasser. Genau diese malerische Geste verweist auf die Abwesenheit der vorher anwesenden Figur. Wäre die Oberfläche des Wassers gleichmässig und blank wie die restlichen Farbflächen des Bildes, dann würde nichts darauf hinweisen, dass sich in diesem Bild eine Figur befindet. Es gibt freilich noch diesen leeren Stuhl, und in unserer Vorstellung verbinden wir diesen wahrscheinlich stark mit einem Menschen. Wir denken uns eine Narration aus, in welcher dieser zuerst auf dem Stuhl sass, dann aufgestanden und rüber zum Sprungbrett gelaufen ist, um dort ins kühle Wasser zu springen. Der Stuhl alleine würde aber nicht ausreichen, um uns auf diese deutliche Präsenz einer nichtsichtbaren Figur aufmerksam zu machen. Während bei dem leeren Thron die Hand auf den anwesenden Jesus hinweist, ist es hier das Sprungbrett und das aufschäumende Wasser, das von einer unsichtbaren, aber anwesenden Figur zeugt. Bei beiden Bildern wird also deutlich auf das Nicht-Gezeigte hingewiesen. Können wir etwas nur als visuell abwesend erkennen, wenn wir darauf hingewiesen werden?

Während der leere Thron eine Herrlichkeit ausstrahlen und einen allgegenwärtigen Jesus symbolisieren soll, geht es bei Hockney ebenfalls stark um Schönheit und Anmut, aber auch um Schein und Oberflächigkeit. Diese Poolszene unter der Sonne Kaliforniens (Hockney hat lange in Los Angeles gelebt) ist eigentlich ziemlich leer und kahl. Da sind diese blanken und sauberen Fassaden, das stille Wasser, der wolkenlose Himmel und das massive Fenster, welches die Umgebung spiegelt, nicht aber den Blick in das Innere des Hauses freigibt. Die Grösse des Pools ist nicht erschliessbar, aber er scheint durchaus grosszügig zu sein, wie auch das Haus und die Terrasse. Der Stuhl wirkt auf dieser verloren, zugleich bekommt er aber als einziges Objekt auf dieser geräumigen Fläche eine Wichtigkeit. Und da sind noch diese beiden langen und dünnen Palmen, die wie ins Bild gesetzte Bausteine ausschauen. Scharfkantig trifft der eine Palmenstamm auf den Horizont des Bildes, der andere ist nur bis zur Hälfte zu sehen - abgeschnitten in seiner Mitte durch das Dach des Hauses.

Sowieso ist In diesem Gemälde vieles angeschnitten. Das Haus, das Fenster und das Schwimmbecken scheinen über den Bildrand hinaus weiter zu gehen. Auch das Sprungbrett ist nicht als Ganzes zu erfassen, sondern endet mit der Begrenzung des Bildformates. Wir können die Weiterführung dieser abgebrochenen Elemente im Geiste weiterzeichnen und merken, dass wir nur einen kleinen Ausschnitt einer Szenerie vor uns haben. In diesem Werk und in seiner Leere wird vieles angedeutet, aber nicht ausgeführt.



Dieser *bigger splash* begeistert und fasziniert mich immer wieder aufs Neue. Vielleicht weil ich mir wünschte, selber in den Pool zu springen. Wahrscheinlich aber auch wegen der Andeutungen und der damit verbundenen Offenheit. Wegen des Reizes zwischen dem, was gezeigt wird und dem, was ausgespart bleibt. Vielleicht weil ich im Gemälde etwas suche - die Geschichte einer verschwundenen Figur; oder die Erkenntnis, dass in diesem Bild eigentlich gar keine unsichtbare Figur vorhanden sein kann? In dem blauen Wasser kann sich nichts befinden, weil es eine gemalte Farbfläche ist. Ich aber projiziere etwas in sie hinein, gebe ihr eine Tiefe, obwohl sie keine hat. David Hockney sagte einmal: „*Surface is illusion, but so is Depth*“.

10: David Hockneys *A bigger splash*  
weitergeführt mit einer Gedankenskizze

## Welche Farbe hat die Leere?



Eine im Schnee sitzende Figur. Ihre Jacke und ihr Gesicht verfließen mit dem Weiss des Winters. Die Skistöcke heben sich ebenfalls nur schwach von der Landschaft ab, einzig die Skihose, die Mütze und die Skis bilden in ihrer dunkelblauen Farbe eine Kontur. Leer ist die Landschaft - vollständig von Schnee bedeckt, umhüllt von seinem Weiss. Ein Horizont und ein Felsen sind in der Landschaft angedeutet, weitere Informationen können wir dem Bild nicht entnehmen. In einem Roman (Lieben 2002) von Karl Ove Knausgard stiess ich auf folgenden, passenden Abschnitt: „[...] aber bei Schnee wurde irgendwie die andere Seite der Verehrung des Augenblicks sichtbar, denn seine Beseelung und sein Licht hinterliessen so deutlich etwas nicht Gekennzeichnetes, nämlich die Leblosigkeit, die Leere, das Nicht- Besetzte und Neutrale, das einem als Erstes ins Auge stach, wenn man im Winter durch einen Wald ging [...]“

11: Luc Tuymans, Der Architekt, 1997,  
Öl auf Leinwand, 113 x 144.5 cm,  
Staatliche Kunstsammlung Dresden.

Um der Frage nachgehen zu können, habe ich zusätzlich eine Serie von Priscilla Tea ausgewählt. Die drei Gemälde sind in weisser und dunkelblauer, fast schon schwarzer Farbe gemalt.



Die Künstlerin spielt in ihren Malereien mit diesen gegensätzlichen Farbtönen - es ist der Dialog zwischen hell und dunkel, welcher die Bilder auszeichnet. Aber sind es die Farben, welche die Leere in den Bildern ausmachen? Wie würden diese beispielsweise wirken, wenn das Weiss ein helles Rosa wäre und das Blau ein dunkles Grün?



12: Priscilla Tea, curved-horizontal-space und parallel-central-spaces, 2012, Acryl auf Leinwand, 200 x 290 cm, Mailand, Gloria Maria Gallery.

13: Bild eingefärbt mit Photoshop



Ich glaube, dass in diesen Gemälden die Leere nicht durch die Verwendung der Farben erzeugt wird, sondern hauptsächlich durch die Begrenzung und Weite. Beim Gemälde links existiert die weisse Form nur deshalb, weil sie von der blauen Fläche umrandet wird. Dadurch dass die weisse Farbe begrenzt ist, erscheint die Blaue als weitläufig, so als würde sie über den Bildrand hinausgehen. Schaue ich mir die Serie in ihrer Konstellation als Ganzes an, dann kann ich den Weiterverlauf der Farben auch verfolgen: Von links nach rechts wird das Blau weniger, von links nach rechts nimmt der Weissanteil ab. Leere ist nicht an eine spezifische Farbe gebunden, sondern zeigt sich vielmehr in der Komposition, in der Anordnung der Elemente und in deren Zwischenräumen.

Wenn ich eine Farbe aus den besprochenen Bildern herausnehmen würde, dann würden sich alle Formen auflösen und in eine einzige Farbfläche übergehen. Der Skifahrer würde ohne seine blauen Kleidungsstücke in dem Weiss verschwinden, er wäre kaum mehr sichtbar. Vielleicht ist auch das ein Merkmal der Leere - die Fragilität, dass wenn ich auch nur ein Element wegnähme, sich das Bild auflösen würde.

Die Auswahl von Farben ist immer eine bedeutsame Entscheidung für eine Malerei, denn jede Farbe ist Träger von Information und Stimmung und keine Farbe ist neutral - auch nicht die Farbe Weiss. So lese ich das Weiss in Priscilla Teas Gemälde als Eis, das Blau als Wasser, das Ganze als eine Landschaft. *„Von hier aus breitete sich natürlich das Problem aller Abbildungen aus“*, schrieb Karl Ove Knausgard in seinem Text über die leere Schneelandschaft weiter, *„denn kein Auge ist rein, kein Blick ist leer, nichts wird so gesehen, wie es an sich ist, und in der Begegnung damit drängt sich die Frage nach dem generellen Sinn der Kunst auf. Ja natürlich, so sah ich den Wald hier, so wandelte ich in ihm und dachte an ihn. Aber die Bedeutung, die ich ihm abgewann, kam aus mir selbst, ich besetzte sie mit mir.“*

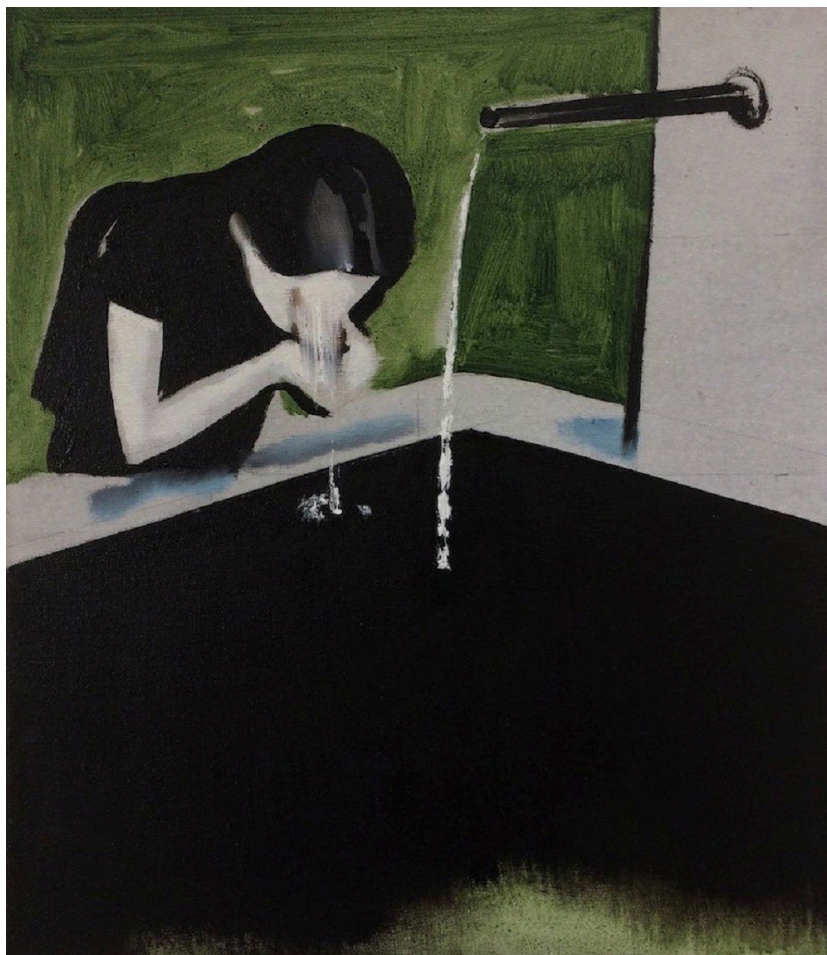
Wenn die Leere gebildet wird durch eine Komposition, durch Pinselstriche und durch Farbflächen, dann wird sie immer auch von diesen geprägt und anhand dieser gelesen. Ich sehe die weisse Leere in Luc Tuymans Gemälde als einen Schneesturm. Bei genauem Hinschauen erkenne ich, dass das Weiss verschiedene Abstufungen enthält, dass es mal heller, mal dunkler ist und dass ein bläulicher Ton in ihm schimmert. Es wirkt kalt und eisig, und hätte ich die Möglichkeit, das Bild in echt zu betrachten, dann würde ich die einzelnen Pinselstriche sehen können und könnte den Schnee in seiner Materialität noch deutlicher nachempfinden. Pinselduktus, Farbe, wie auch Kompositionen sind immer Informationen, mit denen wir die Leere füllen.

Was wir alle dieser Leere nicht entnehmen können, ist die Information, dass die dargestellte Person Albrecht Speer ist – der erste Baumeister der Nationalsozialisten. Der Werktitel „*der Architekt*“ ist das einzige Indiz auf den dargestellten Mann, im Bild selber weist nichts auf den politischen Hintergrund und die wahre Identität hin – es bleibt im Weiss verborgen.

## Kann man sich in der Leere verlieren?

Die Leere verbirgt. Sie lässt Informationen aus, sie überdeckt, sie verschluckt. Dies aber nicht im Sinne einer Verweigerung sondern auch als eine Öffnung. Ein Bild wird durch seine Leere mehrdeutig, und wir als Betrachterinnen und Betrachter werden mit eingebunden. Wir geben der Leere eine Bedeutung, imaginieren etwas in sie hinein, spielen gedanklich verschiedene Optionen durch, prüfen Wahrscheinlichkeiten, verwerfen Hypothesen und am Schluss bleibt doch keine absolute Sicherheit für uns. Letztlich stellt die Leere vor allem Fragen.

Können wir uns dabei in der Leere verlieren? Verlieren in der Fülle an Möglichkeiten, was alles in ihr sein könnte oder in unseren Bemühungen, das Ungesagte zu entschlüsseln?



14: Wilhelm Sasnal , Technik,  
Leinwandgröße und Titel leider nicht  
herausgefunden.



Ein Mädchen, gekleidet in schwarz mit Rucksack beugt sich über einen Brunnen und hält die Hände dabei geformt zu einer Schale - eine Geste, wie wir sie kennen, wenn wir aus einem Brunnen Wasser schöpfen wollen. Eine Handlung, um Wasser zu trinken oder um sich die heißen Wangen zu kühlen. Im Gemälde aber scheint sich das Gesicht des Mädchens durch das Wasser aufzulösen - es fließt in den tiefschwarzen Brunnen. Im Becken dieses Brunnens gibt es nichts. Sein Wasserstrahl, wie auch das Wasser aus den Händen fallen ins bodenlose Schwarze. Wir sehen keine Wasseroberfläche, keine Tiefe, keine Reflexionen, kein Spiegelbild des Kindes. Die Szene erhält dadurch eine beängstigende Stimmung. Geht es hier um eine Auslöschung? Um ein Auflösen einer Identität?

Die schwarze, scharf angeschnittene Fläche bekommt dadurch, dass sie über die Hälfte des Bildes einnimmt, eine mystische Weite und Tiefe. Ganz unten am Bildrand schimmert ein helles Grün. Es könnte eine Wasserreflexion des grünen Hintergrunds sein oder aber ein Leuchten in dem Schwarz selbst.

Ich schaue mir noch einmal das Gesicht an und meine, dass es wegzufließen droht oder dass es schon vorher leer gewesen sein muss. Es zerfließen keine Gesichtszüge, lediglich die Farbe des Gesichts vergeht. Die Stirn, die Wange und das Ohr bleiben erhalten und sie sind wie die ganze Figur reduziert gemalt. Damit meine ich, dass die Figur keine individuellen Züge aufweist, sondern in nur einer Farbe gehalten wird und kaum eine Oberflächenstruktur aufweist. Der grüne Hintergrund wirkt ebenfalls leer, weil er uns keine Informationen über die Verortung der merkwürdigen Szene gibt. Anhand der grünen Farbe und der gestischen Pinselstriche lese ich in ihm Bäume, welche sich im Wind zu bewegen scheinen. Ich fülle diese Leere mit meinen Gedanken und meiner Imagination aus. Wie das Mädchen und wie der Strahl des Wassers werde auch ich in diese Leere gezogen und verliere mich in ihr - in ihrer Ungewissheit. In den Fragen, was diese und das Verfließen wohl bedeuten mögen? Es ist eine Art Suche in der Leere, ein Versuch, mögliche Interpretationen zu finden, welche mir die Leere erklären und sie zugleich füllen mögen. Aber weshalb eigentlich will ich sie füllen?



Der Umgang mit Leere hängt stark von unserem kulturellen Hintergrund ab. Die Art, wie wir unsere Imagination gebrauchen, welche Assoziationen uns zufallen, sowie das Erkennen der Leere selbst unterscheidet sich von Kultur zu Kultur. In der asiatischen Tuschmalerei beispielsweise ist die Leere ein fester Bestandteil der Komposition. Dabei wird sie nicht als etwas Fehlendes oder als ein Mangel wahrgenommen, sondern ist ein Grundgedanke, welcher fest zu dem philosophischen und ästhetischen Denken der ostasiatischen Kultur gehört. So waren es die Philosophen der taoistischen Schule, welche die Leere ins Zentrum ihres Systems rückten. Die Leere als das Tao, als die Atmosphäre, das Geistige und der Nullpunkt des Seins. Auch in vielen anderen Religionen ist die Leere der angestrebte Zustand des spirituellen Gereinigtseins.

Betrachte ich diese Tuschmalerei, kommt es mir nicht so vor, als würde ich in dieser Leere etwas suchen wollen. In kann mich aber in ihr genau so gut verlieren, bloss auf eine andere Weise. In dieser Leere wandere ich, fahre mit meinen Augen von der einen zu der anderen Tanne entlang und glaube dabei eine Weite zu spüren. Es sind die verschiedenen schwarzen Farbtöne der Bäume, welche eine Ferne eröffnen und es ist die Leere in Form von Nebel, welche eine lebendige Atmosphäre erzeugt, denn dieser Nebel scheint zu atmen und sich zu bewegen.

15: Hasegawa Tōhaku, Kieferwald (Übersetzung), 16. Jahrhundert, Tusche auf Papier, 156.8 x 356.8 cm pro Stellschirm, Tokio, National Museum.

Etwa zwei Drittel der Malerei werden davon eingenommen, ein Drittel ist gefüllt mit gemalten Fichten. So habe ich es auch gelernt, als ich einmal einen Tuschmalereikurs besucht habe. „Einen Drittel Fülle für das Irdische, zwei Drittel Leere für das Himmlische“, erzählte uns unsere Lehrerin. Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie wir Pinselstrich um Pinselstrich gezogen haben, bemüht und konzentriert und wie wir Blatt um Blatt beiseite gelegt und nochmals neu begonnen haben. Dadurch dass bloss wenige Pinselstriche die Zeichnung ausmachten, hing viel von diesen ab. Sie durften nicht zögerlich erscheinen, nicht krakelig aussehen, sondern sollten bewusst und schwungvoll gesetzt werden. Der dynamische Lebensatem müsse im Innern jedes Striches sein um dann zwischen den Strichen frei zirkulieren zu können, erklärte uns die Kursleiterin. Das war schwierig umzusetzen – von den vielen Zeichnungen, welche ich gemacht habe, sind mir wenige gelungen. Es gibt aber wohl keine bessere Übung für einen selbstsicheren Strich als dieses Zeichnen.

## Muss eine Leere gefüllt werden?



16: Gerhard Richter, Betty, 1988, Öl auf Leinwand, 101.9 x 59.4 cm, St. Louis Saint Louis Art Museum.

Kann uns eine Leere etwas vorenthalten und zwar nicht im Sinne einer Möglichkeit, unsere Imagination hineinbringen zu können, sondern als eine explizite Verweigerung? Ein Mädchen, welche das Gesicht von uns Betrachtenden abwendet. Ihr Name ist „Betty“ - das kann ich dem Gemälde aufgrund seines Titels entnehmen. Ansonsten aber wird mir nicht weiteres über sie erzählt. Keine ikonographischen Motive sind in ihrem Portrait vorhanden und somit auch keine möglichen lesbaren Bedeutungen. Nicht einmal ihr Gesicht kann ich sehen, denn sie kehrt mir den Rücken zu. Umso mehr fällt mir dafür ihre rot gemusterte Frotteejacke mit Blumen auf, sowie das in ihrem Kragen versteckte und zu einem Zopf gebundene Haar. Trotzdem - das ist nicht alles was ich eigentlich sehen will. Der abgewendete Kopf irritiert mich, denn ist nicht das Gesicht das Wesentliche eines Portraits?



Auch in den Malereien von Manuel Stehli wenden sich die Figuren oft von uns ab. Im Gemälde „*at the door*“ sehe ich eine Figur, welche uns den Rücken zuwendet. Selbstsicher steht sie da. Während die Rückenansicht in der Romantik als Projektionsfläche für die Betrachterin und den Betrachter diente und mit Sehnsuchtsymbolik verhaftet war, stellt sich diese Figur mir in den Weg. Fast die Hälfte des Bildraumes nimmt sie ein und macht den Mittelpunkt der Komposition aus, denn alles scheint auf sie hinzuführen. Dennoch aber sehe ich kein Gesicht, erkenne keine Handlung und kann nicht festmachen, ob diese Tür vor der Figur denn einen Türknauf hat, oder ob sie verschlossen bleiben wird.

17: Manuel Stehli, *at the door*,  
210x180cm, Öl auf Leinwand, 2018



In „*Order*“ sitzt ein Mann mit dem Rücken zu uns, die Arme sind auf Stuhl und Tisch aufgestützt, der freie Oberkörper und der Kopf nach rechts geneigt. Es scheint, als würde gleich etwas passieren, und doch ist alles eigenartig erstarrt – so als wäre auf die Pausentaste gedrückt worden. Die Figur verharrt in einer Position, bleibt in einem Dazwischen von Absicht und Handlung hängen, und ich verharre mit ihr. Diese stillstehende Momentaufnahme erfahre ich auch bei Betty. Ihr Oberkörper ist von mir weggedreht und dennoch vermittelt er die Möglichkeit sich gleich wieder umzukehren und sich mir zu zuwenden. Von dieser Möglichkeit aber weiss ich, dass sie im Medium des gemalten Bildes nicht möglich ist. Ich werde Bettys Gesicht nie sehen.



Betty ist eher ein Spiegel unseres selbst. Eine Konfrontation mit unseren Vorstellungen und Erwartungen, die wir an ein Kunstwerk, an ein Portrait haben. Ich möchte ein Gesicht sehen, weil ich in ihm etwas zu erkennen glaube, weil ich denke, dass ich die dargestellte Person dadurch lesen kann. In mir ist die Vorstellung verankert, dass ein Abbild eines Gesichts mir etwas über die Persönlichkeit einer Person erzählen wird, ich in ihm vielleicht sogar einen Ausdruck der Seele finden kann. Doch kann es gelingen, in einem Bild eine Person vollumfänglich zu erfassen?

Ich begegne überall Bildern von Gesichtern: Bei Whats app zeigen wir uns mit einem Profilbild, bei Bewerbungen müssen wir ein Foto von uns beilegen, in Nachrichten verschicken wir Selfies, Emojis, GIFs – alles um unsere Absichten und unsere Gefühle anhand von Gesichtszügen darzulegen. Ich bin fasziniert von Gesichtern, und während ich versuche, in ihnen etwas zu finden und zu lesen, ist mir auch klar, dass sich nicht alles an der Oberfläche zeigen wird. Das Innenleben einer Person, ihr vielschichtiger Charakter kann nicht in einem einzigen Bild festgehalten werden - gut möglich, dass es sogar jenseits der Darstellbarkeit liegt. Das zeigt mir hier Betty, deren Name ich weiss, aber deren Charakter ich nicht zu fassen vermag – ihr Innenleben bleibt für mich, wie auch für den Maler selbst unerreichbar. Das Abwenden und der Blick ins Leere verweisen auf diese Unmöglichkeit.

Gut möglich, dass wir Mühe haben mit dieser Unbestimmtheit und dass es uns widerstrebt, wenn wir etwas nicht gänzlich verstehen und ergründen können. Dabei ist das Unergründbare ebenso schön. Ich bin der Meinung, dass es nicht allein darum gehen kann, für alles eine Begründung, eine Antwort finden zu wollen oder gar zu müssen. Womöglich ist es gerade auch die sinnliche Erfahrung dieser Unbestimmtheit, welche die leeren Bilder ausmacht, denn Leere ist auch ein Gefühl.

## Voll versus leer



In Tintoretto's Gemälde pulsiert es von Leben. Ich zähle neunundzwanzig Menschen, die in den verschiedensten Positionen abgebildet sind. Arme werden dem Himmel empor gestreckt, Oberkörper werden gebeugt, gedreht, fast schon verdreht. Beine sind übereinander geschlagen, in die Luft gehoben, kräftig am Boden abgestützt. Diesem Gemälde wohnt eine Dynamik wie auch eine Dramatik inne. Dagegen erscheint mir die Fotografie von Andreas Tschersich als entleert, denn hier sind kein einziger Mensch und kein Lebewesen zu sehen. Es mag leer und trist wirken mit diesem grauen Himmel, dem riesigen Wohnblock in der Ferne und den blanken Rasen, welche Anonymität verkörpern. Die Wohnhäuser scheinen mangelhaft in die Landschaft eingebunden zu sein, sie wirken bezugslos.

19: Jacopo Tintoretto, San Marco liberato o schiavo, übersetzt: die Wunder der Hl. Markus – Sklavenwunder, 1547/1548, Öl auf Leinwand, 415 x 541 cm, Venedig Accademia.

20: Andreas Tschersich, Fotografie aus Publikation *peripher*, 2005- 2013





Horror vaccui - das bedeutet soviel wie eine Scheu vor der Leere zu haben. Das kann in der Kunst im Wunsch münden, alle leeren Flächen füllen zu wollen. Auch bei Tintoretto ist keine Fläche leer geblieben, der Bildraum ist gefüllt mit Informationen. Die Komposition wird von einem Bau, sowie einem Baum gerahmt, im Hintergrund sind ebenfalls architektonische Elemente vorhanden und hinter diesen eine Landschaft. Obwohl der Hintergrund etwas weniger ausführlich und kräftig gemalt ist als der Vordergrund, bleibt er dennoch deutlich genug, so dass ich ihn gut lesen kann und das Gefühl bekomme, Bildelemente der Komposition auch in der Ferne noch erkennen zu können. Die Menschenmenge ist u - förmig angeordnet, an dessen tiefstem Punkt befindet sich der nackte, am Boden liegende Mann. Über diesem füllt der heilige Markus den Himmel aus. Zoome ich in die Menschenmenge hinein, dann fallen mir die unterschiedlichen Emotionen auf, welche sich auf den Gesichtern der Dargestellten zeigen. Nicht alle scheinen die Befreiung des Sklaven mit zu verfolgen. Es gibt auch Blicke, welche in entgegengesetzte Richtungen gerichtet sind und einige scheinen gar selbstzufrieden oder belustigt zu sein. Dadurch dass nebeneinanderstehende Figuren ihre Aufmerksamkeit in unterschiedliche Richtungen wenden und gegensätzliche Gefühlsregungen aufweisen, tut sich eine Distanz zwischen diesen auf. Kann bei dieser Beziehungslosigkeit zwischen einzelnen Personen von einer Leere gesprochen werden, beziehungsweise kann ein volles Bild auch Leere beinhalten?

Die Welt, die ich kenne, verändert sich tagtäglich. Der alte Einkaufsladen wird abgerissen, am Strassenrand erinnert ein abgeholzter Baumstamm an die grosse Linde, die hier wuchs, und das Haus an der Ecke steht seit letztem Sommer leer. Ich wandle durch diese Welt, während Raum und Zeit entschwinden, Freunde gehen, geliebte Menschen sterben. Vorstellungen, Modelle, Pläne, die ich hatte, scheinen nicht mehr zu gelten, Tage vergehen und Erinnerungen verblassen. Die Welt mag uns vielleicht manchmal als leer erscheinen, weil wir uns in ihr nicht mehr wiedererkennen können. Die Welt im eigentlichen Sinne aber verschwindet nicht – im Gegenteil, sie scheint voller und voller zu werden. Neue Medien und Techniken, Häuser und Bauten, eine Fülle an Angeboten. Steigender Konsum, mehr Möglichkeiten, zunehmender Abfall. Unser Leben ist geprägt von einer Fülle. Thematisiere ich die Leere, dann muss ich auch die Fülle behandeln.

In unserer Umgangssprache wird leer oft als Versinnbildlichung von Zuständen benutzt, welche unbefriedigend oder nicht unseren Vorstellungen entsprechend erscheinen. Wir sprechen von leeren Hoffnungen, leeren Versprechen und leeren Träumen. In der Überfülle unserer Zeit wird die Leere aber auch zu einem Luxusgut oder zu einem ersehnten Zustand. Die Künstlerin Gigi Guggenheim gründete 2016 ein Museum of Emptiness (MoE), zu welchem ein leerer Ausstellungsraum gehört, welchen man besuchen kann. Auf der Webseite des Mu-seums steht geschrieben: *„Als begehbare architektonische Skulptur, mitten im urbanen Zentrum St.Gallens, lädt das MoE dazu ein, sich vom Angebot der Fülle zu erholen, sich auf die Leere einzulassen und mit ihrer Thematik auseinanderzusetzen, oder sie schlicht zu erleben. [...] Die Leere ermöglicht eine Balance zum stetigen Überangebot. Dies hat eine beruhigende Eigenschaft und kann zugleich ein inspiriertes Bewusstsein fördern“*. In *Gestaltung der Leere* (2011) hält Christina Dissman fest, dass der Begriff der Leere eine doppeldeutige Dimension aufweist und legt dar, welche unterschiedlichen Eindrücke wir von Leere haben können, je nachdem in welcher Situation sie uns erscheint. Leere und Fülle schliessen sich dabei nicht aus, ein leerer Raum kann genau so eine Fülle spürbar machen.

Die Fotografie von Alexander Tschersich zeigt keine Geschichte und keine Dramatik. Ich sehe keine Menschen, dafür aber Spuren und Erzeugnisse von ihnen: ihre Häuser, ihre geschnittenen Rasen und ihre Strassen. Für mich ist dieser abgebildete Ort fremd, für die Menschen aber, welche in diesem wohnen, ist er gefüllt mit Geschichten und Erinnerungen. Dennoch habe auch ich einen Zugang zu dieser Fotografie, selbst wenn mich nichts mit dem Ort verbindet. Dieses Bild berührt mich genau so, sogar mehr als das Gemälde von Tintoretto. Möglicherweise weil es aktueller für mich ist, weil wir uns in Zeiten von Corona leere Strassen gewohnt sind. Vielleicht aber einfach auch weil ich es liebe, leeren Strassen entlang zu laufen.



## Schlusswort

Anhand verschiedener Malereien habe ich versucht, mich mit Worten beschreibend der Leere anzunähern. Das war schwierig, aber auch erkenntnisreich. Durch die Bildrecherche hat sich mein Blick für die Leere geschärft und ich glaube zuerkennen, wie sie sich in Bildern zeigt. Die Leere als Weite, als einen Horizont, als eine ungewisse Ferne. Das Losgelöste, das sich zu verlieren droht. Der leere Bildraum, die blanken Farbflächen, Oberflächigkeit und Tiefe. Das Abwesende, das Spiel mit Erwartungen, das Offengelassene. Die Leere als Unmöglichkeit etwas zu erfassen.

Elemente davon erkenne ich auch in meinen Malereien. Ich begann zu verstehen, weshalb der Malprozess bei mir manchmal so viel Zeit beansprucht. Denn so, wie die Tuschmalerei von jedem Strich abhängt, besitzt jedes Bildelement, welches ich der Leere hinzufüge eine grosse Wichtigkeit - mit ihm kann die Bildkomposition stehen oder fallen. Ich mag es, wenn etwas mehrdeutig und ungewiss, bzw. leer bleibt. Wenn mir eine Malerei plötzlich selber fremd wird. Wenn sie mich überrascht und ich sie nicht mehr eindeutig zu deuten weiss, dann weiss ich – sie kann gut werden.

Ich bin gespannt, inwiefern diese Arbeit meine zukünftigen Malereien beeinflussen wird.

## Literaturverzeichnis

### Bal 2006

Mieke Bal, „Unisichtbare Kunst, Hypersichtbarkeit und die Ästhetik des Alltagsleben“, in: *Nothing*, Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12.06.2006 – 01.10.2006, hrsg. von Martina Weinhardt und Max Hollein, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006, 80-103.

### Bleisch 2020

Barbara Bleisch in: *Samstaginterview – der Bund*, 11.04.2020, 23.

### Buktus 2018

Carina Buktus, „Zwischen den Polen“, in: *So Far – Manuel Stähli*, Ausst.-Kat. anlässlich eines Atelieraufenthalts am Künstlerhaus Bethanien, 15.11.17 – 15.05.18, hrsg. von Künstlerhaus Bethanien, Berlin: Künstlerhaus Bethanien 2018.

### Bretz 2018

Janice Bretz, Museumstext von onlinecollection, 2018  
(<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/855081>) (03.06.2020).

### Böhm 2014

Rita Böhm, *Über die Leere in der ostasiatischen Tuschmalerei*, Berlin 2014  
(<https://www.sumi-e-berlin.de/de/ueber-die-leere/>, 01.06.2020).

### Canonica 2020

Finn Canonica, „Editorial“, in: *Das Magazin* Nr.20, 16.05.2020, 3.

### Dablé 2012

Nadine Dablé, *Leerstellen Transmedial – Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2012.

**Die Bibel** – Einheitsübersetzung der heiligen Schrift, Stuttgart: Stuttgart und Verlag Katholisches Bibelwerk 2002.

**Dissmann 2011**

Christine Dissmann, *Die Gestaltung der Leere – zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit*, Bielefeld: Transcript Verlag 2011, zugleich Dissertation Technische Universität Cottbus o.J..

**Eco 1996**

Umberto Eco, *das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, 7. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Erstausgabe 1977) (ital. Originalausgabe Mailand 1962).

**Fischer 1989**

Fischer Helmut, *Die Ikone. Ursprung - Sinn - Gestalt*, Freiburg: Herder Verlag 1989.

**Gehring 2006**

Ulrike Gehring, „Das weisse Rauschen – Bilder zwischen Selbstauflösung und Neukonstituierung“, in: *Nothing*, Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12.06.2006 – 01.10.2006, hrsg. von Martina Weinhardt und Max Hollein, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006, 53 – 76.

**Gubler/ Huber 2020**

Bettina Gubler und Sonja Huber, „Die Inspirierende Leere des Stadtraumes“, in: *der Bund*, 02.05.2020, 32.

**Knausgard 2013**

Karl Ove Knausgard, *Lieben*, Band 2, übers. von Paul Berf, 15. Aufl., München: btb Verlag 2013 (norwegische Originalausgabe Oslo 2009).

**Lehmann / Weibel 1994**

*Ästhetik der Absenz – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hrsg. von Ulrike Lehmann und Peter Weibel, München: Klinkhardt & Biermann 1994.

**Reidenbach 2018**

Christian Reidenbach, *die Lücke in der Welt – eine Ideengeschichte der Leere im frühzeitlichen Frankreich*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2018, zugleich Dissertation Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2018.

**Vollmer 2014**

Cornelius Vollmer „Im Anfang war der Thron – Studien zum leeren Thron in der griechischen, römischen und frühchristlichen Ikonographie“, in: *Tübinger Archäologische Forschungen* Band 15, hrsg. von Thomas Schäfer, Rahden/ Westf.: Marie Leidorf GmbH 2014, zugleich Dissertation Philosophische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 2011.

**Weinhart 2006**

Martina Weinhart, „Nichts zu sehen – Erfahrungen radikaler Reduktion in Bild und Raum seit den 1960 er Jahren“, in: *Nothing*, Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12.06.2006 – 01.10.2006, hrsg. von Martina Weinhart und Max Hollein, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006, 8 – 48.

**Weinhart/ Hollein 2006**

*Nothing*, Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. 06.2006 – 01.10.2006 hrsg. von Martina Weinhart und Max Hollein, Ostfildern: Hatje Cantz



## **Abbildungsverzeichnis:**

**Abb. 1:** Prometheus Bilddatenbank (03.06.2020)

**Abb. 2:** Nothing, Weinhart/ Hollein 2006, 142.

**Abb. 3:** Nothing, Weinhart/ Hollein 2006, 147.

**Abb. 4 und 5:** Ästhetik eines Absenz, Ulrike Lehmann und Peter Weibel 1994, 150.

**Abb. 6:** Imi Knoebel, Untitled, 1973–75. © Imi Knoebel/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Bill Jacobson Studio, New York (<https://www.diaart.org/collection/collection/knoebel-imi-untitled-197375-1980-051-1-6/on-view/off/page/31>) (03.06.2020).

**Abb. 7:** Ästhetik der Absenz, Ulrike Lehmann und Peter Weibel 1994, 155.

**Abb. 8:** Prometheus Datenbank (03.06.2020)

**Abb. 9:** (<https://www.flickrriver.com/photos/28433765@N07/6918386389/>) (03.06.2020).

**Abb. 11:** Prometheus Datenbank (03.06.2020) .

**Abb. 12:** Gloria Maria Gallery 2012,

(<http://www.gloriamariagallery.com/priscilla-tea/>) (01.06.2020).

**Abb. 14:** Kein Bildmaterial erhalten, Bild auf Instagram der Foksal Gallery entdeckt:

(<https://www.instagram.com/p/BWsOYpVFN-o/>) (03.06.2020).

**Abb. 15:** Prometheus Datenbank (03.06.2020).

**Abb. 16:** Prometheus Datenbank (03.06.2020).

**Abb. 17:** Manuel Stehli Webseite (<http://www.manuelstehli.com>) (01.06.2020).

**Abb. 18:** Manuel Stehli Webseite (<http://www.manuelstehli.com>) (01.06.2020).

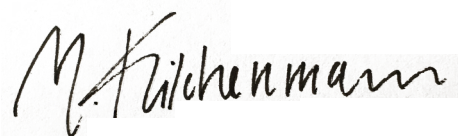
**Abb. 19:** Prometheus Datenbank (03.06.2020).

**Abb. 20:** Publikation peripher 2005- 2013

([http://www.tschersich.ch/downloads/peripher\\_tschersich\\_de.pdf](http://www.tschersich.ch/downloads/peripher_tschersich_de.pdf)) (01.06.2020).



Muriel Kilchenmann  
Bachelorarbeit 2020  
Hochschule der Künste Bern  
Vermittlung in Kunst und Design  
Mentorat Theorie: Toni Hildebrandt  
Mentorat Praxis: Urs Aeschbach  
Bern, der 4. Juni 2020

A handwritten signature in black ink, reading 'M. Kilchenmann', written over a light grey rectangular background.

